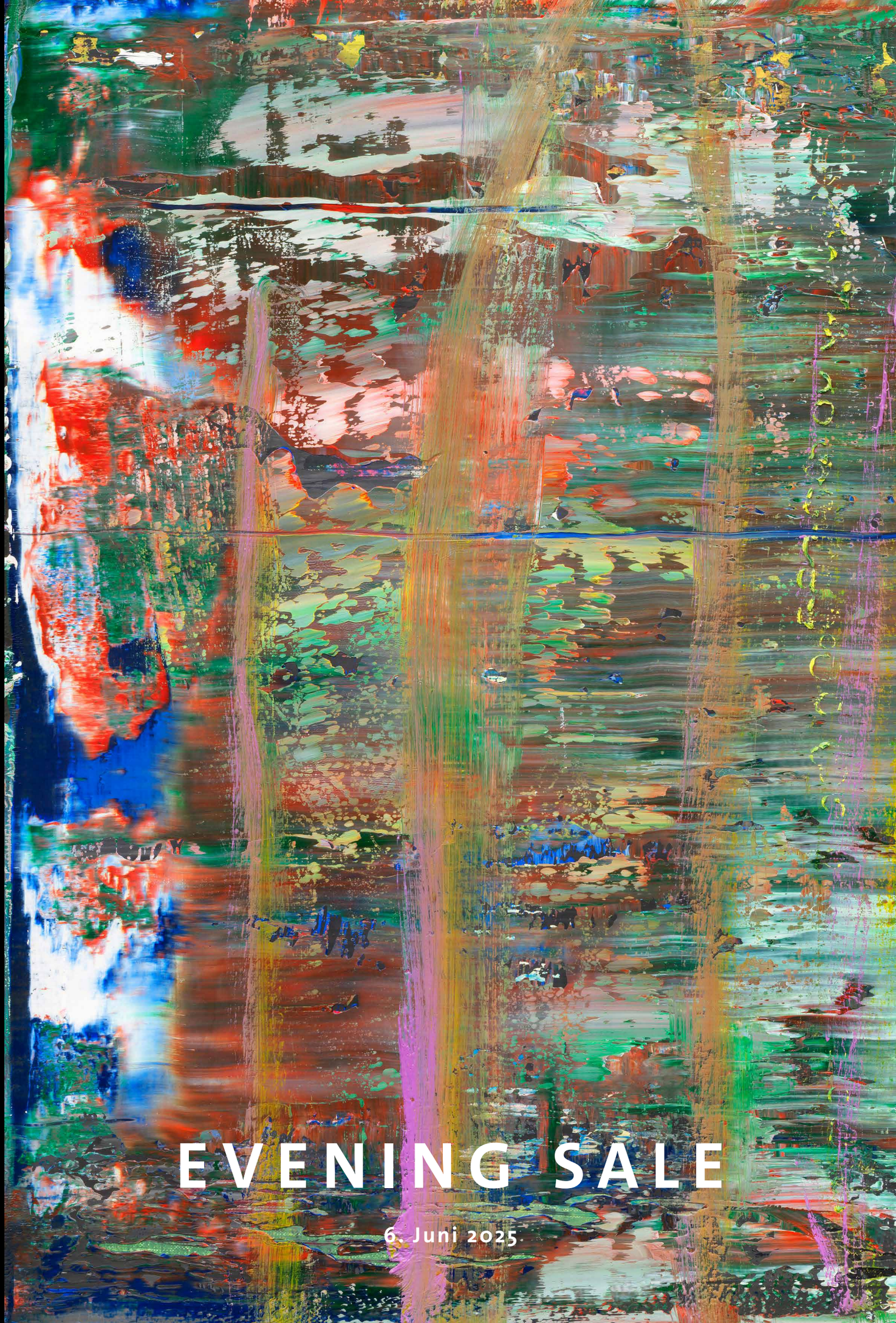
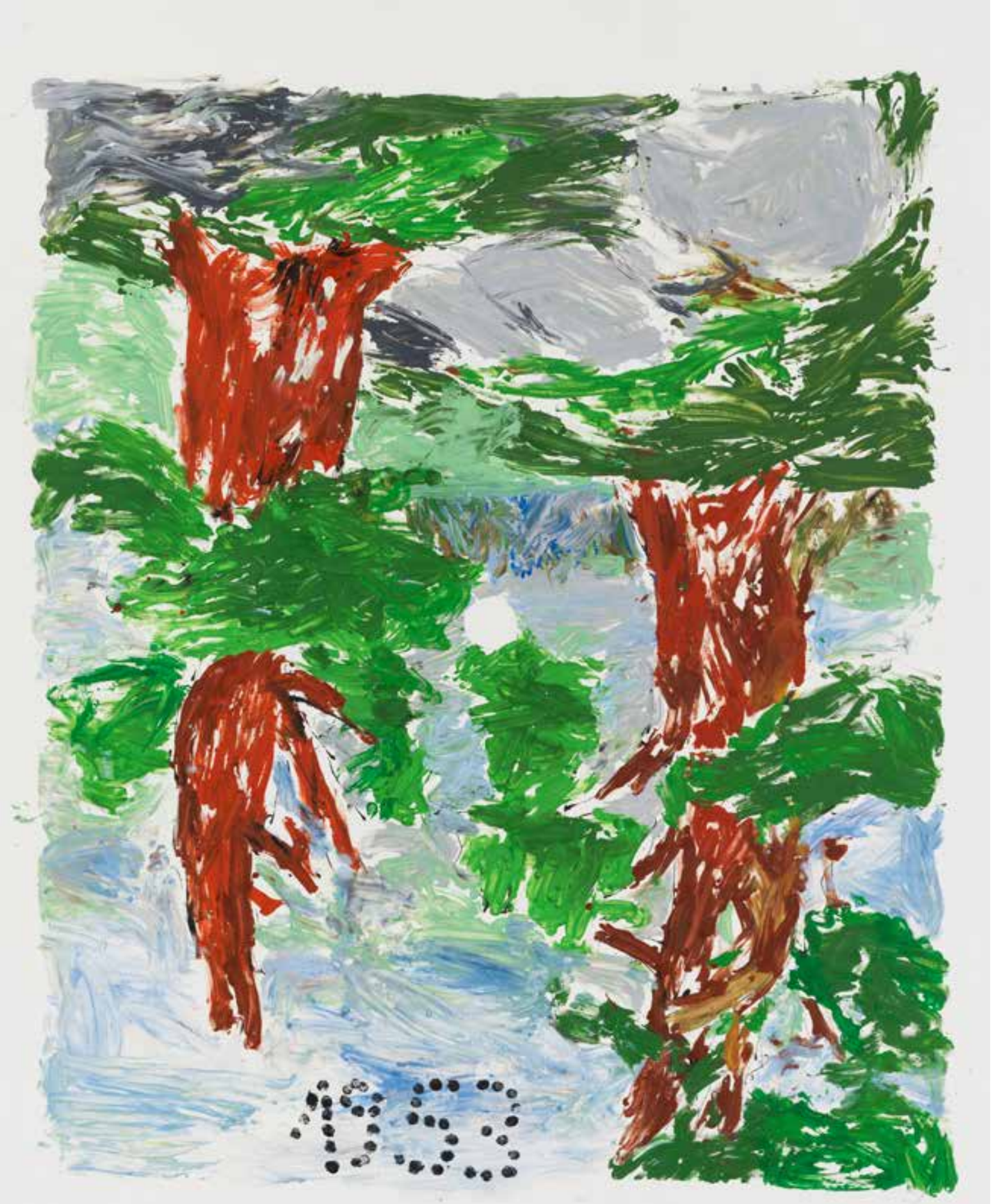
KETTERER KUNST



EVENING SALE

6. Juni 2025



590. AUKTION

Evening Sale

Auktion

Los 1 – 56 Evening Sale (590)
Freitag, 6. Juni 2025, 17.30 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

Los 100 – 283 Day Sale (591)
Samstag, 7. Juni 2025, 14 Uhr

Online Sale
„Sammlung Karin und Rüdiger Volhard“
onlinesale.kettererkunst.de
Do., 15. Mai 2025, ab 15 Uhr – So., 15. Juni 2025, ab 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.	15. Mai	10 – 21 Uhr
	Empfang	ab 17.30 Uhr
Fr.	16. Mai	10 – 18 Uhr
Sa.	17. Mai	11 – 17 Uhr

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

Mo.	19. Mai	16 – 21 Uhr
	Empfang	ab 17.30 Uhr
Di.	20. Mai	10 – 17 Uhr

Hamburg *(Neue Location im Oberhafen!)*
Galerie Tom Reichstein, Stockmeyerstr. 41 – 43, Halle 4 J, 20457 Hamburg
Tel. +49 (0)40 3 74 96 10, infohamburg@kettererkunst.de

Do.	22. Mai	10 – 20.30 Uhr
	Empfang	ab 17.30 Uhr
Fr.	23. Mai	10 – 16 Uhr

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

So.	25. Mai	10 – 19 Uhr
	Empfang	ab 17 Uhr
Mo.	26. Mai	10 – 18 Uhr
Di.	27. Mai	10 – 18 Uhr
Mi.	28. Mai	10 – 18 Uhr
Do.	29. Mai	10 – 18 Uhr
Fr.	30. Mai	10 – 18 Uhr

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

So.	1. Juni	11 – 17 Uhr
Mo.	2. Juni	10 – 18 Uhr
Di.	3. Juni	10 – 18 Uhr
Mi.	4. Juni	10 – 20 Uhr
Do.	5. Juni	10 – 17 Uhr
Fr.	6. Juni	10 – 18 Uhr *

** Nur Day Sale-Werke*

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,13 US Dollar (Richtwert).

Vorderer Umschlag aussen: Los 12 G. Richter – Frontispiz I: Los 38 K. Schmidt-Rottluff – Frontispiz II: Los 31 M. Louis – Frontispiz III: Los 28 E. Munch – Frontispiz IV: Los 16 D. Schutz – Seite 8: Los 8 G. Baseliz – Seite 11: Los 55 L. Bourgeois – Seite 12: 19 K. Grosse – Seite 15: Los 14 A. v. Jawlensky – Seite 215: Los 4 H. Laurens – Seite 216: Los 15 C. Oldenbourg – Seite 219: Los 36 D. Maetzel-Johannsson – Seite 220/221: Los 17 E.L.Kirchner – Hinterer Umschlag innen: Los 54 J. Dubuffet – Hinterer Umschlag aussen: Los 15 C. Oldenburg

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 Kunstwerkes, 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 9).

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 9).

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 monatlichen Online Sales bieten.

Registrieren und bieten unter onlinesale.kettererkunst.de

Letzte Gebotsmöglichkeit in unserem laufenden Single Owner Sale
„Sammlung Karin & Rüdiger Volhard“:
Sonntag, 15. Juni 2025, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)

FRÜHJAHRSAUKTIONEN 2025

KETTERER KUNST

Aufträge

Auktionen 590 | 591 | @

☐ **Ich biete privat.** ☐ **Ich biete für ein Unternehmen.**

Kundennummer

Rechnungsanschrift

Name | Vorname | c/o Firma

Straße | PLZ, Ort | Land

E-Mail | USt-ID-Nr.

Telefon (privat) | Telefon (Büro) | Fax

Abweichende Lieferanschrift

Name | Vorname | c/o Firma

Straße | PLZ, Ort | Land

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

☐ **Ich möchte schriftlich bieten.**
Ihre schriftlichen Gebote werden nur soweit in Anspruch genommen, wie es der Auktionsverlauf unbedingt erfordert.

☐ **Ich möchte telefonisch bieten.**
Bitte kontaktieren Sie mich während der Auktion unter: _____

Gerne könne Sie auch online bieten.
Nähere Informationen dazu finden Sie unter kettererkunst.de/kaufen/bieten.php

Nummer	Künstler/Künstlerin, Titel	€ (Maximum) für schriftliche Gebote nötig, für telefonische Gebote optional als Sicherheitsgebot

Bitte beachten Sie, dass bei Geboten, welche weniger als 24 Stunden vor der Auktion eintreffen, eine Berücksichtigung nicht mehr sichergestellt werden kann.

Versand

Ich hole die Objekte nach telefonischer Voranmeldung ab in

☐ München ☐ Hamburg ☐ Berlin ☐ Köln

☐ Ich bitte um Zusendung.

Von allen Kunden müssen wir eine Kopie/Scan des Ausweises archivieren.
Folgende Dokumente werden benötigt:
- gültiger amtlicher Lichtbildausweis (Personalausweis oder Reisepass, Vorder- und Rückseite), inkl. gültiger Meldeadresse oder ggfs. mit zusätzlichem Adressnachweis
- von Unternehmen zusätzlich ein Handelsregisterauszug mit Angabe der wirtschaftlich Berechtigten

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 §1n GwG ist Ketterer Kunst dabei verpflichtet, meine und/oder deren Personalien, sowie weitere Daten vollständig aufzunehmen und eine Kopie/Scan u.a. zu archivieren. Ich versichere, dass ich oder die Person, die ich vertrete und die ich namentlich bekanntgegeben habe, wirtschaftlich Berechtigte/r im Sinne von § 3 GwG bin bzw. ist.

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

Rechnung

☐ Bitte schicken Sie mir die Rechung künftig als PDF an:

E-Mail

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

Datum, Unterschrift

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG · Joseph-Wild-Straße 18 · 81829 München · Tel. +49-(0)89-5 52 44-0 · Fax +49-(0)89-5 52 44-177 · info@kettererkunst.de · www.kettererkunst.de

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

Rainer Karlstetter
Kaufmännischer Leiter
Tel. +49 89 55244-155
r.karlstetter@kettererkunst.de

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

Wissenschaftliche Katalogisierung und Provenienzforschung

Karen Aegidius, Sabine Disterheft M.A.,
Carolin Faude-Nagel M.A., Christine Hauser M.A.,
Maximilane Hausner, M.A., Dr. Eva Heisse,
Dr. Stephan Klingen, Ann-Sophie Rauscher M.A.,
Dr. Julia Scheu (Ltg. Wiss. Katalogbearbeitung),
Dr. Agnes Thum (Ltg. Provenienzforschung),
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.haussmann@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
c.lichtenberg@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

HAMBURG
Undine Schleifer
Tel. +49 40 374961-12
u.schleifer@kettererkunst.de

NORDDEUTSCHLAND
Nico Kassel, M.A.
Senior Purchasing Manager
Tel. +49 89 55244-164
n.kassel@kettererkunst.de

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München
Tel. +49-(0)89-5 52 44-0
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,
Robert Fischer (interim)

Ketterer Kunst Hamburg
Louisa von Saucken
Undine Schleifer
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

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

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

1

KEITH HARING

1958 Reading/Pennsylvania – 1990 New York

Untitled. 1982.

Acryl auf Holz.
Verso signiert, datiert „August 1982“ und mit der Widmung „FOR FAB 5 FRED (FRED BRATHWAITE)“ bezeichnet.
27,4 x 29 cm (10.7 x 11.4 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.30 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R7/D/F)
$ 90,400 – 135,600

PROVENIENZ

· Sammlung Fred Brathwaite / Fab 5 Freddy, New York.
· Sammlung Hal Meltzer, New York/Los Angeles (in den 1980er Jahren vom Vorgenannten erworben).
· Privatsammlung Baden-Württemberg (1996 vom Vorgenannten erworben).

- **Keith Haring widmet das Gemälde dem Rapper, Hip-Hop-Pionier und MTV-Moderator Fab 5 Freddy**
- **Harings Pop-Art: knallig-bunte Farbigkeit, comicartige Figur, Tanz und Bewegung und das Feeling der New Yorker Street-Art-Szene**
- **Die aus einer einzigen Linie entworfene menschliche Figur ist das Markenzeichen von Harings weltberühmter, unverwechselbarer Bildsprache**
- **Im Entstehungsjahr zeigt die legendäre Tony Shafrazi Gallery, Soho, New York, Harings erste Solo Show**
- **„Party of Life“: 2024/25 widmet das Museum Brandhorst, München, Andy Warhol und Keith Haring eine große Ausstellung mit Besucherrekord, in der auch Werke und Kollaborationen mit Fab 5 Freddy und anderen Künstler:innen, Sprayer:innen sowie Musik-Ikonen dieser Zeit gezeigt werden**

Mit seiner heute ikonischen figurativen Kunst entwirft Keith Haring um 1980 eine absolut allgemeingültige, für jedermann verständliche Bildsprache, eine eigene, unverwechselbare Ikonografie, die sich vom damals etablierten, elitären Kunstbegriff distanziert und schließlich bis heute – gemeinsam mit den legendären Werken Andy Warhols – nicht nur als Inbegriff der Pop-Art gesehen wird, sondern in ihrer Gesamtheit auch die kulturelle Identität eines ganzen Jahrzehnts definiert. Der Künstler ist in diesen Jahren Teil der alternativen New Yorker Kunst- und Musikszene, in der er zahlreiche Kontakte zu anderen Künstlern knüpft, u. a. zu Andy Warhol und dem baldigen neuen Shooting-Star Jean-Michel Basquiat.

Während Keith Haring nun die Malerei revolutioniert, erlebt auch die Musikszene in den frühen 1980er Jahren einen kulturellen Umbruch: Die elektronische Musik bringt u. a. House und New Wave hervor, Rap und Hip Hop gelangen von der musikalischen Untergrund-Szene in die einschlägigen New Yorker Clubs. „1982 to 1984 was the peak of rap music and breakdancing – breaking and spinning on the floor and doing these athletic, gymnastic dances on the floor [...]. I incorporated things that I saw in breakdancing, electric boogie, and deejays into my drawings. In the Fun Gallery, there were some figures breakdancing with their arms turning into this electric current. [....]." (Keith Haring, zit. nach: Jlia Gruen, Jeffrey Deitch u. Suzanne Geiss, Keith Haring, New York 2008, S. 236)

Auch in der hier angebotenen Arbeit zeigt sich Harings Faszination: Ununterbrochene Umrisslinien verbinden sich zu einer die gesamte Bildfläche einnehmenden, wild tanzenden Figur, deren Bewegungen Cartoon-ähnlich mit kurzen, präzise gesetzten Strichen zusätzlich hervorgehoben werden. Der nach hinten gekippte Körper und der in die Luft gestreckte Fuß suggerieren eine Bewegung aus dem Breakdancing. Haring wählt, wie für seine Werke charakteristisch, knallig-bunte fluoreszierende Farben, welche die Ähnlichkeit seiner Bildsprache zu den Graffiti-Werken der New Yorker Street-Art-Szene noch weiter hervorheben und die Dynamik und spürbare positive Energie des Bildes zusätzlich verstärken.

Keith Haring, Bethann Hardison, Grace Jones und Fred Brathwaite a. k. a. „Fab 5 Freddy“(v. l. n. r.) in der Fun Gallery, New York, um 1983, Foto: Ande Whyland. © Andrea Weiland

Das kleine, kompakte Gemälde widmet Haring seinem Freund und Künstlerkollegen Fred Brathwaite, der als Rapper, Schauspieler und MTV-Moderator bis heute unter dem Namen Fab 5 Freddy bekannt ist. Beide bewegen sich in den 1980er Jahren in denselben kulturellen Kreisen, beide erhalten damals die Gelegenheit, in der von Patti Astor (1950-1924) gerade neu gegründeten Fun Gallery ihre Arbeiten auszustellen.

In dem vorliegenden Werk verschmelzen somit Keith Harings unverwechselbare Bildsprache, das Feeling der damaligen New Yorker Sub- und Clubkultur, Graffiti-Kunst und Breakdance. Es ergibt sich eine coole Momentaufnahme der damals so grundlegend neuartigen Kunst- und Musikszene, die in den 1980er Jahren New York in einen Hotspot der kreativen Energie verwandeln. [CH]

2

SAM FRANCIS

1923 San Mateo/Kalifornien – 1994 Santa Monica/Kalifornien

Untitled. 1992.

Acryl und Tusche auf Papier.
Verso mit der gestempelten Signatur, dem Nachlassstempel und der Bezeichnung „SF92.89" von fremder Hand sowie weiteren handschriftlichen Bezeichnungen.
90 x 180 cm (35.4 x 70.8 in), blattgroß.

Dieses Gemälde auf Papier stammt aus einer Serie von Studien, die Francis 1992 für ein Wandgemälde in Bonn, Deutschland, schuf.

Die Arbeit ist bei der Sam Francis Foundation, Glendale/Kalifornien, unter der Nummer „SF92-89" registriert und ist im Online Catalogue Raisonné verzeichnet.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.32 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 113,000 – 169,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Privatsammlung Belgien.
- Privatsammlung Hessen.

AUSSTELLUNG

- Sam Francis, Galerie Delaive, Amsterdam, 19.10.-23.11.1997.
- Sam Francis. Aquarelle, Gouachen und Tuschen aus allen Schaffensphasen, Galerie Sander, Darmstadt, 3.4.-Juni 1998.

- **Sam Francis par excellence: schwebende Leichtigkeit und Dynamik der Farbe in beeindruckendem Format**
- **Spannungsvoller Dialog von Farbe und Raum mit wunderbarer Materialästhetik**
- **Francis' lyrische Abstraktionen inszenieren Farbe als leuchtendes All-over-Painting aus Dripping, schwungvollen, opaken Pinselstrichen und deckenden, pastosen Farbflecken**
- **Seit mehr als 25 Jahren in Privatbesitz**

„Dann ergeben sich Teilblicke ins Unendliche; ins ewig Fortsetzbare, in ein räumliches Kontinuum. Die Frage oder Forderung nach einem einzigen Zentrum stellt sich nicht. An ihre Stelle tritt das Phänomen der unmittelbaren Wahrnehmung, die visuelle Identifikation mit den Farbräumen"

Norbert Messler, Kunstforum Bd. 129, 1995, S. 356

Sam Francis entwickelt im Laufe seines Œuvres eine einzigartige Bildsprache. Farbe und Raum treten in einen spannungsreichen Dialog und seine Kompositionen sind eher einer lyrischen Form des Abstrakten Expressionismus zuzurechnen. Dabei ist für Francis neben dem momenthaften, psychischen Impuls des Action-Paintings vor allem die Poesie der Farbzusammenstellung und -modulation von Bedeutung. Besonders in seinen reifen Werken, wie dem angebotenen Gemälde, zeigt sich sein virtuoser Umgang mit der Farbe. Francis versteht die Farbe als energetische Kraft, die sich im Bildraum entfaltet. Die leuchtenden Farben erscheinen wie frei schwebende Inseln auf der von transparenten Farbbahnen durchzogenen weißen Bildfläche. Das Papier fungiert dabei nicht als Leerstelle, sondern als aktives Element, das die Farben atmen lässt und ihre Intensität verstärkt. Der Künstler erzeugt eine spannungsgeladene Balance zwischen farblicher Verdichtung und freiem Raum. [EH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

3

WILLIAM N. COPLEY

1919 New York – 1996 Key West/Florida

My Mother was a Lady - like yours you will allow. 1966.

Liquitex auf Leinwand.
Im grauen Kleid signiert und datiert. Verso betitelt „MY MOTHER WAS A LADY LIKE YOURS YOU WILL ALLOW" und bezeichnet „FROM MY MOTHER WAS A LADY / EDWARD B.MARKS". 89 x 116 cm (35 x 45.6 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.34 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R7/F)
$ 90,400 – 135,600

PROVENIENZ

· Privatsammlung (1974 vom Künstler erworben).

AUSSTELLUNG

· William N. Copley. Ballads, Galerie Alexander Iolas, Paris, 30.3.-22.4.1967, Kat.-Nr. 19 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
· Post-raphaelite paintings by William N. Copley, Onnasch Galerie, Berlin, 3.5.-11.6.1983, S. 14 (m. Abb., verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
· William N. Copley, El Sourdog Hex, Berlin, 5.1.-28.2.2009, S. 149 (m. Abb.).
· Neues Museum Weserburg, Bremen (Dauerleihgabe, verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
· Review Onnasch Collection, Hauser & Wirth, London, 20.9.-14.12.2013.
· Review Onnasch Collection, Hauser & Wirth, New York, 8.2.-12.4.2014.
· The Ballad of William N. Copley, Galerie Max Hetzler, Berlin, 17.1.-7.3.2020.

- **Ein charakteristisches Beispiel für Copleys Auseinandersetzung mit amerikanischen Alltagsmythen und Balladen, die sein oftmals erotisch-frivoles Œuvre um eine gesellschaftskritische Dimension erweitert**
- **In den 1960er Jahren findet Copley zu seiner unverwechselbaren Bildsprache aus runden, geschwungenen Formen, einem an Comic-zeichnungen erinnernden Konturenstil und meist gesichtslosen Figuren**
- **Im Entstehungsjahr ehrt das Stedelijk Museum, Amsterdam, den Künstler mit einer ersten Retrospektive**
- **1972 und 1982 ist William N. Copley auf der documenta in Kassel vertreten**
- **Weitere Arbeiten des Künstlers befinden sich u. a. im Museum of Modern Art und im Whitney Museum of American Art in New York, im Stedelijk Museum in Amsterdam oder im Museum Frieder Burda, Baden-Baden**

Copley ist zunächst Galerist des Surrealismus, wendet sich dann selbst der Kunst zu und geht Anfang der 1950er Jahr für einige Zeit nach Paris. Nach seiner Rückkehr nach New York findet er um die Mitte der 1960er Jahre zu seinem unverwechselbaren Stil: einer erzählerischen Bildsprache mit runden, geschwungenen Formen, einem an Comiczeichnungen erinnernden Konturenstil, kräftiger Farbigkeit, einer auf die Fläche angelegten Räumlichkeit und einem Vokabular wiederkehrender Motive sowie meist gesichtsloser gerundeter (und damit im Ansatz bereits Harings Figurentypus vorwegnehmender) Figuren, mit der er sich klar und deutlich den zeitgenössischen abstrakten Strömungen widersetzt. Vermehrt greift Copley amerikanische Alltagsmythen und Balladen auf, die er in ebendiese unverwechselbare künstlerische Sprache übersetzt und damit ganz eigene, dichte, erzählerische und opulent-gemusterte Bildwelten erstellt. Eine Rezension seiner damaligen Ausstellung bezeichnet Copley treffend als „Vuillard à la Wild West" (Washington Post, 4.4.1967, zit. nach: Ausst.-Kat. William N. Copley, Fondazione Prada, Mailand, 2016, S. 144).

Mit „My Mother was a Lady - like yours you will allow" überträgt der Künstler das gleichnamige Lied (1863, auch „If Jack were only here") von E. B. Marks (Text) und J. W. Stern (Musik) in seine Malerei. Die Ballade erzählt die Geschichte einer jungen Bedienung, die zwei Trommler bedient und von diesen mit anzüglichen Bemerkungen bedacht wird. Sie wendet sich mit den Worten „My mother was a lady and yours, I would allow" weinend an die Gäste und ermahnt sie zu bedenken, ob nicht vielleicht auch sie eine Schwester haben, die jetzt Schutz brauchen könnte. Sie sei nur in die Stadt gekommen, um ihren Bruder zu finden. Es stellt sich heraus, dass der eine Gast den Bruder gut kennt; einer von beiden ist von ihren Worten so tief beeindruckt, dass er um ihre Hand anhält. Es ist also eine Geschichte der schwierigen Situation und der Integrität alleinstehender Frauen in der rauhen Männergesellschaft. Es ist auch ein Urbild der amerikanischen Weiblichkeit, die Familie ganz oben an stellt. Obwohl Copley zumeist für seine frivol-erotischen Darstellungen bekannt ist, offenbart die hier angebotene Arbeit eine gesellschaftskritische Komponente, die trotz ihres vergnüglichen malerischen Stils der Leichtigkeit und Frivolität seiner späteren Werkreihen diametral gegenübersteht. [EH]

4

HENRI LAURENS

1885 Paris – 1954 Paris

Petite cariatide. 1930.

Bronze mit dunkelbrauner Patina.
Exemplar 2/6. Auf der Rückseite der Plinthe mit dem Künstlermonogramm, der Nummerierung und dem Gießerstempel „C. Valsuani Cire Perdue".
Höhe: 45 cm (17.7 in). Davon der Sockel: 25,7 x 21,7 x 5 cm (10.1 x 8.5 x 2 in).

Dem Wunsch des Künstlers entsprechend, vermacht sein Sohn Claude Laurens 1967 ein großes Ensemble von speziell angefertigten und mit MN (Musée Nationaux) geprägten Bronzegüssen den französischen Nationalmuseen, auch ein zusätzliches Exemplar dieser Bronze ist deshalb Teil der Sammlung des Musée National d'Art Moderne, Paris (heute im Musée Grenoble).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.36 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/D)
$ 113,000 – 169,500

PROVENIENZ

· Galerie Louise Leiris, Paris
(nach 1957, mit dem Galerieetikett auf der Innenseite der Plinthe).
· Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen.
· Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

· Museum Folkwang, Essen (Dauerleihgabe 2015-2025).

(JEWEILS EIN ANDERES EXEMPLAR)

· Henri Laurens. Exposition de la donation aux Musées Nationaux, Grand-Palais, Paris, Mai bis August 1967, Kat.-Nr. 20 (m. Abb.).
· Braque et Laurens. Quarante années d'amitié, L'Annonciade, Musée de Saint-Tropez, Saint-Tropez, 6.6.-8.10.2017.

LITERATUR

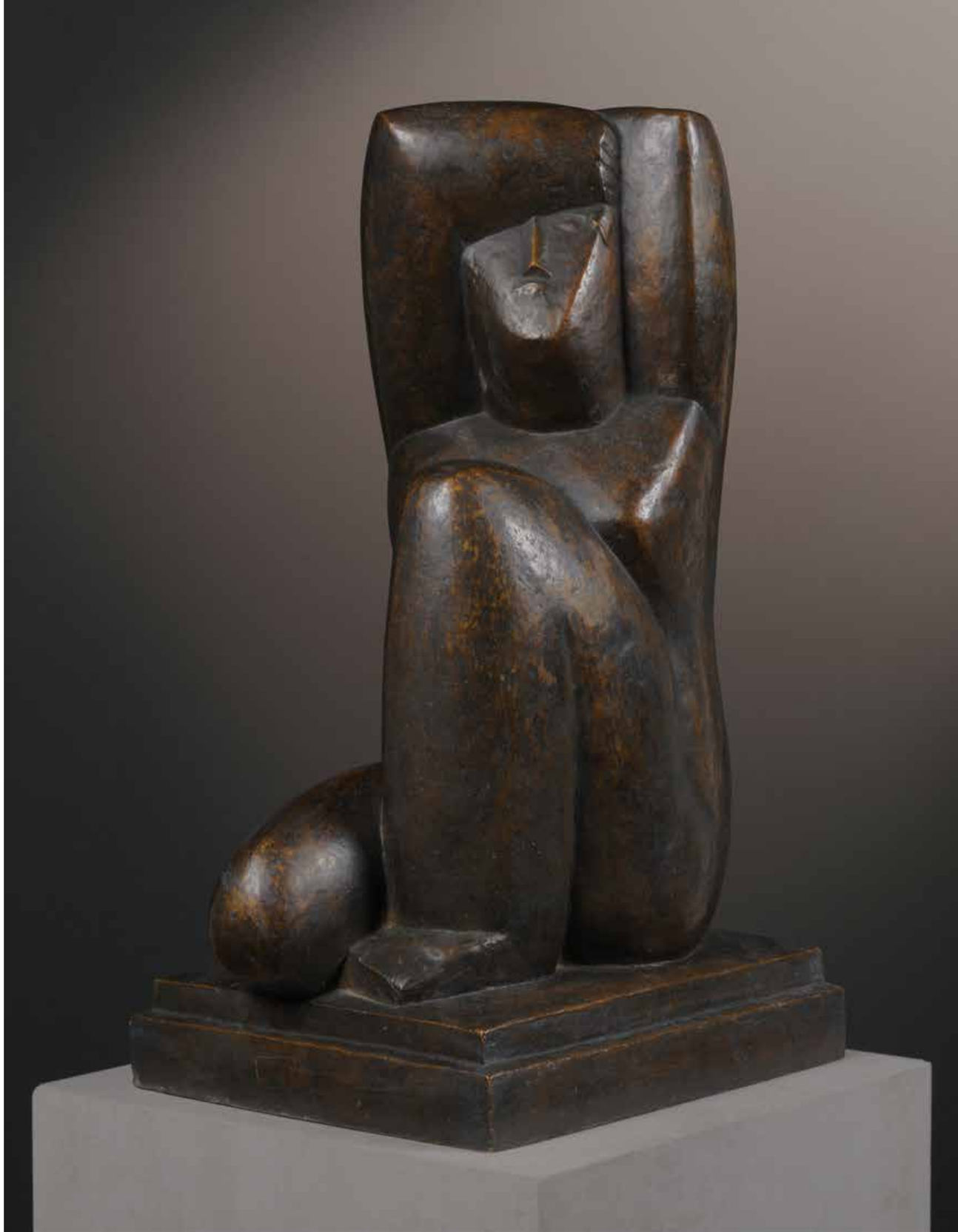
· Werner Hofmann, Henri Laurens. Das plastische Werk, Stuttgart 1970, S. 218 (m. Abb. eines anderen Exemplars).

- **Von zeitloser Schönheit: kompakte, harmonische Komposition mit sinnlichen, gerundeten und reduzierten Formen**
- **Henri Laurens gilt als einer der einflussreichsten französischen Bildhauer der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts**
- **Seine voluminösen, ausdrucksstarken Skulpturen sind für die gesamte Moderne prägend und befinden sich heute weltweit in renommierten musealen Sammlungen, darunter das Kunstmuseum Basel, die Tate Gallery, London und das Museum of Modern Art, New York**
- **Die Darstellung des weiblichen Körpers spielt in seinem gesamten künstlerischen Schaffen eine absolut herausragende Rolle**
- **„Petite cariatide" vereint Laurens' kubistische Ansätze und die in seinem Schaffen erneut auflebende klassizistische Geradlinigkeit**
- **Im Anschluss an den Kubismus finden sich in diesem Werk bereits die runden, fließenden Formen der gesuchten 1940er Jahre**
- **Aus der bedeutenden Sammlung Berthold und Else Beitz und bis 2025 als Dauerleihgabe im Museum Folkwang, Essen**

„Petite cariatide" mit ihren zum Teil überdimensionierten, weichen und trotzdem auf nahezu geometrische Formen reduzierten Gliedmaßen enthält einerseits Verweise auf die einige Jahre zurückliegende kubistische Phase Henri Laurens' und verfügt andererseits zugleich über eine wieder auflebende klassizistische Geradlinigkeit weicher, gerundeter Formen von großer Sinnlichkeit, wie sie für seine Arbeiten der 1920er Jahre charakteristisch ist. Der voluminöse, geschlossen-kompakte Körper erscheint wie aus einer Quader- oder Würfelform herausgeschnitten. Der gerade Rücken wird durch die angewinkelten Arme verlängert, sie verbinden sich über dem kantigen Gesicht zu einem Bogen. Auf einem Bein kniend, reckt sich die weibliche Figur in die Höhe und während das rechte Bein die Vertikale betont, versetzt das linke, wiederum waagerecht auf dem Boden aufgelegte Bein die gesamte Körperhaltung in ausgewogene Harmonie.

Das Motiv der Karyatide mit ihrer wunderbaren, kompakten Harmonie wiederholt Laurens in mehreren Terrakottaplastiken, in einer in Rot gehaltenen Gouache („Femme assise aux bras levés", 1937, Privatsammlung Hamburg) und auch in einer sehr großen Version der hier angebotenen Arbeit in Bronze und in Stein. Die große Steinskulptur ist 1936 das erste Werk von Henri Laurens, das vom französischen Staat angekauft wird („Cariatide assise", Stein, Musée National d'Art Moderne, heute Centre Pompidou, Paris). Von den großformatigen Werken des Künstlers existieren oftmals kleinere Versionen, denen Laurens jedoch den gleichen künstlerischen Wert beizumessen scheint. So sind zu Lebzeiten des Künstlers in zahlreichen Ausstellungen, darunter auch 1951 in der wichtigen retrospektiven Schau im Musée National d'Art Moderne in Paris, von mehreren Werken jeweils beide Fassungen, d. h. die große und die kleinere Version, ausgestellt.

Bei der hier angebotenen Bronze „Petite cariatide" handelt es sich wie beschrieben um die kleinere Version der im Centre Pompidou befindlichen Arbeit in Stein. Sie begeistert aufgrund ihrer absolut zeitlosen, sinnlich-geschmeidigen Formen, der prallen lebendigen Körperlichkeit und einer ihrem Volumen, ihrer Stabilität und ausgewogenen Komposition entsprechenden intrinsischen statischen Ruhe. [CH]



Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

5

FRANZ VON STUCK

1863 Tettenweis – 1928 München

Urteil des Paris. 1922.

Öl auf Holz.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf einem alten Etikett typografisch bezeichnet „Villa Stuck / Urteil des Paris v. Franz v. Stuck“ sowie mit der Nummer „09“. 73 x 74,3 cm (28.7 x 29.2 in).
Dargestellt sind die drei antiken Göttinnen Athena, Hera und Aphrodite.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.38 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/D)
$ 135,600 – 169,500

PROVENIENZ

· Aus dem Nachlass des Künstlers (seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

· Die XIV. Internationale Kunstausstellung in Venedig, Venedig 1924, Kat.-Nr. 64 (m. Abb. S. 118 u. S. 171).
· Spiel und Sinnlichkeit. Franz von Stuck 1863-1928, Mittelrhein-Museum Koblenz, 25.6.-3.8.1998, Kat.-Nr. 69 (m. Abb.).
· Franz von Stuck und Julius Exter. Freunde und Rivalen im Zeichen der Sezession, 20. Jahresausstellung, Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis, Juli 2008-Juli 2009, Kat.-Nr. 176 (m. Abb.).

LITERATUR

· Heinrich Voss, Franz von Stuck 1863-1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in den Symbolismus, WVZ-Nr. 565/128 (m. SW-Abb. S. 225).

- **Antike, Pathos, Eros – herausragendes Zeugnis von Stucks fesselnd symbolistischer Fin-de-Siècle-Malerei**
- **Athena, Hera und Aphrodite als Facetten der Weiblichkeit: Weisheit, Liebe, Eros**
- **Der entfesselt erotischen Weiblichkeit des Frühwerks setzt Stuck mit seinem „Urteil des Paris“ eine komplexe Inszenierung des Weiblichen entgegen**
- **Der Maler selbst ist in dieser geheimnisvollen Komposition in die Rolle des Paris geschlüpft und verleiht Aphrodite die jugendlichen Gesichtszüge seiner Frau Mary**
- **Bereits 1924 wählt Stuck das Gemälde für die internationale Kunstausstellung in Venedig aus**
- **Beste Provenienz: aus dem Nachlass des Künstlers und seither in Familienbesitz**
- **Stucks faszinierende Schöpfungen sind Bestandteil bedeutender Sammlungen, u. a. der Nationalgalerie Berlin, des Metropolitan Museum, New York, des Musée d’Orsay, Paris, und der Eremitage in St. Petersburg**

Die fesselnde Fin-de-Siècle-Malerei des Münchner Malerfürsten Franz von Stuck ist beherrscht von einer großen Faszination für das intensive Leben. Eros und Tod sind die wiederkehrenden Themen seiner von Faunen, Schlangen, Amoren und Akten bevölkerten Schöpfungen. Stucks ikonisches Gemälde „Die Sünde“ (1893, Neue Pinakothek, München) zeigt eine schlagenumwundene, nackte Femme fatale und ist das Skandalbild auf der ersten Ausstellung der Münchener Secession. Geheimnisvoll, selbstbewusst und direkt fixiert diese in traumartiges Licht gehüllte Gestalt den Betrachter. Stuck, der als Gründungsmitglied der Münchener Secession die Abspaltung der progressiven Künstler aus der konservativen Münchner Künstlergenossenschaft vorantreibt, entwickelt „Die Sünde“ aus dem biblischen Thema der Versuchung. Etwa zeitgleich beschäftigt er sich mit dem Motiv der antiken Göttin Pallas Athene, deren kriegsbehelmtes Haupt bald darauf zum berühmten Signet der Münchener Secession wird. Pallas Athene, die griechische Göttin der Weisheit, der Strategie, des Kampfes und der Künste, ist laut der antiken Mythologie auch eine der Protagonistinnen des Urteil des Paris. Nach der in der Renaissance wiederentdeckten Episode obliegt dem jungen Paris das schwierige Urteil, zu entscheiden, welche von den drei Göttinnen Athena, Hera und Aphrodite die Schönste ist. Alle versuchen den jungen Prinzen zu bestechen und Paris entscheidet sich schließlich für Aphrodite, die ihm die Liebe der schönsten Frau der Welt verspricht. Ein frühes Renaissance-Gemälde, das sich dieser antiken Szenerie widmet, ist Sandro Botticellis gleichnamiges Gemälde (1485/1488, Fondazione Cini, Venedig). Auch wenn Botticelli die drei Göttinnen noch bekleidet zeigt, so erfreut sich das Thema fortan vor allem deshalb großer Beliebtheit, weil es – ähnlich wie der biblische Sündenfall – die Möglichkeit für die offene erotische Inszenierung des weiblichen Körpers bereithält. Während von Stuck noch eine zweite, etwas spätere und deutlich traditionellere aufgefasste Darstellung des antiken Stoffes überliefert ist, gelingt dem exzentrischen Malerfürsten hingegen in der vorliegenden Komposition etwas Gewaltiges: Stuck lässt uns allein die drei Göttinnen wie entrückte Traumgestalten aus dem tiefen Schwarz des unendlichen Raumes entgegentreten und der Maler selbst ist, wie fortan auch der Betrachter, in die Rolle des Paris geschlüpft. Stuck aber, der vor allem Aphrodite die jugendlichen Gesichtszüge seiner Frau Mary verleiht, fällt kein Urteil, sondern stellt die drei konkurrierenden Göttinnen in geheimnisvoll glühendes Licht getaucht als Facetten des Weiblichen gleichwertig nebeneinander: Athena, die Göttin der Weisheit und des Kampfes, Hera, die Göttin der Ehe und Familie, sowie Aphrodite, die Göttin der Begierde und erotischen Liebe. All das hat Stuck in seinem „Urteil des Paris“, das von ihm vier Jahre vor seinem plötzlichen Tod für die Internationale Kunstausstellung in Venedig ausgewählt wird, zu einer sinnlich-komplexen Inszenierung des Weiblichen verwoben. [JS]

6

EGON SCHIELE

1890 Tulln – 1918 Wien

Sitzender Knabe, Draufsicht. 1918.

Kreidezeichnung.
Unten rechts signiert und datiert. 30 x 46,5 cm (11.8 x 18.3 in), fast blattgroß.

Wir danken Jane Kallir, Kallir Research Institute, New York,
für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.40 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7)
$ 113,000 – 169,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Deutschland.
· Galerie Ilse Schweinsteiger, München (1982).
· Serge Sabarsky Gallery, New York (auf der Rahmenrückpappe mit einem Etikett).
· Privatsammlung USA
(1983 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

· Expressionisten 2. Aquarelle, Zeichnungen, Ölbilder, Galerie Ilse Schweinsteiger, München, Winter 1982, Kat.-Nr. 74 (m. Abb.).

LITERATUR

· Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné, New York 1990, WVZ-Nr. 2174 (m. SW-Abb.).
· Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné, Expanded Edition, New York 1998, WVZ-Nr. D 2174 (m. SW-Abb.).

- **Meisterhaft ausgeführte Zeichnung aus dem letzten Lebensjahr des jung verstorbenen Künstlers**
- **Entstanden im Schlüsseljahr 1918: Schieles künstlerische Bedeutung manifestiert sich in seiner ausverkauften Ausstellung in der Wiener Secession im März desselben Jahres**
- **In der ungewohnten Vogelperspektive eröffnet Schiele eine radikal neue Sicht auf das Porträt**
- **Bedeutende Provenienz: ehemals Teil der renommierten Sammlung Serge Sabarsky, New York, und seither über 40 Jahre in Privatbesitz**
- **Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)**
- **Vergleichbare Zeichnungen aus dieser Schaffensphase befinden sich in bedeutenden musealen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, das Metropolitan Museum of Art, New York, und die Albertina Wien**

In seinen nur 28 Lebensjahren schafft Egon Schiele ein Œuvre, das der modernen Kunst einen unauslöschlichen Stempel aufdrückt – geprägt von provokativer Intensität, emotionaler Subjektivität und einem unverkennbaren expressionistischen Stil. Der junge Künstler erweist sich früh als Rebell, nicht nur durch seine bahnbrechende Bildsprache, sondern auch im gesellschaftlichen Kontext eines Wiens, das von politischer Unsicherheit, wirtschaftlicher Instabilität und moralischer Enge geprägt ist. Die Begegnung mit Gustav Klimt und der Wiener Moderne markiert für Schiele einen entscheidenden Wendepunkt: Er verlässt die Wiener Akademie und entwickelt in rasantem Tempo eine radikal neue künstlerische Ausdrucksweise, in der er existenzielle Themen wie Identität, Sexualität und psychologische Dimensionen mit schonungsloser Offenheit verhandelt.

Die Zeichnung „Sitzender Knabe, Draufsicht" entsteht 1918, im letzten Jahr seines allzu kurzen Lebens. In den Werken dieser späten Schaffensphase richtet sich Schieles Fokus zunehmend auf das Porträt – sowohl in der oft als anstößig empfundenen Darstellungsweise, die ihn in Konflikt mit der sittenstrengen österreichischen Gesellschaft bringt, als auch in ruhigeren, kontemplativen Studien wie der vorliegenden. Schieles Knabe sitzt, aus der Vogelperspektive gesehen, lässig im Schneidersitz, den Kopf leicht in die Hand gestützt, den Blick nach vorn gerichtet, und der Körper ist in jener für Schiele so charakteristischen, leicht verzerrten Haltung gezeigt. Die ungewöhnliche Perspektive verleiht der Szene eine stille Intimität: Der Betrachtende nimmt eine beobachtende, wenngleich distanzierte Position ein – und doch entsteht ein Gefühl von Nähe. Schiele gelingt ein Maximum an Ausdruck bei gleichzeitiger Reduktion auf das Wesentliche: klare Konturen, sparsame Details, minimale Schattierung. Trotz der formalen Einfachheit strahlt die Figur eine tiefgreifende psychologische Komplexität aus. Der Knabe erscheint zugleich verletzlich und präsent, als wäre er in einem Moment der Einkehr festgehalten. Die Zeichnung veranschaulicht eindrücklich, wie weit sich Schiele von der bloßen Nachahmung seiner Modelle entfernt hat. Zu diesem Zeitpunkt hat er eine eigene Bildsprache entwickelt, hier gekennzeichnet durch kindliche Unschuld und Verletzlichkeit. Die Zeichnung wird so zu einem Zeugnis einer universellen menschlichen Erfahrung – und zum Vermächtnis eines Künstlers, der wie kaum ein anderer das Innenleben seiner Zeit sichtbar macht. [KA]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

7

TONY CRAGG

1949 Liverpool – lebt und arbeitet in Wuppertal

After We've Gone. 2013.

Bronze mit dunkelbrauner Patina.
Unten nahe der Standfläche mit der Signatur und dem Gießerstempel.
87 x 44 x 41,5 cm (34.2 x 17.3 x 16.3 in).
Der dazugehörige Sockel: 100 x 49 x 35 cm (39.4 x 19.3 x 13.8 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.42 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 135,600 – 203,400

PROVENIENZ

· Sammlung Europa (2013 vom Künstler erworben).

· Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

· Cragg Foundation, Anthony Cragg. Works in Five Volumes, Volume IV (Sculpture 2001-2017), Köln 2019, S. 563 (m. ganzs. Abb., S. 396).

- **Aus jeder Perspektive eröffnen sich variierende Ansichten der abstrakten, eleganten Bronze**
- **Mit übereinanderliegenden Schichtungen und Wölbungen formuliert Cragg ein zwischen natürlichem Organismus und künstlerischer Idee changierendes Formengebilde**
- **Der Künstler zählt international zu den bedeutendsten zeitgenössischen Bildhauern**
- **Vergleichbare Werke sind zuletzt in den viel besprochenen Einzelausstellungen „Tony Cragg. Please Touch!" im Kunstpalast in Düsseldorf (2024) und „Tony Cragg – Sculpture: Body and Soul" in der Wiener Albertina (2022) zu sehen**
- **Tony Craggs Skulpturen befinden sich heute in zahlreichen musealen Sammlungen, darunter das Museum Ludwig, Köln, das Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington, D.C., und die Tate Gallery, London**

Eine große Inspirationsquelle für die Entstehung der außergewöhnlichen Werke Tony Craggs ist und bleibt die Natur, doch der Künstler möchte die existierende Natur nicht nachahmen, sondern gänzlich neue Formengebilde entstehen lassen, die in der uns umgebenden Realität bisher noch nicht zu finden sind. In einer intensiven Auseinandersetzung mit verschiedensten Materialien, darunter auch Glas, Edelstahl, Granit, Holz oder eben Bronze, begibt sich der Künstler auf die Suche nach neuartigen Formen, die mit dem jeweiligen Material, aus dem sie gefertigt sind, eine ideale Einheit bilden. Auch die hier angebotene, fast philosophisch betitelte Arbeit „After We've Gone" spielt mit unseren Sehgewohnheiten, wirkt als elegant gebogenes, sich in vielen kleinen Ausbuchtungen ausbreitendes und emporwachsendes skulpturales Gebilde wie eine organische Struktur und ähnelt natürlich entstandenen, lebendigen Organismen. Die schwere, kompakte Bronze erreicht in mehreren Schichtungen eine unerwartete Leichtigkeit, es entsteht eine Ambivalenz zwischen Massivität und eleganter Statik, Lebendigkeit und ruhender Präsenz. Die Form wirkt vertraut und fremd zugleich: Bewusst spielt Cragg mit der Wahrnehmung der Betrachtenden, eröffnet ihnen ein breites, offenes Assoziationsspektrum und hinterfragt die Grenzen zwischen Natur und Kunst. [CH]

„If you make something with your hands, every change in line, volume, surface, silhouette, gives you a different thought or emotion. After several moves, you're in unknown territory. Although I change material with my hands, the material itself changes my mind. It is a dialogue in which the material always has the last word."

Tony Cragg in einem Interview mit Kate Kellaway, in: ‚I'm most interested in the emotional qualities of things', The Guardian, 15.3.2017.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

8

GEORG BASELITZ

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

Apotheke – PiN. 2000.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert „28.V.2000“ und betitelt. 250 x 200 cm (98.4 x 78.7 in).

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

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.44 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 500.000 (R7/D/F)
$ 339,000 – 565,000

PROVENIENZ

· Galerie Thaddeus Ropac, Salzburg.

· Privatsammlung Süddeutschland
(2001 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

· Georg Baselitz. Im Walde von Blainville. Malerei 1996-2000, Sammlung Essl - Kunst der Gegenwart, Wien/Klosterneuburg, 11.10.2000-28.1.2001, S. 68 (m. Abb. S. 69).

LITERATUR

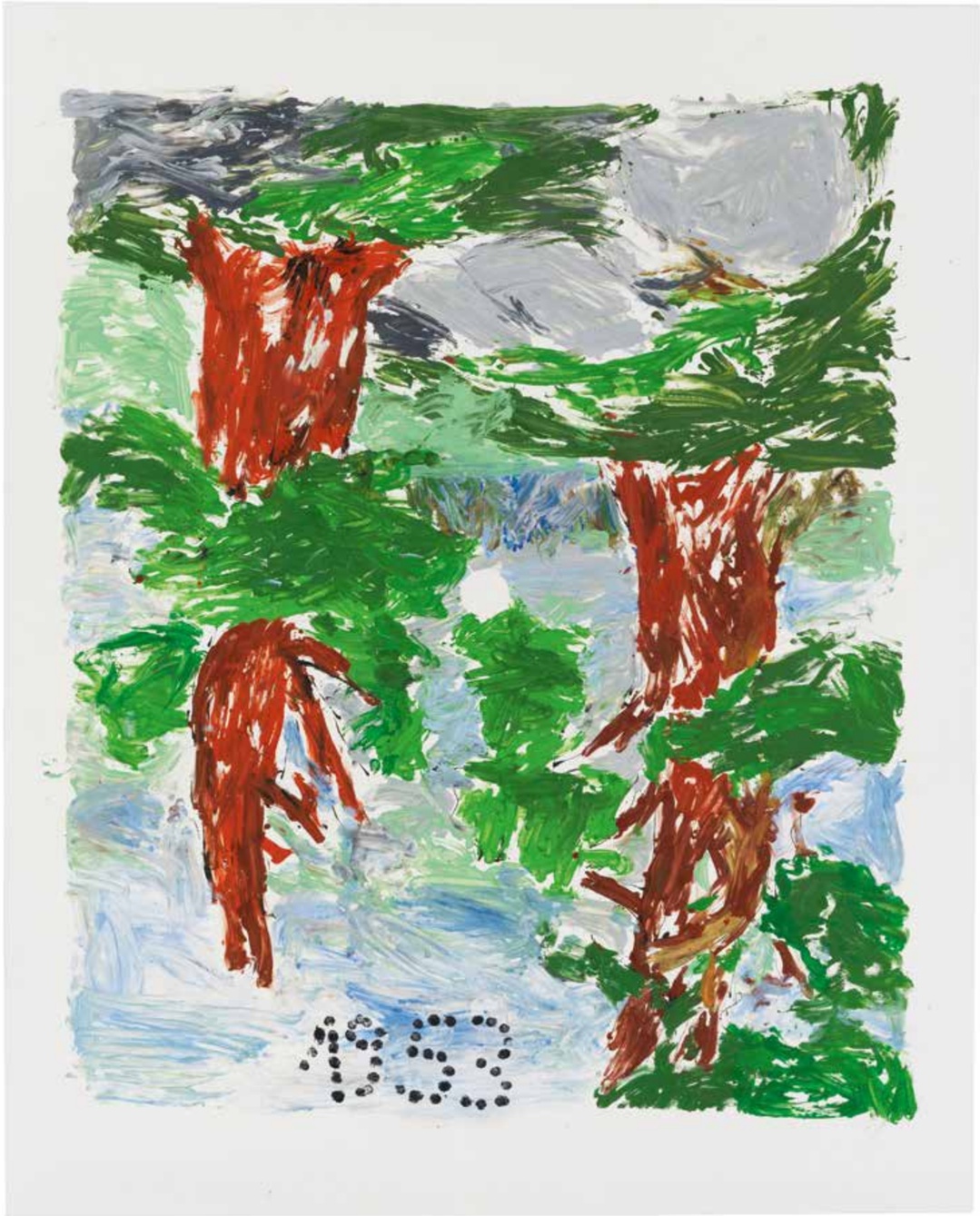
· Richard Calvocoressi, Georg Baselitz, London 2021, S. 317 (m. Abb.).

Georg Baselitz – Malerei als Provokation
Im Zentrum ein weißer Fleck, eine zehn Zentimeter große, kreisrunde Auslassung in der monumentalen Darstellung zweier auf dem Kopf stehender, dicker Eichenstämme. Oben die Wurzeln, der Himmel am Boden, darin die groß aufgebrachte, geheimnisvolle Jahreszahl 1953 und dann ein spontan völlig unpassend erscheinender, von der Darstellung vollkommen emanzipierter Bildtitel „Apotheke – PiN“. All das gibt dem Betrachter in unserer im Jahr 2000 entstandenen, kraftvollen Malerei ein spannendes Rätsel auf. Um dies als eine Art Essenz des Baselitz'schen Kunstschaffens zu entschlüsseln, gilt es zu verstehen, dass Baselitz' revolutionäre Malerei bereits seit den 1960er Jahren wie besessen nach der Kraft der ästhetischen Provokation sucht. Seine kraftvolle gegenständliche Malerei ist ein hemmungsloses Austesten von überkommenen Konventionen und Normen, ein bewusster Verstoß gegen festgelegte Kategorien, ein Kampf gegen traditionelle Sehgewohnheiten und Vorstellungen von Kunst. Dieses herausragende Schaffen hat Georg Baselitz zu einem der prominentesten Vertreter der deutschen Gegenwartskunst gemacht.

- **Entstehungsjahr 2000: Baselitz verankert sich rückblickend mit diesem Gemälde als einer der radikalen Erneuerer der Kunstgeschichte des abgeschlossenen 20. Jahrhunderts**
- **„Apotheke – PiN“: Verweis auf die zwei großen Erneuerer der Moderne – Marcel Duchamp („Pharmacie“, 1914) und Wassily Kandinsky („Prinzip der inneren Notwendigkeit“, 1912)**
- **1953: Anspielung auf das für Baselitz' Schaffen richtungsgebende Frühwerk „Zwei Eichen“ (1953/54)**
- **Der Wald auf dem Kopf: Inspiriert von der Malerei der Romantik gilt der Wald als das wichtigste Motiv in Baselitz' Œuvre, über das er 1969 zu seiner charakteristischen, „kopfstehenden“ Bildsprache findet**
- **Maximierung der Verfremdungseffekte als Essenz von Baselitz' Kunstschaffen: auf dem Kopf, rätselhafter Titel, weiße Umrandung, Jahreszahl im Himmel und große, kreisrunde Auslassung im Zentrum der Malerei**
- **Zuletzt würdigte u. a. die Fondation Beyeler, Basel (2019), das Centre Pompidou, Paris (2021/22), und der White Cube, London (2024), Baselitz' Schaffen mit großen Überblicksschauen**

„[…] die Socke mit einem Loch verhüllt nicht mehr den Zeh, er schaut in die Freiheit, […] in ein Luftloch fällt das Flugzeug […], durch ein Loch (wieder Leck) in der Birne (Kopf) lässt man den Gedanken freien Lauf, […] ein Loch im Bild lässt die Fantasie kreisen wie beim Loch in der Schallplatte, um das die Musik spielt.“

Georg Baselitz, Imerpia, 15. August 2000.



Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Georg Baselitz, Zwei Eichen, 1953/54, Öl auf Malkarton. © Georg Baselitz 2025

Carl Gustav Carus, Eichen am Meer, 1834/35, Öl auf Leinwand,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Mit einem ersten großen Skandal erreicht Baselitz im Jahr 1963 durch seine Ausstellung in der Galerie Werner & Katz in Berlin über Nacht Berühmtheit: Unter anderem das schockierende Gemälde „Der nackte Mann" (1962), das einen ausgezehrten, tot in einem grabähnlichen Loch liegenden männlichen Akt mit überdimensioniertem Penis zeigt, ist Auslöser dieses Skandals. Ein Werk, das sich sowohl auf die Tradition der Darstellungen des Leichnams Christi bezieht als auch auf die im Nachkriegsdeutschland verdrängten Todesbilder aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern. In der BZ ist am folgenden Tag zu lesen: „Es ist ein Skandal, wie es ihn seit Kriegsende auf diesem Gebiet in Berlin nicht gegeben hat."

1969 entsteht mit „Der Wald auf dem Kopf" (Museum Ludwig, Köln) das erste Gemälde, in welchem Baselitz das Motiv auf den Kopf stellt. Erneut provoziert Baselitz damit auf radikale Weise unsere tradierten Sehgewohnheiten und unsere Konventionen von Kunst und Wirklichkeit. Dieser mutige Schritt, der schließlich schnell zu Baselitz' künstlerischem Markenzeichen wird, sichert ihm nicht nur fortan einen festen Platz in der Kunstgeschichte, sondern ist zugleich auch ein kraftvoller, malerischer Befreiungsakt. „Der Malakt selbst emanzipiert sich von der Darstellung, vom Abbildhaften und lässt die Werke gleichzeitig als gegenständlich und ungegenständlich erscheinen." (Zit. Toni Stoss, in: Georg Baselitz, Gemälde und Skulpturen 1960-2008, Köln/Salzburg 2009, S. 8) Auch für dieses Gemälde ist Gesehenes und damit die kunsthistorische Tradition wegbereitend, denn motivisch basiert „Der Wald auf dem Kopf" auf dem Gemälde „Wermsdorfer Wald" von Ferdinand von Rayski aus dem Jahr 1859 (Staatliche Kunstsammlungen Dresden). Bereits in seinem noch in seiner ostdeutschen Heimat entstandenen Jugendwerk „Zwei Eichen" (1953/54) hat Baselitz sich mit der Malerei der Romantik auseinandergesetzt und in dieser noch traditionell ausgeführten Landschaftsdarstellung auf Carl Gustav Carus' berühmte „Eichen am Meer" (1834/35, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) bezogen. Die groß aufgebrachte Jahreszahl „1953" in unserem monumentalen Eichen-Gemälde „Apotheke – PiN" verweist also auf dieses in Baselitz' ostdeutscher Heimat entstandene, motivgleiche Jugendwerk „Zwei Eichen" (1953/54).

Der Wald – Sinnbild deutscher Identität und verlorener Heimat

Trotz dieser reichhaltigen kunsthistorischen Inspirationsquellen aber bleibt der Wald das zentrale und prägendste Bildthema in Baselitz' Schaffen. In bedeutender Weise hat die Literatur und Kunst der Romantik eine tiefe Verbundenheit der deutschen Identität mit dem Wald geprägt. Im Katalog der Baselitz-Ausstellung in London 2007 wird hierzu etwa Elias Canetti zitiert: „In keiner modernen Nation der Welt ist der Geist der Identifikation mit dem Wald [Waldgefühl] so lebendig geblieben" (E. Canetti, zit. in: N. Rosenthal (Hrsg.), Georg Baselitz, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 2007, S. 121). Baselitz hat sich in seinem Werk nicht nur intensiv mit der deutschen Geschichte, der Frage der Identität und seiner eigenen Biografie auseinandergesetzt, sondern das Erbe der Kunstgeschichte darüber hinaus stets fest in sein Bilddenken eingebunden. Ferdinand von Rayskis Waldansichten und sächsische Landschaften, auf welche sich Baselitz 1969 mit seinem

Baselitz' Atelier auf Schloss Derneburg, um 1975. © Georg Baselitz 2025

„Das Umdrehen des Bildes hat mir bewiesen, dass die Realität das Bild ist, ein auf den Kopf gestellter Gegenstand ist tauglich für die Malerei, weil er als Gegenstand untauglich ist."

Georg Baselitz.

berühmten Gemälde „Der Wald auf dem Kopf" (Museum Ludwig, Köln) bezieht, repräsentieren aber nicht nur eine bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende naturalistische Bildtradition, sondern für Baselitz darüber hinaus Orte der eigenen Kindheit und damit ein bildgewordenes Gefühl von Heimat. In Rayskis Landschaften entdeckt Baselitz die Landschaft seiner ostdeutschen Kindheit wieder, die ihm seit seiner Übersiedlung nach West-Berlin nur wenige Jahre vor dem Bau der Mauer für mehr als 30 Jahre unzugänglich bleibt und doch als prägende visuelle Erinnerung weiter präsent ist. Auch Caspar David Friedrichs entgrenzte Seelenlandschaften sind deshalb für Baselitz' Malerei eine weitere, wichtige Inspirationsquelle, denn bereits Friedrich hat für seine Zeit geradezu visionär formuliert: „Eine Landschaft ist ein Seelenzustand. Der Mensch soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht." Dieses radikale Umdenken ist für Baselitz, dem es um die Landschaft seiner Erinnerung geht, von entscheidender Bedeutung und Grund für eine innovative lebenslange Auseinandersetzung mit dieser zutiefst emotional aufgeladenen Motivik. Die „kopfstehenden" Erinnerungslandschaften seiner sächsischen Heimat faszinieren durch ihre kraftvoll zwischen Realismus und Abstraktion oszillierende Bildsprache, die Baselitz in unserer monumentalen Waldlandschaft „Apotheke – PiN" mit zahlreichen kunsthistorischen Verweisen und ergänzenden Verfremdungseffekten, wie etwa der weißen, kreisförmigen Auslassung im Bildzentrum, um eine komplexe kunsttheoretische Reflexionsebene anreichert.

„Auf dem Kopf" und mehr – „Apotheke – PiN" und die maximale Emanzipation von der Realität

Durch seine kunsthistorisch epochale Entscheidung den Bildgegenstand „auf den Kopf" zu stellen, hat Baselitz den Malakt von der Darstellung emanzipiert. Mit der 180-Grad-Drehung erfindet Baselitz sein künstlerisches Markenzeichen, das fortan niemand zu kopieren wagt. Baselitz sagt dazu: „Die Regel dafür ist künstlich, aber ebenso wenig falsch wie die konventionellen Regeln. [...] Denn kein Bild, kein Stück Papier auf dem Tisch hat von sich aus eine natürliche Himmelsrichtung oder ein Oben, Unten, Rechts oder Links. Das ist nur eine verabredete Form, eine Konvention. Und ich bin dahintergekommen, dass man durchaus Bilder machen kann, wenn man dieser Verabredung widerspricht und die Motive rumdreht" (zit. nach: Jens Hinrichsen, Der Disharmoniker. Baselitz wird 85, in: Monopol, 21.1.2023). In der vorliegenden monumentalen Darstellung zweier Eichen führt Baselitz den Einsatz künstlerischer Verfremdungseffekte an ein Maximum, indem er die „auf dem Kopf" stehende Motivik noch um einen breiten, unbemalt stehengelassenen Leinwandrand und eine kreisrunde Auslassung im Zentrum der Malerei ergänzt, die einem Guckloch gleich den Blick auf den Bildträger, die weiße, unbemalte Leinwand frei gibt. Baselitz treibt auf diese Weise die Emanzipation des Malaktes auf die Spitze, indem er diesen als reine, von den seit der Renaissance bestehenden Zwängen einer illusionistischen Realitätswiedergabe emanzipiert, Malerei sichtbar macht. Mit dem irritierenden, scheinbar unpassenden Titel „Apotheke – PiN" verweist Baselitz darüber hinaus auf Marcel Duchamps zweites Readymade „Pharmacie (Apotheke)" aus dem Jahr 1914: eine Reproduktion einer gezeichneten Baumlandschaft, ein wertloses Massenprodukt, welches Duchamp lediglich durch die Ergänzung von zwei kleinen Farbtupfern in Gouache zum Kunstwerk erklärt. „Pharmacie (Apotheke)" gilt als Schlüsselwerk im avantgardistischen Schaffen Marcel Duchamps, des revolutionären Erneuerers des traditionellen Kunstbegriffs. Der Titelzusatz „PiN" birgt den Verweis auf einen weiteren kunsthistorisch bedeutenden Erneuerer der Moderne: auf Wassily Kandinsky und das in seiner berühmten kunsttheoretischen Schrift „Über das Geistige in der Kunst" (München 1912) formulierte „Prinzip der inneren Notwendigkeit". Nach Kandinskys Kunstauffassung sollte ein Kunstwerk keineswegs die äußere Realität abbilden, sondern die innere Welt des Künstlers widerspiegeln und diese durch Form und Farbe möglichst unmittelbar zum Ausdruck bringen. Baselitz' „Apotheke – PiN" vereint somit auf faszinierende Weise all das, was Baselitz' Malerei in entscheidender Weise auszeichnet. Irritierend und fesselnd gleicht diese in kraftvoll-befreiter Malerei ausgeführte, monumentale Waldlandschaft, aufgeladen mit diversen kunsthistorischen Verweisen, geradezu einem Manifest, es ist die gemalte Essenz von Baselitz' epochalem Kunstschaffen. [JS]

Georg Baselitz, Der Wald auf dem Kopf, 1969, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln.
© Georg Baselitz 2025

Ferdinand von Raysik, Wermsdorfer Wald, um 1859, Öl auf Leinwand,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

9

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

Die Birkenallee im Wannseegarten. 1919.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. 70,5 x 90,5 cm (27.7 x 35.6 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.46 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/D)
$ 452,000 – 678,000

PROVENIENZ

- Galerie Grosshennig, Düsseldorf.
- Kunsthaus Bühler, Stuttgart (wohl 1963 vom Vorgenannten erworben, auf d. Keilrahmen m. d. Galerieetikett).
- Sammlung Gabriele Zimmermann (geb. Bühler), Stuttgart (1974 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Berlin (1998 von der Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Im Garten von Max Liebermann, Hamburger Kunsthalle, 11.6.-26.9.2004; Alte Nationalgalerie, Berlin, 12.10.2004-9.1.2005, S. 197, Kat.-Nr. 24 (m. Abb., S. 137).
- Max Liebermann. Der Birkenweg - Ein Motiv zwischen Impressionismus und Jugendstil, Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin, 27.4.-27.7.2008, S. 73 (m. Abb., S. 21).

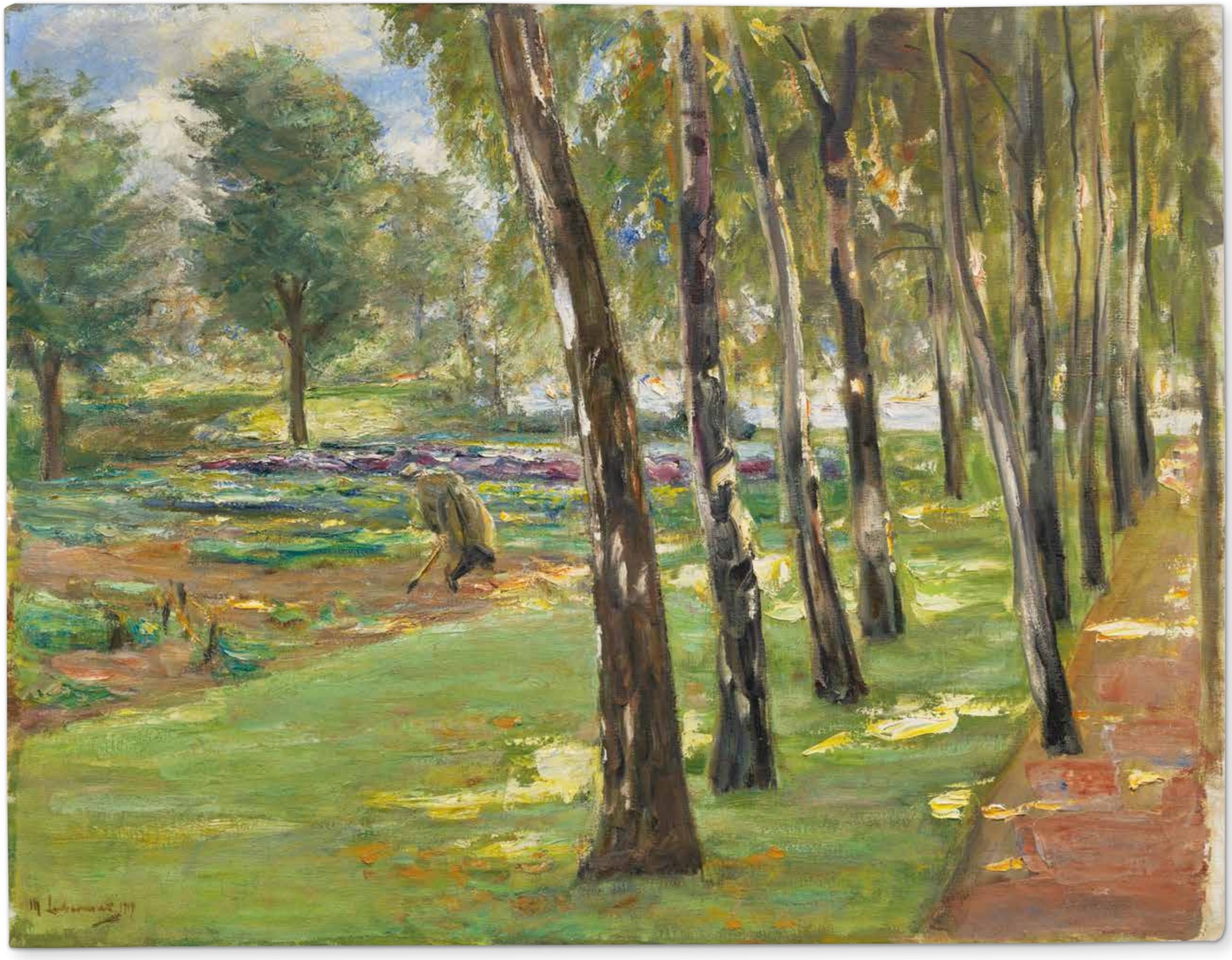
LITERATUR

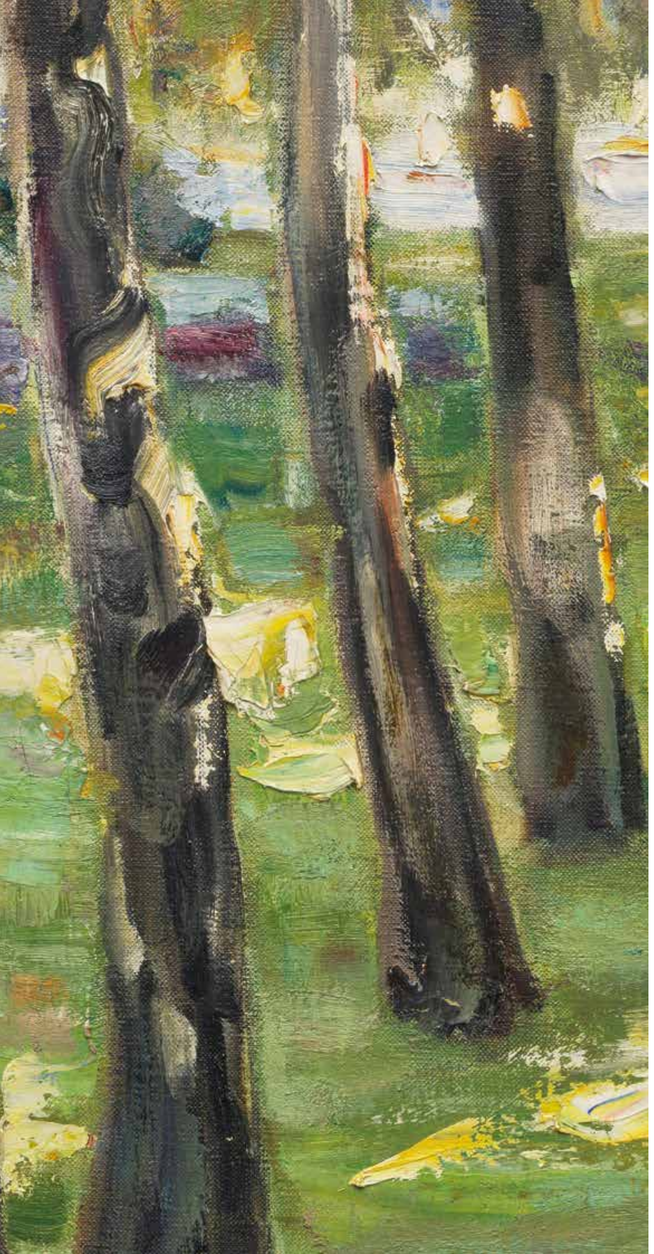
- Matthias Eberle, Max Liebermann (1847-1935). Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. II: 1900-1935, München 1996, S. 989, WVZ-Nr. 1919/23 (m. d. Titel „Die Birkenallee im Wannseegarten, Blick auf das Kohlfeld", m. Abb., S. 991).
- Martin Faass, Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee, Berlin 2010, S. 148 (m. ganzs. Abb.).

- **Vollendetes Spiel von Licht und Schatten mit Blick in Richtung des durch die Birken glitzernden Wannsees**
- **Nach dem Kriegsausbruch 1914 wird Liebermanns Villa am Wannsee zu seinem künstlerischen und privaten Rückzugsort**
- **In den hier entstandenen Gemälden erreicht Liebermann eine neue Befreiung von Form und Farbe**
- **Die berühmten Gartenbilder gehören zu seinen gesuchtesten Arbeiten auf dem internationalen Kunstmarkt**
- **Liebermanns Darstellungen der Birkenallee befinden sich u. a. in den Sammlungen des Niedersächsischen Landesmuseums, Hannover, der Hamburger Kunsthalle und der National-galerie, Staatliche Museen zu Berlin**

„Ich liebe es, daß man sieht, wie ein Stamm aus dem Boden kommt. Seine Form erhält dadurch eine ganz andere Eindringlichkeit."

Max Liebermann an Gotthard Jedlicka, zit. nach: Gloria Köpnick u. Rainer Stamm (Hrsg.), Max Liebermanns Garten, Berlin 2021, S. 60.





Die große Rasenfläche, links der Birkenweg, um 1911.

Max Liebermann, Die Birkenallee im Wannseegarten nach Westen, 1918, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle.

„Wohnraum im Freien".
Max Liebermanns Gartenparadies am Wannsee

1909 erwirbt Max Liebermann ein großzügig geschnittenes Seegrundstück am Wannsee bei Berlin, das sich auf einer Fläche von 200 mal 40 Metern vom Ufer des Wannsees bis zur damaligen „Großen Seestraße" erstreckt. In den darauffolgenden Monaten lässt er hier nicht nur eine Sommer-Residenz, die heute bekannte Liebermann-Villa, errichten, sondern gestaltet in Zusammenarbeit mit Alfred Lichtwark (1852–1914), dem damaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, auch ein beeindruckendes, vielschichtiges Gartenparadies. Mithilfe künstlerisch-architektonischer Prinzipien werden Nutzgarten, Blumenbeete, Hecken, Sträucher, Bäume und Rasenflächen mit der umliegenden Seenlandschaft und der Villa selbst zu einer harmonischen Einheit verschmolzen – ganz dem englischen Verständnis des Gartens als „Wohnraum im Freien" folgend und wie Liebermann es bereits seit den 1880er Jahren bei seinen Aufenthalten in Noordwijk kennen und schätzen gelernt hatte. Schon damals schlagen sich seine Eindrücke und seine Freude an den hübschen Gärten in einigen Gemälden wieder: In „Stevenstift in Leyden" (Eberle 1889/6 und 1890/2) ist im rechten Bildteil beispielsweise ein üppiger, prachtvoll blühender Rosengarten dargestellt und einige Jahre später, vermutlich während eines Aufenthalts in Zandvoort, entstehen einzelne bäuerliche Gartenansichten, u. a. „Garten mit blühenden Sonnenblumen" (Eberle 1895/14). Durch Alfred Lichtwark lernt Liebermann in den 1890er Jahren schließlich auch die Schönheit des norddeutschen Bauerngartens kennen. Eine Entdeckung, die ihn einige Jahre später womöglich zum Erwerb des Grundstücks am Großen Wannsee beflügelt.

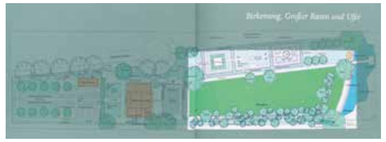
Blumenterrasse, Obstwiese und Rosengarten

Ab 1910 verhilft Liebermann der große Wannseegarten zu einer erstaunlichen künstlerischen Kreativität und Schaffenskraft. In den darauffolgenden Jahren entsteht eine Vielzahl reizvoller Darstellungen der prächtigen Anlage, die dem Künstler als stetige, sich mit den Jahreszeiten wandelnde, nie versiegende Inspirationsquelle dient. In dem Richtung Nordwesten ausgerichteten Garten-Areal befinden sich der Staudengarten, der Gemüsegarten, die Sommerblumenrabatten, ein Gärtnerhaus, mehrere Buchen- und Lindenhecken, eine große Kastanie und eine lange Fliederhecke. Richtung Südosten erstreckt sich vor der Terrasse, auf der Liebermann gerne verweilt, die geometrisch angelegte Blumenterrasse, daneben der „Otterbrunnen" mit einer Bronze von August Gaul, drei quadratisch eingefasste Heckengärten, das Lindenkarree, der ovale Garten und der Rosengarten mit Sonnenuhr, dahinter die Obstwiese mit Trauerweiden und einem kleinen Teepavillon direkt an der Uferpromenade, an die sich natürlich ein Bootssteg anschließt. Das restliche Grundstück zwischen Wannsee und Villa füllt eine große Rasenfläche sowie ein an der Seeseite beginnender und am seitlichen Rand des Grundstücks zum Haus führender Weg, der Birkenhain.

Birkenhain und große Rasenfläche:
Verbindung zwischen Haus und Wannsee-Ufer

Die beiden links und rechts von der Rasenfläche gerade zum See führenden Gänge gehören zu den Hauptgedanken Alfred Lichtwarks bei der Planung und Strukturierung des großen Gartengrundstücks. Die für diese Gegend typischen Bäume gehören damals zum ursprünglichen Bestand des Grundstücks. Nicht als Allee (wie der Titel suggeriert), sondern als unregelmäßig verteilte, natürlich gewachsene Baumgruppe führen sie am Ufer des Wannsees entlang und bilden auch am Rande der Rasenfläche ein kleines, Schatten spendendes Wäldchen. Der Fußweg verläuft gerade, jedoch direkt durch den Hain hindurch, sodass sich einige Birken nun mitten auf dem Pfad befinden. „Sie sehen, daß die geraden Wege ohne Rücksicht auf die Bäume gezogen sind. Ich habe es so gewollt. Man hat mich damals überall ausgelacht. Man hat mich sogar als verrückt angesehen. Jetzt lassen auch die andern so bauen und die Wege auf ähnliche Weise anlegen. Ich liebe es, daß man sieht, wie ein Stamm aus dem Boden kommt. Seine Form erhält dadurch eine ganz andere Eindringlichkeit." (Max Liebermann an Gotthard Jedlicka, zit. nach: Gloria Köpnick u. Rainer Stamm (Hrsg.), Max Liebermanns Garten, Berlin 2021, S. 60)
Dieser von Birken gesäumte schmale Weg, der auch auf der hier angebotenen Darstellung zu sehen ist, bietet Liebermann während und nach dem Ersten Weltkrieg und auch in den 1920er Jahren neben den zahlreichen Blumenbeeten und -rabatten ein besonders reizvolles Motiv für seine Gartenbilder.

Das Grundstück rund um die Liebermann-Villa in Wannsee, hier: Birkenweg, großer Rasen und Ufer, Karte: Reinald Eckert. © Reinald Eckert



Der Birkenweg im Garten der Liebermann-Villa, 1914.
© Erik-Jan Ouwerkerk

Der heutige Blick durch den Birkenhain Richtung Wannsee.
© Erik-Jan Ouwerkerk

Das Gemälde „Die Birkenallee im Wannseegarten", 1919

1917 erscheint die Birkenallee erstmals in einzelnen Gemälden des Künstlers. 1918 beschäftigt er sich dann mit dem imposanten Blick durch die Birken über die Rasenfläche auf das Haus. Es entsteht eine kleine Motivreihe mit jeweils leicht veränderter Perspektive. Im darauffolgenden Jahr liegt sein Fokus stattdessen auf dem umgekehrten Blick in Richtung Wannsee. Auch das hier angebotene Werk entsteht in diesem Jahr, wenige Monate nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Mit stimmungsvoller Tiefenwirkung zeigt es den Blick vom Birkenhain hin zum Wannsee, der hier zwischen den Birkenstämmen als feiner, hellblauer Streifen erkennbar wird, auf dem – mit kurzen Pinselstrichen und äußerst pastosem Farbauftrag in Szene gesetzt – kleine Ruder- oder Segelboote schaukeln. Im Hintergrund links sind die den Rosengarten einrahmenden Bäume und Buchenhecken und hinten mittig die Bepflanzungen der Obstwiese zu erkennen.

Getragen wird die Darstellung von den zahlreichen, ebenfalls pastos gearbeiteten, sommerlichen Lichtflecken, die sich durch die Baumkronen der Birken auf Rasenfläche und Weg verteilen und die gesamte Szenerie in eine außerordentlich atmosphärische sommerliche Stimmung versetzen. Der leichte Wind vom Wannsee, das Rauschen der Blätter, die flackernden Lichtreflexe, das leise Summen der Bienen scheint förmlich wahrnehmbar.

Die Vielzahl an satten, frischen, die Komposition dominierenden Grüntönen durchzieht Liebermann mit spannungsvollen Farbakzenten: Die Lichtflecke bestehen aus hellem Sonnengelb und warmem Orange, der Hintergrund zeigt das kühle Hellblau des Wannsees und des mit weißen Wolken gespickten, sommerlichen Himmels und im Zentrum der Darstellung findet sich ein tiefes, kräftiges Violett der als schmaler Streifen dargestellten, abstrahierten Kohlköpfe, die mit dem Wannsee an der Horizontlinie eine harmonische Waagerechte zu den senkrechten Birken und Linden im Hintergrund bilden.

Hier ist die große, einst zwischen Birkenallee und Heckengärten befindliche Rasenfläche einem Gemüsefeld gewichen, denn nach dem sogenannten Steckrübenwinter 1916/17 entschließt sich der Künstler, seinen Garten möglichst landwirtschaftlich zu nutzen und die große Rasenfläche am Wannsee-Ufer mit Gemüse zu bepflanzen.

So gelingt es ihm, der katastrophalen Versorgungslage in diesen von großen Einschränkungen und Lebensmittelknappheit geprägten Zeiten ein wenig entgegenzuwirken, denn die allgemeine soziale, kulturelle und insbesondere ökonomische Lage dieser Jahre ist herausfordernd.

Im Mai 1917 schreibt Liebermann an den Kunstsammler Heinrich Kirchhoff: „Sonst habe ich statt Gravensteiner Äpfel – Erdäpfel d. h. Kartoffeln gebaut und dazu Gemüse, Kohl und sonstiges Eßbare, denn, wer weiß, wie lange der Krieg noch dauert. Allerdings glaubt Mancher, daß im Herbste Frieden werden wird, aber wer weiß, was dann kömmt. Jedenfalls sollte Jeder seinen Kohl pflanzen." (Zit. nach: Martin Faass (Hrsg.), Max Liebermann, Briefe, Bd. 6: 1916-1921, S. 106, Nr. 113)

Max Liebermanns Wannseegarten wird ab 1910 zu seinem bevorzugten Rückzugsort und inspiriert ihn zu besonders reizvollen Gartenansichten, die heute als einer der Höhepunkte seines Œuvres gelten und zu seinen gesuchtesten Arbeiten auf dem internationalen Kunstmarkt gehören.

„Die Birkenallee im Wannseegarten" mit ihrem hellen, stimmungsvollen Kolorit und pastosem Farbauftrag vereint auf sehr reizvolle Weise die wichtigsten Elemente der berühmten Gartenbilder: Gartenarchitektur und Wannsee, Figurenstaffage und atmosphärische Lichtstimmung, ausgeklügelte Komposition und freier Farbauftrag, Alltagsrealität der Nachkriegsjahre und Leichtigkeit von Liebermanns charakteristischer Freilichtmalerei. [CH]

10

MARIANNE VON WEREFKIN

1860 Tula – 1938 Ascona

Am Blumenbeet. Wohl um 1910/1914.

Öl-Tempera auf Papier, auf Malpappe kaschiert.
Verso auf der Malpappe monogrammiert und mit der Adresse „No. 5 Gisellastr" betitelt. 74,2 x 56 cm (29.2 x 22 in). Malkarton: 75,5 x 57,3 cm (29.7 x 22.5 in).

Weitere Werke aus der Sammlung Max Niedermayer, Limes-Verlag Wiesbaden, kommen im Day Sale am 7. Juni sowie in unseren weiteren Auktionen im Laufe des Jahres zum Aufruf.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.48 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R7/D)
$ 90,400 – 135,600

PROVENIENZ

· Sammlung Max Niedermayer, Wiesbaden (bis 1968).
· Nachlass Max Niedermayer, Wiesbaden (bis 1979).
· Privatsammlung Rheinland-Pfalz (1979 vom Vorgenannten erworben).
· Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

· Marianne Werefkin 1860-1938, Gedächtnisausstellung, Städtisches Museum, Wiesbaden / Städtische Kunstsammlung, Bonn / Kunstverein Frankfurt a. Main / Städtische Galerie, München / Kunsthalle Bremen / Kunst- und Museumsverein, Wuppertal / Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden / Museum Ostwall, Dortmund, 1958, Kat.-Nr. 10 m. Abb.
· Les sources du XXe siècle - les arts en europe de 1884 à 1914, Musée national d'art modern - Centre Pompidou, 4.11.-23.12.1961.

- **Marianne von Werefkins Werk steht für visionäre Malerei voll suggestiver Intension**
- **Als intellektuelle Impulsgeberin des „Blauen Reiter" zählt Werefkin zu den prägendsten Persönlichkeiten der europäischen Avantgarde – dieses Werk steht exemplarisch für ihre visionäre Bildsprache.**
- **1961 wird „Am Blumenbeet" in der Ausstellung „Les sources du XXe siècle" im Centre Pompidou, Paris, gezeigt**
- **Zuletzt würdigt das Museum de Fundatie, Zwolle (Niederlande) die bedeutende Rolle Marianne von Werefkins in der Ausstellung „Marianne von Werefkin – Pionierin des Expressionismus" (Oktober 2024 bis März 2025)**

„Am Blumenbeet" ist nachweislich durch die verso vermerkte Künstleradresse ein Zeugnis aus Marianne von Werefkins Münchner Zeit. 1896 zieht die Tochter eines russischen Adligen von St. Petersburg in die Kunststadt München. Sie wohnt mit ihrer Bediensteten Helene Nesnakomoff in der Giselastraße 23 auf einer großzügigen Etage; angereist ist sie gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten Alexej von Jawlensky aus Russland, finanziell abgesichert durch das Erbe ihres Vaters. Hier institutionalisiert die Malerin den Salon der „Giselisten", einen Gesprächskreis von Künstlern und Literaten, der bald den Ruf als Treffpunkt der künstlerischen Avantgarde Münchens genießt. Auch Wassily Kandinsky und Gabriele Münter verkehren dort. Werefkin selbst war in Russland Schülerin Ilja Repins gewesen, des bedeutendsten realistischen Malers Russlands und als „russischer Rembrandt" bezeichnet. In München gibt Werefkin für zehn Jahre ihr eigenes Schaffen ganz selbstlos auf, um den etwas jüngeren Jawlensky zu fördern. Dieser hat schon lange auch ein Verhältnis mit Helene, ihrer mitgereisten Angestellten – eine überaus schwierige und belastende Konstellation. Erst 1906 beginnt Werefkin wieder selbst zu malen und findet sofort zu eindrucksvollen, innovativen und charakteristischen Kompositionen.

„Am Blumenbeet" zeigt zwei ins Gespräch vertiefte Spaziergänger vor großstädtischer Silhouette, wie sie vielleicht auch von einem der Münchner Parks aus zu sehen war. Die für die Gemälde Werefkins so typische ambivalente Stimmung ist auch hier zu spüren. Ein in spannungsreichem Blau gehaltener Himmel steht über der leblos wirkenden Häuserfront, der saftig grünen Freifläche und dem Parkweg mit den Spaziergängern zwischen kargen Bäumen. Das titelgebende Blumenbeet nimmt einen relativ kleinen, an die Seite gerückten Bereich ein. Links im Park, etwas zurückgesetzt, ist eine weitere, weibliche Person, wohl eine Gärtnerin. Werefkin wählt ihre Farben frei von rein beschreibender Wirkung, sie sind dafür voll von inhaltlicher Bedeutung. Bedrohliches und Beruhigendes lassen ein Gesamtes entstehen, das den Betrachter fesselt. Das Gespräch und der intensive Austausch von Ideen stehen mit den beiden Spaziergängern, die vor dem erblühten Blumenbeet innehalten, im Mittelpunkt. Doch auch die Rolle der pflegenden Gärtnerin, wie Werefkin selbst für lange Jahre für Jawlensky Sorge trug, wird unübersehbar inszeniert. So finden sich Bestandteile ihres persönlichen Lebens in übertragener Form in dieser Komposition wieder und geben Einblick in ihre emotionale Gefühlswelt. [EH]

11

ARNULF RAINER

1929 Baden bei Wien – lebt und arbeitet in Wien

Kreuz. 1988.

Öl auf Holz.
Verso handschriftlich bezeichnet „Ulysses New York".
213 x 80 cm (83,8 x 31,4 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.50 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 280.000 (R7/F)
$ 203,400 – 316,400

PROVENIENZ

· Privatsammlung USA (1989, Ulysses Gallery).

AUSSTELLUNG

· Ulysses Gallery, New York (1989).

- **Übermalungen sind das zentrale Prinzip seiner Kunst**
- **Arnulf Rainer gehört zu den wichtigsten zeitgenössischen Künstlern Österreichs**
- **Kreuzübermalungen, wie dieses bedeutende Großformat, zählen zu den gesuchtesten Arbeiten des Künstlers**
- **Seit über 30 Jahren in derselben Privatsammlung**
- **Arnulf Rainer gilt als Begründer der österreichischen Nachkriegskunst, seine Übermalungen sind heute Teil zahlreicher bedeutender Sammlungen, wie u. a. der Tate Collection, London**

„durch rainer wird das kreuz nachvollzogen und auf einer bildfläche zu extremster ausdruckskraft gebracht"

Hermann Nitsch, 1997

Seit den 1950er Jahren ist das Kreuz ein prägnantes Motiv im Œuvre des bedeutenden österreichischen Künstlers, das in allen Formexperimenten und -variationen bei ihm auftaucht. Als elementares Element seiner Ausdrucksmöglichkeiten ist es ihm ein Gerüst, um verschiedenste Fragen und Herausforderungen der Malerei zu bewältigen. Als fest bestehendes geometrisches Schema bildet es einen Gegenpol zu aller malerischen und gestischen Bewegtheit der Übermalung durch den agierenden Künstler. Natürlich ist das Kreuz zugleich immer auch ein generelles, kulturell tief verwurzeltes Thema. So ist es als zentrales Motiv des christlichen Glaubens oft auch als plakative Zielscheibe zur Verdeutlichung von Kritik benutzt worden, und es steht andererseits für tiefen Glauben, Opferbereitschaft sowie die Möglichkeit der meditativen Versunkenheit.

Arnulf Rainers Kreuz-Variationen sind keine vordergründig „christliche" Kunst, und dennoch haben sie in ihrer Ernsthaftigkeit und Unbedingtheit etwas von Altarbildern, in denen der Maler die Grundfragen der menschlichen Existenz zu ergründen sucht. Er selbst sagt: „Das Kreuz ist meine Grundfigur geworden. Mir fällt einfach nichts anderes ein, was mich so herausfordert und in Arbeitswut und Fleiß bringt, deswegen nehme ich es immer wieder auf." Das Kreuz fordert ihn immer wieder neu heraus.

Detail aus dem hier angebotenem Werk

Das hier angebotene übermalte Kreuz ist ein besonders klares und schlankes. Die Übermalung gipfelt in einem tiefen Schwarz. Die darunterliegenden Farbschichten mit Grün, Blau, Rot und Gelb werden nur in den nach unten abfließenden Tropfspuren erkennbar wie auch in der Grün-Blau-Malerei in dem kurzen, oben aufsteigenden Balken. Von besonderer Wirkung ist hier die haptische Ausformulierung der Farbstruktur, in der die Aktion des Malens noch erkennbar wird. Das Schwarz erinnert im weitesten Sinn an einen Anzug, das Weiß ist mit breiter Fingermalerei, wie sie Arnulf Rainer seit 1973 in sein Œuvre einbringt, im Bereich eines zu imaginierenden Kragens definiert. In Höhe einer vorstellbaren Brusttasche ist ein kleiner, ganz schwarz bemalter, Kruzifixus auf das Holzkreuz aufgearbeitet. Er bildet das ruhende Zentrum dieser Komposition, die die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten aufs Beste darstellt. Hermann Nitsch hat das 1997 vortrefflich auf den Punkt gebracht: „[...] durch rainer wird das kreuz nachvollzogen und auf einer bildfläche zu extremster ausdruckskraft gebracht". [EH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

12

GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Abstraktes Bild. 1989.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und mit der Werknummer „704-3“ bezeichnet.
72 x 62 cm (28.3 x 24.4 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.52 h ± 20 Min.

€ 1.500.000 – 2.500.000 (R7/D/F)
$ 1,695,000 – 2,825,000

PROVENIENZ

· Galerie Fred Jahn, München.
· Privatsammlung Süddeutschland (1991 vom Vorgenannten erworben).
· Privatsammlung Hessen (seit 2014 durch Schenkung vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

· Gerhard Richter. Fotoeditionen, Aquarelle und Bilder, Galerie Jahn und Fusban, München 1991.

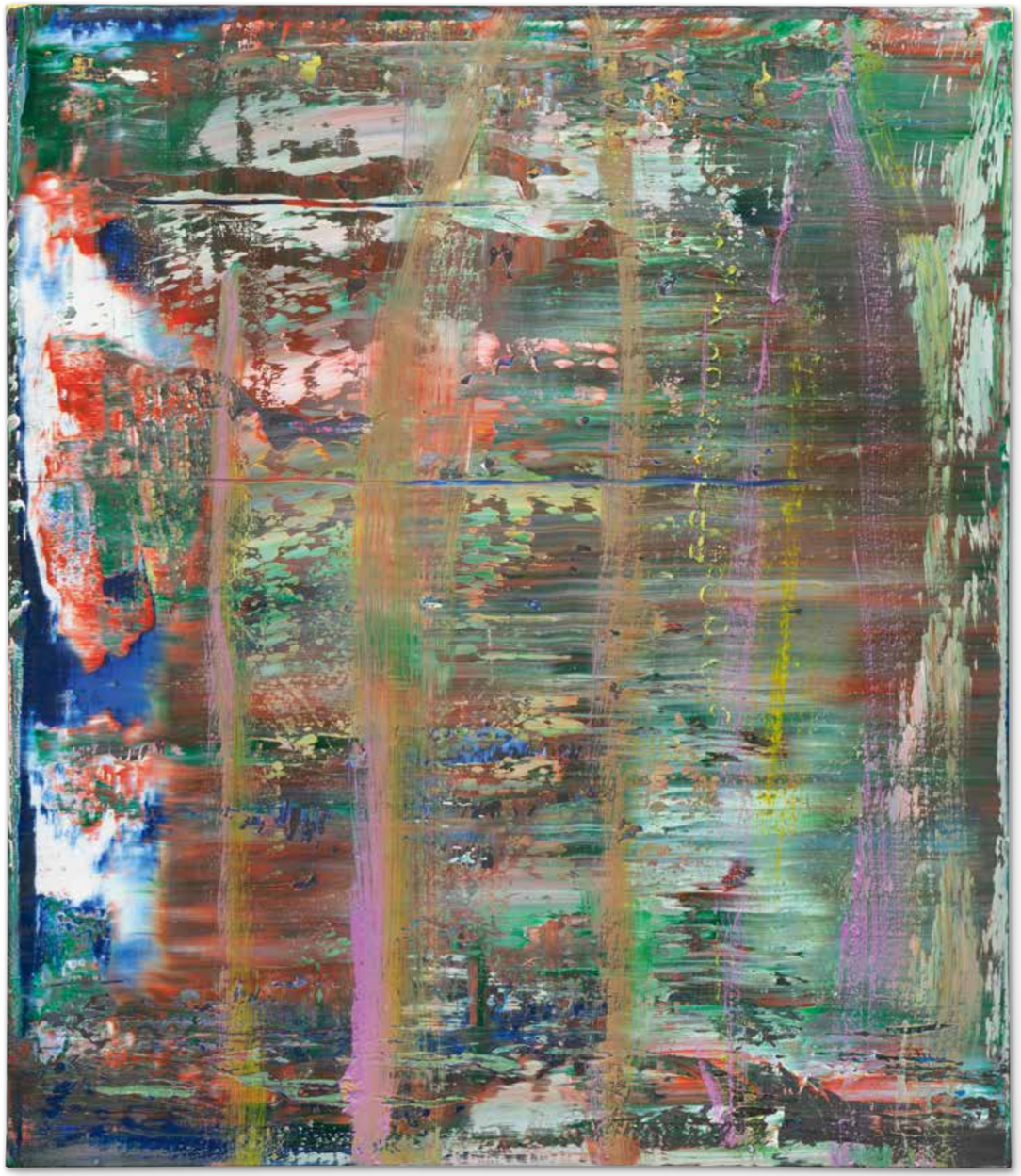
LITERATUR

· Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Bd. 4: 1988-1994, Ostfildern 2015, WVZ-Nr. 704-3 (m. Farbabb. S. 259).
.....
· Gerhard Richter. Werkübersicht / Catalogue raisonné 1962-1993, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, Bd. III, Kat.-Nr. 704-3 (m. Abb.).

- **Aus Richters gefragtester Schaffenszeit (1986–1990), in der erstmals der Einsatz des Rakels die Malerei dominiert**
- **Herausragende Qualität und Dichte: Gerhard Richter bezeichnet diese Werkphase als die ausgereifte der „Abstrakten Bilder“**
- **Im Anschluss an den ikonischen RAF-Zyklus (1988, Museum of Modern Art, New York) findet Richter in der vorliegenden Arbeit zu einer frühlingshaft leuchtenden Farbpalette zurück**
- **Spannungsvolle Symbiose aus Rakel und Pinsel, Kalkül und Zufall, Tiefe und Leichtigkeit**
- **Gemälde dieser Werkphase befinden sich in den bedeutendsten Sammlungen weltweit, u. a. im Museum of Modern Art, New York, im San Francisco Museum of Modern Art, in der Tate Modern, London, und im National Museum of Art, Osaka**

Richters „Abstrakte Bilder“ –
Die malerische Vollendung eines Jahrhundertwerkes

„Irgendwann ist eben Ende“, lauten die unprätentiösen Worte, mit denen Gerhard Richter 2020 das Ende seines malerischen Schaffens verkündet. Richter hat entschieden, dass sein vor allem durch den perfektionierten Einsatz des Rakels geprägtes Œuvre nun zu seinem offiziellen Abschluss gekommen ist. „Das ist nicht so schlimm. Und alt genug bin ich jetzt.“ (Zit. nach: Zeit Online, 22.9.2020) Richter möchte nun, da das Malen mit dem Rakel, dem großen, spachtelartigen Farbschieber, körperlich zu anstrengend geworden ist, nur noch Papierarbeiten in kleinem Format schaffen. Wer einmal „Gerhard Richter Painting“ gesehen hat, den 2011 erschienenen Dokumentarfilm von Corinna Belz über den seit Jahrzehnten unangefochtenen Superstar der internationalen Kunstszene, dem gehen die dort festgehaltenen Atelierszenen nicht mehr aus dem Kopf: Sie zeigen einen hochkonzentrierten künstlerischen Schaffensprozess, dessen nahezu geräuschlose Choreografie einem unvorhersehbaren Drehbuch im Geiste des Künstlers zu folgen scheint. Jeder Arbeitsschritt wird mit höchster Präzision vorausgedacht, auch wenn er in seinem Ergebnis, dem stets individuellen Farbverlauf nach Einsatz des Rakels, zumindest in weiten Teilen unvorhersehbar und damit – nur scheinbar paradox – das Produkt eines kalkulierten Zufalls ist. In seinen legendären „Abstrakten Bildern“ hat Richter künstlerisches Kalkül und Zufall in eine perfekte, immer wieder aufs Neue fesselnde Balance gebracht und auf diese Weise seine einzigartige künstlerische Handschrift gefunden. Faszinierend ist dabei auch das fortwährende Zusammenspiel von Konstruktion und Dekonstruktion: Der vorhandene Farbauftrag muss erst viele Male „zerstört“ werden, um schließlich einem neuen ästhetischen Eindruck Raum zu geben. Richter ist ein gnadenloser Perfektionist, was seinem geschulten Auge nicht standhält, und sei es nur ein minimales Ungleichgewicht in der Komposition oder eine geringfügige Disbalance im Farbverlauf, wird entweder mit höchster Präzision und unter maximalem Einsatz zur Vollendung gebracht oder konsequent verworfen. Das international gefeierte Ergebnis dieses faszinierenden Arbeitsprozesses ist ein extrem vielseitiges und konstant hochkarätiges malerisches Œuvre, das ausgehend von Werkverzeichnis Nummer 1 „Tisch“ (1962), Richters erstem schwarz-weißen Fotogemälde, mehr als ein halbes Jahrhundert umspannt und hinsichtlich seiner Vielseitigkeit, künstlerischen Qualität und kunsthistorischen Würdigung wohl allein mit dem Jahrhundert-Œuvre Pablo Picassos vergleichbar ist.



Gerhard Richter mit Gemälden des Zyklus „18. Oktober 1977“
(1988, heute Museum of Modern Art, New York) in seinem Studio im Jahr 1988.
Foto: Timm Rautert © Gerhard Richter 2025 (17042025)

Gerhard Richter, Gegenüberstellung (1), aus: 18. Oktober 1977,
1988, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.
© Gerhard Richter 2025 (0054)

Richters Höhepunkt –
Der legendäre Oktober-Zyklus (1988) und die reifen „Abstrakten Bilder“

Der 1988 entstandene und für die Sammlung des Museums of Modern Art, New York, angekaufte Gemäldezyklus „18. Oktober 1977“ (sog. Oktober-Zyklus bzw. RAF-Zyklus) gilt heute als ikonisches Werk und stellt eine bedeutende Zäsur in Richters Schaffen dar. Dem damals 56-jährigen Künstler ist klar, dass es nach diesen fünfzehn schwarz-weißen Fotogemälden, die nach Pressefotos verschleierte Fragmente des Lebens und Sterbens der tot in ihren Gefängniszellen aufgefunden Terroristen der Baader-Meinhoff-Gruppe zeigen, mehr als schwierig sein würde, wieder zu den bereits zuvor begonnenen „Abstrakten Bildern“ zurückzukehren. „Ich merke auch, dass diese Bilder einen neuen Maßstab setzen, Ansprüche an mich stellen. Ich kann mich jetzt täuschen. [...] Aber dass es mir schwer fällt, jetzt weiter zu malen, das habe ich schon gemerkt.“ (G. Richter, zit. nach: Catalogue raisonné, Bd. 4, S. 34). Die ersten „Abstrakten Bilder“, die im Anschluss entstehen, zeigen meist kompakt gerakelte Oberflächen in bleiernen Grauwerten und düsteren Schwarz-Weiß-Kontrasten. Diese eindrucksvollen und außergewöhnlich dichten Schöpfungen werden nun vorrangig von einer melancholischen Stimmung und dem Einsatz des Rakels beherrscht. Der Pinsel spielt fortan nur noch eine untergeordnete Rolle und wird meist nur für den Auftrag der Grundierung und die partiellen Vermalungen der Farbschichten genutzt. Ab jetzt ist der flächige Einsatz des Rakels das entscheidende Charakteristikum seiner Malerei. Richter ist auf dem Höhepunkt seines Schaffens, als er Ende der 1980er Jahren auf sein vollkommen einzigartiges, in sanfte Unschärfe getauchtes, fotobasiertes Schwarz-Weiß-Frühwerk seine nun ausgereiften „Abstrakten Bilder“ folgen lässt. Die Kunstgeschichte und Richter selbst haben die „Abstrakten Bilder“ der späten 1980er Jahre aufgrund ihrer herausragenden Qualität und Dichte als erwachsen oder „mature“, also als ausgereift, qualifiziert. Ihre faszinierend neuartige Ästhetik sichert Richter fortan wachsende internationale Anerkennung.

Gerhard Richter, Dezember, 1989, Öl auf Leinwand, The Saint Louis Art Museum,
Saint Louis. © Gerhard Richter 2025 (0054).

„In der filmischen Dokumentation *Gerhard Richter, Painting* von 2011 charakterisiert [Ulrich] Wilmes diese Bilder als „mature“, also ausgereift. Auch Richter selbst hat diese Werkphase [...] mit dem adjektiv „erwachsener“ von seinen früheren Abstrakten Bildern abgegrenzt.“

Dietmar Elger, zit. nach: Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Bd. 4: 1988-1994, Ostfidlern 2015, S. 35.

Gerhard Richter, Wald (4), Öl auf Leinwand,
The Museum of Modern Art, New York.
© Gerhard Richter 2025 (0054)

Gerhard Richter, Wald (2), Öl auf Leinwand,
The Museum of Modern Art, New York.
© Gerhard Richter 2025 (0054)

„Abstraktes Bild“ (1989) –
Kraftvolles Bekenntnis des Aufbruchs und Neuanfangs

Wie aus dem Nichts findet Richter in dieser bedeutenden Schaffensphase aus einer längeren Werkfolge von dunklen, schwermütigen Arbeiten, die teils Titel wie „Grat“ (Collection Ruth and Ted Baum, Palm Beach), „Uran“ (Privatsammlung Köln) oder „Dezember“ (The Saint Louis Art Museum, Saint Louis) tragen, in einer kleinen Werkreihe, zu der das vorliegende Gemälde zählt, zu einer wie befreit wirkenden, leuchtenden Farbigkeit. Die vorliegende Komposition ragt innerhalb dieser Werkgruppe aber nicht nur aufgrund ihrer kraftvoll-frühlingshaften und fein nuancierten Farbigkeit heraus, sondern auch wegen ihrer außergewöhnlichen kompositionellen Stärke und Klarheit. Die spannungsvolle Symbiose aus flächig-horizontaler Rakelstruktur und akzentuierenden Vertikalen erscheint wie ein Ausblick auf die „Abstrakten Bilder“ der frühen 1990er Jahre, in denen Richter über die horizontale Farbverschiebung des Rakels strenge vertikale Linien mit dem Spachtel legt, oder auch auf den berühmten Werkzyklus „Wald“ (2005, Museum of Modern Art, New York), in dem Richter ebenfalls das landschaftliche Kompositionsprinzip aus Horizontalen und Vertikalen für eine herausragende Komposition nutzt. Die frische und kraftvolle Farbigkeit, durch den flächigen Einsatz des Rakels geheimnisvoll entrückt und scheinbar in gleißendes Licht getaucht, erscheint wie ein frühlingshaftes Erweckungserlebnis der Natur, die Bild gewordene Stimmung eines erwartungsvollen Aufbruchs und kraftvollen Neuanfangs. Obwohl Richter seinen „Abstrakten Bildern“, wie auch dieser reifen Komposition, in der Regel keine beschreibenden Titel mitgegeben hat, ist das subtile optische Spiel mit der gegenständlich geprägten Wahrnehmung der Rezipienten doch all seinen abstrakten Schöpfungen inhärent.

Gerhard Richter in seinem Atelier beim Malen mit dem Rakel im Jahr 1992.
Foto: Marc Asnin/Redux/Laif. © Gerhard Richter 2025 (17042025)

„Die Bilder leben doch von dem Wunsch, etwas darin erkennen zu wollen. Sie zeigen an jeder Stelle Ähnlichkeiten mit realen Erscheinungen, die sich dann aber nicht richtig einlösen lassen. Das ist wie in der Musik: Da werden Stimmungen erzeugt, weil die Töne Ähnlichkeit mit realen Lauten haben [...] Sie erinnern immer an irgendetwas, sonst wären es gar keine Bilder."

Gerhard Richter, 1999, zit. nach: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 360ff.

Richter selbst hat dieses fesselnde Oszillieren einmal wie folgt beschrieben: „Die Bilder leben doch von dem Wunsch, etwas darin erkennen zu wollen. Sie zeigen an jeder Stelle Ähnlichkeiten mit realen Erscheinungen, die sich dann aber nicht richtig einlösen lassen. Das ist wie in der Musik: Da werden Stimmungen erzeugt, weil die Töne Ähnlichkeit mit realen Lauten haben, mit klagenden, freudigen, schrillen oder zarten. [...] Sie erinnern immer an irgendetwas, sonst wären es gar keine Bilder." (G. Richter, 1999, zit. nach: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 360ff.). Nicht etwa nur die Wahrnehmung der Betrachter wie auch Richters Farbigkeit und Kompositionsprinzipien orientieren sich aber am Vorbild der Natur, sondern auch der zeitintensive, teils über viele Monate reichende Entstehungsprozess seiner „Abstrakten Bilder", der einem natürlichen, über die Zeit und die Prozesse des Werdens und Vergehens geformten, rational nicht abschließend zu durchdringenden Entstehungsprozess gleicht: „Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. Das jeweilige Bild soll sich also aus einer malerischen oder visuellen Logik entwickeln, sich wie zwangsläufig ergeben. Und indem ich dieses Bildergebnis nicht plane, hoffe ich, eher eine Stimmigkeit und Objektivität verwirklichen zu können, die eben ein beliebiges Stück Natur [...] immer hat." (G. Richter, zit. nach: Catalogue raisonné, Bd. 4, S. 34).

2020 ehrte das Metropolitan Museum of Art in New York das epochale Schaffen des deutschen Ausnahmekünstlers mit der großen Einzelausstellung „Gerhard Richter – Painting after all", welche ebenso wie die bereits mehr als zwanzig Jahre zurückliegende Retrospektive „Gerhard Richter. Forty Years of Painting" im Museum of Modern Art (2002) und die Retrospektive in der Tate Modern „Gerhard Richter: Panorama" (2013/14) den großen Bogen von Richters schwarz-weißen Fotogemälden hin zu seinen legendären, abstrakten Rakelbildern spannte. [JS]

13

FRANZ WEST

1947 Wien – 2012 Wien

Sitzskulptur. 2006.

Skulptur. Aluminium, lackiert.
Unikat. 300 x 165 x 160 cm (118.1 x 64.9 x 62.9 in).
Seit Entstehung Teil des ephemeren 3-teiligen Skulpturen-Ensembles „Generally", das Franz West für den Hauptsitz einer deutschen Firmensammlung aus drei vollkommen eigenständigen Skulpturen zusammengefügt hat. Neben der vorliegenden „Sitzskulptur" (2007) waren die Arbeiten „Centripetale" (2001) und „Flora" (2006) bis zuletzt Teil dieses vorübergehenden Ensembles.

Die Arbeit ist in der Künstlerdatenbank der Franz West Privatstiftung, Wien, verzeichnet.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.54 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 (R7/F)
$ 169,500 – 226,000

PROVENIENZ

· Firmensammlung Deutschland (seit 2007, direkt vom Künstler).

- **Franz West ist einer der wenigen österreichischen Plastiker von Weltrang**
- **Sein Werk wird von der Gagosian Gallery, New York, vertreten und wurde zuletzt 2018/19 im Centre Pompidou, Paris, und der Tate Modern, London, mit einer umfangreichen Retrospektive geehrt**
- **Eine der seltenen und bisher größten monumentalen Sitzskulpturen Franz Wests auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Mit seinen international gefeierten „Punk-Sculptures" gilt West als unangepasster Provokateur des Wiener Kunstbetriebs**
- **Wests Sitzskulpturen sind weltweit Teil bedeutender Sammlungen, u. a. des Museum of Modern Art, New York, der Zabludowicz Collection, London, und des Quatar Museum, Doha**

Andere Ansicht des hier angeboten Exemplars.

Spätestens seit der Retrospektive 2018/19 im Centre Pompidou, Paris, und der Tate Modern, London, gilt Franz West als einer der wenigen österreichischen Plastiker von Weltrang. Nicht nur die Fülle an Werken und raumgreifenden Arbeiten, die dort zu sehen war, sondern auch die Verschmelzung von Kunst und Realität in seinen raumfüllenden Farb- und Formgebilden erinnert auf den ersten Blick an die farbenfrohen Installationen der japanischen Künstlerin Yayoi Kusama. Aber die Kunst des rebellischen Wieners ist nicht etwa vorrangig ästhetisch oder gar „schön". Vielmehr teilt er mit Künstlern wie Martin Kippenberger eine kindlich-selbstironische Freude an der Irritation und Provokation. Wests Kunst konfrontiert uns mit Form gewordenen, körperlichen und seelischen Extremzuständen. Seit den 1970er Jahren begegnen seine Schöpfungen dem klassischen Kunstbetrieb maximal unangepasst und irritierend. Das ist der Grund, warum seine Arbeiten international auch als „Punk sculptures" gefeiert werden. Die Tate Modern formuliert es folgendermaßen: „Franz West [...] brought a punk aesthetic into the pristine spaces of art galleries. His abstract sculptures, furniture, collages and large-scale works are direct, crude and unpretentious." In den 1970er Jahren lässt der Wiener Provokateur aus Gips, Pappmaché und Polyester Plastiken entstehen, die freien Formgebilden gleichen, deren unangepasste Ästhetik der Künstler selbst in gewohnt provokanter Manier mit der Form eines Lehmklumpens vergleicht. Etwa zeitgleich datieren Wests „Passstücke", die neben seinen späteren, riesigen, wurm- und wulstartigen Sitzskulpturen heute zu seinen berühmtesten Arbeiten zählen und erst durch die Interaktion mit dem Benutzer bzw. Betrachter zum Kunstwerk werden. Sie müssen in der Art einer Prothese am Körper getragen werden und führen in dieser Interaktion zu einer surreal irritierenden, künstlerischen Deformation menschlicher Körperlichkeit. Auch seine monumentalen Sitzskulpturen, die seit den 1990er Jahren entstehen, intendieren die interaktive Verbindung von Kunst, Mensch und Umgebung. Für den Außenraum konzipiert, entscheidet sich der Künstler für Aluminium, das ihm eine ähnlich offene Arbeitsweise wie bei den Gips- und Pappmachéarbeiten seines Frühwerkes erlaubt. Indem die einzelnen Aluminiumteile gebogen und anschließend so zusammengeschweißt werden, dass die Nahtstellen deutlich sichtbar bleiben, widersetzt sich West einer allzu perfekten Oberflächenwirkung. In ein leuchtendes Rot getaucht, der Farbe von Blut, Fleisch und Leben, hat West mit unserer drei Meter hohen „Sitzskulptur" - die getreu Wests provokantem Humor ganz bewusst auch phallische Assoziationen einschließt - eine lebendige Körperlichkeit geschaffen, ein unangepasstes amorphes und interaktives Formgebilde, faszinierend aufgrund seiner künstlerischen Strahlkraft und seiner Freude an der Irritation. [JS]

„Around every corner [...] his art sings and laughs and surprises [...]"

The Guardian, Review zur Franz West-Retrospektive in der Tate Modern, London, 19.2.2019.

14

GEORG BASELITZ

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

Sujet point (Remix). 2007.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert „27.IX.2007“ und betitelt. 250 x 300 cm (98.4 x 118.1 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.56 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R7/D/F)
$ 339,000 – 452,000

PROVENIENZ

· Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg.
· Privatsammlung Berlin (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Georg Baselitz Remix, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, 20.2.-29.3.2008.

- **In leuchtender Farbigkeit und schneller Strichführung ist Baselitz' Stil hier unverkennbar**
- **Die Arbeiten der „Remix“-Serie sind als radikale Metamorphosen zu verstehen**
- **Referenzen auf u. a. Marcel Duchamp und Pablo Picasso werden aufgerufen**
- **Eine vergleichbare Arbeit dieser Werkreihe wird bereits 2010 von der Berlinischen Galerie, Berlin, erworben**
- **Zuletzt würdigten u. a. die Fondation Beyeler, Basel (2019), das Centre Pompidou, Paris (2021/22), und der White Cube, London (2024), Baselitz' Schaffen mit großen Überblicksschauen**

Remix à la Baselitz

In der Serie „Remix“ von Georg Baselitz ist der Titel Programm. Im Jahr 2005 beginnt er, sich mit seinem eigenen Schaffen auseinander zu setzen und knüpft an eigene, frühere Werke wieder an, remixt sie. Für eine Neuauflage greift er auf vergangene Kompositionen mit Hilfe von Fotografien und Katalogen zurück und stellt vor allem seine provokanteren Arbeiten wieder in den Mittelpunkt. Schnell gemalt, vergrößert, in transparenten und leuchtenden Farben und explosiven, mäandernen Linien und Formen, sind diese Remix-Gemälde als radikale Verwandlungen oder Metamorphosen zu bewerten. Baselitz führt die Arbeiten spontan und schnell aus, was wiederum Momente aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufblitzen und diese unmittelbar auf die Leinwand fließen lässt. In dieser Serie lässt Baselitz die erdigen Farbtöne, wie sie noch in der Helden-Serie dominieren, hinter sich und wendet sich einer leuchtenderen, klareren aber auch kühleren Farbpalette zu. Zusätzlich tritt das Weiß der Leinwand mehr in den Vordergrund, um eine Negation des Raumes zu suggerieren und die Figuren außerhalb der Erzählung platzieren zu können. Darüber hinaus sind die Figuren mit agilen, energischen Pinselstrichen gemalt, die ein Gefühl von absoluter Bewegung vermitteln sollen. Die typische Strichführung Baselitz' ist dabei unverkennbar.

Baselitz vs. kunsthistorische Referenzen

Die Arbeit „Sujet point“ von 2007 ist eine bedeutende Arbeit aus der gefeierten Serie, mit der Baselitz erst zwei Jahre zuvor begonnen hatte. Mit diesem Remix erarbeitet der Künstler sich ein innovatives neues Werk, das sich mit Fragen nach Beständigkeit und Veränderung, der Originalität und unserer aller Beziehung zu Geschichte auseinandersetzt. Wie Echos aus einer längst vergangenen Zeit ruft Baselitz diese Arbeiten auf, lässt sie wiederkehren. Die Referenzen oder Echos für „Sujet point“ sind seine beiden provokanten Arbeiten „Frisch verliebt - M.D. Melodie“ (1999, Museum Würth, Künzelsau) und „Im Walde von Blainville“ (2000, Privatbesitz). In beiden Arbeiten wird Marcel Duchamp (1887 in Blainville - 1968) zum Protagonisten oder auch zum Gegner, wie Baselitz es selbst formuliert. Mit seinen Readymades wird Durchamp zu einem der Begründer der Konzeptkunst, welche die Malerei für obsolet erklärt, und damit für das Kunstverständnis von Georg Baselitz völlig inakzeptabel wird. In diesen früheren Arbeiten verdammt er den kleinen, auch für sein spätes, umfangreiches Liebesleben bekannten, Duchamp dazu, ewig auf dem von ihm eigentlich für tot erklärten Medium weiterzuleben. Die Fehde mit Duchamp lässt Baselitz nicht los, denn er greift sie in „Sujet point“ erneut auf. Das verliebte Paar in inniger Umarmung ist daher neben dem unübersehbaren erotischen Motiv jedoch auch humoristisch zu verstehen. Durch die bunte Farbgebung in Verbindung mit dem gelb-pinken Pünktchenmuster im Hintergrund zieht Baselitz das Motiv ins lächerliche, stichelt beinahe schon und lässt clownesque Töne anklingen. Doch ist Duchamp hier nicht als einzige Referenz zu identifizieren. Mit den schnell gesetzten und grafisch anmutenden Pinselstrichen lassen sich darüber hinaus auch Verbindungen zu den erotischen Zeichnungen der Vollard-Suite des alternden Pablo Picassos ziehen. Das Punkteschema im Hintergrund erlaubt zudem Verbindungen zu dem Raster des Konstruktivisten Piet Mondrian (1872-1944) oder auch zu violett gefleckten Tapeten in Arbeiten des großen Selbstrevisionisten Edvard Munch (1863-1944).

Die Arbeiten aus der Remix-Serie und insbesondere auch unsere Arbeit „Sujet point“ sind als komplexe Bausteine im Œuvre Georg Baselitz zu verstehen. Indem er diese älteren Kompositionen neu mischt, alte und neue Referenzen einflicht, stellt er nicht einfach alte Werke wieder her, sondern er bringt sie mit der Gegenwart in Verbindung und befragt so gleichzeitig auch die Vergangenheit. [AW]

15

CLAES OLDENBURG & COOSJE VAN BRUGGEN

1929 Stockholm – 2022 New York / 1942 Groningen – 2009 Los Angeles

Leaning Fork with Meatball & Spaghetti III. 1994.

Skulptur. Aluminiumguss mit Polyurethan.
Eine von drei verschiedenen Versionen, jede ein Unikat.
340 x 120 x 100 cm (133.8 x 47.2 x 39.3 in).

Die Arbeit ist für eine Innenaufstellung konzipiert.

Wir danken der Pace Gallery, New York, für die Bestätigung der Katalogangaben und Installationshinweise.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 17.58 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 (R7/F)
$ 678,000 – 904,000

PROVENIENZ

· Studio Claes Oldenburg, New York.
· Pace Wildenstein, New York (direkt vom Vorgenannten).
· Privatsammlung, New York (bis 2015: Phillips, New York, 8.11.2015, Los 43).
· Privatsammlung Deutschland (seit 2015).

AUSSTELLUNG

· Claes Oldenburg: An Anthology, National Gallery of Art, Washington, 12.2.-7.5.1995; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2.6.-3.9.1995.
· Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 7.10.1995-21.1.1996, S. 526, Kat.-Nr. 298 (Leaning Fork with Meatball & Spaghetti I).
· Double Vision: The Poetic Focus of Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, Waddington Galleries, London, 3.-27.10.2007, S. 27, Kat.-Nr. 9 (m. Abb.).
· Pop Imagery, Waddington Custot Galleries, London, 2.10.-2.11.2013, Kat.-Nr. 15 (m. Abb.).
· I love America and America loves me, Galerie Grässlin, Frankfurt a. Main, 2.-30.11.2024.

- **Spektakuläres „Giant Object“ des Protagonisten der amerikanischen Pop-Art. In den letzten zehn Jahren nur zwei weitere Arbeiten über 3 Meter auf dem internationalen Kunstauktionsmarkt.**
- **Oldenburgs „Giant Objects“ werden ausgehend von seinem berühmten „Floor Cake“ (Museum of Modern Art, New York) zu seinem künstlerischen Markenzeichen**
- **Oldenburgs und van Bruggens„Leaning Fork with Meatball & Spaghetti“: humorvolle Inszenierung der multikulturellen Metropole New York**
- **Eine von drei Versionen, jede ein Unikat: „Leaning Fork with Meatball & Spaghetti I“ war 1995 Teil der großen Oldenburg-Ausstellung im Guggenheim Museum, New York**
- **Vergleichbare Werke befinden sich heute zum Großteil in Museumsbesitz und werden nur noch selten auf dem internationalen Kunstmarkt angeboten**

Groß, Größer, Oldenburg ...

Claes Oldenburgs Kunst sprengt alle Dimensionen, seine gewaltigen Werke zählen heute zu den international gefeierten Ikonen der amerikanischen Nachkriegskunst. Es sind vor allem die irritierenden und gleichermaßen faszinierenden „Giant Objects“, die den gebürtigen Schweden zu einem der bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Pop-Art machen. Die ersten Arbeiten dieser Art, sein gigantisches Tortenstück („Floor Cake“, 1962) und seine riesige Eistüte („Floor Cone“, 1962), die heute beide zur Sammlung des Museum of Modern Art, New York, gehören, zählen neben seinem übergroßen Burger („Floor Burger“, 1962, Art Gallery of Ontario, Toronto) zu den berühmtesten Arbeiten Oldenburgs. Die durch ihre Monumentalisierung und künstlerische Inszenierung humorvoll verfremdeten Darstellungen des amerikanischen Streetfood fesseln bis heute den Betrachter. Sein einzigartiges Kunstschaffen sollte Oldenburg, ausgehend von seiner legendären Ausstellung „The Store“ (1961) in der Green Gallery in Manhattan, in den Folgejahren weltberühmt machen. Bereits 1969 zeigt das Museum of Modern Art die erste Einzelausstellung des Künstlers, die zugleich als die erste größere Pop-Art-Ausstellung des New Yorker Museums gilt. Eine entsprechende Würdigung von Oldenburgs Künstlerkollegen Andy Warhol und Roy Lichtenstein sollte dort aber erst deutlich später

Claes Oldenburg, Floor Cake, 1962, Museum of Modern Art, New York. © Claes Oldenburg

folgen. In den 1970er Jahren beginnt Oldenburg seiner Kunst eine noch erweiterte Dimension abzuringen, indem er zum Schöpfer raumsprengender Monumentalskulpturen wird, die heute in zahlreichen Metropolen von New York bis Tokio im öffentlichen Raum zu bestaunen sind. Diese setzt er seit Ende der 1970er Jahre gemeinsam mit seiner zweiten Frau, der Künstlerin Coosje van Bruggen, die fortan als gleichberechtigte Partnerin an Konzept, Entwurf und Umsetzung beteiligt war, um.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Oldenburg in New York: „Leaning Fork with Meatball & Spaghetti III“ als humorvolle Inszenierung der multikulturellen Metropole
In Stockholm geboren und in Chicago aufgewachsen, kommt Oldenburg 1956 mit 27 Jahren nach New York, wo er bereits Anfang der 1960er Jahre neben Andy Warhol, Roy Lichtenstein und Tom Wesselmann zu den Hauptakteuren der rebellischen Pop-Art zählt, die sich als Gegenbewegung zur damals vorherrschenden gestischen Malerei des abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock oder Willem de Kooning versteht. Vergleichbar mit dem Schaffen Andy Warhols hinterfragt auch Oldenburg humorvoll und selbstironisch die bisherige, überkommene Vorstellung von Kunst und Künstler und ist trotz seines Humors und Witzes nicht etwa nur lustig oder unterhaltsam, sondern vielmehr eine außerordentlich laute, mutig und selbstbewusst formulierte Absage an die kunsthistorische Tradition. Oldenburg lässt uns schmunzeln und bricht zugleich mit seinen revolutionären „Giant Objects“, die in der Tradition von Duchamps berühmten Ready-mades scheinbar belanglose Alltagsgegenstände zeigen, mit allen künstlerischen Normen und Sehgewohnheiten und lässt auf diese Weise radikal Neues entstehen.

In unserer fast 3,50 Meter hohen Arbeit „Leaning Fork with Meatball & Spaghetti III“ nimmt Oldenburg motivisch Bezug auf seine künstlerischen Anfänge, die Arbeiten für seine berühmte Ausstellung „The Store“ (1961) in der Green Gallery in Manhattan, die er mit seinen Kunstwerken nach essbaren Motiven zumindest optisch vorübergehend in einen Lebensmittelladen umfunktioniert. Darüber hinaus hat er mit unserer lässig an die Wand gelehnten Riesen-Gabel auf der ein paar Spaghetti und ein Fleischkloß mit Tomatensoße stecken, zugleich ein surreal-real anmutendes Sinnbild der multikulturellen Metropole New York geschaffen. Denn bei Spaghetti mit Fleischklößen handelt es sich nicht etwa um ein klassisches italienisches Nudelgericht, sondern dieses Rezept wurde von italienischen Einwanderern Anfang des 20. Jahrhunderts in Amerika erfunden. Ausgehend vom New Yorker Stadtteil „Little Italy“ gehört das Gericht in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schließlich zu den klassischen internationalenAlltagsgerichten auf den Straßen New Yorks, dem mit seiner kulturellen Vielfalt faszinierenden amerikanischen „Melting Pot“, und erobert von dort aus ganz Amerika.

Claes Oldenburg mit „Floor Cone“ (1962) vor der Dwan Gallery in Los Angeles.
© Claes Oldenburg

„I am for all art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself.“

Claes Oldenburg, zit. nach: I am for. (Statement), 1961.

Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen, Typwriter Eraser, Scale X, 1998/99,
National Gallery of Art, Sculpture Garden, Washington D.C. © Claes Oldenburg

Eine Seltenheit: Oldenburgs „Giant Objects“
Wie von anderen „Giant Objects“ Claes Oldenburgs gibt es auch von dieser überwältigenden Arbeit lediglich drei verschiedene Versionen, die jeweils als Unikat gelten. Bereits ein Jahr nach Entstehung ist „Leaning Fork with Meatball & Spaghetti I“ aus der Sammlung Claes Oldenburgs und Coosje van Bruggens Teil der großen Oldenburg-Ausstellung im Guggenheim Museum, New York, im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und in der National Gallery of Art, Washington. Die von uns angebotene Version „Leaning Fork with Meatball & Spaghetti III“ wird 2015 aus einer New Yorker Privatsammlung in eine deutsche Privatsammlung mit internationaler Nachkriegskunst veräußert. Auf dem internationalen Auktionsmarkt sind Oldenburgs fesselnde „Giant Objects“ von größter Seltenheit: Zuletzt wurde 2022 ein Exemplar der fast sechs Meter hohen Arbeit „Typewriter Eraser, Scale X“ aus dem Jahr 1998/99 in New York für den aktuellen Höchstzuschlag von 7 Millionen US-Dollar versteigert.

Ganz im Gegensatz zu seinem New Yorker Künstlerkollegen Andy Warhol hat Oldenburg nie selbst, sondern immer nur seine Kunst den großen Auftritt gesucht: Und so lauten die Oldenburgs Lebenswerk würdigenden Worte der New York Times anlässlich seines Todes im Jahr 2022 „Pop Artist made the Everyday Monumental“. [JS]

16

DANA SCHUTZ

1976 Livonia/Michigan – lebt und arbeitet in New York

Gouged Girl. 2008.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert. 181 x 198 cm (71.2 x 77.9 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 350.000 – 450.000 (R7/D/F)
$ 395,500 – 508,500

PROVENIENZ

· Studio Dana Schutz, Brooklyn/New York.
· Zach Feuer Gallery, New York (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
· Privatsammlung (2008 vom Vorgenannten erworben).
· Privatsammlung Norddeutschland (2023 vom Vorgenannten erworben).

- **Die Amerikanerin Dana Schutz gilt als eine der großen figurativen Malerinnen unserer Zeit**
- **Fesselnd und verstörend: Ihre Schöpfungen gleichen komplexen, Bild gewordenen Fieberträumen zwischen Realität und Fiktion**
- **Reife Komposition aus der berühmten Werkreihe der „Self Eaters“**
- **Schutz erlangt 2017 aufgrund ihres Beitrags für die Whitney Biennial im Whitney Museum of American Art, New York, schlagartig weltweite Berühmtheit**
- **Seither erzielen ihre großformatigen, auch in Asien begehrten Kompositionen regelmäßig Spitzenpreise auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Zuletzt zeigte u. a. das Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dänemark, eine große Solo-Show sowie das Musée d’Art Moderne de Paris die Ausstellung „Dana Schutz: Le Monde Visible“ (2023/24)**
- **Die Künstlerin wird von Contemporary Fine Arts, Berlin, und David Zwirner, New York/London/Paris/Honkong, vertreten**

Die amerikanische Malerin Dana Schutz gilt international als eine der bedeutendsten Newcomerinnen der 2010er Jahre und als eine der großen figurativen Malerinnen unserer Zeit. Klaus Biesenbach, Direktor der Neuen Nationalgalerie in Berlin und damals Chefkurator am Museum of Modern Art, New York, hat die Faszination, die von ihren irritierenden, Fiktion und Realität auf unnachahmliche Weise verschmelzenden Gemälden ausgeht, einmal mit den folgenden Worten beschrieben: „Schutz’ Bilder waren mir aufgefallen, weil sie anders waren als alles, was ich in letzter Zeit gesehen hatte - nicht gerade schön, aber sehr wahr.“ Und Fabrice Hergott, Direktor des Musée d’Art Moderne de Paris hat zuletzt folgendermaßen eine verbale Annäherung an die äußerst rätselhaften Bildwelten der Malerin versucht: „Each painting by Dana Schutz is an enclosed world in itself, born out of many influences ... Yet her work is far from being emotionless or even predictable. She subtly combines shapes with ideas in situations that seem to surprise their very protagonists [...]“. Ganz ähnlich ist es auch in unserem großformatigen Gemälde aus der wichtigen Werkreihe der „Self Eater“, in dem eine dem schwarzen Meer zugewandte weibliche Rückenfigur mit blutigen Händen beim Picknick nicht etwa die angerichteten Speisen, sondern – einer saftigen Melone gleich – ihr eigenes Gesicht und ihren eigenen Körper verspeist.

Groß ist das Panorama an kunsthistorischen Bezügen, die sich Schutz in dieser fesselnden Komposition künstlerisch zu eigen macht. Da Schutz’ Mutter Kunstlehrerin und Künstlerin war, wuchs sie in einem besonders kunstaffinen Haushalt auf, in dem bereits früh Reproduktionen der Meisterwerke der westlichen Kunstgeschichte zugänglich und fortan prägend waren. Auf meisterliche Weise hat Schutz in „Gouged Girl“ Elemente der romantischen Malerei und des Impressionismus mit dem zerstörerischen Moment von Francis Bacons brutaler Porträtkunst sowie formalen Elementen der Comic-Zeichnung zu etwas vollkommen Neuartigem verwoben. Stark ist das Gefühl der Anziehung und des Unwohlseins, das von diesem rätselhaft fesselnden Sujet ausgeht, welches der menschlichen Körperlichkeit die saftig-weiche Konsistenz einer Melone zuschreibt und damit das Thema menschlicher Vergänglichkeit auf vollkommen neuartige Weise künstlerisch formuliert.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Porträt Dana Schutz.

2017 wird Schutz mit ihrem äußerst kontrovers diskutierten malerischen Beitrag für die Whitney Biennial im Whitney Museum for American Art, New York, schlagartig berühmt: Auch in ihrem dort ausgestellten Gemälde „Open Casket“, das basierend auf Fotos des in den 1950er Jahren aus rassistischen Motiven bestialisch ermordeten Schwarzen Jungen Emmett Till einen großen Skandal auslöst, geht es neben dem Thema der Trauer und des gesellschaftlichen Versagens auch um die Themen der Verletzlichkeit und Endlichkeit unseres Daseins. Schutz’ fesselnde Malerei ist bereits seit Mitte der 2000er Jahre in wichtigen Gruppenausstellungen u. a. im Museum of Modern Art, New York, im Whitney Museum of American Art, New York, und im Moderna Museet, Stockholm, vertreten. Zuletzt zeigte u. a .das Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dänemark, die große Überblicksschau „Dana Schutz“ (2023) sowie das Musée d’Art Moderne de Paris die große Einzelausstellung „Dana Schutz: Le Monde Visible“ (2023/24). Beide Ausstellungen haben einmal mehr die außerordentlich erfrischende Neuartigkeit und Kraft von Schutz’ unvergleichlichen Bildwelten belegt, oder um es mit den Worten der New York Times zu sagen: „Dana Schutz gives you hope that painting will endure to the end of our species.“ [JS]

Dana Schutz, Presentation, Öl auf Leinwand, 2005, Museum of Modern Art, New York.

„Garnering critical attention from the outset of her career, Dana Schutz is known for cartoonish figures and narrative-infused compositions that draw upon the history of painting. Often depicting dystopic scenarios, though with wit and humor, Schutz's paintings have featured ’self-eaters‘ – figures who devour their own hands, arms, chests, and even faces [...].”

Whitney Museum of American Art, New York.

17

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Vier weibliche Akte im Atelier. Um 1910.

Aquarell, Deckfarben und farbige Kreiden. Verso mit der Tuschfederzeichnung „Bildnis eines Mannes mit Hut (Hans Frisch?)“, um 1908.
Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „A Dre/Bg 22“ sowie der Nummerierung „K 3691“ und der Nummer „3316“. Auf Velin. 49,4 x 59,5 cm (19.4 x 23.4 in), blattgroß. [AR]

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

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D)
$ 226,000 – 339,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer 1954, verso mit dem Nachlassstempel).
- Sammlung Ernst Friedrich (Ernesto) Blohm, Caracas/Venezuela (1958 vom Vorgenannten erworben: Stuttgarter Kunstkabinett).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner aus Privatbesitz, Kunsthalle Bielefeld, Richard Kaselowsky-Haus, Bielefeld, 14.9.-26.10.1969, Kat.-Nr. 44 (m. Farbabb. Tafel 23).
- E. L. Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Kunstverein in Hamburg, 6.12.1969-25.1.1970; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. Main, 6.2.-29.3.1970, Kat.-Nr. 67 (m. Farbabb. Tafel 17).
- Ernst Ludwig Kirchner. Privatsammlung, Galerie Günther Franke, München, 5.5.-Anfang Juni 1970, Kat.-Nr. 17 (m. Abb.).
- Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Nationalgalerie Berlin, 29.11.1979-20.1.1980; Haus der Kunst, München, 9.2.-13.4.1980; Museum Ludwig, Köln, 26.4.-8.6.1980; Kunsthaus Zürich, 20.6.-10.8.1980, Kat.-Nr. 102 (m. Farbabb. S. 148).
- Schlossmuseum Murnau, Dauerleihgabe (2008-2023).
- Welt-Bühne-Traum. Die „Brücke“ im Atelier, Saarlandmuseum - Moderne Galerie, Saarbrücken, 13.11.2020-7.3.2021.

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 31. Auktion, 20./21.5.1958, Los 473 (m. Abb. Tafel 19).

- **Meisterhaft ausgearbeitete Atelierszene aus der gesuchten „Brücke“-Zeit**
- **Expressionismus pur: Akte im Atelier, klare kantige Formensprache, komplementäre kräftige Farbigkeit**
- **Das Atelier als Gesamtkunstwerk: Wie kein anderer Ort verkörpert Kirchners Atelier das neue Lebensgefühl und revolutionäre Kunstverständnis der „Brücke“-Künstler**
- **Stilistisch und motivisch eng verwandt mit seinem bedeutenden Atelierbild, dem Dresdner Gemälde „Badende im Raum“**
- **Solch ausformulierte Aquarelle dieser malerischen Qualität aus der Hochphase der „Brücke“-Zeit sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von allergrößter Seltenheit (Quelle: artprice.com)**
- **Seit fast 70 Jahren in privatem Familienbesitz, ehemals Teil der legendären Sammlung Ernesto Blohm, Caracas/Venezuela**

Kirchners Atelier in Dresden: Ausgangspunkt eines neuen Lebensgefühls und revolutionären Kunstverständnisses

Das Atelier von Ernst Ludwig Kirchner in Dresden ist in den ersten Jahren nach Gründung der „Brücke“-Künstlergemeinschaft sowohl Lebens- und Arbeitsraum der jungen Maler, als auch Treffpunkt für viele weibliche Amateurmodelle. In seinen mit Vorhängen und Paravents dekorierten Räumen gehen die Modelle ein und aus, es herrscht eine ungezwungene und kreative Stimmung. Ebenso wie sich Kirchners Privatleben in dieser Zeit immer mehr den vorherrschenden, konservativen Moralvorstellungen entfernt, richtet sich auch sein künstlerisches Schaffen immer mehr gegen das althergebrachte Kunstverständnis. In zahlreichen, aus dem Moment geborenen Arbeiten erfasst er zu dieser Zeit die in Bewegung befindlichen Körper und verschreibt sich der Darstellung des unmittelbaren Geschehens in seinem Atelier. Die traditionelle, akademische Lehre tritt dabei immer mehr in den Hintergrund. Auch in seinem detailreich ausgearbeiteten Aquarell „Vier weibliche Akte im Atelier“, das um 1910 entsteht, zeigt sich in der klaren, kantigen Formensprache und der komplementären kräftigen Farbigkeit das neue Kunstverständnis der „Brücke“-Künstler.

Die auffälligen Wandbemalungen beziehungsweise ein im Raum stehender bemalter Paravent sowie der Vorhang mit dem Tanzpaar rechts im Hintergrund deuten hier ganz deutlich auf die selbst gestaltete Einrichtung in Kirchners Atelier in Dresden hin. Durch den halb zurückgezogenen Vorhang öffnet sich der Blick in einen zweiten, kleineren Raum mit einem weiteren Aktmodell. In einem Wechselspiel aus deckenden Flächen und eher lasierend aufgetragenen Partien zeigt uns der Künstler mit den kraftvoll eingesetzten Farben einen Einblick in das alltägliche Dasein in seinem Atelier. Stilistisch und motivisch ist die Papierarbeit dabei eng verwandt mit dem Gemälde „Badende im Raum“, Kirchners wohl wichtigstes Atelierbild aus der Dresdner „Brücke“-Zeit. Obwohl von kräftigen schwarzen Linien eingerahmt, fügen sich die nackten Körper der Frauen hier beinahe nahtlos in ihr räumliches Umfeld ein, werden Teil eines größeren Ganzen. Es wird deutlich, wie sehr sich der freie Lebensstil der Künstlergemeinschaft in der Malweise des Künstlers widerspiegelt. Kirchners Atelier in Dresden ist in dieser kurzen Zeit nicht nur Ort eines neuen Lebensgefühls, sondern vielmehr zentraler Ausgangspunkt des revolutionären Kunstverständnis der „Brücke“-Künstler, die mit allen Tabus brechen und eine neue Malweise auf den Weg bringen. [CH/AR]

„Das zentrale Thema Kirchners [...] wurde die Erotik des weiblichen Aktes, den er gleichsam zur Metapher seines Lebens-Verständnisses machte.“

Hermann Gerlinger, in: Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 129.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

18

PABLO PICASSO

1881 Malaga – 1973 Mougins

Le Sculpteur et son Modèle. 1933.

Gouache, Aquarell und Tusche.
Links oben signiert und datiert „Cannes, 19 juillet XXXIII". Auf chamoisfarbenem Papier. 40,1 x 50,5 cm (15.7 x 19.8 in).

Das Werk wurde Paloma Ruiz-Picasso und Diana Widmaier Ruiz Picasso, Paris, im April 2025 vorgelegt.

Wir danken den Erben nach Paul Rosenberg für die freundliche Auskunft.
Wir danken Elisabeth Royer-Grimblat, Paris, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 800.000 – 1.200.000 (R7/F)
$ 904,000 – 1,356,000

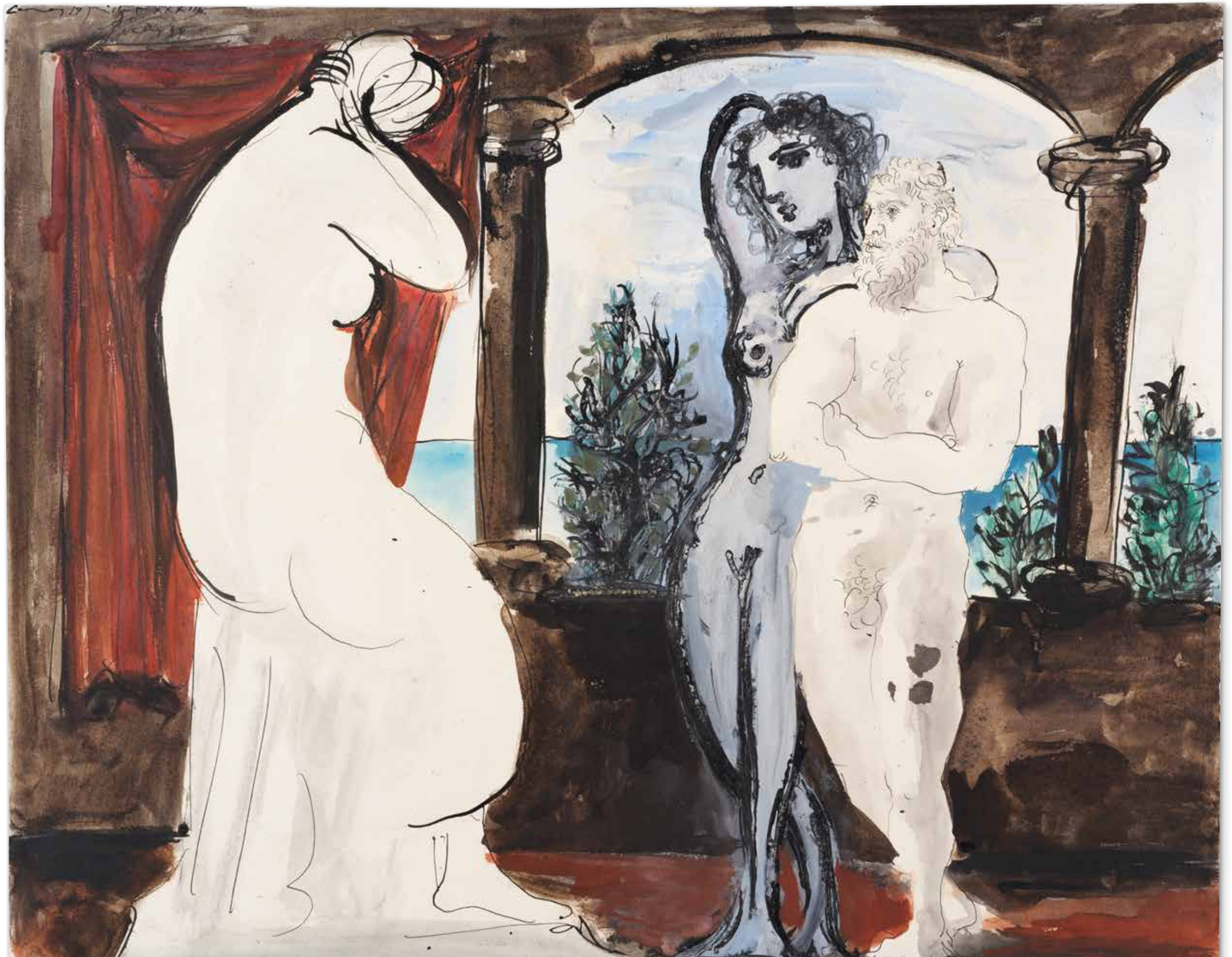
PROVENIENZ

- Galerie Paul Rosenberg & Co, Paris/Bordeaux (1933 vom Künstler, Inv.-Nr. 5160; bis September 1940, von den deutschen Besatzern in Bordeaux/Floirac beschlagnahmt; 1942 vom ERR in den Pariser Jeu de Paume verbracht).
- Galerie Raphaël Gérard, Paris (vermutl. vom ERR im Tausch erhalten; auf der Rahmenrückpappe mit dem nummerierten und bezeichneten Etikett).
- Paul Rosenberg & Co., New York (im September 1945 zurückerhalten, Inv.-Nr. 3191-P, auf der Rahmenrückpappe mit dem nummerierten und bezeichneten Etikett).
- Privatsammlung Europa (1976 erworben: Galerie Motte, Genf).
- Privatsammlung Schweiz (1993 vom Vorgenannten erworben: Sotheby's).

- **Farbig, malerisch und im großen Format: qualitativ herausragendes Beispiel von Picassos unangefochtener zeichnerischer Meisterschaft**
- **„Künstler und Modell" wird lebenslang zu einem der wichtigsten Themen in Picassos Œuvre**
- **„Le Sculpteur et son Modèle": intimes Zeugnis der rauschhaften Liebe zwischen Picasso und seiner Muse Marie-Thérèse Walter**
- **Kunst und Eros: Meisterlich verschmilzt Picasso die antike Pygmalion-Ikonografie mit seinem berühmten Alter Ego des Fauns zu einem intimen Paarbildnis mit seiner jungen Geliebten**
- **Das Pendant „Le Sculpteur et la Statue" befindet sich in der wichtigen Picasso Sammlung Berggruen, Berlin**
- **Arbeiten vergeichbarer Qualität befinden sich heute meist in bedeutenden Sammlungen und werden nur noch äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

Ausstellungsansicht in der Galerie Paul Rosenberg im März 1936, The Paul Rosenberg Archives, MoMA New York. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Pablo Picasso und die Linie –
Zur zeichnerischen Meisterschaft eines Jahrhundertkünstlers
Picasso als Jahrhundertkünstler zu bezeichnen ist keineswegs eine Übertreibung. Immer wieder aufs Neue verblüfft seine zeichnerische und koloristische Meisterschaft und seine grenzenlose Innovationskraft, die bis zu seinem Tod im Jahr 1973 Picassos rauschhaftes Schaffen auszeichnet. Wohl kaum ein anderer Künstler des 20. Jahrhunderts reicht hinsichtlich seiner fortdauernden schöpferischen Progressivität an Picasso heran, dessen Werk bis ins hohe Alter für zahlreiche kunsthistorische Stilrichtungen prägend war. Picasso war ein Besessener, der geradezu pausenlos nach künstlerischem Ausdruck suchte, sich nicht nur stilistisch und motivisch, sondern auch technisch unentwegt ausprobiert und weiterentwickelt hat. Anders als seine Gemälde jedoch fesseln gerade Picassos Papierarbeiten durch die besondere Unmittelbarkeit des Ausdrucks, mit welcher der Künstler die gerade erst seinem schöpferischen Geist entsprungene Idee aufs Papier setzt. Frei und spontan ist der faszinierende Charakter dieser Schöpfungen, in denen die allein als geistiges Bild existierende schöpferische Idee mit sicherem Strich zur Realität wird.



Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

AUSSTELLUNG

- Exposition d'œuvres récentes de Picasso, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 3.3.-31.3.1936.

LITERATUR

- Vgl. Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 8, Oeuvres de 1932 à 1937, Paris 1957, WVZ-Nr. 120 und 121 (jeweils m. Abb.).
- Galerie Motte, Genf, Tableaux modernes, vente du 13.2.1976 au Palace Hotel St. Moritz, Los 68 (m. Abb.).
- Sotheby's, London, Impressionist and Modern Paintings Part I, Auktion 30.11.1993, Los 63 (m. Abb.).
- The Picasso Project Alan Wofsy Fine Arts, Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculptures, a comprehensive illustrated catalogue, Surrealism 1930-1936, San Francisco 1997, S. 177, WVZ-Nr. 33-071 (a) (m. Abb.).

ARCHIVALIEN

- The Paul Rosenberg Archives, MoMA New York, Series III: Photographic Materials, Series III.A: Rosenberg Galleries (Paris) [circa 1910-1940], Subseries III.A.1 Galerie Paul Rosenberg (Paris) and Paul Rosenberg & Company (New York): black and white photographic prints collection [1910-1940], III.A.1.12-41 Exhibitions and installations, Paris and New York, Folder III.A.1.27 Picasso, fol. 29: Ausstellungsansicht Paris 1936; Series III.B: Photographic Materials: PR & Co Research Collection: Artists files, Subseries III.B.1: Black and White Photographic Prints [1910s-1980s], III.B.1.119-330: Artists files, Contains gallery stock and private collection, Folder III.B.1.277 Pablo Picasso, fol. 17-18: Inventarfoto.
- Bundesarchiv, Koblenz: B323/288 Sammlungen Seligmann, Rosenberg, Halphen, Bernheim-Jeune, Rosenberg-Bernstein, fol. 440; B323/294 Inventare des Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg betreffend Kunst-gegenständen der Sammlung Rothschild aus dem Depot der Deutschen Botschaft, Paris, fol. 256, 257; B323/1020 Sammlungen Paul Rosenberg, Rosenberg-Bernstein, Bordeaux, und Rosengart-Famel, fol. 30ar und 30av.
- Services français de récupération artistique (spoliations de la Deuxième Guerre mondiale), Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, Archives diplomatiques, La Courneuve: Série ERR - Inventaires de l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (1940-1959), 209SUP/103/29 ERR - inventaires est listes des caisses pour Nikolsburg; Album de photographies (1940-1950), 209SUP/998 Rosenberg (Paul), fol. 165.
- NARA, Washington D.C.: ERR Card File and Photos, 1940-1945, RG 260, M1943 Roll 25, p. 97, Rosenberg-Bernstein Bordeaux 8.

Picassos Gips-Büsten nach dem Modell von Marie-Thérèse Walter in seinem Atelier im Château de Boisgeloup, France, 1932, Gelatine silver print, Foto: Brassaï (Gyula Halász). © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2025, Estate Brassaï – RMN-Grand Palais.

Pablo Picasso, Le Sculpteur et la Statue, Gouache, Aquarell und Tusche auf Papier, 1933, Sammlung Berggreun, Berlin. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

„Le Sculpteur et son Modèle" –
Künstler und Modell: eines der wichtigsten Themen in Picassos Œuvre

Die farbige Papierarbeit „Le Sculpteur et son Modèle" ist darüber hinaus ein ganz besonderes und technisch wie qualitativ herausragendes Blatt: Farbig, malerisch und im großen Format ausgeführt, überzeugt diese im Sommer 1933 in Cannes an der Côte d'Azur geschaffene Arbeit, die in direktem zeitlichen Zusammenhang mit der nur einen Tag später datierten Gouache „Le Sculpteur et la Statue" (Zervos XIII, 120, ehemals ebenfalls Paul Rosenberg, Paris, heute Sammlung Berggruen, Berlin) steht. In beiden Zeichnungen setzt sich der Künstler intensiv mit dem kunsthistorisch wie auch für Picasso persönlich bedeutenden Motivkomplex „Künster und Modell" auseinander, das in den Jahrzehnten bis zu seinem Tod in Grafik, Zeichnung und Malerei zu einem seiner wichtigsten Themen werden sollte. Anfang der 1930er Jahre erwirbt Picasso das berühmte Château de Boisgeloup in der Normandie als künstlerischen Rückzugsort und arbeitet im dortigen Atelier inspiriert und gefesselt von den außergewöhnlichen Gesichtszügen seiner neuen Muse, der jungen Marie-Thérèse Walter, an verschiedenen Versionen seiner berühmten Skulptur „Büste einer Frau (Marie Thérèse)". Diese künstlerische Erfahrung und intensive bildhauerische Auseinandersetzung mit seinem Modell und seiner Geliebten muss Picasso im Sommer 1933 an der Côte d'Azur zur künstlerischen Umsetzung dieser persönlichen Schaffenssituation, einer Szenerie mit Bildhauer und Modell, inspiriert haben. Auch wenn Picasso mit einer zeichnerischen Auffassungsgabe gesegnet war, die selbst seine Darstellungen von Ziegen und Katzen berühmt werden ließ, offenbart sich gerade in seiner langjährigen und intensiven Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper sein absolutes zeichnerisches Ausnahmetalent besonders deutlich. In einer Art zeichnerischem Negativverfahren hebt sich das leuchtend im Papierton stehen gelassene Inkarnat des Künstlers und der von ihm geschaffenen Skulptur vor dem in sanftes Blau gehüllten Akt seines Modells ab.

Jean Raoux, Pygmalion amoureux de sa statue (Pygmalion verehrt seine Statue), 1717, Öl auf Leinwand.

Picassos und Marie-Thérèse Walter –
„Le Sculpteur et son Modèle“ als intimes Zeugnis rauschhafter Liebe

Orientiert an der berühmten Pygmalion-Szene, wie sie aus der antiken Mythologie und der kunsthistorischen Tradition seit der Renaissance überliefert ist, hat Picasso mit „Le Sculpteur et son Modèle“ ein klassisches und zugleich überaus persönliches Motiv entwickelt. So wie sich der antike Bildhauer Pygmalion in die von ihm geschaffene Statue der Aphrodite verliebt und sich die Skulptur vor seinen Augen verlebendigt und somit Kunst und Realität verschmelzen, hat sich Picasso – der damals noch mit seiner ersten Frau Olga verheiratet war – in sein junges Modell Marie-Thérèse verliebt, die er bereits 1927 als 17-Jährige in Paris kennen und in der Folgezeit lieben lernt. Bis Mitte der 1930er Jahre gelingt es Picasso, die außereheliche Beziehung zu seiner neuen Muse vor seiner Frau geheim zu halten. Dem weiblichen Akt in „Le Sculpteur et son modèle“ hat Picasso jedoch deutlich die klaren Gesichtszüge seiner neuen Liebe zugeschrieben. Künstler und Modell bewundern, nackt und nahe aneinandergelehnt, die nach dem Modell der Geliebten geschaffene Skulptur als ihr gemeinsames Werk. Zudem lässt Picasso die Person des Künstlers nicht nur mit der eigenen Person, sondern auch mit der Darstellung des Fauns als Picassos künstlerischem Alter Ego verschmelzen, wie er zu diesem Zeitpunkt bereits die zahlreichen Blätter seiner berühmten, schließlich 1937 herausgegebenen Grafikfolge der „Suite Vollard“ bevölkert. Auf diese Weise wird die erotische Komponente des antiken Themas zusätzlich betont und im Sinne der persönlichen Situation des Künstlers emotional aufgeladen.

Marie-Thérèse Walter, um 1933.

Pablo Picasso, Le peintre et son modèle, 1963, Öl auf Leinwand, Pinakothek der Moderne, München. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Mit Blick auf das azurblaue Meer hat Picasso sich am 19. Juli 1933 an der Côte d’Azur in rauschhafter Perfektion sein durch die Liebe zur jungen Marie-Thérèse aufgewühltes Innerstes von der Seele gemalt. Einem Bild gewordenen Tagebucheintrag gleich ist „Le Sculpteur et son Modèle“ deshalb nicht nur ein qualitativ herausragendes Beispiel von Picassos bis heute unangefochtener zeichnerischer Meisterschaft, sondern darüber hinaus ein fesselnd intimes Zeugnis von Picassos großer Liebe zu Marie-Thérèse Walter, die den Jahrhundertkünstler – neben seiner späteren Muse Dora Maar – zu seinen kunsthistorisch bedeutendsten Schöpfungen inspirieren sollte. Das 2023 in New York versteigerte Marie-Thérèse-Porträt „Femme à la montre“ (1932) etwa gilt heute international als der zweithöchste Picasso-Zuschlag in der Auktionsgeschichte. [JS]

19

KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2005.

Acryl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert sowie mit der Werknummer „2005/1067L“ versehen.
235 x 201 cm (92.5 x 79.1 in).

Die Arbeit ist unter der Werknummer 2005/1067L im Studio Katharina Grosse verzeichnet. Wir danken der Wunderblock Stiftung (Archiv Katharina Grosse) für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.06 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 135,600 – 169,500

PROVENIENZ

· Galerie Conrads, Düsseldorf.
· Privatsammlung Belgien (2007 vom Vorgenannten erworben).
· Privatsammlung Süddeutschland.

„Farbe ist etwas sehr Intimes.
Sie löst sofort Reaktionen aus.“

Katharina Grosse, zit. nach: Katharina Grosse. Studio Paintings 1988-2022, Berlin/St. Louis 2022, S. 9.

- **Schwebende Leichtigkeit in großem Format: außergewöhnliches Werk in Komposition, Farbigkeit und Duktus**
- **Durch die kräftigen, kreisförmigen Pinselstriche des glänzenden Acryls wird der malerische Prozess offenbart**
- **Eine weitere Arbeit dieser kleinen Werkgruppe erzielt 2021 den bislang höchsten Zuschlag auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)**
- **Arbeiten aus dieser Schaffensphase sind Teil bedeutender Sammlungen, u. a. des Museum of Modern Art, New York, des Centre Pompidou, Paris, und der Städtischen Galerie, Lenbachhaus, München**
- **Derzeit wird Katharina Grosse mit der retrospektiven Ausstellung „The Sprayed Dear“ im Kunstgebäude der Staatsgalerie Stuttgart (vom 11. April 2025 bis zum 11. Januar 2026) geehrt**

Katharina Grosse zählt zu den prägendsten Positionen innerhalb der internationalen Gegenwartskunst. Ihre Praxis steht für eine fundamentale Erweiterung malerischer Ausdrucksmöglichkeiten, die die traditionelle Bildfläche konsequent überschreitet. Seit fast drei Jahrzehnten lotet Grosse mit unerschütterlicher Konsequenz die Schnittstellen von Farbe, Raum und Wahrnehmung aus und sprengt dabei immer wieder die Grenzen des etablierten Bildbegriffs.

Ausgebildet an der renommierten Kunstakademie Düsseldorf, an der sie später selbst eine Professur innehat, tritt Grosse in den frühen 1990er Jahren mit einer eigenständigen, unverkennbaren künstlerischen Sprache hervor. Seither wird ihr Werk weltweit in bedeutenden Museen und Institutionen präsentiert. Zu den markantesten Manifestationen ihres Schaffens zählt die spektakuläre Intervention „It Wasn't Us“ (2020) im Hamburger Bahnhof, Berlin, bei der sich farbintensive Setzungen aus dem Inneren des Museums bis in den öffentlichen Raum ergießen und die konventionelle Trennung von musealem und urbanem Kontext radikal in Frage stellen.

Unabhängig vom Trägermedium – sei es Leinwand, Architektur oder natürliche Umgebung – begreift Grosse Malerei nicht als illusionistischen Bildraum, sondern als unmittelbaren Eingriff in die Realität. Ihre Werke entfalten sich als raumgreifende Ereignisse, als energetische Gesten im Hier und Jetzt. Über ihre künstlerische Absicht äußert Grosse selbst: „Realität ist immer auch anders sichtbar und erlebbar. […] Alles ist Bild. Alles ist Vorstellung. Meine Bilder sind Prototypen dieser Erkenntnis.“ (Katharina Grosse, 2018, zit. nach: Sabine Eckmann, Katharina Grosse. Studio Paintings 1988-2022, Berlin/St. Louis 2022, S. 206).

Während Grosse seit 1998 verstärkt mit großformatigen Sprühtechniken arbeitet, erlaubt das Werk „Ohne Titel“ von 2005 einen seltenen Einblick in eine andere, physisch-direkte Dimension ihres künstlerischen Prozesses. Die glänzenden, farbenfrohen Kreise bewegen sich rhythmisch, überlagern sich in dichten, polychromen Schichten und offenbaren dabei Spuren des gestischen Prozesses, wie choreografische Notationen. Selbst einzelne zurückgebliebene Pinselhärchen auf der Leinwand zeugen von der physischen Präsenz der Künstlerin. Die Tondos wirken dabei alles andere als geschlossen: Sie vibrieren, dehnen sich aus, als wollten sie das Bildformat überwinden. In diesem Spannungsfeld zwischen formaler Struktur und malerischer Entgrenzung offenbart sich die zentrale Dialektik in Grosses Werk – ein Balanceakt zwischen bewusster Setzung und radikaler Offenheit. [KA]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

20

GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Abstraktes Bild. 1979.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und mit der Werknummer „448-3“ bezeichnet.
78 x 52 cm (30.7 x 20.4 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 135,600 – 169,500

PROVENIENZ

· Galleria Mario Pieroni, Rom.
· Privatsammlung Europa.
· Privatsammlung Bayern (seit 2006, Galerie Herbert Leidel, München).

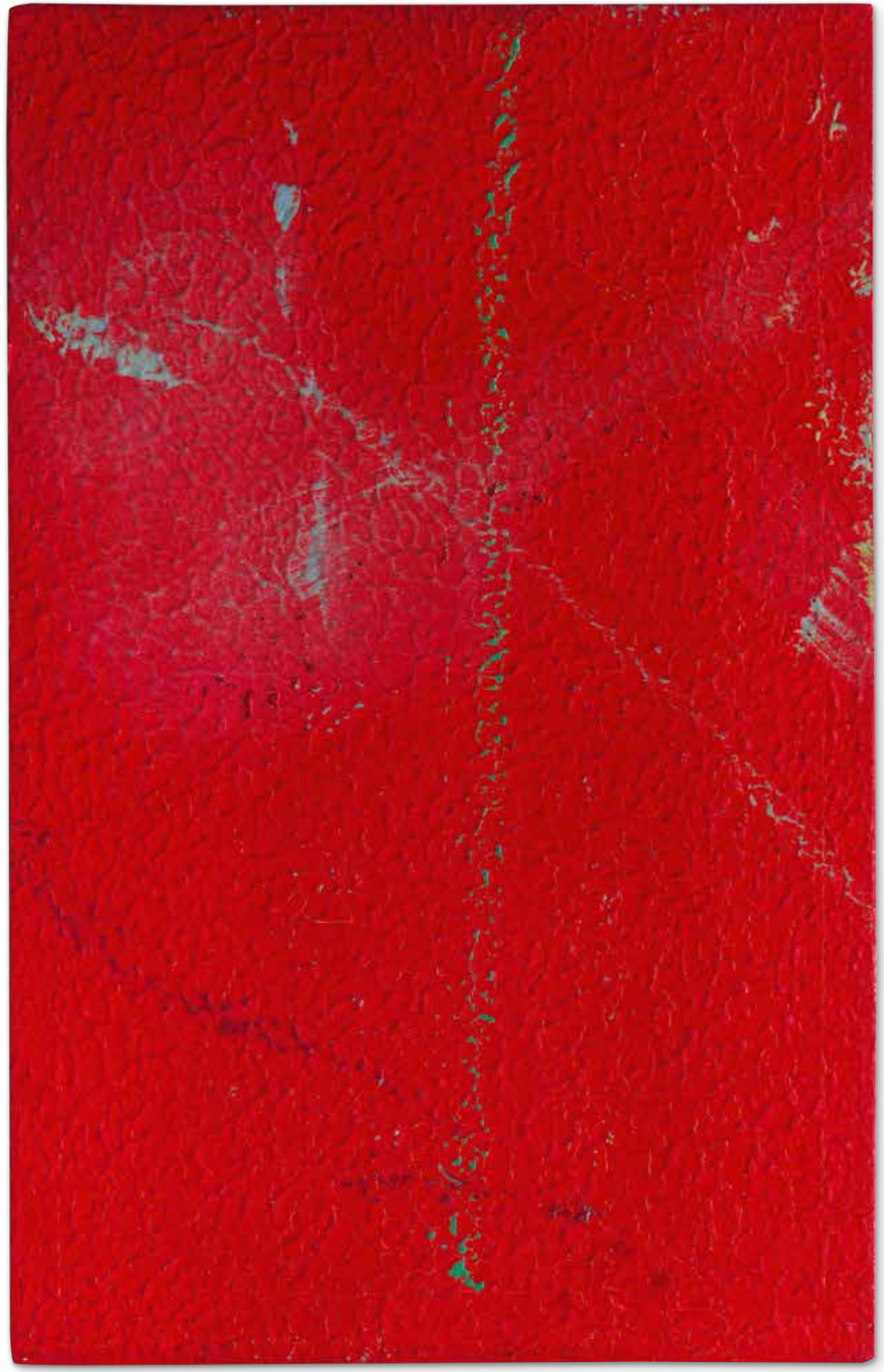
AUSSTELLUNG

· Gerhard Richter, Sperone Westwater Fischer Gallery, New York, 2.2.-1.3.1980.
· Gerhard Richter, Galleria Pieroni, Rom, 28.3.-30.4.1980.

LITERATUR

· Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Bd. 3: 1976-1987 (Nr. 389-651-2), Ostfildern 2013, WVZ-Nr. 448-3.
· Gerhard Richter Werkübersicht / Catalogue raisonné 1962-1993, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bd. III, Bonn 1993, WVZ-Nr. 448-2.
.....
· Jürgen Harten u.a., Gerhard Richter. Bilder = Paintings 1962-1985, Köln 1986, S. 391, m. Abb. S. 221 (dort als Nr. 448-2).
· Christie's, London, Auktion Post-War and Contemporary Day Sale, 25.6.2004, Los 216.

- **Frühe Arbeit aus der Werkgruppe der „Abstrakten Bilder“**
- **In der nahezu monochromen Farbigkeit vereint Richter die formale Strenge seiner figurativen Arbeiten mit der gestischen Freiheit der abstrakten Werke**
- **Die intensive flächige Rot-Tonalität verleiht dem Werk eine unmittelbare physische Präsenz und emotionale Tiefe**
- **Ungewöhnliche Oberflächenstruktur: Der rhythmisch gegliederte Farbauftrag verleiht dem Bild eine haptische Tiefe und besondere Materialität**
- **Nahezu monochrome Gemälde aus dieser Werkphase sind auf dem Kunstauktionsmarkt äußerst rar**



Diese fast monochrom rote Arbeit von Gerhard Richter aus dem Jahr 1979 nimmt innerhalb seines gesamten Œuvres eine besondere Stellung ein. Sie gehört zur frühen Phase seiner „Abstrakten Bilder“, die Richter erst gegen Ende der 1970er Jahre systematisch zu entwickeln beginnt. In dieser Übergangszeit verlässt der Künstler immer mehr die figurative Bildsprache seiner bekannten Fotobilder und strebt nach einer radikalen Öffnung hin zu einer freien, ungegenständlichen Malerei. Die 1970er Jahre können daher auch als Wendepunkt seines Schaffens interpretiert werden. Charakteristisch für diese Schaffensphase ist die Spannung zwischen kalkulierter Komposition und gestischem Ausdruck, während Richters spätere abstrakte Arbeiten zum Beispiel durch komplexe Übermalungen geprägt sind.

Das hier vorliegende Werk reflektiert diesen Umbruch auf eindrucksvolle Weise. Der teils pastose rote Farbauftrag erzeugt eine dichte, meditative Atmosphäre und unmittelbare körperliche Präsenz, in der sich Farbe als reines Ausdrucksmittel behauptet. Außergewöhnlich ist die bewusst hergestellte Struktur des Farbauftrags. Nur in wenigen Gemälden variiert Richter diese in zwei Farbstellungen: überwiegend Rot (WVZ 448-1 bis -4) und Beige mit Grün (448-5 bis -6). In weitaus größerem Format wird er dies in den beiden raumbezogenen Arbeiten „Strich (auf Blau)“ (WVZ 451) und „Strich (auf Rot)“ (WVZ 452) für die Kreisberufsschule Soest wieder aufnehmen.

Der Wahl des Rottons kann dabei eine zentrale Bedeutung beigemessen werden: Rot als Symbol für Energie, Transformation, Emotionalität, aber auch als Signalfarbe, die den Blick des Betrachters unweigerlich in die Tiefe des Bildraums zu ziehen versucht. Durch die Reduktion auf diese Farbe, mit Ausnahme weniger grüner Akzente, entsteht eine expressive Kraft. Gleichzeitig ist sie als ein Verweis auf die intensive Auseinandersetzung Richters mit der Malerei - mit Farbe, Fläche und Struktur - zu werten. Unser „Abstraktes Bild“ zeigt außerdem Spuren eines Suchprozesses, in dem Offenheit gegenüber dem Moment des Zufalls und bewusster Verzicht auf identifizierbare Formen eine zentrale Rolle spielen und ihm eine ganz besondere ästhetische Qualität verleihen. Unser Gemälde ist daher nicht nur ein faszinierendes kunsthistorisches Dokument im Kontext von Gerhard Richters Gesamtwerk, sondern auch Zeugnis der künstlerischen Transformation eines der wichtigsten Maler der Gegenwart. [MH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

21

PIERRE SOULAGES

1919 Rodez – 2022 Nîmes

Peinture 130 x 102 cm, 18 janvier 2011. 2011.

Acryl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.
130 x 102 cm (51.1 x 40.1 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 700.000 – 900.000 (R7/D/F)
$ 791,000 – 1,017,000

PROVENIENZ

· Galerie Karsten Greve, St. Moritz (verso m. Etikett).
· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

LITERATUR

· Pierre Encrevé, Soulages. L'œuvre complet. Peintures, Bd. IV 1997-2013, Paris 2015, WVZ-Nr. 1470 (m. Farbabb. S. 371).

- **Glänzende Pinselstriche auf mattem Untergrund: Mit seinen „Outrenoir" erfindet Pierre Soulages die Farbe Schwarz neu**
- **Die Farbe wird zum Motiv und im Zusammenspiel mit dem Licht zum alleinigen Bildinhalt**
- **Als Pionier der abstrakten Malerei im Nachkriegsfrankreich widmete er sein Lebenswerk der Erforschung und radikalen Neudefinition von Schwarz**
- **Zur Entstehungszeit widmete ihm seine Geburtstadt ein eigenes Museum, das Musée Soulages in Rodez**
- **Von Europa, über Asien bis in die USA: Werke des Künstlers werden weltweit geschätzt und befinden sich in international bedeutenden Museumssammlungen**

„Das Ausdrucksmittel ist nicht die Farbe Schwarz, sondern das Licht."

Pierre Soulages im Gespräch mit Charles Juliet, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1998, S. 14.

Der Franzose Pierre Soulages gilt als einer der großen Malerstars des 20. und 21. Jahrhunderts. In seinem künstlerischen Streben war er dabei stets ein Einzelgänger, gehörte keiner Schule oder Kunstströmung an und sagte einmal über seine Ablehnung von Künstlergruppen: „Ein Künstler interessiert mich, weil er einzigartig ist, originell, unersetzlich, und nicht weil er mit seinen werten Kollegen teilt. Wenn ich von einer Bewegung höre, so interessiert mich, was sich von ihr ablöst, was über sie hinausgeht." (Pierre Soulages, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 41, Heft 7, München 1998) Mit welch großer Konsequenz er diesen individuellen Weg sein gesamtes Leben lang verfolgte, wird bei der Betrachtung seines Gesamtwerks schnell deutlich. Zwar lässt sich sein Schaffen auf rein formaler Ebene der abstrakten Malerei mit gewissen informellen Tendenzen zuordnen. In seiner individuellen Ausprägung und Handschrift ist Pierre Soulages jedoch weit entfernt von Wegbereitern und Zeitgenossen.

Mit einer Radikalität und Konsequenz, die in Künstlerbiografien nur selten zu finden sind, hat er sein Lebenswerk dabei der Erforschung und Neudefinition der Farbe Schwarz gewidmet, wobei ihm immer wichtig war zu betonen: „Das Ausdrucksmittel ist nicht die Farbe Schwarz, sondern das Licht." (Pierre Soulages im Gespräch mit Charles Juliet, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1998, S. 14).

Pierre Soulages, 2. Oktober 2017, Foto: Raphaël Gaillarde. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Der Künstler wird 1919 im südfranzösischen Rodez, Aveyron, geboren. Als 18-Jähriger reist er nach Paris, besucht die dortigen Museen und ist fasziniert von Pablo Picasso und Paul Cézanne. 1941 wird er zum Militärdienst eingezogen und in Montpellier stationiert, wo er die dortige École des Beaux-Arts besucht und die abstrakte Künstlerin Sonia Delaunay kennenlernt. Nach Kriegsende unterhält Soulages ein Atelier in Courbevoie bei Paris, er knüpft Kontakte zu Künstlern wie Caesar Domela, Francis Picabia, Hans Hartung und Fernand Léger. Im folgenden Jahr werden seine Bilder erstmals öffentlich im „Salon des Surindépendants“ ausgestellt und so einem breiteren Publikum bekannt. Bei einer Ausstellung in der Pariser Galerie Breteau lernt er James Johnson Sweeney kennen, damaliger Kurator des Museum of Modern Art in New York, der sein Schaffen von diesem Zeitpunkt für lange Zeit an unterstützend begleitet. Neben Reisen nach Mexiko und in die USA kommt seinem Besuch im Jahr 1958 in Japan wohl besondere Bedeutung zu. Seinen frühen gestischen, dabei jedoch stets kompositionell ausgewogenen Bildern mit ihrer schwarzen oder braunen Balkenschrift auf hellen Farbgründen liegen Eindrücke der strengen romanischen Architektur und der keltischen Monumente seiner Heimat zugrunde, ebenso aber auch der Einfluss der ostasiatischen Kalligrafie. In späteren Werken verwendet Soulages breite Gummispachtel oder Roll- und Walzenbürsten als Malwerkzeuge, die die ästhetische Wirkung seiner wuchtigen Schraffuren beeinflussen.

Als bedeutender Vertreter der französischen Nachkriegsmoderne ist Soulages in den 1950er und 1960er Jahren wiederholt auf der documenta in Kassel vertreten, schon 1960/61 findet in Hannover, Essen und Den Haag seine erste große Retrospektive statt. In der Folgezeit erhält Soulages zahlreiche internationale Kunstpreise, darunter den Rembrandt-Preis 1976 in Deutschland und 1987 den Großen Nationalpreis für Malerei in Paris. 1994 wird er in Japan mit dem Praemium Imperiale für Malerei ausgezeichnet, der sich als „Nobelpreis der Künste“ versteht. Bis zu seinem Tod im hohen Alter von 102 Jahren im Jahr 2022 sind Soulages’ großer Erfolg und auch seine Schaffenskraft ungebrochen. Anlässlich seines 100. Geburtstags widmet der Pariser Louvre Soulages 2019 eine große Ausstellung im Salon Carré, eine Ehre, die nur wenigen Künstlern vorbehalten ist. Im Nachruf auf den Künstler schreibt die Neue Zürcher Zeitung am 26.10.2022: „Seine schwarzen Monochromen gehören zum Radikalsten, was die Kunst der Moderne hervorgebracht hat.“

Zu diesen radikalen, schwarzen monochromen Arbeiten zählt auch die Arbeit „Peinture 130 x 102 cm, 18 janvier 2011“. Innerhalb des Gesamtwerks lässt sie sich einer bestimmten Gruppe von Arbeiten zuordnen, in der die gesamte Bildfläche von einer schwarzen Farbschicht überzogen ist, die hier sogar bis über die Bildkanten reicht. Keine andere Farbnuance wie Blau, Rot oder Braun ist zugelassen. Kein Bereich der Leinwand bleibt unbemalt, wodurch eine Wechselwirkung mit dem leuchtenden Weiß der Grundierung verhindert wird, wie es noch von früheren Arbeiten bekannt ist. Über die Entstehung dieses speziellen Bildtypus weiß der Künstler selbst zu berichten: „Eines Tages hatte die Farbe Schwarz beinahe die ganze Fläche meiner Leinwand bedeckt [...] Da sah ich, wie es in diesem Exzeß zur Negation des Schwarz kam: die Unterschiede in der Materie, in der Textur, durch die das Licht absorbiert oder reflektiert wurde, schufen Valeurs und eine besondere Farbigkeit, ein Licht und eine Räumlichkeit, die so beschaffen waren, dass sie mein Verlangen zu malen anstachelten. „Ich habe mich auf diesen Weg begeben, und ich finde hier immer neue Möglichkeiten.“ (Pierre Soulages im Gespräch mit Charles Juliet, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1998, S. 14).

In der komplett schwarzen Überdeckung des Bildträgers findet Soulages Reflexionen, Strukturen und Differenzierungen, ja sogar Leuchtkraft, die er als „Outrenoir“ beschreibt. Mit dem Begriff formuliert er das Ergebnis seiner persönlichen Auseinandersetzung mit dem Schwarz, die ihn in unterschiedlichsten Variationen immer wieder aufs Neue zu fesseln vermag. Auch seine Peinture von 2011 zeigt bei Lichteinfall einen überraschend großen Variantenreichtum. In die pastose, dabei jedoch überraschend matte Oberfläche hat der Künstler mit breitem Pinselstrich horizontale Kerben eingearbeitet, die als glänzende Flächen die Komposition bestimmen. Sie sind in drei horizontalen Reihen angeordnet, auf der linken Seite etwas schwächer ausgeprägt, im mittleren Bereich schon kräftiger und ganz rechts schließlich vollständig ausgeführt. So ergibt sich auf subtile Art eine Leserichtung, die das Auge des Betrachters lenkt. Je nach Lichteinfall zeigen sich links oben, wo die Kerben am schwächsten ausgeprägt sind, schwache, horizontale Schraffuren, die der Haptik eine weitere Ebene hinzufügen.

Pierre Soulages’ Arbeiten leben von der Betrachtung des Originals. Keine Reproduktion wird der tatsächlichen Wirkung seiner Arbeiten jemals gerecht. Nur im Austausch mit dem Betrachter entfalten sie ihre volle Wirkung. Auch dieser Umstand war dem Künstler mehr als bewusst. „Aber ich weiß sehr wohl und habe dies oft genug gesagt, dass die Wirklichkeit eines Bildes viel komplexer ist. Diese Wirklichkeit besteht in der dreifachen Beziehung, die sich formt zwischen dem Objekt […], welches das Bild ist, und mir, der es geschaffen hat, und dem, der es betrachtet. Wenn der eine angesichts einiger dieser Bilder Einfachheit und Strenge assoziiert, dann sprechen andere von Reichtum und Sinnlichkeit. Das hängt von demjenigen ab, der sie betrachtet.“ (Pierre Soulages im Gespräch mit Charles Juliet, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1998, S. 14f.) Und weiter:
„Das Gemälde entwickelt sich in der Betrachtung, im Augenblick des Betrachtens selbst.“

„Das Kunstwerk verlangt, häufig betrachtet zu werden. Über das jeweils neue Vergnügen hinaus vermittelt es immer etwas Essentielles.“

„Malen, das heißt vor allem spontan agieren. Es geht um eine Folge von Entscheidungen, die sich aufdrängen, sich aneinanderreihen, die aus dem tiefsten Inneren kommen.“

„Wenn man mit Farben umgeht, sie auf der Fläche verteilt, dann entsteht dort ein unvorstellbares Leben. Man braucht einen geschärften Blick, der sich über die Schranken der Gewohnheiten und der Absichten hinwegsetzt, um die ganze Komplexität und den Reichtum dieses Lebens wahrzunehmen.“

Nicht jedem Künstler gelingt es, mit einer solch eindringlichen Anschaulichkeit über sein Schaffen zu sprechen wie Pierre Soulages. Seine Worte zeugen stets von einer tiefen Auseinandersetzung mit seiner Kunst und der Malerei, seinem Lebenswerk. [AR]

„Seine schwarzen Monochromen gehören zum Radikalsten, was die Kunst der Moderne hervorgebracht hat.“

Kerstin Stremmel, Nachruf Pierre Soulages, Neue Zürcher Zeitung, 26.10.2022, online.

Pinsel in Pierre Soulages’ Atelier in Paris, Foto: Vincent Cunillère. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

22

THOMAS BAYRLE

1937 Berlin – lebt und arbeitet in Frankfurt a. Main

Motta. 1966.

Öl auf Holz, in Original-Künstlerleiste.
Rechts unten signiert. Verso erneut signiert sowie datiert und betitelt „Motta Love". 126,5 x 182,5 cm (49.8 x 71.8 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/F)
$ 113,000 – 169,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Deutschland/Schweiz (Ende der 1960er Jahre direkt vom Künstler erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Thomas Bayrle, Städel Museum, Frankfurt a. Main, 19.10.2002-5.1.2003, Kat.-Nr. 9 (m. Farbabb. S. 33).
- Thomas Bayrle. 40 Years Chinese Rock ‚n' Roll, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. Main, 17.3.2006-28.1.2007, Kat.-Nr. 8 (m. Farbabb., S. 106).
- Thomas Bayrle. I've a feeling we're not in Kansas anymore, Museu d'Art Contemporani (MACBA), Barcelona, 6.2.-19.4.2009. (S. 46-47)
- Thomas Bayrle. Tutto-in-uno / All-in-One, Museo Madre, Neapel, 21.6.-14.10.2013 (m. Farbabb. S. 24).
- Thomas Bayrle. Playtime, New Museum, New York, 20.6.-2.9.2018 (m. Farbabb. S. 62-63).
- Thomas Bayrle. Form Form SuperForm, Pinacoteca Agnelli, Turin, 3.11.2023-31.8.2024 (m. Farbabb. S. 74-75).

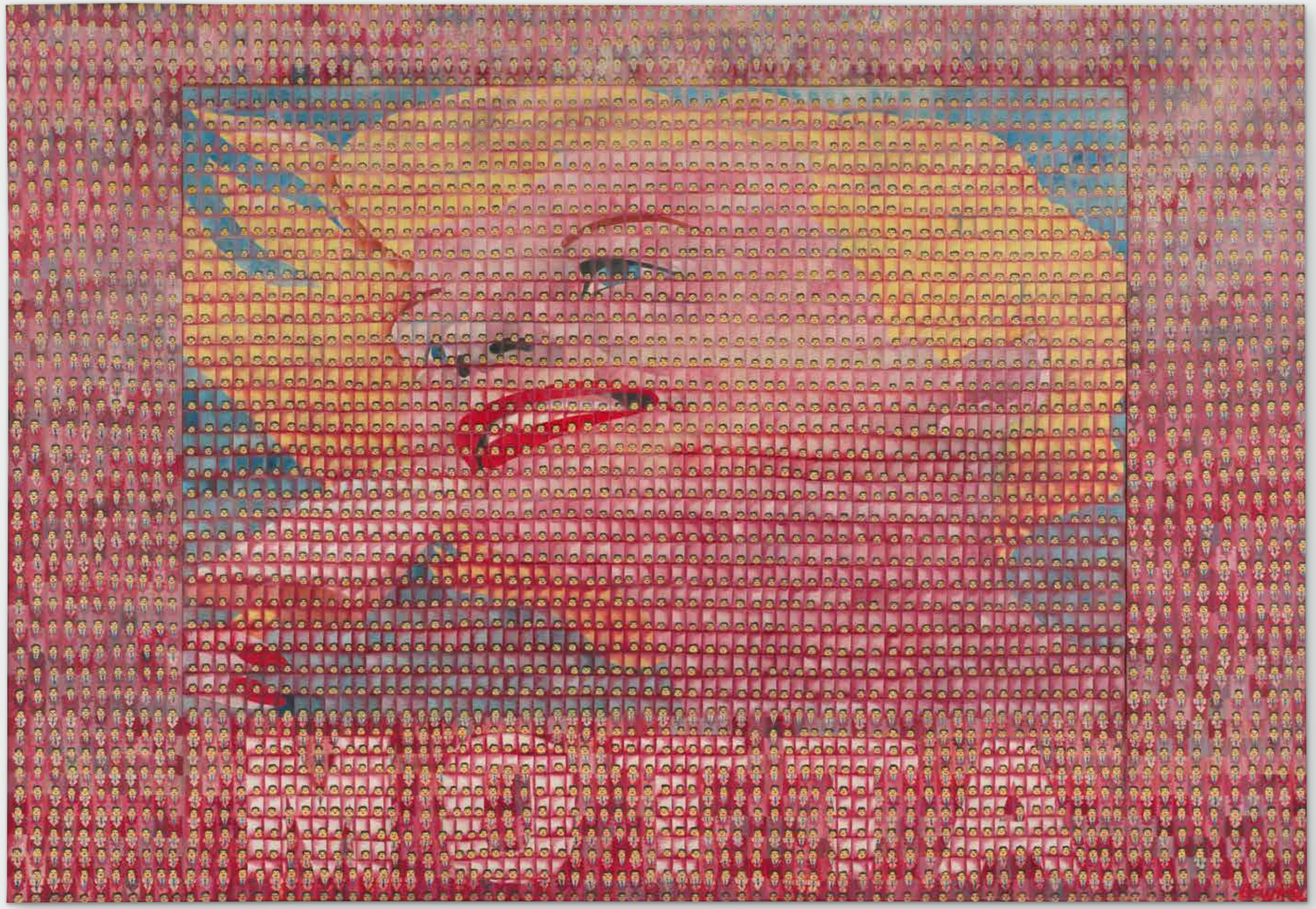
LITERATUR

- Thomas Bayrle, Cities, Accumulations and Eros, Tokyo 1982, Nr. 2.
- Thomas Bayrle, Bayrle. Big Book, Köln 1992, S. 13.
- Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Thomas Bayrle, Darmstadt 1994, Nr. 29.
- Renato Barilli, Un mosaico (quasi) pop. Al Madre di Napoli omaggio a Thomas Bayrle, 19.7.2013, in: l'Unità, Anno 90, n. 196, S. 21 (m. Farbabb.).
- Thomas Bayrle (Hrsg.), Thomas Bayrle. Gerani / Pavesi, Berlin 2015 (m. Abb. S. 15).
- Anne Blood, Thomas Bayrle. Playtime, 8.7.2018, online: studio international (m. Installationsansicht, aufgerufen am 3.3.2025).
- Alessandra Quattordio, Thomas Bayrle, ovvero la moltiplicazione dei segni. Tra consumismo e denuncia, 20.11.2023, online: ArtsLife, the cultural revolution online (m. Farbabb., aufgerufen am 3.3.2025)

- **Frühes Highlight aus der besonders gesuchten Schaffenszeit des deutschen Pop-Art-Vertreters**
- **Thomas Bayrle konfrontiert „Motta Eis-Sommer-Feeling" mit politischer Motivik - Kapitalismus und Konsum treffen auf Kommunismus**
- **3612 Köpfe: Mitte der 1960er Jahre findet er zu seinem unverwechselbaren gerasterten Stil**
- **Von Frankfurt am Main bis New York: seit 2002 in den wichtigsten, musealen Solo Shows des Künstlers ausgestellt**
- **Bereits seit den späten 1960er Jahren in privatem Familienbesitz, direkt vom Künstler erworben**
- **Bis Ende Februar 2025 waren Bayrles Werke Teil der Ausstellung „Pop Forever. Tom Wesselmann & ..." in der Fondation Louis Vuitton, Paris**
- **Weitere Werke der 1960er Jahre befinden sich in internationalen Museumssammlungen wie dem Museum of Modern Art, New York, dem Städel Museum, Frankfurt a. Main, und der Neuen Nationalgalerie, Berlin**
- **2026 werden dem Künstler zwei retrospektive Ausstellungen gewidmet: in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. Main, und im Museum Kulturspeicher, Würzburg**

„Mich interessierten damals Massenansammlungen, Massenproduktion und Massengesellschaft, egal, ob es um Waren oder um Menschen ging. Relativ undifferenziert habe ich Massenaufmärsche im Osten und Warenproduktion im Westen zusammengezogen, es als das gleiche unter anderen Vorzeichen gesehen."

Thomas Bayrle im Interview mit Marius Babias, Kunstforum International, Band 148, Dez. 1999, S. 237.



Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Thomas Bayrles Superformen und die Pop-Art der 1960er Jahre in Deutschland

Thomas Bayrles künstlerische Laufbahn beginnt Mitte der 1960er Jahre, einem Jahrzehnt, das in Deutschland von tiefgreifenden politischen und kulturellen Veränderungen geprägt ist. Die Bundesrepublik erlebt einen wirtschaftlichen Aufschwung, wodurch technische Innovationen begünstigt werden und sich das Konsumverhalten der Gesellschaft grundlegend verändert. Auch die Jugendkultur, die sexuelle Revolution und verschiedene Protestbewegungen führen zu einem neuen kulturellen Selbstverständnis, das traditionelle Werte infrage stellt und einen alternativen Lebensstil etabliert. In diesem gesellschaftlichen Umfeld wird die überwiegend abstrakte Nachkriegsmalerei in den 1960er Jahren von einer neuen, gegenständlichen Strömung abgelöst, die deutlich von Einflüssen der Pop-Art aus Amerika und Großbritannien geprägt ist. Zu ihren Vertretern zählen unter anderem Gerhard Richter und Konrad Lueg in Düsseldorf, K. H. Hödicke und Lambert Maria Wintersberger in Berlin sowie im Kreis Frankfurt am Main Peter Roehr und auch Thomas Bayrle. Als Sohn eines Künstlers und einer Kunsthistorikerin beginnt dieser 1956 zunächst eine Ausbildung als Weber und Färber in Göppingen. 1961 gründet er zusammen mit Bernhard Jäger den Verlag Gulliver-Presse in Bad Homburg und arbeitet in der Werbebranche. Es resultieren daraus Einflüsse, die sich auch in seiner Kunst widerspiegeln werden.

Thomas Bayrle, Mao, 1966, Öl auf Holz mit Elektromotor, Neue Nationalgalerie Berlin. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Andere Ansicht: Thomas Bayrle, Mao, 1966, Öl auf Holz mit Elektromotor, Neue Nationalgalerie Berlin. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Seine Arbeit „Motta" aus dem Jahr 1966 ist eines der frühen Highlights in Thomas Bayrles Schaffen, das im kulturellen Umfeld der 1960er Jahre entsteht. Es ist aus zwei Holzelementen zusammengesetzt und zeigt in der Bildmitte das Werbegesicht des italienischen Eisherstellers „Motta", darunter in Großbuchstaben der Firmenname. Aus größerer Distanz mutet der Gesamteindruck seltsam gerastert an. In der Nahansicht zeigt sich, dass die gesamte Fläche im Vordergrund von kleinen, an Briefmarken erinnernden Porträts bedeckt ist. Unzählige männliche Figuren mit schwarzen Haaren und rotem Mund, rotem Jacket, weißem Hemd und Krawatte blicken uns mit schwarzen Augen entgegen, verschwinden aufgrund ihrer Uniformität jedoch gleichzeitig in der Masse. Bekannt sind die männlichen Figuren auch von Thomas Bayrles Arbeit „Mao", ebenfalls aus dem Jahr 1966. Es zeigt in der Bildmitte ein Porträt von Mao Zedong, das sich mithilfe eines eingebauten Motors umklappen und in einen roten Stern umwandeln lässt. Aufgebaut ist es, wie auch „Motta", aus unzähligen Kleinstporträts, die das chinesische Volk repräsentieren. Das von Thomas Bayrle als „Superform" bezeichnete Hauptmotiv, repräsentiert durch Mao und den roten Stern, wird dort aus unzähligen Unterformen gebildet, die inhaltlich dem übergeordneten Motiv entsprechen. Die Inspiration für diese Darstellungsweise findet Thomas Bayrle, der sich damals intensiv mit dem Maoismus und China beschäftigt, in Aufnahmen aus chinesischen Stadien, die ihn stark beeindrucken: „Auf riesigen Wänden aus Menschen waren Bilder der chinesischen Revolution zu sehen. Diese ‚Superzeichen' waren aus tausenden Punkten zusammengesetzt, die sich bei näherem Hinsehen als Schilder erwiesen […], bildgemusterte Raster aus Tausenden von Menschen, die auf ein Kommando hin farbige Schilder hochhielten oder wieder absenkten." (Thomas Bayrle, in Ausst.-Kat. Thomas Bayrle. 40 Years Chinese Rock ‚n' Roll, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. Main, 2006)

Im Gegensatz zu „Mao" ist bei „Motta" das Prinzip von der „Superform" des Werbegesichts und ihren Unterformen, den Repräsentanten des chinesischen Volks, jedoch ins Gegenteil verkehrt. Hier trifft die Welt des Kapitalismus auf die politisch konnotierte Motivik des Kommunismus, Massenproduktion auf Massenbewegung, westliches Profitdenken auf die Ideen der größten, östlichen Volksrepublik. Dabei ging es Thomas Bayrle, wie er selbst sagt, nie um die Visualisierung ideologischer Gegensätze: „Ich achtete kaum auf ideologische Unterschiede und mischte – gegen den Protest meiner linken Freunde – kommunistische und kapitalistische Elemente und Inhalte durcheinander. Nach dem Motto ‚technische Muster hüben / organische Ornamente drüben' verwoben sich in meiner Vorstellung Ost und West wie Kette und Schuss zu ein und demselben Gewebe. Unversöhnliche, ideologische Gegensätze wurden immer ähnlicher – und verschwammen im Lauf der Jahre – bis zu dem momentan ablaufenden ‚Global Rock ‚n' Roll'." (Thomas Bayrle, zit. nach: MMK Frankfurt a. Main, online: www.mmk.art/de/whats-on/thomas-bayrle, aufgerufen am 6.3.2025). Ob bewusst oder unbewusst, gezielt oder zufällig: Mit der Arbeit „Motta" gelingt Thomas Bayrle ein kongeniales Konglomerat unversöhnlich erscheinender Gegensätze und widerstreitender Weltbilder. Die Arbeit, die sich seit den 1960er Jahren in Privatbesitz befindet, wurde 2002 erstmals öffentlich ausgestellt und seit nunmehr 25 Jahren in nahezu allen wichtigen Solo Shows des Künstlers gezeigt, was zweifellos für ihre große Bedeutung im Gesamtwerk des Künstlers spricht, das in den epochemachenden 1960er Jahren seinen Anfang nahm. [AR]

Mario Rossi, Gelati Motta, 1954, Werbeplakat.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

23

TONY CRAGG

1949 Liverpool – lebt und arbeitet in Wuppertal

Runner. 2017.

Edelstahl.
Unten seitlich mit dem Namenszug des Künstlers und dem Gießereistempel.
175 x 114 x 59 cm (68.8 x 44.8 x 23.2 in).
Gegossen von der Kunstgießerei Schmeers, Pirna/ Langenfeld.

Bis zum 26. Oktober 2025 präsentiert der Skulpturengarten Spanischer Turm in Darmstadt die Ausstellung „Tony Cragg". Auf einem Skulpturenpfad von rund 1,5 km Länge, beginnend auf dem Plateau der UNESCO-Weltkulturerbestätte Mathildenhöhe und im Skulpturengarten Spanischer Turm endend, werden eine Vielzahl von monumentalen Werken gezeigt, darunter auch eine monumentale Doppelplastik aus Edelstahl.

Mit dem vom Künstler signierten und datierten Zertifikat vom 7. August 2023.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R7/D/F)
$ 339,000 – 452,000

PROVENIENZ

· Achenbach Hagemeier Fine Arts, Düsseldorf.

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (vom Vorgenannten erworben).

- **Die Anziehungskraft des hochglanzpolierten Edelstahls und die Formschönheit des Werkes eröffnet sich aus jeder Perspektive**
- **Auf faszinierende Weise verbindet die stark spiegelnde Skulptur Kunstwerk, Raum und Betrachter**
- **Mit der Werkreihe „Runner" gelingt es Cragg die Energie, Bewegung und Lebendigkeit im Inneren schwerer, statischer Materialität sichtbar zu machen**
- **Vergleichbare Arbeiten aus der „Runner"-Werkserie befinden sich u. a. im Dreischeibenhaus in Düsseldorf, im Istanbul Museum of Modern Art / Istanbul Modern und im Sculpture Garden des New Orleans Museum of Art**
- **Weitere Werke aus Edelstahl des Künstlers sind weltweit an prominenten öffentlichen Orten platziert, darunter im One Bangkok, dem neuen Stadtteil im Herzen Bangkoks und im Foyer des neuen sog. Super-Wolkenkratzers „One Vanderbilt" an der Vanderbilt Avenue in New York**

Die ideale Symbiose von Form und Material
Die dreidimensional angelegte Skulptur überzeugt aus jeder Perspektive mit einer neuen, abwechslungsreichen Ansicht und einem immer neuen Aspekt der von Cragg erdachten äußerst bewegten Formation. In der Harmonie der Ungleichmäßigkeit zeigt sich der Künstler als Meister der künstlerischen Verschmelzung von Form und Material, lässt sich von verschiedenen Materialien „auf eine Reise mitnehmen" (vgl. Tony Cragg, in: Ausst.-Kat. Parts of the World, Köln 2016, S. 406). 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 Assoziationsmöglichkeiten eröffnet. Dabei existiert kein einzelner idealer Betrachter-Standpunkt. Aus jeder Perspektive eröffnen die Skulpturen ein anderes spektakuläres Formenspiel, sodass keine Vorder- oder Rückseite zu bestimmen wäre. Die stark spiegelnden Arbeiten aus Edelstahl – wie das hier angebotene Werk – erweitern das Kunstwerk um eine weitere Dimension, indem sie die jeweilige Umgebung reflektieren und somit sowohl mit dem Raum als auch mit dem Betrachter in Kontakt treten bzw. diese unweigerlich miteinander verflechten. „I believe that the material world is in a conversation with us all the time." (Tony Cragg, zit. nach: Our Choices Art, Tony Cragg. New Sculptures: https://www.youtube.com/watch?v=bompknGi9Qo&t=10s)

Jahrzehnte überdauernde künstlerische Erfolge
Zweifellos gehört Tony Cragg zu den international renommiertesten britischen Bildhauern des 21. Jahrhunderts. Sein Erfolg überdauert bereits mehrere Jahrzehnte. Schon in den 1980er Jahren stellt er auf der documenta 7 und der documenta 8 in Kassel aus, repräsentiert das Vereinigte Königreich auf der Biennale in Venedig und erhält den renommierten britischen Turner Prize. Vor seiner künstlerischen Ausbildung, u. a. an der Wimbledon School of Art und am Royal College of Art in London, arbeitet der junge Tony Cragg für eine kurze Zeit als Laborassistent in einem Forschungslabor für die National Rubber Producers Research Association. Schon damals zeigt sich sein großes Interesse für Naturwissenschaften, für Chemie, Physik, Genetik und Ingenieurwissenschaften, das sich in seinen Arbeiten von Beginn an niederschlägt, sowohl in seinen Überlegungen und Betitelungen, als auch in Form und Materialitäten.

Tony Cragg vor einer anderen Arbeit aus Edelstahl. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Physische Präsenz und rhythmische Bewegtheit
Craggs Arbeiten aus der Werkgruppe der „Rational Beings“ erinnern in den 1990er Jahren im weitesten Sinne an die Form der menschlichen Wirbelsäule, spätere Skulpturen ähneln mit ihrer Fülle an Wölbungen und Ausbuchtungen etwa organischen Strukturen oder Mikroorganismen, und wieder andere Arbeiten wie die extremer geformten, rhythmisch bewegten „Dancing Columns“ oder „Points of View“ spielen mit den Gesetzen von Geometrie, Symmetrie und Physik, da sie trotz ihrer beeindruckenden physischen Präsenz nicht nur eine gewisse Leic htigkeit vermitteln, sondern als völlig statische Gebilde oftmals einen überraschenden Bewegungsmoment evozieren: „‚Statisch‘ ist ein interessantes Wort, weil es sich offensichtlich auf ein ruhendes Objekt bezieht. Gleichzeitig lässt es einen jedoch wissen, dass es so etwas nicht gibt. Es lässt auf eine andere Art Ladung oder Potential schließen, zum Beispiel statische Elektrizität. In Schach gehaltene potentielle Energie, die aber immer noch drängt.“ (Tony Cragg, zit. nach: Ausst.-Kat. Anthony Cragg. Parts of the World, Köln 2016, S. 403)

Ein weiteres Werk aus der „Runner“-Werkreihe mit bräunlicher Patina, ausgestellt in der „Stadt der Künste und Wissenschaften“ / „Ciutat de les Arts i les Ciències“ in Valencia. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Auch die hier angebotene Arbeit „Runner“ von 2017 fasziniert die Betrachter aufgrund ihres transitorischen, momenthaften Charakters: „Runner“, so Cragg, „vermittelt mir das Gefühl, das man in dem Moment hat, in dem man denkt, man weiß wo es langgeht, aber dabei erahnt, möglicherweise in die falsche Richtung zu laufen. Dies bezieht sich häufig nicht nur auf die kleinen persönlichen Dinge, sondern oft auch auf die großen Bewegungen und Tendenzen, die man allgemein um sich spürt." (Zit. nach: www.salzburgfoundation.at/kunstprojekt-krauthuegel-anthony-cragg-drei-neue-aussenskulpturen/)

Cragg gelingt es mit einer Fülle an Rundungen, Ausbuchtungen und Wölbungen im Zusammenspiel mit den auf der hochglanzpolierten Oberfläche entstehenden Spiegelungen eine scheinbare Bewegung zu erzeugen, ein Wabern, sowie eine gleichzeitige spannungsreiche Wandelbarkeit des gesamten Objekts.

Die Begeisterung für das Material wird zuletzt auch 2024 in der viel besprochenen Ausstellung „Tony Cragg. Please Touch!" im Kunstpalast in Düsseldorf thematisiert, in der die Besucherinnen und Besucher dazu aufgefordert werden, die faszinierenden Arbeiten Tony Craggs zu berühren. Weitere bedeutende Ausstellungen zeigen zuletzt u. a. das Musée du Louvre und das Centre Pompidou in Paris, das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, die Londoner Royal Academy of Arts, das Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk, das Wiener Belvedere, die Kunsthalle Bern und das Benaki Museum in Athen. [CH]

24

IMI KNOEBEL

1940 Dessau – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Kartoffelbild 10. 2012.

Acryl auf Aluminium, 2-teilig.
Ein Element verso signiert und datiert. Beide Teile verso bezeichnet „A" bzw. „B" sowie jeweils auf einem Etikett typografisch betitelt und bezeichnet.
Installationsmaß: 190,4 x 268,7 x 9 cm (74.9 x 105.7 x 3.5 in). [JS]

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.16 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/F)
$ 135,600 – 169,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2015 direkt vom Künstler erworben).

AUSSTELLUNG

· Imi Knoebel. Werke 1966-2014, Kunstmuseum Wolfsburg, 26.10.2014-15.2.2015, S. 208 (m. Abb.).

Imi Knoebel in seinem Atelier, Foto: Ivo Faber.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

- **Imi Knoebels seltene „Kartoffelbilder" verbinden die maximale Unberechenbarkeit der Form mit der für sein Werk so charakteristischen geometrischen Strenge**
- **Vielschichtig, humorvoll und ironisch: die Kartoffel als Sinnbild deutscher Identität, des Widerstands gegen geometrische Regeln und motivischer Verweis auf die kunsthistorische Tradition**
- **Schwarz, Rot, Gold: Kraftvoll leuchtende Ästhetik in facettenreich schimmernden Farbkontrasten**
- **Erstmals wird eine Arbeit dieser faszinierenden Werkfolge auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**
- **2014/15 Teil der wichtigen Retrospektive „Imi Knoebel. Werke 1966-2014" im Kunstmuseum Wolfsburg**
- **Knoebels Werke befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, darunter der Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, die Albertina in Wien und das Museum of Modern Art, New York**

Ab 2011 entstehen die mehrteiligen Arbeiten der Werkserie „Kartoffelbilder", in der Knoebels Verhältnis zu geometrischen Formen spielerischer, offener und weitaus weniger streng anmutet. Erstmals wählt der Künstler eine große ovale Form, die den aus mindestens vier Schichten aufgebauten Elementen zugrunde liegt und die ein wenig an die vertraute Form einer Kartoffel und zugleich an berühmte Positionen der Kunstgeschichte denken lässt, darunter die „Kartoffelesser" von Vincent van Gogh (1885) oder die hintersinnigen skulpturalen Kartoffelinstallationen von Sigmar Polke (bspw. ZKM, Karlsruhe, 1969).

Der profane Titel wird von Knoebel jedoch lediglich als leicht ironischer, humorvoller Kommentar zu der für sein Schaffen bislang ungewöhnlichen, unregelmäßigen Form gewählt. Die Idee für diese Arbeiten entstammt einem ähnlich ovalen, ausgefransten Wasserfleck, den der Künstler an der Decke seines Hauses in Düsseldorf entdeckt. In dieser Form sieht Knoebel eine größere Freiheit, Leichtigkeit und Offenheit, die Möglichkeit einer Erweiterung seines Formenkanons und der Schaffung eines notwendigen Gegenpols zu der sonst so strengen, geometrischen Ordnung seiner Arbeiten.

Die freie, ovale Form wird mit mindestens drei weiteren, übereinander geschichteten und individuell bemalten Elementen kombiniert, mit sich kreuzenden, locker verteilten Aluminiumstreifen, die sich auch in Knoebels „Cut-ups" wiederfinden, sowie mit oben aufliegenden rechteckigen oder auch dreieckigen Flächen, nur an den Außenrändern ragen die unteren, geheimnisvoll verdeckten Schichten hervor. Es entsteht ein die Wand einnehmendes, gänzlich rahmenloses und reliefartiges Konstrukt mit erstaunlicher Raumwirkung und ein subtiles Zusammenspiel aus spannungsvoller Disbalance und beruhigender Symmetrie. Knoebel schafft ein Spiel der Gegensätze: streng geometrische Rechtecke und Streifen treffen auf freie Formen, Ockertöne auf knallig-bunte Akzente und metallisch schimmernde Flächen. Beat Wismer, bis 2017 Generaldirektor des Museums Kunstpalast in Düsseldorf, spricht deshalb von einem sensationellen Reiz der Bilder, einer „augenerotischen Attraktivität". (Zit. nach: Ingvild Goetz u. Karsten Löckemann (Hrsg.), Ausst.-Kat. Imi Knoebel, Sammlung Goetz, München 2023, S. 85)

Die „Kartoffelbilder" nehmen im nahezu 60 Jahre umfassenden Œuvre des Künstlers eine besondere individuelle Position ein, die sein bekanntes konstruktivistisches Schaffen mit der Offenheit und Leichtigkeit der parallel entstehenden „Cut-ups" verbindet und sein streng gegenstandsloses Kunstverständnis zugleich um eine ganz neue, spielerische Dimension erweitert. Anlässlich seines 75. Geburtstages richtet das Kunstmuseum Wolfsburg nach fast 20 Jahren mit „Imi Knoebel. Werke 1966–2014" 2014/15 die weltweit erste umfassende retrospektive Einzelausstellung aus, in der auch die hier vorliegende Arbeit ausgestellt ist. [CH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

25

GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen – 2013 Freiburg

Untitled. 1987.

Acryl auf Kupferplatte auf Holz.
Verso signiert und datiert und mit Richtungspfeil. 187,3 x 90,2 cm (73.7 x 35.5 in).
Aus einer kleinen Werkreihe von Gemälden auf Kupfer, die Förg zwischen 1987 und 1990 ausführt.

Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit. Das Werk ist unter der Nummer WVF.87.B.0190 im Archiv des Estate Günther Förg registriert.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18:18 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 (R7/F)
$ 203,400 – 271,200

PROVENIENZ

· Studio Günther Förg.
· Deweer Collection, Otegem / Belgien.
· Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

· Günther Förg, Luhring Augustine & Hodes Gallery, New York, 5.3. - 2.4.1988 (verso mit dem Etikett).

LITERATUR

· Kirby A. Gookin, Günther Förg. Luhring Augustine & Hodes, Artforum, Summer 1988, S. 136.

- **Herausragendes Beispiel für Förgs meisterliches Spiel mit der Adaption und Transformation kunsthistorischer Traditionen**
- **Eines der ausgesprochen seltenen, großformatigen Malereien auf Kupfer**
- **Kupfer, Lichtreflexe und Farbe: Der glatten Metalloberfläche verleiht Förg durch die sanft nuancierte Farbwahl und den Pinselduktus ein malerisches Inkarnat**
- **Gemälde dieser bedeutenden, kleinen Werkreihe auf Kupfer befinden sich heute nahezu ausschließlich in internationalen Sammlungen und werden nur noch äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Großformatige Gemälde befinden sich in zahlreichen internationalen Museen, wie u. a. dem Museum of Modern Art, New York, dem Städel Museum, Frankfurt Main, dem Stedelijk Museum, Amsterdam, und dem Moderna Museet, Stockholm**

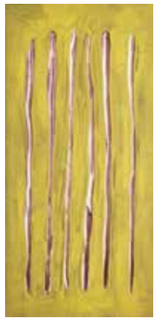
Günther Förgs Malerei ist eine Hingabe an die Farbe, der unablässige Versuch, ihr Eigenleben und ihren schier unendlichen Variationsreichtum durch immer neue Farb- und Materialkombinationen herauszuarbeiten. Scheinbar mühelos bringt Förg Unvereinbares zusammen, kombiniert Elemente der konkreten Kunst mit gestischen Komponenten, Strenge mit Spontaneität, ein kalkuliertes System mit der spontanen Intuition des Farbauftrages. Egal ob in seinen Gitterbildern, Bleibildern, Farbfeldern oder seinen seltenen, großformatigen Gemälden auf Kupfer, die zwischen 1987 und 1990 entstehen: Förgs Malerei muss auf einen Schlag gelingen, sie muss in einem Zug auf dem Bildträger realisiert werden. Immer wieder sucht Förgs Malerei dabei stilistisch die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. Neben Einflüssen der abstrakten Vorkriegsmoderne, des Konstruktivismus und Suprematismus spielt dabei das amerikanische Action- und Color-Field-Painting eine entscheidende Rolle.

Lucio Fontana, Concetto Spaziale, New York 10, 1962, Attese, 1962, Kupfer mit Schnitten und Kratzern, The Metropolitain Museum of Art, New York, Leihgabe der Fondazione Lucio Fontana, Mailand. © Lucio Fontana by SIAE / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Für seine seltenen Gemälde auf Kupfer aber, mit ihren lebendig das Licht reflektierenden Vertikalen, liefert die avantgardistische Malerei Lucio Fontanas die zentrale Inspirationsquelle. 1949 erklärt Fontana das Loch, die radikale Geste der Leinwand-Durchstoßung zu seiner künstlerischen Handschrift. Mit seinen „Bucchi“ (dt. Löcher) und den daraus entwickelten legendären „Tagli“ (dt. Schnitte), die Fontana unter dem Titel „Concetto Spaziale“ zusammenfasst und die heute nicht nur aufgrund ihrer enormen künstlerischen Progressivität, sondern auch aufgrund ihrer fesselnd reduzieren Ästhetik als Ikonen der Nachkriegsmoderne gelten, hat Fontana einen mutigen und kunsthistorisch bedeutenden Schritt gewagt. Diese zurückgenommene künstlerische Handschrift, die im Gegensatz zur gestischen Malerei des europäischen Informel und des amerikanischen Action-Painting steht und die Fontana in seiner Werkreihe „Concetto Spaziale, New York“ auf großen Kupferplatten ausführt, liefert für den jungen Förg 1987 den entscheidenden Impuls für eine grandiose Werkreihe auf Kupfer. Innerhalb von nur drei Jahren entstehen großformatige Gemälde auf dem rötlich-metallischen Malgrund, auf den Förg in Anlehnung an Fontanas Schnitte glänzende konkave Vertikalen setzt.

Die vorliegende Arbeit zählt nicht nur zu den besonders frühen, bereits 1987 geschaffenen Gemälden dieser kleinen Werkreihe, sondern darüber hinaus auch zu den ästhetisch anspruchsvollsten. Der reduzierte, aber zugleich lebendig, sanft grünlich schimmernde Weißton bildet in gestischem Duktus aufgetragen einen einzigartigen Kontrast zu der rötlichen Farbe und der glatten, glänzenden Oberfläche des Kupfers. Diese fesselnde Ästhetik ist das Ergebnis von Förgs besonderer künstlerischer Arbeitsweise, seinem meisterlichen Spiel mit der kunsthistorischen Tradition, die er souverän adaptiert und transformiert, und die immer wieder neue und entscheidende Impulse für sein facettenreiches Werk liefert. 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, Schanghai, 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].

Privatsammlung USA
Vierteilig, 1/4



Privatsammlung USA
Vierteilig, 2/4

Privatsammlung USA
Vierteilig, 3/4

Privatsammlung USA
Vierteilig, 4/4

Privatsammlung
Deutschland

Estate Günther Förg

Privatsammlung USA

Privatsammlung USA

Privatsammlung
Deutschland

Privatsammlung

Privatsammlung
Deutschland

Privatsammlung
Deutschland

Privatsammlung

Kulturkreis der deutschen
Wirtschaft im BDI e. V.

Kulturkreis der deutschen
Wirtschaft im BDI e. V.

Privatsammlung
Deutschland

Privatsammlung
Deutschland

Privatsammlung Schweiz

Privatsammlung
Deutschland

Günther Förg, Ohne Titel, 1987-1990, Acryl auf Kupfer auf Holz.
© Estate Günther Förg, Suisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

26

BEN NICHOLSON

1894 Denham – 1982 London

Aug. 59 (Dordogne). 1959.

Relief. Öl und Bleistift über Hartfaser, auf Hartfaser.
Verso signiert, datiert, betitelt und mit Richtungspfeil.
40,5 x 54 cm (15.9 x 21.2 in).

Die vorliegende Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde und Reliefs von Ben Nicholson aufgenommen.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 113,000 – 169,500

PROVENIENZ

· Marlborough Galerie, Zürich (verso mit dem Etikett).
· Privatsammlung Schweiz (1972 vom Vorgenannten erworben).
· Privatsammlung Süddeutschland (2005 durch Erbschaft vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

· Ben Nicholson, Gimpel Fils, London, Juli 1960, Kat.-Nr. 12 (m. Abb.).
· Ben Nicholson, Kunsthalle Bern, 27.5.-2.7.1961, Kat.-Nr. 105 (m. Abb.).
· Ben Nicholson. Reliefs, Oilwash, Zeichnungen, Galerie der Spiegel, Köln, Okt.-Nov. 1962, Kat.-Nr. 7.
· Ben Nicholson. 1955-65, Marlborough-Gerson Gallery/André Emmerich Gallery, New York, April 1965, Kat.-Nr. 8 (m. Abb.).
· Ben Nicholson. New Reliefs, Marlborough Fine Art, Zürich/London, 22.11.1971-15.1.1972, o. Kat. Nr. (verso mit dem Etikett).

LITERATUR

· John Russell, Ben Nicholson. Drawings, Paintings and Reliefs 1911-1968, London 1969, S. 201 (m. Abb.).

- **Ben Nicholson transformiert die Landschaft der französischen Dordogne in eine geometrisch reine Abstraktion**
- **1954 vertritt Nicholson Großbritannien auf der Biennale von Venedig und wird 1957 mit dem ersten Guggenheim International Award für Malerei ausgezeichnet, den er im Weißen Haus von Präsident Eisenhower entgegennimmt**
- **„Aug. 59 (Dordogne)“ wird bereits 1965 in der legendären Marlborough-Gerson Gallery und André Emmerich Gallery, New York, ausgestellt**
- **Seit 1972 in einer europäischen Privatsammlung und jetzt erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**
- **Reliefs von Ben Nicholson befinden sich in bedeutenden Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, das Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und die Tate Modern, London**

Entstanden im Jahr 1959, kurz nach Ben Nicholsons Übersiedlung von St. Ives in das schweizerische Brissago, markiert „Aug 59 (Dordogne)“ einen bedeutenden Moment künstlerischer Erneuerung und technischer Verdichtung. Der Ortswechsel bedeutet mehr als geografische Verlagerung: Er führt Nicholson zurück in den europäischen Kulturraum und öffnet ihm neue ästhetische Horizonte. In dieser Phase wendet er sich erneut dem Relief zu – jenem Medium, das seit den 1930er Jahren seine avanciertesten formalen Erkundungen begleitet. Nicholsons künstlerische Handschrift formt sich bereits in den 1920er Jahren unter dem Einfluss des Kubismus, insbesondere der Werke von Georges Braque und Pablo Picasso, sowie der geometrischen Strenge Piet Mondrians. Aus diesen Impulsen entwickelt sich über Jahrzehnte eine unverwechselbare Bildsprache, geprägt von Reduktion, rhythmischer Klarheit und stiller, kontemplativer Präsenz. Bis Ende der 1950er Jahre ist seine Stellung als eine der zentralen Figuren des britischen Modernismus fest etabliert: 1954 vertritt er gemeinsam mit Francis Bacon Großbritannien auf der Biennale von Venedig, 1956 wird er mit dem Guggenheim International Painting Prize ausgezeichnet.

In „Aug 59 (Dordogne)“ verkörpert sich der Höhepunkt dieser kumulierten Erfahrung und künstlerischen Erkundung. Die Landschaft der französischen Dordogne erscheint nicht als Abbild, sondern als atmosphärischer Bezugsraum, ein Thema, das sich in Nicholsons späterem Werk zunehmend verdichtet. Mit Meißel und Rasierklinge bearbeitet er die Oberfläche des vielschichtigen Materials, legt geometrische Formen frei – leicht verzogene, überlappende Rechtecke, angedeutete Halbkreise, die über einer weiß gewischten Holzfläche gleichsam zu schweben scheinen. Es entsteht eine Komposition von lyrischer Leichtigkeit und architektonischem Rhythmus. Zu seinen Bildtiteln äußert sich Nicholson 1962: „The title for me is the date but I need something further to enable me to recall which [painting] it is – hence the subtitle – really a kind of label to identify luggage. Sometimes it comes from a reminder of a place, or even a person, or an experience [...].“ (Ben Nicholson 1962, zit. nach: J. Lewison, Ben Nicholson, Tate Gallery, London 1993, S. 230)

Seine Werke sollen nicht analytisch gelesen, sondern erlebt werden. Die ungenauen Geometrien evozieren keine reale Topografie, sondern eine Erinnerung – eine innere Karte der Empfindung von Licht, Landschaft und Zeit. Zwischen Intimität und Weite formuliert sich in diesem Relief Nicholsons zentrales Anliegen: nicht das Abbild der Welt, sondern deren vitale Essenz in unmittelbarer Präsenz. [KA]

„I like the relief as a means of expression as it gives me so simply the structure that I must have & then one can pursue one’s idea on this basic building rather like a tree in spring grows its leaves.“

Ben Nicholson 1963, zit. nach: Lee Beard, Ben Nicholson. Writings and Ideas, London 2019, S. 49.

Find more art-historical background information, images, videos and updates on www.kettererkunst.com

27

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Elmau. 1932.

Öl auf Holz.
Rechts unten signiert. Verso signiert, datiert „Dez. 1932“, betitelt und bezeichnet „2/33 n.N.“ und „29 XII 32“. Hier mit dem Nachlassstempel sowie einem Aufkleber mit der teils gestempelten, teils handschriftlichen Nummer: „L 283“ und einem Aufkleber mit der gestempelten Nummer „1052“. 33 x 41 cm (12.9 x 16.1 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 13. März 2025. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 158,200 – 203,400

PROVENIENZ

· Nachlass der Künstlerin (verso mit dem Stempel).
· Privatsammlung Süddeutschland.
· Privatsammlung Süddeutschland (2009 über die Galerie Margret Heuser, Düsseldorf, erworben).
· Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

· Herbstausstellung 2009, Galerie Margret Heuser, Düsseldorf, 14.10.-11.12.2009, Kat.-Nr. 16 (m. Farbabb.).

- **Frühlingshaft anmutender Blick auf das Naturschauspiel der erhabenen Bergwelt bei Elmau in einer Zeit des persönlichen Neubeginns**
- **Nach rastlosen Reisen lässt sich Münter Anfang der 1930er Jahre wieder im „Blauen Land“ nieder**
- **Mit mutigem, breitem Pinselstrich komponiert sie den Facettenreichtum des schmelzenden Schnees in Weiß und Blau**
- **Aktuell ist die umfassende Retrospektive „Gabriele Münter: Peindre sans détour“ im Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris zu sehen, Ende des Jahres eröffnet das Solomon R. Guggenheim Museum, New York, die Einzelausstellung „Gabriele Münter: Into Deep Waters“ (November 2025-April 2026)**
- **Landschaften Gabriele Münters befinden sich in den wichtigsten internationalen Sammlungen wie dem Art Institute, Chicago, dem Museum of Modern Art, New York, sowie der National Gallery of Art, Washington**

Elmau, Alpspitze, Postkarte um 1960, Foto: Rodenstock, Elmau, Post Klais/Obb.

Gabriele Münter hält sich mehrfach in Schloss Elmau auf. Heute ist uns das Gebäude vor imposanter Kulisse noch als Tagungsstätte des G7-Gipfels 2015 präsent. Es wurde 1912 vom Theologen und Philosophen Johannes Müller errichtet. Mit finanzieller Unterstützung von Elsa von Michael (geb. Haniel) errichtete er hier eine private Tagungsstätte. Eine bunte Mischung damaliger Geisteshaltungen prägte den Tagesablauf und die Seminare in Elmau. Ob es die freie Auslegung religiös-intellektueller Gedanken, die Kammerkonzerte, die Reformkost oder die Berglandschaft waren, die Gabriele Münter immer wieder nach Elmau zogen, wissen wir nicht. Sicher ist, dass sie hier mehrfach über längere Zeit zu Gast war und die umliegende Landschaft eindrücklich festhielt.

Unser Gemälde zeigt den Blick über frühlingshafte Wiesen auf die schneebedeckte Alpspitze. Die atmosphärische Stimmung des nahenden Frühlings ist spürbar. Die Rückseite des Gemäldes vermerkt das Entstehungsdatum: „29. XII. 32“. Nach der Trennung von Wassily Kandinsky lebte Gabriele Münter zunächst in Skandinavien. In den 1920er Jahren kehrte sie mehrfach nach Deutschland zurück. Sie selbst schreibt, sie habe den Kontakt zum deutschen Kunstleben verloren: „Als ich zurückkehrte, blieb ich fremd und rührte mich kaum, wieder zur Geltung zu kommen.“ In ihrem Wanderleben in Pensionszimmern – etwa in Köln und Berlin – sei wenig gemalt worden; sie pflegte in den 1920er Jahren vor allem das Zeichnen im Skizzenbuch (zit. nach: Annegret Hoberg, Gabriele Münter, München 2016, S. 48).

1927 lernt sie Johannes Eichner kennen, durch den sie wieder persönlichen Halt findet. Ab 1931 lebt sie wieder in Murnau. Gerade in ihren Elmau-Bildern entwickelt sie eine eigenständige, ausdrucksstarke Landschaftsauffassung. Die Erhabenheit der Bergwelt tritt hier stärker hervor als in ihren Murnauer Landschaften. Die frühlingshafte Aufbruchsstimmung des Gemäldes scheint mit Münters persönlichem Ankommen nach Jahren der Rastlosigkeit in Einklang zu stehen. Es gehört zu den außergewöhnlichen Werken im Œuvre der Künstlerin. [EH]

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

Wassily Kandinsky an Gabriele Münter, Moskau, November 1915.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

28

EDVARD MUNCH

1863 Loyten – 1944 Ekely bei Oslo

Das rote Haus (Det røde hus). 1926.

Öl auf Leinwand.
110 x 130 cm (43.3 x 51.1 in).

Dargestellt ist das rote Haus, das sich als Nebengebäude auf dem von Munch 1916 erworbenen Gut Ekely bei Oslo befand und welches Munch bis zu seinem Tod im Jahr 1944 bewohnt.

Wir danken Barbara Tlusty, Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona, Dresden, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 1.200.000 – 1.800.000 (R7)
$ 1,356,000 – 2.034,000

PROVENIENZ

- Sammlung Max Glaeser (1871-1931), Kaiserslautern-Eselsfürth (1927 vom Künstler durch Vermittlung der Galerie Arnold, Dresden, erworben).
- Sammlung Anna Glaeser, geb. Opp (1864-1944), Kaiserslautern-Eselsfürth (1931 durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis mindestens Dezember 1935, bis spätestens Januar 1937).
- Galerie Neue Kunst Fides, Dresden (um 1936/37 von der Vorgenannten).
- Sammlung Friedrich Karl Schenck, Sattelmühle (höchstwahrscheinlich um 1937 vom Vorgenannten erworben, bis 1964: Galerie Wolfgang Ketterer).
- Sammlung Sigval Bergesen d.J., Oslo (vom Vorgenannten, seit 1964: Galerie Wolfgang Ketterer).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Efteraarsudstillingen, Copenhagen, Oktober 1926.
- Edvard Munch, Gemälde und Graphik, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1926, Kat.-Nr. 71, mit Abb. S. 23.
- Edvard Munch, Nationalgalerie, Berlin 1927, Kat.-Nr. 219, mit Abb. S. 45.
- Edvard Munch, Galerie Ernst Arnold, Dresden 1927.
- 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft Hannover, Kestner-Geselschaft, Hannover, 1929.
- Edvard Munch, Kunsthütte Chemnitz, Chemnitz, 15.11.-11.12.1929, Kat.-Nr. 59, Abb. S. 40.
- Edvard Munch Paul Gauguin, Kunsthaus Zürich, Zürich 1932, Kat.-Nr. 36.
- Edvard Munch, Nagoya. National museum Of Modern art, Kyoto, Wanderausstellung (ferner Osaka, Nara und Shiuga), 1970-71, Kat.-Nr. 32, Abb. S. 53.
- Edvard Munch in Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen, Chemnitz 1999-2000, Kat.-Nr. 60, Abb. S. 103 und 246 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Gjennom nature (Trough the nature), Munchmuseet Oslo, 2014-2015, ohne Katalog.

- **Edvard Munch zählt aufgrund seiner revolutionären Seelenmalerei neben Vincent van Gogh und Henri Matisse zu den Pionieren der europäischen Moderne**
- **Die emotionale Kraft der Natur ist Munchs zentrales Thema: „Ich fühlte, dass ein unendlicher Schrei durch die Natur ging." (Edvard Munch zur Entstehung von „Der Schrei")**
- **Weit, bewegt, zerfurcht und kraftvoll: „Das rote Haus" als Munchs persönliche Seelenlandschaft und Sinnbild des Lebens**
- **Magische Lichtstimmung: meisterliche Inszenierung der nordischen Landschaft, des Gefühls von Weite und gläsernem Licht**
- **Entstanden auf Gut Ekely bei Oslo: seit 1916 Rückzugsort und schöpferischer Mittelpunkt des einsamen Künstlers**
- **Auf dem Höhepunkt: Im Entstehungsjahr wählt Munch „Das rote Haus" für die Munch-Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim und ein Jahr später für die große Munch-Retrospektive in der Nationalgalerie Berlin aus**
- **Bereits 1927 aus der Galerie Ernst Arnold, Dresden, in die wichtige Expressionismus-Sammlung Max Glaeser, aus der wir zuletzt Kirchners „Tanz im Varieté" erfolgreich veräußern konnten**
- **Von größter Seltenheit: erstes Munch-Gemälde auf dem deutschen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)**
- **Für das Werk liegt eine Leihanfrage der Kunstsammlungen Chemnitz für die geplante Ausstellung „Edvard Munch. Angst" (10. August-2. November 2025) vor**

LITERATUR

- Gerd Woll, Edvard Munch Complete Paintings Catalogue Raisonné, Volume IV, Oslo 2009, WVZ-Nr. 1571 (m. Abb. S. 1430).

.....

- Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe - 25.1927, Heft 4, S. 154 (m. Abb.).
- Alfred Kuhn, Edvard Munch und der Geist seiner Zeit. Anlässlich der grossen Munch-Ausstellung der Nationalgalerie zu Berlin, in: Der Cicerone, Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, 19.1927, Heft 5, S. 139-147 (m. Abb. S. 146).
- Edvard Munch, Ausst.-Kat. Nasjonalgalleriet Oslo 1927, Kat.-Nr. 271 (m. Abb. S. 55).
- Edmund Hausen: Die Sammlung Glaeser, in: Hand und Maschine. Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt, 1929, H. 1, S. 105-124, Abb. S. 110, 111, 120.
- Die Sammlung Max Glaeser, Eselsfürth, in: Der Sammler 1930, Heft 2, S. 26f. (m. Abb. in situ).
- Adolf Schinnerer, Zu den Bildern von Edvard Munch, in: Die Kunst für Alle, Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 50.1934-1935, S. 109 (m. Abb.).
- Josef Paul Hodin, Edvard Munch. Der Genius Der Nordens, Stockholm 1948, S. 137 (m. Abb. 99).
- Galerie Wolfgang Ketterer, Lagerkatalog Nr. 29, 1963, Tafel 7.
- Galerie Wolfgang Ketterer, Lagerkatalog Nr. 30, 1964, Kast.-Nr. 975, Tafel 7.
- Die Weltkunst, XXXIV. Jahrgang, Nr. 7, 1.4.1964, Titel (m. Abb.).
- „Fast ein Auktionskatalog", Handelsblatt, 17./18.1.1964.
- Johan Langaard, Edvard Munch i familien Sigval Bergesen D. Y's eie, Oslo 1967, S. 80 (m. Abb. S. 81).
- Pfalzgalerie des Bezirksverbandes, Katalog der Gemälde und Plastiken des 19. und 20. Jahrhunderts, Kaiserslautern 1975 (m. Abb., o. S.).
- Ragna Stang, Edvard Munch mennesket og kunstneren, Oslo 1979, S. 268 (m. Abb. 343).
- Städtische Kunsthalle, Mannheim, Edvard Munch, Sommernacht am Oslofjord um 1990 (Kunst und Dokumentation. 12), Mannheim 1988, S. 269, (m. Abb. S. 288).
- Arne Eggum, Munch og Ekely, Munch-museet Oslo 1998, S. 79.
- Daniela Christmann, Die Moderne in der Pfalz: Künstlerische Beiträge, Künstlervereinigung und Kunstförderung in den zwanziger Jahren, Heidelberg 1999, S. 281.
- Ulrike Saß, Die Galerie Gerstenberger und Wilhelm Grosshennig. Kunsthandel in Deutschland von der Kaiserzeit zur BRD, Wien/Köln/Weimar 2021, S. 296f. (m. Abb. 64).

ARCHIVALIEN

- Briefwechsel Edvard Munch mit Max Glaeser, Galerie Arnold, Verlag Piper, 1927-1929, Archiv des Munchmuseet Oslo, MM K 3733, MM K 3734, MM N 2217, MM K 3985 u.a.
- Dokumentation zur Ausstellung 1927 in der Galerie Arnold, Dresden, Nachlass Gutbier/Galerie Arnold, Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, I B 184.
- Künzig, Dr. Brunner, Dr. Koehler Rechtsanwälte, Mannheim (Nachlassverwaltung Glaeser): Angebot von Gemälden aus Sammlung Max Glaeser, 1931, Archiv des Kunstmuseums Basel, Signatur F 001.024.010.000.
- Galerie Buck, Mannheim: Angebot Gemälde u. a. von Arnold Böcklin, Lovis Corinth, Anselm Feuerbach, Ernst Ludwig Kirchner, Hans von Marées, Edvard Munch, Heinrich von Zügel, Sammlung Max Glaeser, 1932, Archiv des Kunstmuseums Basel, Signatur F001.025.002.000.
- Galerie Buck, Mannheim: Angebot Gemälde, 4.7.1932, Stadtarchiv Düsseldorf, Bestand: 0-1- 4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933-2000 (alt: Bestand IV), Angebote und Ankäufe, Sign. 3769.0000, fol. 175-177.
- Nachlass der Galerie Heinemann, DKA Nürnberg, Kartei angebotene Bilder, Dez. 1935, KA- M-396 (http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-43959.htm).
- Sammlungsschätzung für Friedrich Schenck, 1942, Nachlass Rudolf Probst im Archiv der Avantgarden - Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, A5139-V024-01.
- Schreiben Deutsche Bank Kaiserslautern an Rudolf Probst, 7.11.1936, Nachlass Rudolf Probst im Archiv der Avantgarden - Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, A3377-V019-01.

Edvard Munch, Livets dans (Der Tanz des Lebens), 1899/1900, Öl auf Leinwand, Norwegische Nationalgalerie, Oslo.

Edvard Munch – Pionier der europäischen Moderne

Edvard Munch zählt neben Vincent van Gogh und Henri Matisse zu den Pionieren der europäischen Moderne. Ohne sie und ihren mutigen Erneuerungsdrang wäre der Expressionismus, allem voran die Malerei der „Brücke" und des „Blauen Reiter" nicht möglich gewesen. Sie sind die treibenden Kräfte, die bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts, in einer Zeit, in der die späteren europäischen Kunstmetropolen Berlin und Paris noch von der klassischen Salon- und Historienmalerei dominiert sind, radikal Neues erproben. Die Malerei des jungen Norwegers Edvard Munch schlägt 1892 in Berlin ein wie ein Meteorit. Bereits nach wenigen Tagen wird seine auf Einladung des Vereins Berliner Künstler veranstaltete Ausstellung auf Betreiben Anton von Werners, des Direktors der Königlichen Hochschule der Bildenden Künste, begleitet von Protesten und Handgreiflichkeiten unter den Vereinsmitgliedern geschlossen. Aber der Skandal um Munchs vollkommen neuartige, als roh und unfertig empfundene Malerei hatte den konservativen Berliner Kunstbetrieb ein für alle mal wachgerüttelt. Munch löste in Berlin eine Art Urknall aus, der die wenige Jahre später vollzogene Gründung der Berliner Secession unter der Leitung Max Liebermanns und das schon kurz darauf einsetzende Aufkommen des Expressionismus erst möglich gemacht hat. Munchs Unangepasstheit, seine unfassbar emotionsgeladene und akademische Traditionen hinter sich lassende Malerei sollte fortan zu einer der wichtigsten Kräfte für die europäische Avantgarde werden.

Leben, Liebe, Angst und Tod –
Munch als Meister der nordischen Seelenlandschaft

Es ist das emotional aufgeladene Naturempfinden des Menschen, das Munch selbst, nach impressionistischen Anfängen, als sein persönliches künstlerisches Erweckungserlebnis beschreibt und das für seine insgesamt vier, heute als ikonisch geltenden Gemäldeversionen von „Der Schrei" verantwortlich ist: „Ich ging die Straße hinunter mit zwei Freunden – als die Sonne unterging – der Himmel sich plötzlich blutrot färbte [...] über dem blauschwarzen Fjord und der Stadt lagen Blut und Feuerzungen – [...] und ich, stand da zitternd vor Angst – und ich fühlte, daß ein unendlicher Schrei durch die Natur ging." Munch ist es durch die verzerrte, aber symbiotische Verbindung von Natur und Mensch erstmals gelungen, das existenzielle Gefühl der Angst auf die Leinwand zu bannen. Munch, dessen Kindheit bereits aufgrund des frühen Todes seiner Mutter und seiner geliebten Schwester Sophie durch qualvolle Erfahrungen geprägt war, ist fortan der Maler existenzieller Gefühlswelten zwischen Leben, Liebe, Angst und Tod. Dies sind die abstrakten aber menschheitsbeherrschenden Themenwelten, die Munch, der zudem mehrere unglückliche Liebesbeziehungen künstlerisch zu verarbeiten hatte, auch in den Gemälden seines berühmten „Lebensfrieses" zusammenfasst und lebenslang weiterentwickelt. Zu den berühmtesten Gemälden dieser Werkgruppe zählt „Der Tanz des Lebens" (1899/1900, Norwegische Nationalgalerie, Oslo), von welchem Munch ein Jahr vor unserem Gemälde eine zweite Version malt (1925, Munch Museet, Oslo). In einer norwegischen Fjordlandschaft zeigt Munch hier tanzende, das Leben, die Liebe und den Tod symbolisierende Figuren vor einer schwermütig hinter dem Meer versinkenden Sonne. Aber Munch, der Zeit seines Lebens psychisch und physisch stark angeschlagen ist und dennoch wie ein Wunder 1918 die verheerende Spanische Grippe überlebt, malt auch immer wieder menschenleere Stimmungslandschaften, die uns aufgrund der melancholisch-nervösen Veranlagung des hoch empfindsamen Malers stets als intime und bis heute fesselnde Seelenlandschaften des Künstlers gegenübertreten.

Edvard Munch im Garten von Gut Ekely, um 1932/33, Foto: Inger Munch. © Munch Museet, Oslo.

„In meiner Kunst habe ich versucht, mir das Leben und seinen Sinn zu erklären."

Edvard Munch.

Weit, bewegt, zerfurcht und kraftvoll –
„Das rote Haus" als Sinnbild des Lebens

Während des Ersten Weltkrieges erwirbt Munch, nach zahlreichen Auslandsreisen und seiner labilen Psyche geschuldeten Klinikaufenhalten, 1916 Gut Ekely nahe Oslo, das fortan zu seinem Rückzugsort und schöpferischem Mittelpunkt wird. Neben dem Haupt- und Atelierhaus, das der Künstler alleine bewohnt, befindet sich auf dem weitläufigen Gelände mit Blick Richtung Oslo sowie über Wiesen und Obstbäume auf die Weiten des Fjords auch das rote Haus, das Munch in unserem stimmungsvollen Gemälde in leuchtenden Farben und mit bewegtem Strich auf die großformatige Leinwand setzt. In „Das rote Haus" wird die vertraute Landschaft des einsamen Künstlers, einem gemalten Tagebucheintrag gleich, zur bewegten Seelenlandschaft gesteigert. „In meiner Kunst habe ich versucht, mir das Leben und seinen Sinn zu erklären." lautet ein berühmtes, seine künstlerische Motivation erläuterndes Zitat des norwegischen Malers. Geradezu magisch ist in „Das rote Haus" die eingefangene Stimmung, des Gefühls von unendlicher Weite und gläsernem Licht, wie es für die nordische Landschaft charakteristisch ist. Noch kahl ist das fein verzweigte Geäst des knorrigen Baumes zur Rechten, dem links ein kleiner junger, gerade heranwachsender Baum gegenübersteht. Stürmisch und weit ist der bewegte Himmel, regungslos das spiegelnde Wasser, bereit durch ein über Jahrzehnte geformtes Flussbett kraftvoll ins Meer zu stürzen und sich aufzulösen in der berauschenden Unendlichkeit. Es ist die für Munchs epochales Schaffen so zentrale und bedeutende Reflexion über die eigene Endlichkeit, die hier mitschwingt, das Bewusstsein für die Verwundbarkeit und Flüchtigkeit der eigenen Existenz in Anbetracht des ewigen Schauspiels der Natur. Ein Gedanke, wie er etwa auch bereits der romantischen Malerei Caspar David Friedrichs inhärent ist, wenn er seinen „Mönch am Meer" (1808/10) oder seinen „Wanderer über dem Nebelmeer" (1818) mit einem überwältigenden Naturschauspiel konfrontiert. Anders als Friedrich aber nutzt Munch die Darstellung der Natur nicht nur als Bildlichkeit des ewig Erhabenen, sondern vielmehr als ein Spiegelbild seiner eigenen Seelenverfassung, als geradezu rauschhaft niedergeschriebenen Versuch, dem eigenen, inneren Empfinden künstlerisch Ausdruck zu verleihen. Und so ist „Das rote Haus" mit seiner wild bewegten und zerfurchten Landschaft und dem gewaltigen, noch kahlen, aber bald wieder aufs Neue kraftvoll austreibenden Baum das Abbild einer reifen Künstlerpersönlichkeit, vom Leben gezeichnet, aber gerade deshalb empfindsam, kraftvoll und lebenshungrig. Munch selbst hat rückblickend einmal recht passend formuliert: „Ich möchte das Leiden nicht missen, wie viel verdanke ich doch in meiner Kunst dem Leiden?" und „Mein Durchbruch kam ja eigentlich sehr spät [...]. Aber in dieser Zeit [...] fühlte ich, dass ich Kraft genug besaß um etwas Neues zu schaffen [...]" (Edvard Munch 1939, zit. nach: Ranga Stang, Edvard Munch, Königstein i. T. 1979, S. 258.)

Edvard Munch, Vinternatt (Winternacht), 1930/31, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Bergen / Norwegen.

„Das rote Haus" –
Von Munch, Kuratoren und Sammlern hoch geschätzt

Wie von allen anderen Motivkomplexen, die Munch persönlich besonders am Herzen lagen, hat der Künstler auch vom roten Haus zwei weitere, kleinere Versionen geschaffen. Denn Munch soll es Zeit seines Lebens schwer gefallen sein, sich von seinen wichtigen Gemälden zu trennen, weshalb er häufig nach dem Verkauf eine weitere Version desselben Bildthemas schuf. „Das rote Haus" wählt Munch bereits im Entstehungsjahr für die von Gustav Hartaub initiierte Munch-Ausstellung der Kunsthalle Mannheim aus. Obwohl Hartlaub mehrfach ernsthafte Kaufabsichten bekundet, entscheidet sich der Künstler schließlich, das Gemälde von Mannheim weiter nach Berlin zur großen Munch-Retrospektive in der Nationalgalerie zu schicken. Wie bereits in Mannheim wird die großformatige Landschaft auch hier im Ausstellungskatalog abgebildet. Mit der von Ludwig Justi für die Nationalgalerie initiierten Ausstellung ist Munch gut zwei Jahrzehnte nach seiner legendären Berliner Skandal-Ausstellung zu Lebzeiten auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Anerkennung. Im direkten Anschluss an die Berliner Retrospektive vermittelt die Dresdner Galerie Arnold „Das rote Haus" in die bedeutende süddeutsche Expressionismus-Sammlung des Fabrikanten Max Glaeser. Das qualitativ herausragende und vielfach ausgestellte Gemälde wird schließlich 1964 über die Galerie Wolfgang Ketterer in die bedeutende Munch-Sammlung von Sigval Bergesen d. y. in

Edvard Munch in seinem Freiluftatelier auf Gut Ekely, 1933. © Munch Museet, Oslo.

Oslo veräußert, welche unter anderem auch eine Version des weltbekannten, erotischen Munch-Gemäldes „Madonna" (1894) umfasst, und befindet sich seither in Familienbesitz. Munch selbst sollte diese Rückkehr seines wichtigen Gemäldes „Das rote Haus" nicht mehr erleben. Er stirbt 1944 einsam auf Gut Ekely bei Oslo und vermacht seinen umfangreichen künstlerischen Nachlass dem norwegischen Staat, der sein Werk seit 1963 im Munch Museet in Oslo der begeisterten Öffentlichkeit präsentiert. [JS]

Edvard Munchs „Das rote Haus“ in der Sammlung Max Glaeser, Kaiserslautern-Eselsfürth, um 1930.

„Die Sammlung Glaeser kann sich rühmen zwei beste Werke Munch’s [sic] zu besitzen, die ‚Landschaft mit rotem Haus‘ und das ‚Knieende Mädchen‘, um die ihn gar manches Museum beneiden dürfte. Nur schwer trennt sich der Künstler von seinen Werken, in deren Gemeinschaft er zu leben gewohnt ist. Persönliches Kennenlernen, das dem Sammler ein großes menschliches Erleben bedeutete, ermöglichte den Erwerb. – Die Bildthemen: Eine nordische, einfach-großzügige Landschaft, eine nackte Frau. Nicht geheimnisvoll-schreckliche Geschehnisse – wie sie Munch in seinen Frühwerken darzustellen liebte – sondern einfachste Natur. Und doch, welch übermenschliche, heroische Größe, die ähnlich einer Symphonie Beethovens oder dem Anblick eines schroffen, wetterumtosten Gebirges, uns in banger Erregung erzittern läßt.“

Hand und Maschine, 1929, Heft 1, S. 118, 120.

In der Sammlung Max Glaeser in Eselsfürth

Die Sammlung des Kommerzienrats Dr. Max Glaeser (1871–1931) zählt zu den bedeutendsten privaten Kunstkollektionen der Weimarer Republik. Bereits ab 1907 beginnt der erfolgreiche Emailfabrikant aus Eselsfürth bei Kaiserslautern mit dem Aufbau seiner beeindruckenden Sammlung – zunächst mit dem Schwerpunkt auf deutsche Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Um 1926 aber hält die Moderne Einzug. Mit sicherem Geschmack sucht Glaeser nun nach den besten Werken seiner Zeitgenossen.

Dabei ist ihm der persönliche Kontakt mit den Künstlern wichtig. Eine Geschäftsreise im Jahr 1927 nach Kopenhagen nutzt Glaeser daher, um Edvard Munch aufzusuchen, dessen Werke er in seiner Sammlung wissen will. Das „Rote Haus“ entdeckt er jedoch nicht im Atelier in Oslo, sondern auf der Rückreise – im Schaufenster der Galerie Ernst Arnold in Dresden. Der Künstler hat das Bild hier für eine Ausstellung verliehen. Unsigniert wie viele derjenigen Gemälde, die Munch kaum je für einen „Markt“ vorgesehen hatte. Ein Briefwechsel des Künstlers mit Ludwig Gutbier von der Galerie Arnold bezeugt, dass Munch für Glaeser eine nachträgliche Signatur noch vorgenommen hätte, wozu es jedoch nicht mehr kam (Munchmuseum Oslo, Brief MM 3348).

Glaeser ist vom „Roten Haus“ so fasziniert, dass er sogar bereit wäre, auf alles zu verzichten, was er zuvor persönlich bei Munch ausgewählt hat. Und seine Bemühungen tragen Früchte: „Das ‚Rote Haus’ ist an Herrn Glaeser abgegangen“, meldet Galerist Gutbier an Munch am 27. Oktober 1927 (Munchmuseum Oslo, Brief MM 3734). Der Sammler setzt sich damit gegen einen namhaften Mitbewerber durch: die Kunsthalle Mannheim.

Die Präsentation des Werkes in der Sammlung Glaeser ist nicht weniger opulent als in einem Museum. Historische Fotografien geben noch heute Einblick in die 1927/28 im Stil des Neuen Bauens errichtete Villa. „Das rote Haus“ hängt neben dem großen „Knieenden Akt“ über dem weißen Flügel – in der direkten Sichtachse aller, die über den Vorraum in den Salon treten.

Von Eselsfürth nach Dresden

Als Max Glaeser im Mai 1931 infolge eines Herzleidens verstirbt, befindet sich das „Rote Haus“ in seinem Nachlass. Die ganze Sammlung ist testamentarisch dem Museum in Kaiserslautern versprochen, mit einem Vorkaufsrecht zum günstigen Preis von 100.000 RM. Doch bereits 1931 ist der Nationalsozialismus in der Region politisch tonangebend – der Ankauf der avantgardistischen Sammlung wird verhindert. Witwe Anna Glaeser bemüht sich daraufhin um Verkäufe, ein schwieriges Unterfangen angesichts der wirtschaftlichen Lage jener Jahre. In der Frühjahrsausstellung des Kunsthauses Zürich 1932, die Munch und Gauguin gewidmet ist, wird das Gemälde für bemerkenswerte 43.000 Franken zum Verkauf angeboten. Es verbleibt jedoch zunächst im Familienbesitz.

Im Dezember 1935 bietet schließlich Anna Glaeser der Galerie Heinemann in München mehrere Kunstwerke an, darunter auch beide Munch-Gemälde. Ein Verkauf kommt nicht zustande. Aber bald darauf wird auch der Dresdner Kunsthändler Rudolf Probst (Galerie Neue Kunst Fides) auf den Nachlass Glaeser aufmerksam. Er verfügt nicht über direkten Kontakt zur Familie und wendet sich deshalb im November 1936 an die Deutsche Bank in Kaiserslautern. Diese leitet seine Anfrage an den Major a.D. Arthur Romanic weiter, den Schwiegersohn von Max Glaeser (Nachlass Probst, Archiv der Avantgarden, Dresden, A3377-V019-01). Die Folgekorrespondenz zwischen Romanic und Probst ist nicht erhalten, aber ganz offensichtlich verlaufen die Verhandlungen erfolgreich. Denn als die Galerie Heinemann im Januar 1937 erneut wegen der Munch-Werke bei Glaesers anfragt, erhält man die Mitteilung, beide Bilder seien verkauft. Sie haben augenscheinlich, ebenso wie Lovis Corinths „Chrysanthemen und Kalla“, den Weg in die Galerie Neue Kunst Fides gefunden.

Ausstellungsansicht: Edvard Munch - Paul Gauguin, Kunsthaus Zürich, Zürich 1932, mit dem vorliegenden Gemälde „Das rote Haus“ (rechts außen).

Aus der „Sammlung Schenck“ zurück nach Norwegen

Und auch einen solventen Kunden für das „Rote Haus“ hat Probst wohl bereits: In der Sammlung des Holzunternehmers Friedrich Karl Schenck (1889–1963) aus Sattelmühle, einem regelmäßigen Käufer von Probst, sind bald zwei Werke aus der Glaeser-Sammlung nachweisbar. Munchs „Rotes Haus“ ist mit dem höchsten Preis auf einer Sammlungsschätzung aus dem Jahr 1942 verzeichnet, neben Werken etwa von Franz Marc, Gustave Courbet oder Auguste Renoir (Nachlass Probst, Archiv der Avantgarden, Dresden, Nr. A5139-V024-01).

Schencks umfangreiche und kapitale Kollektion, die noch bis weit in die 1950er Jahre hinein erweitert wird, gelangt 1963/64 über die Galerie Wolfgang Ketterer in den Verkauf. Auch das „Rote Haus“ wird angeboten – zum spektakulären Preis von 450.000 DM. Das Werk sorgt für einiges Aufsehen, das „Handelsblatt“ berichtet, die Anfragen aus aller Welt landen in Stuttgart.

Auch Johann H. Langaard, Direktor des Munch-Museums in Oslo, wird aufmerksam: „Ich habe es immer als ein sehr schönes Beispiel der späteren Landschaftskunst Munchs betrachtet und möchte gern sehen, dass es nach Norwegen zurückkehrt“, schreibt er am 10. Februar 1964 an Wolfgang Ketterer. Und Langaards Plan geht auf: Nur wenige Wochen später vermittelt er den Ankauf durch den norwegischen Reeder Sigval Bergesen d. J. (1893–1980), einen ausgewiesenen Munch-Kenner und -Sammler. Das Werk verbleibt über 60 Jahre in der Familie Bergesen und kann nun erneut angeboten werden - mit einer bemerkenswerten Geschichte vom Atelier des Künstlers bis zum heutigen Tag. [AT]

29

IMI KNOEBEL

1940 Dessau – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Sonia. 1992.

Acryl auf Holz.
Verso signiert und datiert sowie auf einem Etikett typografisch betitelt.
200 x 140 cm (78.7 x 55.1 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.26 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 120.000 (R7/F)
$ 113,000 – 135,600

PROVENIENZ

· Achenbach Kunsthandel, Düsseldorf.

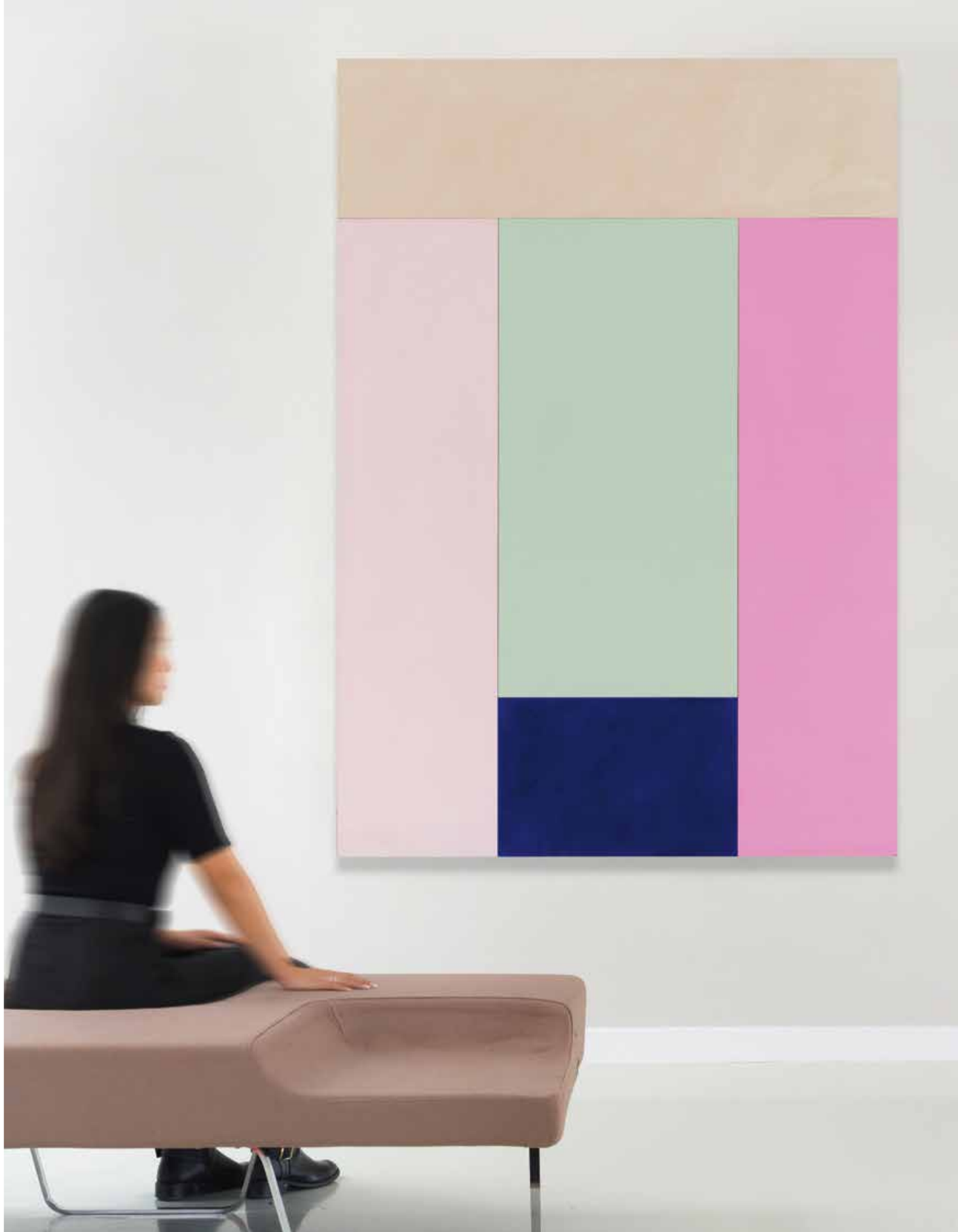
· Firmensammlung Deutschland
(September 1992 beim Vorgenannten erworben).

- **Seltenes großformatiges Werk aus der Porträtserie von Imi Knoebel**
- **In Knoebels berühmter Porträt-Folge hat er die in Alexej von Jawlenskys „Meditationen“ begonnene Stilisierung des menschlichen Bildniskopfes auf die Spitze getrieben**
- **Durch die individuelle Farbkombination und den Duktus verleiht Knoebel dem dreidimensionalen Holzkorpus ein „malerisches Inkarnat“ und individuellen Charakter**
- **Zuletzt waren Knoebels Arbeiten u. a. in der Ausstellung „Imi Knoebel. Green Flag“ im White Cube, Hongkong (2023), und in der Ausstellung „Balance“ im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin (2022), zu sehen**
- **Arbeiten Imi Knoebels befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, u. a. dem Museum of Modern Art, New York, dem Hamburger Bahnhof, Berlin, und der Pinakothek der Moderne, München**

Die Werkreihe der „Porträts“, zu der auch unsere Arbeit gehört, entsteht von 1991 bis 1995. Seit Ende der 1980er Jahre konzentriert sich Imi Knoebel ganz auf die Wirkung der Farbe. Um sich von keinen formalen Fragen ablenken zu lassen, entscheidet er sich für ein gleichbleibendes Fünferschema innerhalb eines Rechtecks, das an ein stilisiertes Gesicht erinnern kann. Die fünf Teile jedes Bildes sind nicht nur farblich voneinander abgesetzt, sie werden auch durch Fugen akzentuiert, um so den Eigenwert der einzelnen Farbfelder zu steigern.

Die en face gesehene Fläche lässt noch schwach an die schematisierten Gesichtszüge eines menschlichen Antlitzes denken. „Sonia“ ist dabei ein außergewöhnlich großformatiges Werk, das von besonderer Präsenz beseelt ist. Der Titel „Sonia“ lässt die Assoziation an die große französische Künstlerin Sonia Delaunay anklingen. Mit ihren Werken und ihren maßgeblichen Kostümentwürfen steht sie für den feinsinnigen und zugleich kraftvollen Umgang mit Farbe und erneuernder Form.

Doch geht es Imi Knoebel nicht um die Abbildung realer Personen, sondern vielmehr um die übergeordnete Idee der Porträtmalerei, bei der die Wahl und das Zusammenspiel der Farben die Individualität des Gesichts ersetzen, so können die Farben für die Person sprechen. In seiner strengen Reduktion auf farblich reich variierende, jedoch formal reduzierte Schemata erinnern seine Porträts an die intensive Auseinandersetzung Alexej Jawlenskys mit dem Motiv des Kopfes. [EH]



Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

30

GOTTHARD GRAUBNER

1930 Erlbach/Vogtland – 2013 Neuss

nublado I. 1992/1994.

Mischtechnik auf Leinwand auf synthetischer Wolle auf Leinwand.
194 x 198 x 14 cm (76.3 x 77.9 x 5.5 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.28 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R7/D/F)
$ 339,000 – 452,000

PROVENIENZ

· Galerie Michael Haas, Berlin.
· Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

· Josef Albers Museum Quadrat Bottrop (Dauerleihgabe).
· Gotthard Graubner, Paul Schönewald, Düsseldorf, 27.10.-27.11.2017.

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

„Farbe = Verdichtung zum Organismus = Malerei“

Gotthard Graubner

Vier Jahre vor Entstehung der vorliegenden Arbeit hat Gotthard Graubner die beiden riesigen „Farbraumkörper“ der „Begegnungen“ für den Amtssitz des Bundespräsidenten im Berliner Schloss Bellevue geschaffen, die, in Violett und Gelb gehalten, bis heute die beiden Stirnseiten des Großen Saales schmücken und mit ihrem gewaltigen Farbklang den Raum füllen. Während Graubner seine frühen Kissenbilder zunächst noch mit feinen Nylongeweben bespannt, verwendet er für seine späteren, großformatigeren „Farbraumkörper“ wie auch in unserer leuchtenden Arbeit zunehmend feste Leinwandgewebe, die er mit Polsterwatte hinterfüttert.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Gotthard Graubner in seinem Atelier, Foto Georg Schmidt. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Der eine wolkige Farbtiefe erzeugende Farbauftrag erfolgt meist mit besenartigen Pinseln auf den am Boden liegenden Bildträger. Um die Vielschichtigkeit und Tiefe der einzelnen Farbwerte – wie in unserer herausragenden Arbeit ein nuanciert verdichtetes Grün – zu einem „Farbraumkörper“ von oszillierender Wirkung und einzigartiger ästhetischer Präsenz zu steigern, erfordert es zahlreiche Trocknungsprozesse sowie eine besondere kompositionelle Sensibilität, die Graubners malerisches Schaffen in entscheidender Weise auszeichnet. 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. Seit 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. [EH]

Atelier Graubner, Foto Katharina Schmidt. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

31

MORRIS LOUIS

1912 Baltimore, Maryland – 1962 Washington, D.C.

Addition VII. 1959.

Acryl auf Leinwand.
255 x 364 cm (100.3 x 143.3 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 800.000 – 1.200.000 (R7/F)
$ 904,000 – 1,356,000

PROVENIENZ

- The Estate of Morris Louis, New York.
- Sammlung Linda und Robert Schmier (vom Vorgenannten erworben bis 2012: Christie's).
- Privatsammlung (seit 2012).

AUSSTELLUNG

- U.S. Department of State, Art in Embassies: United States Ambassador's residence, Madrid, 1993-1997.

LITERATUR

- D. Upright, Morris Louis. The Complete Paintings, New York 1985, S. 153 und 211, WVZ-Nr. 227 (m. Abb.).
- Online-Werkverzeichnis: www.morrislouis.org/paintings/themes-and-variations/du227, WVZ-Nr. ML 3-01.
- Christie's, New York, Auktion 2558, Post War and Contemporary Art, 9.5.2012, Los 209.

- **Morris Louis' auf die Leinwand gegossene „Additions" und „Veil Paintings" gelten als Ikonen des amerikanischen Color Field Painting**
- **Auf dem Höhepunkt: In den Gemälden der wandfüllenden „Additions" hat Morris Louis seine berühmten „Veil Paintings" weiterentwickelt**
- **Von den insgesamt acht monumentalen Gemälden der „Addition"-Werkfolge befinden sich heute sechs in internationalem Museumsbesitz u. a. im Museum of Fine Arts, Houston/Texas („Addition"), im Whitney Museum of American Art, New York („Addition II"), und im Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dänemark („Addition III")**
- **Aus dem Estate in die Sammlung Linda und Robert Schmier mit wichtigen Werken der amerikanischen Nachkriegmoderne, u. a. Gemälden von Helen Frankenthaler, und anschließend Teil einer weiteren bedeutenden Privatsammlung**
- **Morris Louis' Gemälde befinden sich in herausragenden Sammlungen weltweit, darunter das Museum of Modern Art und das Metropolitan Museum, New York, sowie das National Museum of Art, Osaka (Japan)**

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Helen Frankenthaler, Mountains and Sea, 1952, Öl und Kohle auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington. © Helen Frankenthaler Foundation, Inc. / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Morris Louis – Vom Suchenden zum Protagonisten des amerikanischen Color Field Painting

1959, im Entstehungsjahr von „Addition VII", wird Morris Louis, dessen Gemälde heute als Ikonen des amerikanischen Color Field Painting gelten, geradezu schlagartig berühmt. Es ist einer der wichtigsten Momente seiner Karriere, als der für die Verbreitung und Würdigung der abstrakten Nachkriegskunst bedeutende amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg in einer Ausstellung bei French & Company in New York von seinen seit 1954 geschaffenen „Veil Paintings" zutiefst begeistert ist und fortan zu Louis' wichtigstem Förderer wird.

Morris Louis ist damals 46 Jahre alt und hat tragischerweise nur noch drei Jahre zu leben. Der in Baltimore geborene Künstler hatte bereits 1932 seinen Abschluss am Maryland Institute of Fine and Applied Arts gemacht, allerdings bleibt sein Stil bis 1953 disparat und greift neben figürlichen Tendenzen in diesen Jahren schließlich auch den abstrakten Expressionismus Jackson Pollocks auf. Noch bis 1953 aber bleibt Louis ein künstlerisch Suchender, der erst durch eine Art Schlüsselerlebnis zu seiner fortan charakteristischen Ausdrucksweise findet: Es ist der Besuch im New Yorker Atelier von Helen Frankenthaler, den Louis 1953 im Zuge eines gemeinsamen New-York-Aufenthaltes mit seinem Freund und Künstlerkollegen Kenneth Noland unternimmt.

Morris Louis im Jahr 1957 vor „Untitled", 1956, Privatsammlung Europa.
© All Rights Reserved. Maryland College Institute of Art / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Morris Louis und Helen Frankenthaler – Der New Yorker Studio-Besuch und Louis' Aufbruch zur körperlosen Farbe

In Frankenthalers New Yorker Studio treffen sie nicht nur auf die gestische Malerei des abstrakten Expressionismus, sondern auch auf die innovative „soak stain"-Technik der Künstlerin. Greenberg, der damals bereits auch das künstlerische Potenzial von Kenneth Noland erkannt hatte, regt den in seinen Augen vielversprechenden künstlerischen Austausch von Noland und dessen Freund Louis mit Helen Frankenthaler, der wichtigen Vertreterin des abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei, an. Greenberg sollte einmal mehr Recht behalten, denn dieser Austausch und der Anblick von Frankenthalers berühmter, auf unbehandelter Leinwand ausgeführter Komposition „Mountains and Sea" (1952, National Gallery of Art, Washington, D.C.), eines der ersten Gemälde in ihrer berühmten „soak stain"-Technik, sollte fortan nicht nur für Kenneth Noland, sondern auch für Morris Louis in entscheidender Weise prägend werden. Die fast 2,20 x 3 Meter große, ungrundierte Leinwandfläche hatte die Künstlerin lediglich partiell mit stark verdünnter Ölfarbe durchtränkt und die Farbe auf diese Weise nicht auf die Leinwand gesetzt, sondern vielmehr die gut sichtbare Gewebestruktur mit der lasierend aufgebrachten Farbe verbunden. Diese technische Errungenschaft Frankenthalers sollte zum künstlerischen Schlüsselerlebnis für Morris Louis werden, der unmittelbar danach mit seiner berühmten, die stark verdünnte Acrylfarbe in sanften Farbschleiern auf der Leinwand ausbreitenden Werkreihe der „Veil Paintings" beginnt.

Diese von 1954 bis 1959 geschaffenen Gemälde gelten bis heute als der entscheidende Wendepunkt seiner künstlerischen Karriere und leiten Louis' lediglich acht Jahre andauerndes, reifes malerisches Schaffen ein, das durch seinen frühen Tod 1962 mit erst 49 Jahren ein plötzliches Ende findet. In diesen acht Jahren aber hat Morris Louis mit seinen wandfüllenden, sanft dahingegossenen Farberlebnissen etwas Gewaltiges geschaffen: Er hat die abstrakte Malerei von der Kontur der Farbe befreit und die stark verdünnt auf die Leinwand gegossene Acrylfarbe auf unnachahmlich sanfte und konturlose Weise mit der ungrundierten Leinwand verschmolzen. Louis hat auf diese Weise eine vollkommen neuartige malerische Ästhetik geschaffen, in der uns die Farbe rein und körperlos entgegentritt.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Morris Louis‘ „Additions“ –
Seltene Ikonen des amerikanischen Color Field Painting

Wie dahingewehte, geheimnisvoll entrückte Farbwelten treten uns auch die insgesamt acht wandfüllenden Farberlebnisse der Werkreihe „Additions“ gegenüber, die zeitgleich mit seinen letzten „Veil Paintings“ im Jahr 1959 entstehen und von denen sich heute mindestens sechs in bedeutenden internationalen Museumssammlungen befinden. „Addition VII“ wurde aus dem Nachlass des Künstlers in die Sammlung Linda und Robert Schmier mit wichtigen Werken der amerikanischen Nachkriegsmoderne, unter anderem auch Gemälden von Helen Frankenthaler, veräußert und wechselte 2012 in eine weitere bedeutende Privatsammlung mit amerikanischer Nachkriegskunst.

Louis hat mit dieser ausgesprochen sinnlichen und durch ihre monumentalen Dimensionen überwältigende Malerei seiner reifen Schaffensphase einen wichtigen Beitrag zur amerikanischen Nachkriegskunst bis hin zur zeitgenössischen abstrakten Malerei geleistet. Das große öffentliche Interesse an Louis‘ mutiger und faszinierend neuartiger Malerei sowie deren internationale Würdigung setzt aber erst nach

Morris Louis, Museum of Modern Art, New York, Oktober 1986 - Januar 1987, Ausstellungsansicht. © All Rights Reserved. Maryland College Institute of Art / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

„Die strahlend schönen Gemälde seiner Reifezeit sind in ihrer Abstraktion so überzeugend und radikal wie kein anderes Werk der amerikanischen Kunst.“

Zit. nach: Ausst.-Kat. Morris Louis, The Museum of Modern Art, New York 1986.

Morris Louis, Addition II, 1959, Acryl auf Leinwand,
Whitney Museum of American Art, New York.
© All Rights Reserved. Maryland College Institute of Art /
VG Bild-Kunst, Bonn 2025

seinem Tod in den 1960er Jahren ein und wird auch in den Folgejahren maßgeblich von Clement Greenberg geprägt. Greenberg ist es auch, der im Dezember 1986 einen Vortrag über Louis‘ Schaffen anlässlich der großen Morris-Louis-Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, hält. Im Ausstellungskatalog des MoMA ist damals Folgendes zu lesen: „Morris Louis schuf eine einzigartige Spätform des Abstrakten Expressionismus, die er dann in einer Weise radikal umgestaltete, die die reduzierte Kunst der 1960er Jahre vorbereitete. Die strahlend schönen Gemälde seiner Reifezeit sind in ihrer Abstraktion so überzeugend und radikal wie kein anderes Werk der amerikanischen Kunst. Auf dem Höhepunkt seiner Kräfte“, schreibt John Elderfield, ‚erreichte Louis‘ Kunst ein Gefühl der Befreiung durch die Sinne .... den Zustand, nach dem das Beste der modernen Malerei strebt.‘“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Morris Louis, The Museum of Modern Art, New York 1986, Klappentext).

Es überrascht also nicht, dass sich Morris Louis‘ herausragende Schöpfungen heute von Amerika bis Japan in bedeutenden Museums- und Privatsammlungen befinden und auf dem europäischen Auktionsmarkt als absolute Seltenheit gelten. [JS]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

32

EDUARDO CHILLIDA

1924 San Sebastián – 2002 San Sebastián

Lurra G-49. 1984.

Schamotte-Ton.
Mit dem Künstlersignet. Unikat. 38 x 28 x 30 cm (14.9 x 11 x 11.8 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 113,000 – 169,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (seit 1992: Christie's London 29.5.1992).
· Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

· Chillida. Sculptures de terre, Galerie Maeght Lelong, Zürich, Nov. 1985-Jan. 1986, Kat.-Nr. 20.
· Eduardo Chillida. Ich stelle nichts dar, ich frage, Museum Lothar Fischer, Neumarkt, 13.10.2013-12.1.2014.

LITERATUR

· Ignacio Chillida, Alberto Cobo, Eduardo Chillida. Catálogo razonado de escultura, Bd. III (1983-1990), Donostia-San Sebastián 2019, WVZ-Nr. 1984066 (m. Abb. S. 137).
· Christie's London, Auktion 29.5.1992, Spanish Art, Los 471.

- **Reizvolles, allansichtiges Unikat aus der „Lurra"-Werkserie**
- **Von ungemeiner Kraft und archaischer Wirkung, mit lebendiger Patina**
- **Chillida gelingt ein äußerst sinnlicher Dialog verschiedener Kräfteverhältnisse, von harten und weichen Elementen, von Statik und Bewegung**
- **Der Titel „Lurra" (Baskisch: Erde) betont auf wunderbare Weise die Ursprünglichkeit des Materials und den rauen Charakter der Plastiken**
- **Chillidas kleinformatige Ton-Arbeiten sind sehr gesucht und befinden sich größtenteils in Privatbesitz; nur äußerst selten wird ein Exemplar auf dem deutschen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**
- **Im Entstehungsjahr erhält der vielfach ausgezeichnete Künstler in Frankreich den Prix National des Beaux-Arts, ein Jahr später u. a. den Kaiserring der Stadt Goslar**

Trotz ihres kleinen Formats strahlen die kompakten, erdfarbenen „Lurra"-Arbeiten von Eduardo Chillida eine ungemeine Kraft und archaische Wirkung aus. Als Titel tragen sie das baskische Wort für Erde, das auf so wunderbare Weise ihrem ursprünglich anmutenden Charakter gerecht wird. Obwohl sie mitunter ein beträchtliches Gewicht aufweisen und mit ihrer blockartigen Grundform zunächst eher statisch wirken, gelingt es dem Künstler in dieser Werkgruppe dennoch, mit vielfältigen Arten von Eingriffen spannungsreiche Wechselspiele verschiedener Kräfteverhältnisse herzustellen. In einer kleinen Untergruppe, der sich auch die hier angebotene Arbeit von 1984 zuordnen lässt, erweitert er den Ton-Kubus etwa durch additive Elemente. Über die eckigen Kanten des massiven Würfels winden sich auf der Oberseite drei ineinander verschlungene Tonrollen, die im Gegensatz zum statischen Block weich und beweglich wirken. Im Ausstellungskatalog der Galerie Maeght, wo die Arbeit bereits ein Jahr nach ihrer Entstehung ausgestellt wird, beschäftigt sich Peter Frey mit dieser Art der „Lurras" und schreibt: „Wie die Arme eines Tintenfisches sind sie ineinander verschränkt. Werden sie sich einmal entfalten? Wird die Eigengesetzlichkeit der Schamotte es zulassen, dass aus den Blöcken Tentakeln wachsen, um den Aussenraum einzufangen?" (Peter Frey, Eduardo Chillida, in: Ausst.-Kat. Chillida, Galerie Maeght Lelong, Zürich 1985, S. 14).

Weltweit bekannt wurde der 1924 in San Sebastián geborene Künstler zu Beginn seiner Karriere zwar zunächst mit raumgreifenden Eisenskulpturen. Doch auch seine kleinformatigen Tonskulpturen, die sich überwiegend in Privatbesitz befinden und nur selten auf dem deutschen Auktionsmarkt angeboten werden, sind mit mehr als 500 Arbeiten ein wichtiger Bestandteil seines Schaffens. Als Eduardo Chillida in jungen Jahren zum ersten Mal mit Ton in Kontakt kommt, kann er dem glatten und weichen Material noch nicht viel abgewinnen. Erst in den 1970er Jahren, als er im Atelier der Fondation Maeght in Südfrankreich den härteren und feuerfesten Schamott zu sehen bekommt, findet er plötzlich einen ganz neuen Zugang zum ehemals so unliebsamen Ton.

In Zusammenarbeit mit dem deutschen Keramiker Hans Spinner entstehen daraufhin schon bald seine ersten Tonskulpturen. 1984 hält er sich für einige Zeit erneut in Frankreich auf und fertigt eine größere Gruppe von Arbeiten an, darunter auch „Lurra G-49". Bis heute wird das vielseitige Schaffen des 2002 verstorbenen Künstlers vielfach ausgezeichnet. Im Entstehungsjahr unserer „Lurra"-Arbeit erhält er in Frankreich den Prix National des Beaux-Arts, ein Jahr später wird ihm unter anderem der Kaiserring der Stadt Goslar verliehen. [AR]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

33

LOUIS SOUTTER

1871 Morges – 1942 Lausanne

Les peintres et le mur blanc / Le péché – Les sens éveillés (2-seitig). 1939.

Fingermalerei. Öl und Druckerschwärze, beidseitig bemalt.
Rechts oben in der Darstellung betitelt und datiert. Die rückseitige Komposition links oben betitelt sowie links unten bezeichnet „Le péché". Auf festem, chamoisfarbenem Zeichenpapier. 50 x 64,7 cm (19.6 x 25.4 in), blattgroß.

Die Komposition auf der Rückseite ist nicht wie die Vorderseite in Fingermalerei, sondern mit dem Pinsel ausgeführt, eine Seltenheit in Soutters Schaffen.

Wir danken Prof. Michel Thévoz für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.34 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7/D)
$ 169,500 – 282,500

PROVENIENZ

· Galerie Vallotton, Lausanne
(mit dem handschriftlichen Vermerk: „Coll. Valloton N° 15", bis mindestens 1961).
· Heinz Teusch, Essen.
· Galerie Haas, Berlin.
· Privatsammlung Süddeutschland (um 2005 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Louis Soutter. Rétrospective, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 2.3.-28.5.1961, Kat.-Nr. 248 (Rückseite).

LITERATUR

· Michel Thévoz, Louis Soutter. Catalogue de l'œuvre, Zürich 1976, WVZ-Nr. 2582 (m. Abb. der Vorderseite, die Abb. der Rückseite wird in den geplanten digitalen Nachtrag zum Werkverzeichnis aufgenommen).

- **Roh und voller existenzieller Wucht: Soutters rauschhafte Fingermalereien gelten als revolutionäre Schöpfungen eines verkannten Genies und frühe Zeugnisse der Art Brut**
- **Visionär: Soutter nimmt mit seiner spontan niedergeschriebenen Malerei künstlerische Tendenzen bis hin zu Jean Michel Basquiat vorweg**
- **„Les peintres et le mur blanc / Le péché – Les sens éveillés": dichte visuelle Reflektion existenzieller Themenwelten zwischen Malerei und Sünde**
- **Doppelseitig faszinierend: die Vorderseite in Fingermalerei, die Rückseite eine seltene farbige Arbeit in Pinsel**
- **Vergleichbare Arbeiten befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, u. a. im Museum of Modern Art, New York, im Kunstmuseum Basel sowie in der Fondation Le Corbusier, Paris**

„Ich bin entschlossen zu malen und zu leiden!!"

Louis Soutter, 1937 an seinen Malerkollegen Marcel Poncet.

Geheimnisvoll, schmerzerfüllt und faszinierend ist Soutters Bildwelt, die er in den schwarz-weißen Fingermalereien seiner letzten Schaffensphase vor uns ausbreitet. Sie scheinen sein Innerstes nach außen zu kehren, seine Ängste und Fantasien rauschhaft niedergeschrieben vor uns auszubreiten. Laut Michel Thévoz lässt sich die Phase der großformatigen Fingermalereien auf die Jahre 1937 bis 1942, Soutters Todesjahr, eingrenzen. Davor entstehen in der Einsamkeit seines Zimmers der schweizerischen Heimanstalt Ballaigues zunächst Bleistift- und Tuschfederzeichnungen in feiner Lineatur und in floralem, anschließend manieristischem Stil. Soutters Großcousin, dem Architekten Le Corbusier, ist es zu verdanken, dass seine Arbeiten bereits zu Lebzeiten in Amerika ausgestellt werden, und sein Cousin Zugang zu Zeichenmaterial erhält. Soutters Œuvre, das sich nach seinem Tod in seinem Heimzimmer auftürmt, welches für die letzten 19 Jahre seine ganze Welt war, zeigt nicht nur ein stilistisch sondern ebenso technisch progressives Schaffen: Mit den ab 1937 entstehenden Fingermalereien, zu denen auch die vorliegende, doppelseitige Komposition zählt, nimmt Soutter eine Errungenschaft der späteren Aktionskunst vorweg und verleiht seinen Arbeiten eine unmittelbare Aura. Sein alle Traditionen überwindendes Schaffen wird heute der frühen Art brut zugerechnet. Bis zur Einzelausstellung im Lenbachhaus München (1985) ist sein Werk jedoch in Vergessenheit geraten und wird auch in der großen Soutter-Schau im Kunstmuseum Basel (2002) wieder entdeckt. Wie verstörend müssen Soutters Schattenfiguren auf die zeitgenössischen Betrachter gewirkt haben, für die das Schaffen Pencks oder Basquiats noch in unbekannter Ferne lag? Nie als geisteskrank diagnostiziert, erscheint uns Soutter heute als tragisch verkanntes Genie. Er war aufgrund seines häufigen Widerspruchs aus dem Symphonieorchester geflogen, oder hatte zwanzig Seidenkrawatten bestellt und die Rechnung seinem Bruder geschickt. Amüsante Anekdoten, wie sie auch von Künstlern wie Martin Kippenberger oder Andy Warhol überliefert sein könnten. Soutters Lebensgeschichte ist letztlich auch die Geschichte des Scheiterns der bürgerlichen Gesellschaft an einer unangepassten Künstlerpersönlichkeit. Aber trotz all seiner Tragik hat es gerade dieser schmerzlichen Erfahrungen des Ausgeschlossenseins bedurft, um solch ein dichtes, vom Geist des Schmerzes durchdrungenes Werk entstehen zu lassen. [JS]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

dansen. grinsen, bumsen

34

ALBERT OEHLEN

1954 Krefeld – lebt und arbeitet in Köln und Spanien

Disco. 1985.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen betitelt.
210 x 160 cm (82.6 x 62.9 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.36 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/F)
$ 226,000 – 339,000

PROVENIENZ

· Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a. Main.
· Sammlung Günther Förg (1952-2013), Schweiz.

AUSSTELLUNG

· Hoeveel schoonheid kunnen wij verdragen, Bonnefantenmuseum, Maastricht, Sept.-Juni 1985.

LITERATUR

· Albert Oehlen, Alles für mich, für Euch das NACHSEHEN, in: Ausst.-Kat. Le radius Kronenbourg. Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Markus Oehlen, Villa Arson, Centre national d'art contemporain, Nizza 1987, S. 66f. sowie S. 74f., S. 9-11, S. 77 (m. SW-Abb.).

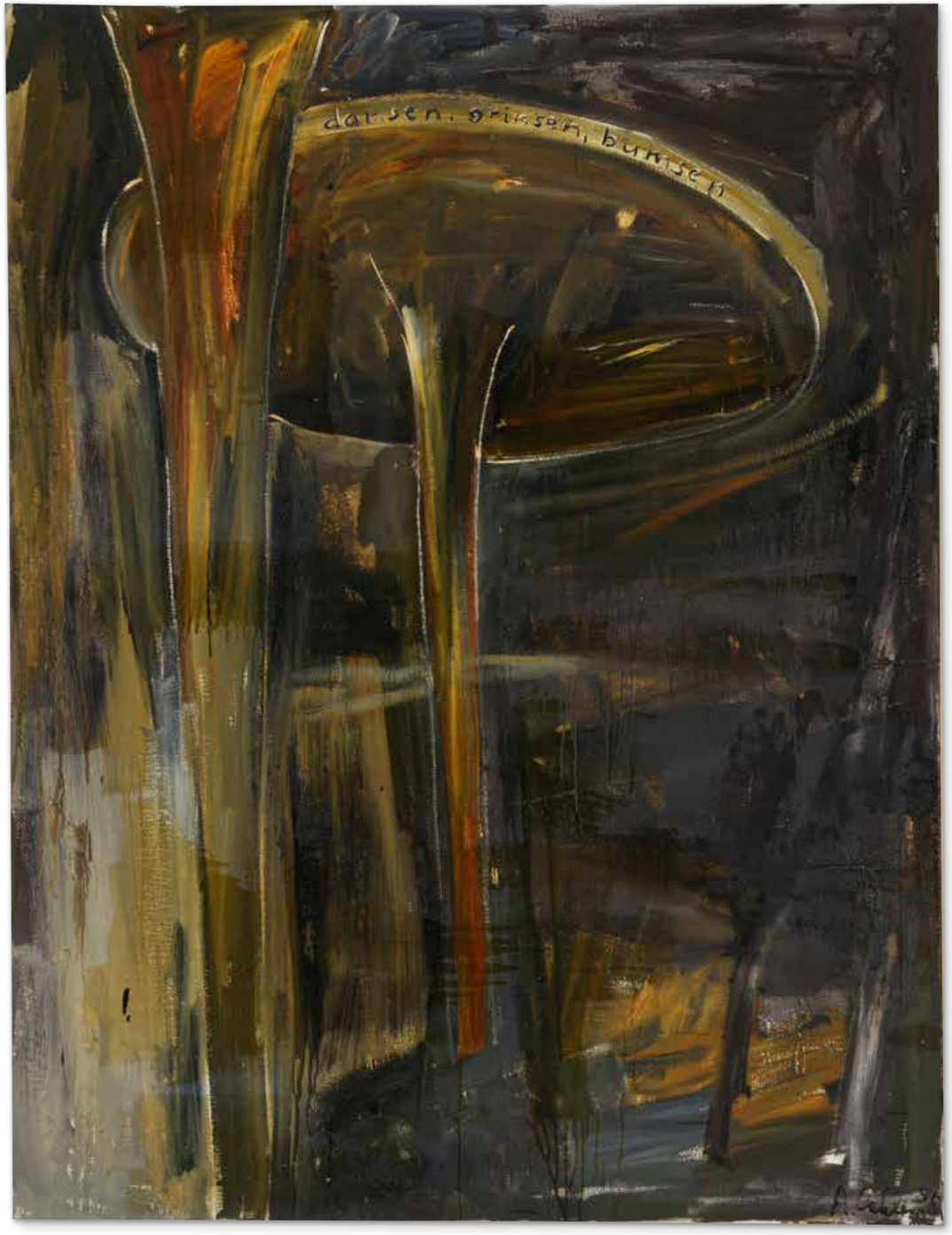
Martin Kippenberger und Albert Oehlen, Hamburg, 1985 (Detail). © Ursula Böckler

- **Ehemals Teil der privaten Sammlung Günther Förg**
- **Bad Boy: Gemeinsam mit Martin Kippenberger prägt Albert Oehlen mit seinen rebellischen, provozierenden Werken die Kunst einer ganzen Generation**
- **Oehlens Arbeiten dieser Jahre zählen zu seinen berühmtesten und auf dem internationalen Auktionsmarkt gesuchtesten Arbeiten (Quelle: artprice.com)**
- **„Disco" verbindet die beiden großen Leidenschaften des Künstlers: die Malerei und die elektronische Musik**
- **„dansen, grinsen, bumsen": Plakativ und unverblümt wird das unangepasste Lebensgefühl der damaligen Punk- und Kunst-Szene vermittelt**
- **Die Gemälde Albert Oehlens sind Teil der weltweit bedeutendsten musealen Sammlungen, darunter das Museum of Contemporary Art, Los Angeles, das Centre Pompidou, Paris, die Tate Gallery, London, und das Museum of Modern Art in New York**

Bereits als Student in der Klasse von Sigmar Polke an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg (1978–1981) nimmt Albert Oehlen aktiv an künstlerischen und auch politischen Auseinandersetzungen teil. Obwohl in dieser Zeit oftmals das Ende der Malerei vermutet und propagiert wird, schreitet ein Teil der jungen Künstler-Generation in die entgegengesetzte Richtung: die „Neuen Wilden" in Berlin und Köln verschreiben sich voll und ganz diesem traditionellen Medium und finden mit großem Tatendrang und kreativer Energie völlig neuartige Ausdrucksmöglichkeiten und eine eigene Bildsprache, die ihre Generation schließlich definieren sollte.

In der Musik wird Anfang der 1980er Jahre der Punk und New Wave gefeiert, in der Kunst und insbesondere in der Malerei die „neue deutsche Kunst". Alles ist nun möglich, es herrscht wilde Aufbruchstimmung. Unter Berücksichtigung des Narrativen oder vielleicht auch weniger Narrativen werden ungestüme Themen provokativ bearbeitet, die sowohl große Begeisterung als auch ebenso große Ablehnung hervorrufen. 1984 entstehen bspw. Oehlens berühmtes „Selbstportrait mit verschissener Unterhose und blauer Mauritius" oder die Arbeit „Als Gott den Rock erschuf, muß er geil gewesen sein (Rockmusik)" und es beginnt die „Kultur-Wort-Mal-Foto-Collage" von scheinbar Zufälligem, die sich als „Wort-Bild-Kombination" auch in der hier angebotenen Arbeit wiederfindet. Hier konfrontiert der Künstler die Worte „dansen, grinsen, bumsen" mit hochgewachsenen architektonischen Gebilden, die eine Vielzahl von Assoziationsmöglichkeiten eröffnen und ebenso gut auch zwei auf dem Kopf stehende Weingläser darstellen könnten.

Gemeinsam mit Martin Kippenberger, Werner Büttner und anderen folgen Jahre gemeinsamer Entwicklung und des malerischen Aufbegehrens gegen das Kunstestablishment, ihre Provokationen finden dennoch Eingang in die musealen Institutionen. So zeigt das Museum Folkwang in Essen bereits 1984 die von Zdenek Felix kuratierte Ausstellung „Wahrheit ist Arbeit" mit Werken von Albert Oehlen, Werner Büttner und Martin Kippenberger. 1987 sind Oehlens Arbeiten u. a. in einer viel besprochenen Einzelausstellung in der Kunsthalle Zürich zu sehen. 1989 ist der Künstler an der umfassenden Ausstellung „Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960-1988" in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main beteiligt. In den letzten Jahren wird Oehlens Schaffen weiterhin mit zahlreichen musealen Ausstellungen gewürdigt, bspw. in der Hamburger Kunsthalle (2024/25) und in der Espace Louis Vuitton Beijing in Peking (2024). [CH]



35

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Figurale – Eta. 1949.

Öl auf Leinwand.
Unten links signiert und datiert sowie verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt. 70,6 x 90 cm (27.7 x 35.4 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.38 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7/D/F)
$ 169,500 – 282,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Norddeutschland (seit 1984, Hauswedell & Nolte, Hamburg).
· Privatsammlung Norddeutschland (seit 2022).

AUSSTELLUNG

· E. W. Nay, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 2.4.-7.5.1950, Kat.-Nr. 56.
· Neue Rheinische Secession Düsseldorf, Haus der Kunst, München, 1.11.-24.12.1950, Kat.-Nr. 149.
· Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre 1945-1951, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. Main, 24.2.-23.5.1994 / Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 9.6.-21.8.1994, Kat.-Nr. 47 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

· Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1922-1951, Köln 1990, WVZ-Nr. 486 (m. Farbabb.)
· Hauswedell & Nolte, Hamburg, 254. Auktion, 8. & 9.6.1984, Los 1177a (m. Farbabb., Tafel 47).

- **Herausragendes Zeugnis für Nays Auseinandersetzung mit Musik als zentrale Inspirationsquelle dieser kurzen Schaffensperiode**
- **1949: das Jahr der Erfindung von Ernst Wilhelm Nays „Fugalen Bildern" nach den frühen expressiven Arbeiten**
- **Voller musikalischer Assoziationen wirkt „Figurale – Eta" intuitiv gleich einer Melodie**
- **Ein Gedicht von Form und Farbe: Farbflächen nicht nur als visuelle Elemente, sondern Träger emotionaler und rhythmischer Spannung**
- **Schon 1950, ein Jahr nach Entstehung, ausgestellt auf der ersten Nay-Retrospektive in der Kestner-Gesellschaft, Hannover**

Ernst Wilhelm Nays Gemälde „Figurale – Eta" aus dem Jahr 1949 stellt ein zentrales Werk in der Übergangsphase seines künstlerischen Schaffens dar. Es gehört zu den frühen Bildern seiner sogenannten „Fugalen Bilder", einer Werkgruppe, die zwischen 1949 und 1951 entsteht und in der Nay ein neues formales Vokabular entwickelt. In der kunsthistorischen Rezeption markieren die „Fugalen Bilder" die entscheidende Zäsur in Nays Werk zur reinen Abstraktion.

Der Begriff „fugal" verweist auf musikalische Strukturen und insbesondere auf Nays Versuch, Prinzipien der Musik in die Malerei zu übertragen durch Wiederholung, Variation und rhythmische Staffelung.

„Figurale – Eta" steht am Beginn dieser Phase, in der sich Nay immer mehr von der Figuration löst, jedoch Spuren figürlicher Formationen erkennbar bleiben. Anders als in den späteren „Rhythmischen Bildern „oder auch den „Scheibenbildern", die durch bewegte Farbimpulse bzw. flächige, kreisförmige Farbformen dominiert werden, zeigen die „Fugalen Bilder" verdichtete, lineare Strukturen, die vor allem musikalische Assoziationen wie Noten, Notenschlüssel und Bassschlüssel wecken.

Der Titel des Gemäldes verweist mit dem Begriff „figural" auf diese noch vorhandene Figürlichkeit, während das angehängte „Eta", möglicherweise inspiriert von dem griechischen Buchstaben, den Übergang zur Abstraktion markiert.

Die Komposition ist gekennzeichnet durch ein vielschichtiges Wechselspiel von Farbflächen und Linienstrukturen, die in ihrer Dichte und Verwobenheit an die musikalische Fuge erinnern. Das Gemälde zeugt somit von Nays intensiver Auseinandersetzung mit dem Spannungsverhältnis von Musik und Bild.

Die Farbigkeit ist geprägt von erdigen, zurückgenommenen Kolorit, das vor allem Gelb-, Braun-, und Grüntönen in unterschiedlicher Sättigung kombiniert. Diese natürlichen Farbtöne erzeugen eine gedämpfte, harmonische Atmosphäre, in der sich die Formen scheinbar natürlich entwickeln. Grau, weiß und schwarz strukturieren die Komposition und setzen starke Kontraste. Die reduzierte, aber differenzierte Farbpalette unterstützt so die zurückhaltende Expressivität des Gemäldes und verstärkt seine musikalisch-abstrakte Wirkung. [MH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

36

DOROTHEA MAETZEL-JOHANNSEN

1886 Lensahn – 1930 Hamburg

Das kranke Mädchen. 1919.

Öl auf Leinwand.
Links unten monogrammiert und datiert. 100 x 75 cm (39.3 x 29.5 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.40 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/D)
$ 113,000 – 169,500

PROVENIENZ

· Nachlass der Künstlerin (verso auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).

· Privatsammlung Norddeutschland (direkt aus dem Nachlass der Künstlerin).

AUSSTELLUNG

· 1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburger Kunsthalle. 14.12.1919-Jan. 1920, Kat.-Nr. 40.

· Gedächtnisausstellung Dorothea Maetzel-Johannsen, Kunstverein Hamburg, 1931, Kat.-Nr. 5.

· Emil Maetzel - Dorothea Maetzel-Johannsen, Kunstverein Hamburg, 1958, Kat.-Nr. 34.

· Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Dauerleihgabe 1995-2024 (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).

· Galerie Herold, Hamburg, November 1986.

LITERATUR

· Jan Buchholz, Doris von Zitzewitz (Hrsg.), Dorothea Maetzel-Johannsen. Leben und Werk mit einem Werkverzeichnis der Ölbilder, Neumünster/ Hamburg, WVZ-Nr. 23, m. Farbabb. S. 45.

· Karin von Behr, Dorothea Maetzel-Johannsen Nachlese, Kiel/Hamburg 2013, Farbabb. S. 79.

· Kunstchronik und Kunstmarkt, Wochenschrift für Kenner und Sammler, 55.1919/1920 (Oktober-März), S. 401.

· Volker D. Heydorn, Maler in Hamburg, Bd. I, Hamburg 1974, S. 93 m. Abb.

· Hanns Theodor Flemming, Wiederentdeckung einer Expressionistin: Dorothea Maetzel-Johannsen, Hamburg Galerie Herold, bis 29. November 1986, in: Weltkunst, 56.1986, S. 3629-3630.

· Mathias F. Hans, Dorothea Maetzel-Johannsen 1886-1930, Hamburg 1986, S. 91, m. Abb. u. Farbabb. S. 19.

· Sebastian Möllers u. Luisa P. Fink u.a. (Hrsg.) Ein Künstlerpaar der Moderne. Emil Maetzel und Dorothea Maetzel-Johannsen, Stade 2017, S. 13 m. Abb.

- **Gesteigerter Ausdruck in Perspektive, Gestik, Form und Farbe**
- **Das Gemälde gilt als „Ouvertüre des gesamten Werks“, als wegweisend für das weitere Schaffen von Dorothea Maetzel-Johannsen**
- **Die Künstlerin ist Mitbegründerin der Hamburgischen Sezession und bedeutende weibliche Vertreterin des Expressionismus**
- **Im Entstehungsjahr ausgestellt auf der 1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession in der Hamburger Kunsthalle**
- **Von musealer Qualität: eines der seltenen Gemälde aus dem ausgesprochen kleinen und hochkarätigen Œuvre der Künstlerin**
- **Fast 20 Jahre befand sich das Werk als Dauerleihgabe im Museum Schloß Gottorf**
- **Die längst überfällige Wiederentdeckung und Würdigung ihres Schaffens setzt mit den Ausstellungen „Einfühlung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland“ 2016 und „Ein Künstlerpaar der Moderne: Emil Maetzel und Dorothea Maetzel-Johannsen“ 2019 ein**

„Erstaunlich dagegen ist die verfeinerte und ganz persönliche Variation [...] in jenem ‚Kranken Mädchen’ von 1919, so dass es uns [...] noch heute direkt zu berühren vermag als ein reifes, in sich ruhendes Bild und uns gleichzeitig als eine Ouvertüre des gesamten Werks erscheinen kann.“

Friedrich Ahlers-Hestermann

Nach impressionistischen Anfängen, welche eine zunehmende Verfestigung der Form im Stile Cézannes aufweisen, findet die junge Künstlerin, die bald als die wohl kraftvollste Persönlichkeit der Hamburger Kunstszene bezeichnet werden kann, erst im Anschluss an den Ersten Weltkrieg zu ihrer reifen, expressionistisch überzeichneten Formensprache. 1919 gehört sie gemeinsam mit ihrem Mann zu den Gründungsmitgliedern der Hamburgischen Sezession. Da Dorothea Maetzel-Johannsen jedoch jene maßgeblich von den „Brücke“-Künstlern beeinflusste Farb- und Formauffassung bereits Mitte der 1920er Jahre wieder zugunsten einer weicheren Malweise aufgibt, sind nur sehr wenige Gemälde aus dieser bedeutenden Schaffensphase der früh verstorbenen Künstlerin überliefert. Das vorliegende Porträt „Das kranke Mädchen“ ist eines dieser seltenen malerischen Zeugnisse von herausragender künstlerischer Qualität und Raffinesse, wie sie vorrangig in Maetzel-Johannsens Figurenbildern dieser Jahre zum Ausdruck kommen. Die maskenhaft überzeichneten Gesichtszüge mit den übergroßen schwarzen Augen, die exzentrische Haltung der Hände und der stark überlängten Finger sowie das geradezu kristallin erscheinende Kissen schaffen eine eindrucksvoll entrückte Szenerie, eine empathische Stimmungswelt, wie sie für die besten Arbeiten der norddeutschen Künstlerin charakteristisch ist. [EH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

37

CONRAD FELIXMÜLLER

1897 Dresden – 1977 Berlin

Bildnis der Mutter. 1915.

Öl auf Leinwand.
Unten mittig signiert „Felix-Müller“ und datiert. Auf dem Keilrahmen wohl von fremder Hand datiert, betitelt und mit der Werkverzeichnisnummer bezeichnet sowie verso auf der Leinwand. 70,5 x 55,5 cm (27.7 x 21.8 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.42 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 135,600 – 169,500

- **Felixmüller – Shootingstar der Dresdner und Berliner Avantgarde der späten 1910er Jahre**
- **1915 findet der junge Künstler in seinem „Bildnis der Mutter“ und im „Selbstbildnis“ geradezu schlagartig zu seinem reifen, scharfkantigen Stil**
- **In Farbigkeit und Komposition außergewöhnlich starkes avantgardistisches Porträt von musealer Qualität**
- **Bereits ein Jahr nach Entstehung wird diese Arbeit in der bedeutenden Berliner Galerie „Der Sturm“ gezeigt**
- **Kubistisch zergliedert und in extremer Pose festgehalten, bleibt fortan der Mensch Felixmüllers zentrales Motiv**
- **Umfangreiche, internationale Ausstellungshistorie**

PROVENIENZ

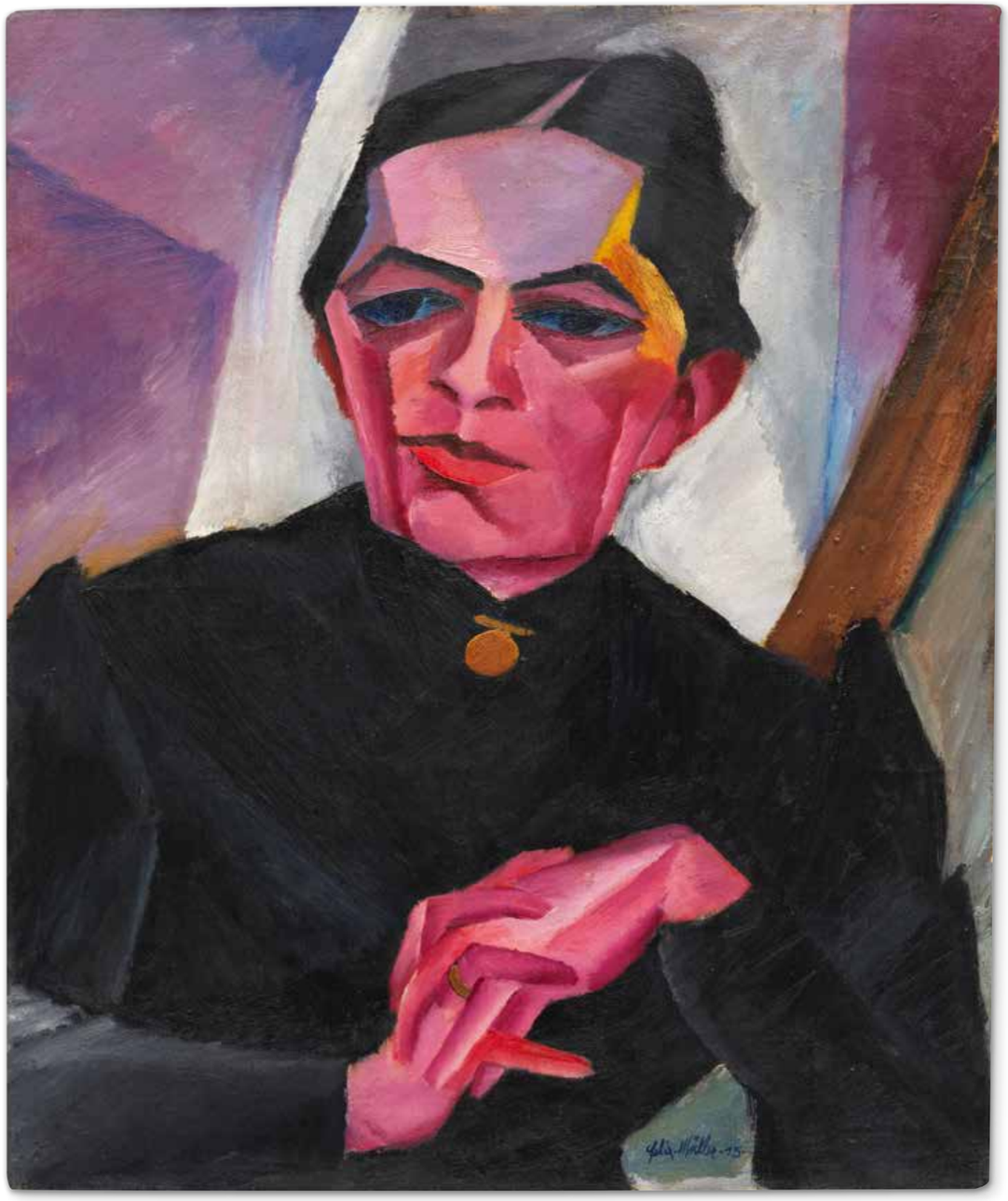
· Titus Felixmüller, Hamburg (Sohn des Künsters, bis nach 1992).
· Privatsammlung Deutschland (bis 2018: Grisebach, 29.11.2018).
· Privatsammlung Baden-Württemberg (seit 2018).
· Privatsammlung Hessen (2019 vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

AUSSTELLUNG

· 42. Ausstellung, Galerie „Der Sturm“, Berlin 1916, Kat.-Nr. 32 (verso mit dem fragmentarischen Etikett).
· Der Sturm - Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde Berlin 1912-1932, Schloss Charlottenburg, Orangerie, Berlin 1961, Kat.-Nr. 112.
· Conrad Felixmüller. Das frühe Werk, Galerie Nierendorf, Berlin 1965, Kat.-Nr. 16.
· Conrad Felixmüller. Bilder der 20er Jahre, Kunstverein Braunschweig, Haus Salve Hospes, Braunschweig 1066, Kat. o. Nr.
· Conrad Felixmüller. Gemälde - Zeichnungen - Graphik, Galerie Wolfgang Ketterer, München, 1966, Kat.-Nr. 2 (m. SW-Abb. S. 2).
· Conrad Felixmüller. Gemälde und Graphik, Städtisches Museum, Wiesbaden, 1966, Kat.-Nr. 1.
· Conrad Felixmüller. Malerei von 1913-1973, Ehemalige Nationalgalerie (Jebens-straße), Berlin, 1973, Kat.-Nr. 6 (m. SW-Abb.).
· Conrad Felixmüller. Gemälde - Aquarelle -Zeichnungen - Druckgraphik, Staatliche Kunstsammungen, Dresden, Albertinum / Kunsthalle Rostock / Staatliche Museen zu Berlin (Ost), Nationalgalerie, Berlin, 1975/76, Kat.-Nr. 8 (Farbtafel 2).
· Conrad Felixmüller 1897-1977, Museum am Ostwall, Dortmund / Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden / Saarland Museum Saarbrücken, 1978/79, Kat.-Nr. 129.
· Conrad Felixmüller 1897-1977, Interversa Hamburg, 1981, Kat.-Nr. 3.
· A Retrospective Exhibition of the Works of Conrad Felixmüller 1897-1977, Hong Kong Arts Centre, Hongkong, 1982, Kat. o. Nr. (m. Abb. o. S.).
· Conrad Felixmüller 1897-1977. Querschnitt durch sein Werk, Kunstverein Göttingen / Kunstverein Uelzen, 1986, Kat.-Nr. 1.
· Conrad Felixmüller. Gemälde - Aquarelle - Zeichnungen - Druckgraphik - Skulp-turen, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig / Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof / Kunstverein Braunschweig / Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 1990/91, Kat.-Nr. 3 (Abb. S. 70).
· Conrad Felixmüller, Städtisches Kunstmuseum, Reutlingen 1991/92 (verso mit dem Speditionsetikett).
· Between Politics and Studio - Conrad Felixmüller, Leicestershire Museum, Leicester, 1994, Kat.-Nr. 6 (m. SW-Abb.).
· Conrad Felixmüller. His Dresden Years, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 1995, Kat.-Nr. 4.

LITERATUR

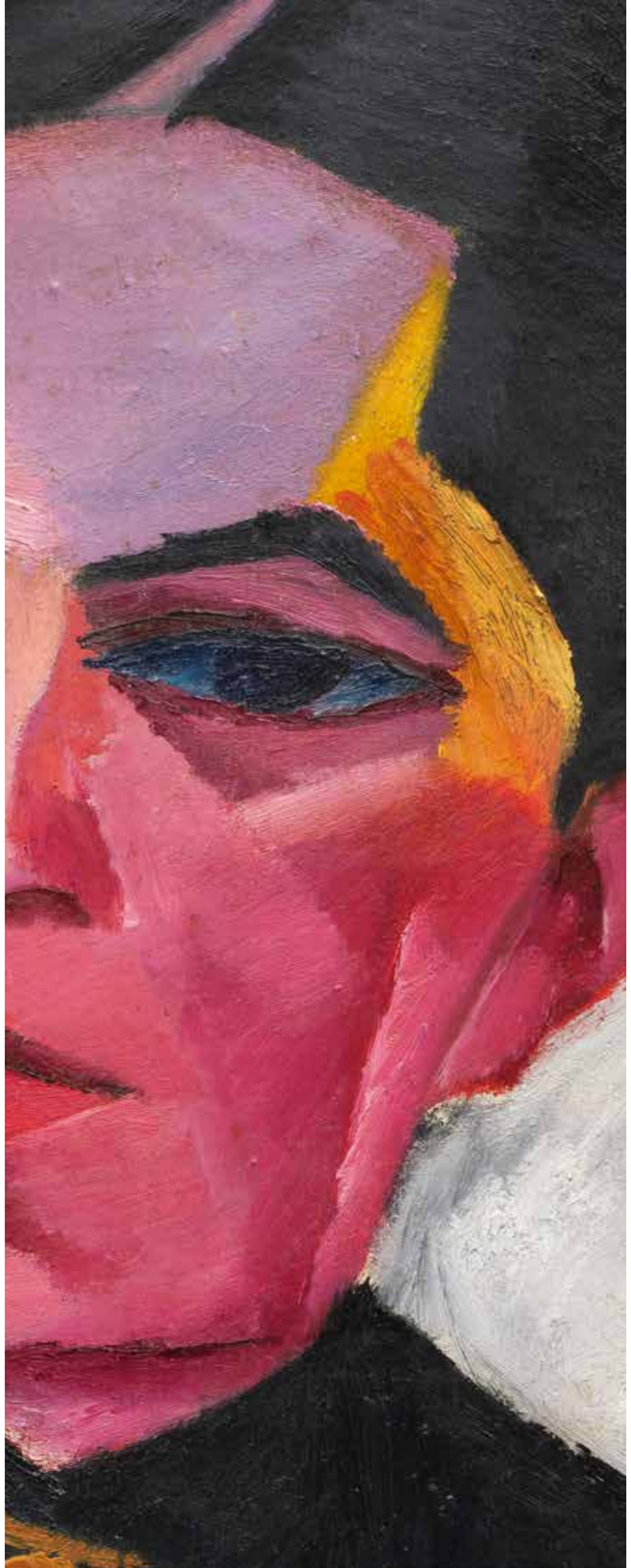
· Heinz Spielmann (Hrsg.), Titus Felixmüller (Bearb.), Conrad Felixmüller. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Köln 1996, WVZ-Nr. 67.
· Dieter Gleisberg, Conrad Felixmüller. Leben und Werk, Dresden 1982 (Farbtafel 24).
· Conrad Felixmüller, Menschen ... erlebt, gezeichnet, gemalt - ein autobiographi-sches Fragment, red. von Guntram Vesper, Bremerhaven 1988 (SW-Abb. S. 9).
· Grisebach, Berlin, Auktion Ausgewählte Werke, 29.11.2018, Los 26 (m. Abb.).



Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Für Felixmüller bedeutet das Jahr 1915, das Jahr nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, eine bedeutende Zäsur: Gerade 18-jährig, verlässt er die Kunstakademie in Dresden als freischaffender Künstler und hält sich fortan öfter in Berlin auf, wo er im Atelier von Ludwig Meidner malt und sowohl an der von Herwarth Walden herausgegebenen expressionistischen Zeitschrift „Der Sturm“ als auch bei der avantgardistischen Wochenzeitschrift „Die Aktion“ mitarbeitet. Der junge Künstler löst sich in diesem Jahr geradezu schlagartig von den akademischen Zwängen und gelangt in Auseinandersetzungen mit den Kunstströmungen der Zeit im „Bildnis der Mutter“ und im ebenfalls 1915 gemalten „Selbstbildnis“ (Privatsammlung Berlin) zu einer starken, selbstbewussten und reifen künstlerischen Position. Von da an verschmilzt Felixmüller expressionistische und kubistische Elemente zu seinem klaren, scharfkantigen und zugleich farbgewaltigen Malstil.

Conrad Felixmüller, Selbstbildnis, 1915, Öl auf Leinwand. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025



Conrad Felixmüller, Raoul Hausmann, 1920, Öl auf Leinwand, Lindenau-Museum, Altenburg. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Sein sezierender Blick für Charaktere und Menschen hat Felixmüller neben Otto Dix zu einem der bedeutendsten Porträtisten seiner Zeit gemacht. In der internationalen Kunstmetropole Berlin ist der junge Maler schnell Teil der künstlerischen und literarischen Avantgarde und steht in engem Austausch mit Raoul Hausmann, der 1918 den Berliner Dada-Club gründet. 1920 hat Felixmüller den Dadaisten, der neben Otto Dix zu Felixmüllers engen Freunden zählt, mit kantig überzeichneten Gesichtszügen und scharfkantiger Schulterpartie in einem grandiosen Porträt auf die Leinwand gesetzt. Ebenfalls von 1920 stammt das fesselnd energische Porträt „Otto Dix malend“ (Nationalgalerie Berlin). Aufgrund Felixmüllers bereits 1915 schlagartig formulierter künstlerischer Reife überrascht es nicht, dass der junge Künstler schnell von den bedeutendsten Avantgarde-Galerien in Dresden und Berlin ausgestellt wird: vom Kunstsalon Emil Richter (1915) und von Herwarth Waldens legendärer Berliner Galerie „Der Sturm“ (1916). Felixmüllers „Bildnis der Mutter“, das nicht nur aufgrund der streng geometrischen Zergliederung der Gesichtszüge, sondern auch durch seine mutigen Farbkontraste und die überzeichnete Pose von Händen und Gesicht fasziniert und in seiner herausragenden Qualität bereits auf all das hindeutet, was in den folgenden Jahren noch kommen sollte, ist eines der wenigen 1916 bei Walden ausgestellten Gemälde, die heute noch erhalten sind. Der Großteil hingegen gilt heute als zerstört oder ist im Werkverzeichnis mit „Verbleib unbekannt“ gelistet. Das kraftvolle und herausragende „Bildnis der Mutter“ aber hat die Zeiten überdauert und ist bis heute regelmäßig auf bedeutenden internationalen Einzelausstellungen des Künstlers vertreten gewesen. [JS]

„Zwischen 1915 und 1933 gehörte Felixmüller neben Otto Dix zu den bekannten und erfolgreichen jungen deutschen Künstlern.“

Kunstsammlungen Chemnitz zur Ausstellung: Conrad Felixmüller. Zwischen Kunst und Politik, 2012/13.

Conrad Felixmüller, Portrait Otto Dix (malend), 1920, Öl auf Leinwand, Neue Nationalgalerie, Berlin. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

38

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Scheune (Jershöft). 1921.

Öl auf Leinwand.
Rechts mittig signiert. Verso mit der Werknummer „2114“ bezeichnet.
Die Leinwand verso mit einer vom Künstler übermalten Darstellung in Öl.
97,5 x 112 cm (38.3 x 44 in). [CH]

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

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.44 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R7/D/F)
$ 339,000 – 452,000

- **Expressionistische Malerei par excellence: Die leuchtende Farbigkeit und kantige, mutige Formen sowie starke Konturen vereint Schmidt-Rottluff zu einer spannungsvollen Komposition**
- **Ab 1920 wird Jershöft an der Ostsee für den Künstler zur Inspirationsquelle und wichtigem kreativem Rückzugsort**
- **Gemälde des Künstlers in dieser herausragenden Qualität und Farbigkeit sind auf dem Auktionsmarkt von größter Seltenheit**
- **Vielschichtige, internationale Provenienzgeschichte und seit nahezu 65 Jahren Teil der herausragenden Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen**

PROVENIENZ

- Sammlung Ferdinand Möller, Berlin (spätestens 1928 direkt vom Künstler erworben, auf d. Keilrahmen m. d. teils handschriftl. bezeichneten Galerieetikett).
- 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, bis 1961: Stuttgarter Kunstkabinett).
- Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen (1961 durch Vermittlung der Galerie Grosshennig, Düsseldorf, von Vorgenannter erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Wohl: A collection of modern German art, New York, Anderson Galleries, 1.10.-20.10.1923, Kat.-Nr. 230.
- 50 ausgewählte Werke heutiger Kunst. Ausstellung im Reckendorfhaus, Hedemannstrasse 24, Berlin (Verlagshaus des „Kunstblattes“), November 1928 (o. Katalog).
- Wanderausstellung Schmidt-Rottluff, Galerie Möller Berlin, Museum Königsberg, Museum Danzig, November 1928-März 1929 (o. Katalog).
- Frauen in Not, Ausstellung der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), Haus der Juryfreien, Berlin, 9.10.-1.11.1931, Kat.-Nr. 322 (Landarbeiterin).
- Pommersches Landesmuseum, Greifswald (Dauerleihgabe, 2015-2024).
- Zwei Männer - ein Meer. Pechstein und Schmidt-Rottluff an der Ostsee, Pommersches Landesmuseum, Greifswald, 29.3.-28.6.2015, Kat.-Nr. 10 (m. Abb.).

LITERATUR

- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 266 (m. SW-Abb.) u. S. 292.
- Paul Westheim (Hrsg.), 50 ausgewählte Werke heutiger Kunst. Ausstellung im Reckendorfhaus, Hedemannstrasse 24, in: Das Kunstblatt, Jg. 13, H. 1, Januar 1929, S. S. 365.
- Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart, 36. Auktion, 1961, Los 462 (m. Farbabb., Tafel 109).
- Eberhard Roters, Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland 1917-1956, Berlin 1984, S. 156 u. 227.
- Gisela Schirmer, Käthe Kollwitz und die Kunst ihrer Zeit. Positionen zur Geburtenpolitik, Weimar 1998 (m. Abb., Nr. 277: Blick in die Ausst. „Frauen in Not“)

Künstlerischer und persönlicher Aufbruch nach dem Ersten Weltkrieg
Die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg erweisen sich für Karl Schmidt-Rottluff als eine besonders fruchtbare, ereignis- und erfolgreiche Zeit. Die erste große Einzelausstellung nach dem Krieg zeigt 1919 die Galerie Ferdinand Möller in Berlin und in der darauffolgenden Zeit nimmt die Zahl der Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen stark zu. In der Kunstzeitschrift „Genius“ erscheint ein enthusiastischer Aufsatz von Ernst Gosebruch, dem damaligen Direktor des Kunstmuseums Essen. 1920 erscheint zudem eine erste Monografie über Karl Schmidt-Rottluff von Wilhelm R. Valentiner. Zahlreiche Museen erwerben die Werke des Künstlers, in denen nun, nach den so entbehrungsreichen Kriegsjahren, sein enormer künstlerischer Schaffensdrang, aber auch eine reife und besonders kraftvolle Expressivität zum Ausdruck kommt. Schmidt-Rottluff zählt nun zu den bedeutendsten in Deutschland lebenden Künstlern.

In den Kriegsjahren war das künstlerische Arbeiten nur sehr eingeschränkt möglich gewesen. Bereits im Mai 1915 wird Schmidt-Rottluff zum Kriegsdienst einberufen, bis 1918 ist er in Russland und Litauen stationiert. Zunächst wird er als Soldat zur Errichtung von Posten, Schützengräben und Stacheldrahtbefestigungen eingesetzt, Ende 1916 ist er durch das Engagement des Schriftstellers Richard Dehmel fortan im Buchprüfungsamt der Presseabteilung tätig. Der Malerei kann sich der Künstler in diesen Jahren nicht widmen, jedoch entstehen einige Holzschnitte und Holzskulpturen, von denen dann aber im Zweiten Weltkrieg leider sehr viele zerstört werden.

Im Frühjahr nach seiner Rückkehr heiratet Schmidt-Rottluff die ebenfalls aus Chemnitz stammende Fotografin Emy Frisch, die er bereits einige Jahre zuvor kennengelernt hatte. Er knüpft neue Kontakte zu den Bildhauern Georg Kolbe, Richard Scheibe und Emy Roeder sowie zu dem Architekten Walter Gropius. Mühevoll versucht sich der Künstler von dem Erlebten zu lösen: „Ich bin ja mit diesem Sommer, der mit seiner lastenden Melancholie jenen allzu empfänglichen Boden fand, sehr wenig zufrieden. Die ganze Qual der Kriegsjahre wirkte so sehr nach, dass ich mich noch gar nicht davon befreien konnte und mich dabei gegen die Arbeit sehr schwach fühlte. Etwas Vertrauen zur Farbe habe ich wiedergewonnen – das mag auch alles sein", schreibt Schmidt-Rottluff 1919 an seinen Freund und Sammler, den Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer. (Zit. nach: Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S. 62)

Ostseebad Jershöft, Postkarte, um 1905-1915.

Ostsee-Paradies Jershöft: Rückzugsort und Quelle der Inspiration
In dem Verarbeitungsprozess der Kriegserlebnisse sehnt sich der Künstler nach Ruhe, Abgeschiedenheit und intensiver Naturbegegnung. 1920 entdeckt er das Fischerdorf Jershöft [heute: Jarosławiec] an der Ostsee im damaligen Hinterpommern, nur wenige Reisestunden mit der Bahn von Berlin entfernt. Bis einschließlich 1931 bleibt Jershöft das Sommerdomizil des Künstlers und seiner Familie. Regelmäßig verbringen sie nun die Sommermonate zwischen Mai und September in dem abgeschiedenen Dorf an der Küste, das sich nun nicht nur als Ruhepol und Sehnsuchtsort, sondern auch als Quelle größter Inspiration erweist.

Hier lernt der Künstler die Landschaft und das einfache Leben fernab der Großstadt schätzen, beobachtet die Jershöfter bei ihren alltäglichen, meist körperlich schweren Arbeiten in ungewohnt ländlicher Umgebung, und verarbeitet diese Fülle an Eindrücken und Erlebnissen schließlich zu ausdrucksstarken Bildideen, ganz ohne sozialkritische Untertöne. In diesen Schaffensjahren gehören die Darstellungen von Arbeitenden, von Fischern, Bauern und Handwerkern neben den Landschaftsdarstellungen zu den wichtigsten Bildthemen seines Œuvres der 1920er Jahre.

Die Erfahrungen, die Schmidt-Rottluff mit seinen gegen Ende des Krieges entstandenen expressiven Holzschnitten sammelt, finden sich nun auch in seiner Malerei wieder: Vereinfachte, nahezu geometrisch abstrahierte Formen und großzügige Flächen bestimmen den Charakter der Komposition, starke Hell-Dunkel- und Kalt-Warm-Kontraste erinnern subtil an das Schwarz-Weiß der Holzschnitte, erhalten jedoch durch die Strahlkraft der Farben eine weitere Dimension.

Karl Schmidt-Rottluff, Handwerker am Haus, 1922, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum, Berlin. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Expressive Dichte im Farbenrausch
Auch das hier angebotene Werk „Scheune" entstammt dieser wichtigen Schaffenszeit. Es entsteht während Schmidt-Rottluffs zweitem Aufenthalt in Jershöft 1921 und bezeugt seine enorme künstlerische Entwicklung sowie den während der Kriegsjahre angestauten Schaffensdrang, der sich nun mit großer Energie in einer ausdrucksstarken, farbgewaltigen und dynamisch-expressiven Komposition Bahn bricht.

Die nicht als Individuen ausformulierten, sondern schematisierten, stark vereinfachten Figuren sind im Kreis angeordnet, zeigen ein für dieses Leben notwendiges gemeinschaftliches Miteinander und werden bis auf die rechts in kühlem Blau gehaltene weibliche Figur frontal gezeigt. Maler und Betrachter befinden sich hier im Inneren der Scheune, im hinteren Winkel des Gebäudes, von den arbeitenden Figuren am Eingang durch eine Barriere, einen großen Haufen Heu, getrennt. Schmidt-Rottluff zeigt sich zwar inmitten des Geschehens an der Seite der Arbeiter, bleibt jedoch trotz seiner Faszination und seines Interesses objektiver Beobachter.

Wie auch bei den anderen Arbeiterbildern des Künstlers ist die im Bild verrichtete Tätigkeit trotz des eindeutigen Motivs nicht das eigentliche Thema der Darstellung. Stattdessen sind es formale Aspekte, die Schmidt-Rottluff hier eindrucksvoll auslotet und zum zentralen Bildinhalt erhebt. Die einst so deutlichen dunklen Konturen werden nun aufgebrochen, zum Teil ganz ausgespart oder bleiben nur noch als kürzere konturierende Linien zurück, sodass die skulptural wirkenden Figuren zum Teil mit ihrer Umgebung verschmelzen können. Die ruhigen, stimmungsvollen und harmonischen Kompositionen der Vorkriegsjahre mit ihrem ausdrucksbetonten Flächenstil weichen einer ebenfalls auf die farbige Fläche angelegten „Zonenmalerei", in der nun eine Fülle von Emotionen und Dynamik steckt. (Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 106) [CH]

Im Zentrum steht nun insbesondere die Farbe: Sie entwickelt ein großartiges, leuchtendes Eigenleben. Mutig setzt Schmidt-Rottluff strahlendes, tiefes Blau neben kontrastreiches, sattes Sonnengelb und wärmendes Rotbraun neben leuchtendes, fast knalliges Orangerot. Gegenständliches wird so mit zum Teil breiten, sichtbaren Pinselhieben in Farbe aufgelöst, Formen greifen ineinander und mutieren zu einer farbigen Flächenmalerei mit kantigen Umrissen und einer enormen expressiven Dichte. [CH]

Karl Schmidt-Rottluff, Waldbild, 1921, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Zur Provenienz
Das rurale Motiv der Scheune darf nicht täuschen: Nur selten begegnet man Kunstwerken mit einer so vielschichtigen, internationalen Historie. Das Gemälde zählt mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits zu denjenigen Werken, die der Künstler 1923 den New Yorker Anderson Galleries als Leihgabe für eine Ausstellung deutscher Kunst zur Verfügung stellt. Wilhelm R. Valentiner jubelt im Vorwort des Kataloges: „Schmidt-Rottluff appears as the most individual and powerful personality in Germany. In the surety of his artistic advance, he is reminiscent of Van Gogh, without being influenced by him; but he goes much further than Van Gogh. [...] He aspires to the strongest simplification of form and expresses his emotion in a condensed way, with powerful lines and vast surfaces of color. He knows how to render the subconscious life of nature and humanity with almost uncanny power." („Schmidt-Rottluff erscheint als die individuellste und stärkste Persönlichkeit in Deutschland. In der Bestimmtheit seiner künstlerischen Haltung erinnert er an Van Gogh, ohne von diesem beeinflusst zu sein; aber er geht viel weiter als Van Gogh. [...] Er strebt nach der größten Vereinfachung der Form und drückt seine Emotionenin einer verdichteten Weise aus, mit kraftvollen Linien und großen Farbflächen. Er versteht es, das unbewusste Leben der Natur und des Menschen mit fast unheimlicher Kraft darzustellen.")

Unser Gemälde in der Ausstellung „Frauen in Not", Ausstellung der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), Haus der Juryfreien, Berlin, 9.10.-1.11.1931. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025 Courtesy of SLK, Salzlandmuseum.

Wohl schon kurz danach, sicher aber vor 1928, 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. Das Werk „Scheune" verbleibt wie viele andere Gemälde der „Brücke" als Eigentum in der Galerie. Und Möller schickt es auf weitere wichtige Ausstellungen: In der Besprechung zur Schau „50 ausgewählte Werke heutiger Kunst" im „Kunstblatt" nennt Paul Westheim das Bild „eine Konzeption von außerordentlicher Eindringlichkeit". Es folgt eine Wanderausstellung, die das Gemälde von Berlin über Königsberg bis nach Danzig führt. Zurück in Berlin dann ist das Gemälde 1931 in der programmatischen Schau „Frauen in Not" zu sehen – als Verkörperung der ausgebeuteten Landarbeiterin.

Jedoch sollte sich das Blatt für die Moderne bald wenden. Im Juli 1937 wird die Feme-Ausstellung „Entartete Kunst" eröffnet; die in den Museen beschlagnahmten Kunstwerke werden von Hitler am 1. Mai 1938 schlussendlich gesetzlich 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 Möller'sche Konvolut sodann 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 ehedem 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.

„Scheune" gibt Maria Möller-Garny 1961 an das Stuttgarter Kunstkabinett. In der Folge gelangt das Gemälde, vermittelt durch Wilhelm Grosshennig, in die bedeutende Sammlung Berthold und Else Beitz in Essen. [AT]

39

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Zwei Badende Frauen / Stillleben mit Gloxinie, Früchten und Bildnis Lotte. 1910/1917.

Öl auf Leinwand, beidseitig bemalt.
Links unten monogrammiert und datiert „1910".
Verso links oben signiert und datiert „1917".
75 x 82,5 cm (29.5 x 32.4 in). [AW]

Mit einer Fotoexpertise von Max K. Pechstein, Hamburg, aus dem September 1987.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/D/F)
$ 282,500 – 395,500

PROVENIENZ

· Sammlung Dr. Karl Lilienfeld (1885-1966), Leipzig/Berlin/New York (1922-1966).
· Margarete Lilienfeld, New York (1966 wohl durch Erbschaft vom Vorgenannten - ca. 1987).
· Privatsammlung Hessen (1987 vom Vorgenannten erworben).
· Privatsammlung Hessen (vom Vorgenannten erworben).
· Privatsammlung Bayern (2007 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Max Pechstein, Galerie Remmler & Co., Leipzig, Februar 1920.

LITERATUR

· Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1905-1918, München 2011, WVZ-Nr. 1910/63 und 1917/31 (m. Farbabb.).
· Karl & Faber, München, 173. Auktion, 3.6.1987, Los 1043 (m. Farbabb.).

- **Das Gemälde aus zwei ‚Vorder'seiten vereint zentrale Motive in Pechsteins Schaffen: bewegte Akte im Freien, seine Muse Lotte und das Stillleben aus Blumen und Früchten**
- **Beidseitig von herausragend expressiver Farbigkeit**
- **Bereits von 1924 bis 1932 als Leihgabe im Museum der Bildenden Künste, Leipzig, ausgestellt**
- **Gemälde aus dieser Schaffenszeit um 1910 sind die gefragtesten auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)**
- **Bedeutende Provenienz: ursprünglich in der Sammlung des Kunsthistorikers und Galeristen Dr. Karl Lilienfeld (1885-1966)**

„Das Jahr 1910 bildet einen Höhepunkt in Pechsteins Schaffen. Es entstehen Bilder, die deshalb vollkommen wirken, weil Absicht, Temperament und aufgewendete Mittel in rechtem Verhältnis zueinander stehen. Sinnlichkeit und ein überschäumendes Lebensgefühl drücken sich in ihnen auf verständliche Weise aus."

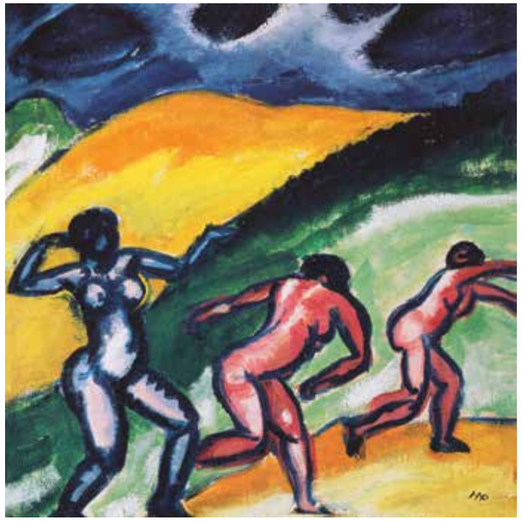
Lothar-Günther Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956, S. 296.

Zwei Badende Frauen
Menschliche Körper in all ihren Formen und Bewegungen sind eines der bevorzugten Bildmotive der expressionistischen Künstler, und insbesondere der Körper in seiner tanzenden Form hatte es Max Pechstein angetan. In „Zwei Badende Frauen" fängt er die weiblichen Figuren in ihrer tanzenden Bewegung besonders faszinierend ein, sie tanzen nackt und unbedarft unter freiem Himmel in der Natur.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

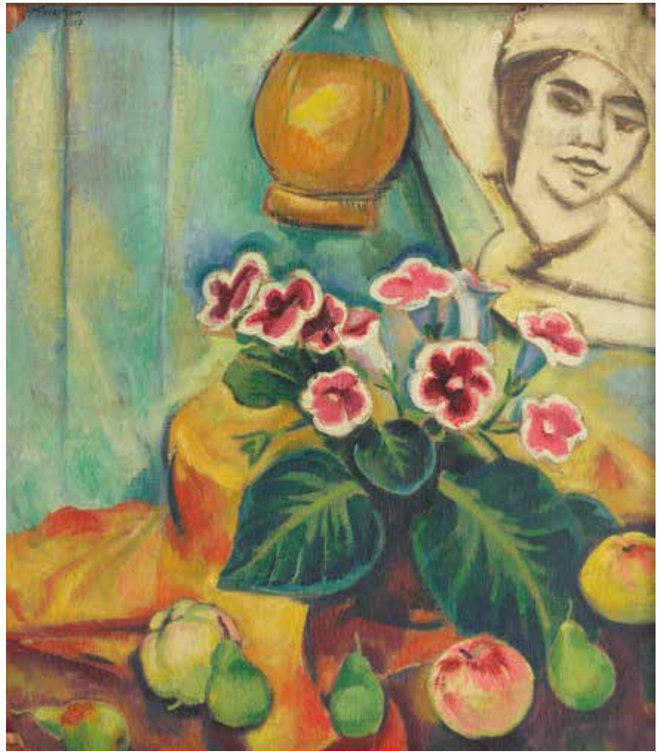
Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist eines der zentralen Themen, welches insbesondere die Kunst und das kulturelle Leben bewegt, die Befreiung des Körpers von den Konventionen. Für die expressionistischen Künstler geht es darum, Emotionen auf die Leinwand zu bringen, wofür der Tanz als unmittelbarer Ausdruck von Gefühl eine besonders gute Möglichkeit bietet. Bereits in den Berliner Varietés studiert Pechstein die leichtfüßigen Tänzerinnen und übersetzt die sich ihm darbietenden Bewegungen hier in die Landschaft. Freiheit und Natur sind zwei Begrifflichkeiten, die sich kaum voneinander trennen lassen und so zieht es die „Brücke"-Künstler mehrfach in die freie Natur. Im Juli 1910 malen Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Max Pechstein für mehrere Wochen gemeinsam an den Moritzburger Seen: „Augenblicklich sind wir, d. h. Heckel, Pechstein und ich, auch wieder in Moritzburg. Es gibt nichts Reizvolleres als Akte im Freien." (E. L. Kirchner, Brief an Gustav Schiefler, 19. Juli 1910, zit. nach: Soika, Bd. 1, S. 15f.)

Ein Aufenthalt in Dangast am Jadebusen sollte 1910 ebenfalls folgen. In diesem Kontext der Inspiration durch die freie Natur entsteht auch die Arbeit „Zwei Badende Frauen". In sich selbst und die eigene Bewegung versunken tanzen die beiden bläulichen Akte im stimmungsvollen Abendrot. Die weichen und fließenden Bewegungen stehen in spannungsvollem Kontrast zu der starken Farbgebung in Primär- und Sekundärfarben. Mit der gekonnt reduzierten Farbpalette erzeugt Pechstein einen stimmungsvollen Ausdruck, welcher durch die markanten, für ihn typischen Umrandungen und die freie Pinselführung noch potenziert wird.



Hermann Max Pechstein, In den Dünen, 1911, Öl auf Leinwand, Stedelijk Museum, Amsterdam. © Pechstein Hamburg / Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Lotte Pechstein, 1917, Foto: Minya Diez-Dührkoop, Privatbesitz.



Die zweite ‚Vorder'seite des hier angebotenen Werkes

Stillleben mit Gloxinie, Früchten und Bildnis Lotte
Doch besitzt diese schöne Arbeit nicht nur eine Vorderseite. Auf der Rückseite lässt sich ein weiteres eigenständiges Gemälde und damit auch eine weitere Vorderseite mit für Max Pechsteins künstlerisches Schaffen wichtigen Bildmotiven entdecken: ein Stillleben aus Blumen und Früchten neben einer grafisch anmutenden Darstellung seines beliebten Modells und der späteren Ehefrau Lotte.

Die intensive Farbgebung der exotischen Gloxinien und der Früchte inklusive eines kunstvoll drapierten Tuches ist in der Kombination wahrlich bestechend für das Auge des Betrachters. Pechstein ruft durch seine Pinselführung eine vibrierende Dynamik auf, insbesondere die Äpfel und Birnen scheinen sich aus dem Bild heraus greifen zu lassen. Obst, das in der vom Krieg geprägten und damit auch entbehrungsreichen Zeit nur schwer zu bekommen war. Wie in diesem Stillleben finden sich immer wieder Anklänge an die Arbeiten von Henri Matisse, Paul Gauguin und Paul Cézanne. Bereits 1907/08 hält sich Pechstein für neun Monate in Paris auf, lernt dort sowohl die künstlerischen Strömungen als auch das kulturelle Leben kennen. Auch in den folgenden Jahren sollte Max Pechstein das Kunsttreiben in Frankreich nicht aus den Augen verlieren, doch besitzen gerade seine Stillleben einen ganz eigenen, spielerischen Charakter, wie man in unserer Arbeit schön erkennen kann.

Besonders spannend an dieser Arbeit ist, dass Pechstein es nicht nur bei einem Stillleben belässt. In der oberen Bildmitte zeigt sich eine strohumflochtene Weinflasche, ein traditioneller italienischer Fiasco, und daneben kommt wie an die Wand gepinnt eine Zeichnung Lottes zum Vorschein. Charlotte Pechstein, geb. Kaprolat (1893-1965), erscheint geisterhaft im oberen rechten Bildviertel. Von 1909 bis 1920 ist sie das wichtigste Modell Max Pechsteins. Im Jahr 1910 steht sie ihm bereits für zahlreiche Arbeiten Modell, möglicherweise auch für die eine oder sogar beide Tänzerinnen auf der anderen Seite dieses Werkes. Während Pechstein von 1915 bis 1917 im Ersten Weltkrieg dient, wird Lotte von seinem Kunsthändler Wolfgang Gurlitt finanziell unterstützt und lebt in Berlin. Nachdem der Künstler aus dem Krieg zurückgekehrt ist, stellt er Lotte wiederum in zahlreichen Arbeiten dar und sie wird erneut zu seinem wichtigsten Motiv. Er zeigt sie hier in einem grafischen Duktus, was einerseits eine Spannung zum malerischen Stillleben aufruft, zugleich aber auch als Referenz auf sein bemerkenswertes grafisches Œuvre verstanden werden kann.

Max Pechstein eröffnet in diesem Gemälde eine komplexe Bildwelt mit vielen Referenzen, teils auch rätselhaften, auf sein künstlerisches Schaffen. Gleichzeitig umspannt das Werk mit seinen beiden Vorderseiten mehrere für Max Pechstein entscheidende Phasen und kann sowohl mit seinen diversen Bildmotiven als auch den unterschiedlichen Malstilen als Referenz auf sein facettenreiches Schaffen verstanden werden. Er ist Mitglied der Künstlervereinigung „Brücke", wird Mitbegründer der Neuen Secession Berlin und es folgen einige fruchtbare Reisen ins In- und Ausland. Der Erste Weltkrieg wird zwar auch für ihn ein prägender Einschnitt, doch bringen die Jahre danach den finanziellen Erfolg. Wolfgang Gurlitt übernimmt 1913 die alleinige Vertretung des Künstlers und von 1918 bis 1920 finden wichtige Einzelausstellungen statt. Max Pechstein wird in dieser Phase, welche unsere Arbeit mit ihren beiden Seiten umfasst, zu einem der populärsten jungen Künstler seiner Zeit. [AW]

40

LYONEL FEININGER

1871 New York – 1956 New York

Auf der Brücke. 1913.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. 60,5 x 62,5 cm (23.8 x 24.6 in).

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1620-09-06-19 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei. Das Gemälde ist in Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings von Achim Moeller unter der Nummer 121 aufgeführt.

Zusätzliche Informationen wurden von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project, New York – Berlin, zur Verfügung gestellt.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 (R7/D/F)
$ 678,000 – 904,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Wilhelm Fulda, Lauta-Werk, Lauta/Lausitz (bis 1950, wohl von der Galerie Ferdinand Möller, Berlin, erworben).
- Hedwig Fulda, Sangershausen (1950 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Wigbert Langguth, München/Lohof (aus vorgenanntem Familienbesitz, bis 1965).
- Sammlung Hans Ravenborg, Hamburg (1965 über Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, vom Vorgenannten erworben, bis 2001).
- Privatsammlung Deutschland (2001 vom Vorgenannten über Christie's erworben, bis 2007).
- Privatsammlung.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Lyonel Feininger 1871-1956: Gedächtnisausstellung, Kunstverein Hamburg, 21.1.-5.3.1961; Museum Folkwang, Essen, 15.3.-7.5.1961; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 14.5.-26.6.1961, Kat.-Nr. 6 (m. Farbabb.).
- L'Espressionismo: Pittura, scultura, architettura, Palazzo Strozzi, Florenz, Mai-Juni 1964, Kat.-Nr. 86, S. 67.
- Die Feiningers: Ein Familienbild am Bauhaus, Lyonel Feininger Galerie, Quedlinburg, 25.5.-2.9.2019.
- A Collector's Choice - Picasso, Miró, Schlemmer & Co., Kunstmuseum Pablo Picasso, Münster, 4.2.-14.5.2023, Kat.-Nr. 52 (m. Farbabb. S. 99).
- Lyonel Feininger. Retrospektive, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. Main, 27.10.2023-18.2.2024, o. Kat.-Nr. (m. Farbabb. S. 48).
- Courage. Lehmbruck und die Avantgarde, Lehmbruck Museum, Duisburg, 16.6.-6.10.2024 (m. Farbabb. S. 92).

LITERATUR (IN AUSWAHL)

- Achim Moeller, (Auf der Brücke) / (On the Bridge), 1913 (Moeller 121), in: Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings, http://feiningerproject.org/catalogue/entry.php?id=123 (aufgerufen am 5.5.2025).
- Hans Hess, Lyonel Feininger. Mit einem Œuvre-Katalog von Julia Feininger, London 1961, WVZ-Nr. 111 (m. Abb. S. 257).
- .....
- Roman Norbert Ketterer, L. Feininger. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Campione d'Italia 1965, Kat.-Nr. 2 (m. Farbabb. S. 6).
- Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst II. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lagerkatalog, Stuttgart 1965, Nr. 32 (m. Farbabb. S. 45).
- Florens Deuchler, L. Feininger. Sein Weg zum Bauhaus-Meister, Leipzig 1996, S. 197.
- Gerd Presler (Hrsg.), R. N. Ketterer, Legenden am Auktionspult. München 1999, S. 157.
- Knut Hamsun, Fame, Milan 2002, Frontcover (m. Farbabb.).

- **Zwischen formaler Strenge und erzählerischer Poesie: „Auf der Brücke" steht sinnbildlich für Feiningers radikalen Stilwandel in der Entstehungszeit**
- **Der Künstler selbst beschreibt die Phase in einem Brief als „die erste Reifeperiode in meinem Künstlerdasein"**
- **Die Steinbrücke in Oberweimar ist ein zentrales Motiv seines Schaffens; mehrere, stark variierende Gemälde widmet er dem historischen Bauwerk**
- **Etwa zeitgleich beginnt Feininger im Jahr 1913 mit dem berühmten Gemäldezyklus „Gelmeroda I–III"**
- **Noch im selben Jahr nimmt er auf Einladung von Franz Marc am „Ersten Deutschen Herbstsalon" von Herwarth Walden teil, dessen Galerie „Der Sturm" 1917 seine erste Einzelausstellung ausrichtet**
- **Das letzte Gemälde, das die Steinbrücke zeigt, entsteht 1943 und befindet sich heute im Philadelphia Museum of Art.**
- **Zuletzt mehrfach museal ausgestellt, unter anderem in der vielbeachteten Retrospektive des Künstlers in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt a.M., Oktober 2023-Februar 2024.**
- **Aus der gesuchten Zeit der frühen 1910er Jahre: Feiningers figurative Gemälde dieser Jahre zählen auf dem internationalen Auktionsmarkt zu den gefragtesten Arbeiten des Künstlers (Quelle: artprice.com)**

ARCHIVALIEN

- Korrespondenz zwischen der Galerie Ferdinand Möller und Dr. Wilhelm Fulda sowie seinen Brüdern Otto und Dr. Ernst Fulda, 1948-1952, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Berlin, BG-KA-N/F.Möller-206-M76,1-33, fol. 25.

„Nur durch die Kunst kann ich wieder Mensch werden, und bin ich jetzt wieder Mensch geworden [...] Dies ist wohl die erste Reifeperiode in meinem Künstlerdasein."

Lyonel Feininger in einem Brief an Julia Feininger, Weimar, 18.5.1913.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Lyonel Feininger und die Steinbrücke in Oberweimar
Im Februar 1906 reist Lyonel Feininger zum ersten Mal nach Weimar. Anlass ist ein Besuch bei Julia Berg, für die er wenig später seine erste Ehefrau, die Pianistin Clara Fürst, verlässt. Julia Berg hält sich in Weimar zu Studienzwecken auf und entdeckt in der Klassikstadt ein historisches Bauwerk, dass Lyonel Feininger zu zahlreichen Arbeiten inspirieren wird.

Nach ihrer Ankunft muss sie ihm in einem Brief von der eindrucksvollen Architektur der massiven Steinbrücke über die Ilm in Weimar berichtet haben, denn am 17. Januar 1906 antwortet ihr Lyonel Feininger: "[...] wie ich mich auf die Brücke freue kann ich dir gar nicht sagen [...]" (zit. nach: Roland März (Hrsg.), Lyonel Feininger. Von Gelmeroda nach Manhattan, Berlin 1998, S. 60). Einen Monat später, als Lyonel Feininger selbst in Weimar ankommt und die Brücke besichtigt, wird die Vorfreude nicht enttäuscht, wie unter anderem aus weiteren Briefen überliefert ist und sich letzlich auch an seinem Schaffen ablesen lässt.

Denn wie so häufig in seinem Schaffen begeistert sich Lyonel Feininger nicht nur sofort für das Bauwerk, sondern greift das Motiv auch noch Jahre später in seinen Werken auf. Neben einer Vielzahl von Zeichnungen entstehen von der Brücke mehrere Gemälde, die sich mit dem Motiv in stark variierender Ausführung auseinandersetzen und dabei seinen künstlerischen Gestaltungsdrang immer wieder aufs Neue herausfordern. Das erste Gemälde aus dem Jahr 1912 trägt den Titel „Brücke o“ und ist noch stark von Lyonel Feiningers figürlichem Stil seiner Anfangszeit als Maler geprägt. Doch zeigen sich hier bereits erste Tendenzen zur Auseinandersetzung mit dem Kubismus. Ein Jahr zuvor, während einer Paris-Reise im Jahr 1911, war Lyonel Feininger erstmals mit kubistischen Werken und Arbeiten von Robert Delaunay in Kontakt gekommen – Eindrücke, die seinen eigenen Stil in den Folgejahren nachhaltig prägen sollten und sich in dieser ersten Brücken- Darstellung andeuten.

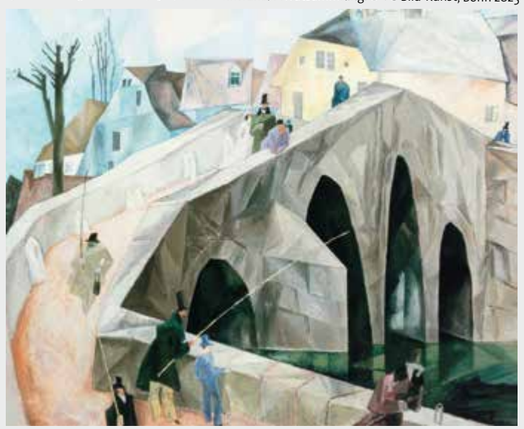
Lyonel Feininger, Brücke I, 1913, Öl auf Leinwand, Washington University Gallery of Art, St. Louis. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Bereits 1913 folgen zwei weitere Gemälde, in denen er sich mit der Brücke in Weimar auseinandersetzt: „Brücke I“ und die hier angebotene Arbeit „Auf der Brücke“. Obwohl die beiden Arbeiten das Bauwerk aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen, ähneln sie sich in der kühlen Farbwahl, zeigen einen höheren Grad der Abstrahierung und einen zunehmenden Einsatz geometrisch reduzierter Formen. Sie entstehen während eines erneuten mehrmonatigen Aufenthalts in Weimar. Mittlerweile haben Julia und Lyonel geheiratet und leben mit ihren drei Söhnen Andreas, Laurence und Theodore in Berlin.

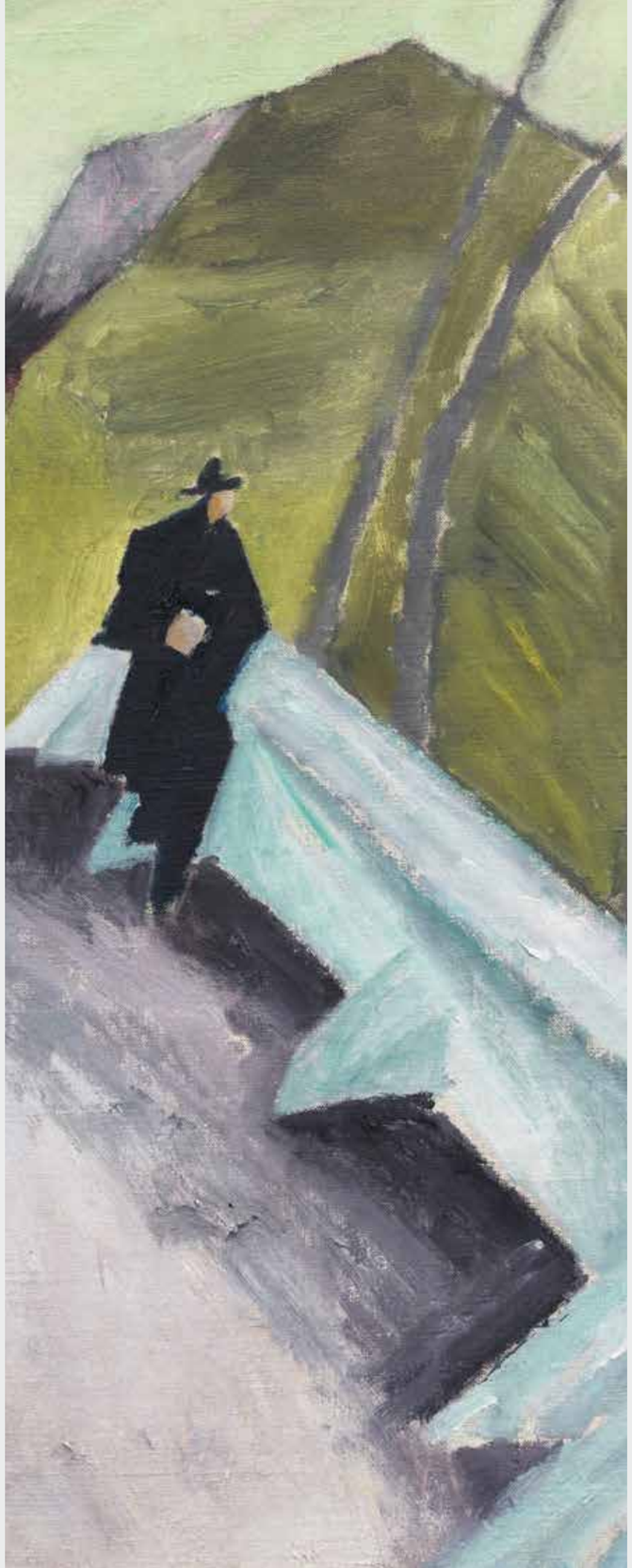
Für den Künstler ist die Zeit in Weimar im Jahr 1913 eine Phase der künstlerischen Freiheit und stilistischen Neufindung, die letztlich einen wichtigen Stilwandel in seinem Schaffen einleiten wird.

„Auf der Brücke“: Sinnbild für den stilistischen Wandel um 1913
Unter den Eindrücken seines Paris-Aufenthalts und des sich dort verbreitenden Kubismus entfernt sich Feininger immer mehr von seinen figürlichen, noch von der Karikatur beeinflussten Kompositionen. In einem Brief an Julia schreibt er im April 1913: „Ich fange an gut und froh zu arbeiten; was ich mache ist sehr natürlich, nicht mehr nur Problem. Ich will kein Wort darüber verraten, nur dass ich mit jedem Tag jetzt wieder weiter komme und klarer werde, mich selbst finde. Wenn ich aus dem Hause trete ins Freie, freue ich mich, es ist nichts von Einsamkeit hier für mich!" (Lyonel Feininger in einem Brief an Julia Feininger, Weimar, 7.4.1913) Obwohl er deutlich vom Kubismus beeinflusst ist, verschreibt er sich dabei jedoch nicht vollständig dem fremden Stil, sondern findet, wie für seinen künstlerischen Werdegang so charakteristisch, eigene Wege, um seinem inneren künstlerischen Streben trotz äußerer Impulse weiterhin Gestalt zu verleihen.

Zwar sind Feiningers charakteristische Figuren auch in „Auf der Brücke“ nach wie vor ins Zentrum der Darstellung gerückt. Bekleidet mit dem für Feininger so typischen hohen Hut und langen, zackigen Mänteln ist jedoch auch an ihnen eine fortschreitende, formale Reduzierung deutlich abzulesen. Als anonyme Wesen mit eher düsteren, mystischen Anklängen überlassen sie die große Bühne dabei jedoch immer mehr der Architektur und dem Naturschauspiel. Dabei halten sie nach wie vor die Balance zwischen der formalen, geometrischen Strenge der Komposition und einem angedeuteten poetischen Erzählstrang, der an die Romane von Victor Hugo oder Honoré de Balzac denken lässt, für die sich Feininger in dieser Zeit begeistert.

Lyonel Feininger, Brücke o, 1912, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025


Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de



So stellt die Arbeit „Auf der Brücke“ nicht nur motivisch einen Transfer zwischen den zwei Uferseiten der Ilm in Weimar dar, sondern kann auch sinnbildlich für einen Übergang von Feiningers figürlicher Malerei hin zu seinen geometrisch-kubistischen Arbeiten der Folgejahre verstanden werden, aus denen letztlich seine wegweisenden, kristallinprismatischen Arbeiten hervorgehen werden. Noch im selben Jahr beginnt Feininger mit dem berühmten Gemäldezyklus „Gelmeroda I–III“, der sich ebenfalls in die Gruppe der berühmten Architekturdarstellungen einordnen lässt und ein weiteres Indiz für die Weiterentwicklung im Schaffen des Künstlers darstellt. Noch im Herbst desselben Jahres nimmt er auf Einladung von Franz Marc am „Ersten Deutschen Herbstsalon“ von Herwarth Walden teil, der die damalige künstlerische Avantgarde in einer Gruppenausstellung versammelt und dessen Galerie „Der Sturm“ 1917 schließlich Lyonel Feiningers erste Einzelausstellung ausrichten wird.

„Auf der Brücke“ steht somit sowohl stilistisch als auch im Hinblick auf die öffentliche Wahrnehmung beispielhaft für einen Entwicklungssprung im Schaffen des Künstlers, den er selbst in einem Brief an Julia am 18. Mai 1913 als "[...] die erste Reifeperiode in meinem Künstlerdasein“ bezeichnet (Lyonel Feininger in einem Brief an Julia Feininger, Weimar, 18.5.1913). In den letzten Jahren hat die Arbeit durch mehrere Ausstellungsbeteiligungen neue, museale Aufmerksamkeit erhalten und war unter anderem in der vielbeachteten Retrospektive Lyonel Feiningers in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main zu sehen. Eine längst überfällige Würdigung dieses für den Werdegang Lyonel Feiningers so aussagekräftigen Werks auf seinem Weg zu einem der wichtigsten Künstler der klassischen Moderne. Dessen große Lebensleistung beschrieb Alfred Hentzen einst mit den schönen Worten: „Feiningers Werk vereint in wunderbarer Weise strenge, kristallische Klarheit mit reiner, romantischer Poesie“ (Alfred Hentzen, zit. nach Ausst.-Kat. Gedächtnisausstellung Hamburg/Essen/Baden-Baden 1961, Vorwort). [AR]

„Feiningers Werk vereint in wunderbarer Weise strenge, kristallische Klarheit mit reiner, romantischer Poesie“

Alfred Hentzen, zit. nach Ausst.-Kat. Gedächtnisausstellung Hamburg/Essen/Baden-Baden 1961, Vorwort.

41

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Märzenschnee: Der Bahndamm. 1909.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten monogrammiert und datiert. 55 x 51 cm (21.6 x 20 in).

Wir danken Anna B. Rubin, HCPO New York, und Wolfgang Andreae, Walther Rathenau Gesellschaft e. V., für die freundliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.50 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D/F)
$ 226,000 – 339,000

- **1909: kraftvoll leuchtende Landschaft aus der Berliner „Brücke“-Zeit**
- **1909: Mit diesem Gemälde gelingt Pechstein erstmals die Teilnahme an der Frühjahrsausstellung der Berliner Secession, die ihm zu seinem künstlerischen Durchbruch verhilft**
- **1909: Walther Rathenau, späterer Reichsaußenminister (1922), erwirbt diese Arbeit für seine private Kunstsammlung**
- **Ein vergleichbares Gemälde befindet sich in den Kunstsammlungen Chemnitz, ein weiteres gilt als verschollen**
- **Max Pechstein ist von der gleißenden Märzsonne und ihren Reflexen im Frühjahrsschnee gefangen**
- **Was in dieser Zeit entsteht, ist wegweisend für Pechsteins expressionistische Malweise, die 1910 ihren Höhepunkt erreicht**

PROVENIENZ

· Sammlung Walther Rathenau, Berlin (1909-1922).
· Nachlass Walther Rathenau, Berlin (1922/23).
· Walther-Rathenau-Stiftung, Berlin (1923-1934).
· Sammlung Fritz und Edith Andreae, geb. Rathenau, Berlin (1934-1936: Mandelbaum & Kronthal).
· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (wohl Ende der 1950er Jahre in der Galerie Grosshennig, Düsseldorf, erworben).
· Seither in Familienbesitz: Privatsammlung Süddeutschland.
· Gütliche Einigung des Vorgenannten mit den Erben von Fritz und Edith Andreae (2025).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen. Das Angebot erfolgt in freundlichem Einvernehmen mit den Erben nach Fritz und Edith Andreae auf Grundlage einer fairen und gerechten Lösung.

AUSSTELLUNG

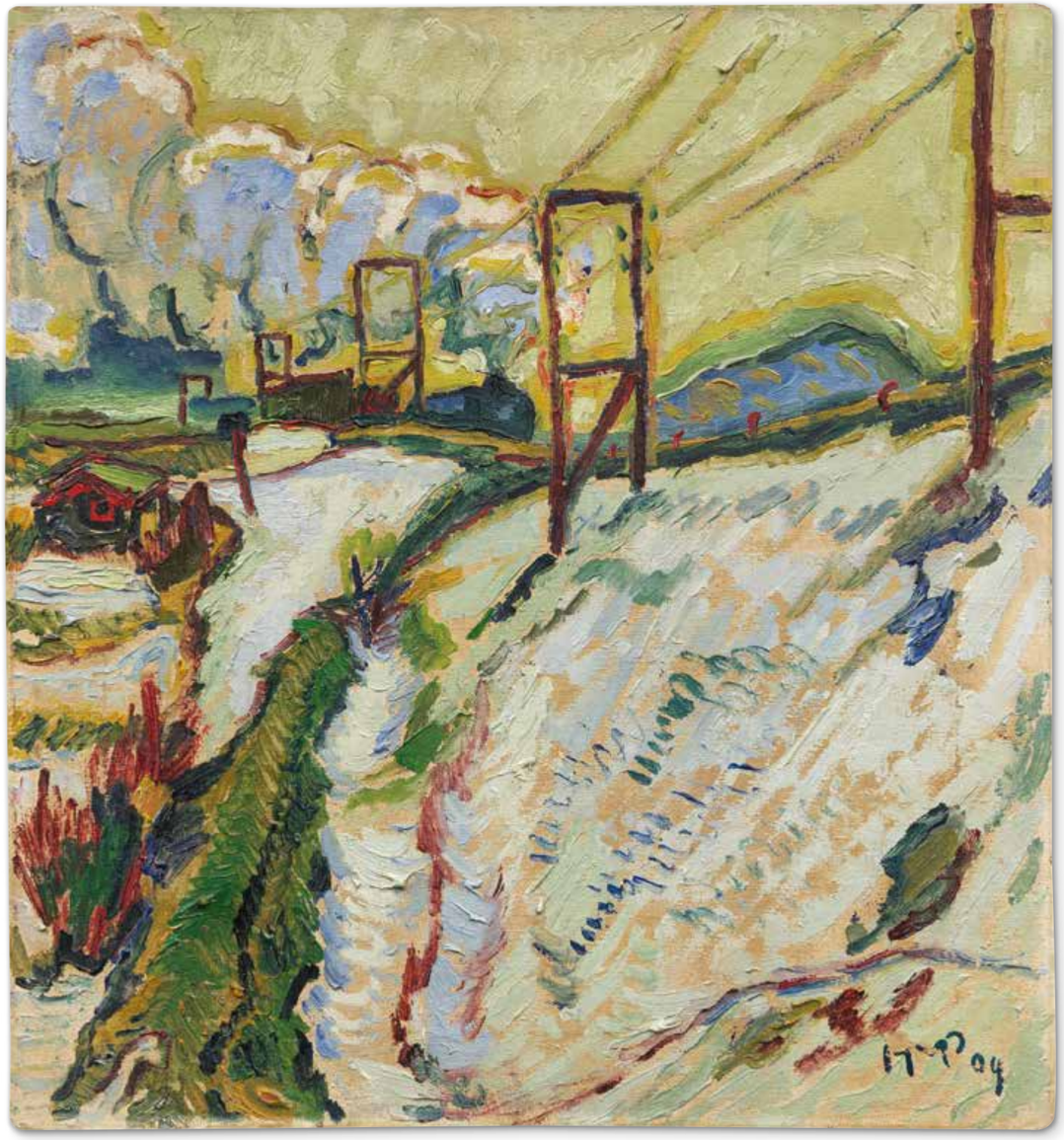
· Internationale Kunstausstellung 1909, Berliner Secession, Berlin, 1909, Kat.-Nr. 195 (hier: Märzenschnee) (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
· Walther Rathenau 1867-1922. Die Extreme berühren sich, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 9.12.1993-8.2.1994, Kat.-Nr. 2/33, Farbabb. S. 302.
· Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Brücke-Museum Berlin / Kunsthalle Tübingen / Kunsthalle Kiel, 1996/97, Kat.-Nr. 13 (m. Farbabb.) (hier: „Märzenschnee III“).
· Im Farbenrausch. Munch, Matisse und die Expressionisten, Museum Folkwang, Essen, 29.9.2012-13.1.2013, Kat.-Nr. 126, Farbabb. S. 238.

LITERATUR

· Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1905-1918, München 2011, WVZ-Nr. 1909/7 (m. Farbabb.).
.....
· Auktionshaus Dr. Ernst Mandelbaum & Peter Paul Kronthal, Berlin, 13.6.1936, Los 518 (hier: „Der Bahndamm“).
· Leopold Reidemeister (Hrsg.), Max Pechstein. Erinnerungen, Wiesbaden 1960, S. 34.
· Edwin Redslob, Von Weimar nach Europa. Erlebtes und Durchdachtes, Berlin 1972, S. 185.
· Leopold Reidemeister, Das Brücke-Museum, Berlin 1984, S. 48.
· Henrike Junge-Gent, Avantgarde und Publikum: Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln u. a. 1992, S. 256.
· Stefan Pucks, „Eine weichliche, leidende, dem Beruf nicht genügende Natur? Walther Rathenau im Spiegel der Kunst“, in: Die Extreme berühren sich, Walther Rathenau 1867-1922, Berlin 1993, S. 83-98.
· Magdalena M. Moeller, Max Pechstein. Sobre su curado Haff, in: Pechstein en Nidden 1909, Madrid 1999/2000, S. 14, SW-Abb. 1 (Detail).
· Magdalena M. Moeller, Die großen Expressionisten: Meisterwerke und Künstlerleben, Köln 2000, S. 226.
· Magdalena M. Moeller (Hrsg.), Max Pechsein im Brücke-Museum Berlin, München 2001, S. 12.
· Christoph Otterbeck, Europa verlassen: Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts, Köln u. a. 2007, S. 238.
· Anna Teut, Bürgerlich königlich: Walther Rathenau und Freienwalde, Berlin 2007, S. 51 (m. Abb.).
· Aya Soika, Max Pechstein, der „Führer“ der Brücke: Anmerkungen zur zeitgenössischen Rezeption, in: Brücke Archiv, 23/2008, hrsg. von Magdalena M. Moeller, München 2008, S. 80.
· Magdalena M. Moeller, Max Pechstein in Nidden. Zu seinem Gemälde Haff, in: Neue Forschungen und Berichte, Brücke-Archiv, Heft 23/2008, S. 68 (m. Abb. 4).
· Lothar Gall, Walter Rathenau: Portrait einer Epoche, München 2009, S. 72.

ARCHIVALIEN

· Inventarkarte der Walther-Rathenau-Stiftung, Nr. 265 „Treppenhaus: Märzenschnee“, ohne Datum, entstanden zw. Nov. 1932 und Mai 1933, in: Bundesarchiv Berlin, Sign. R 1501/ 125243.
· Auflistung der Versteigerungsaufträge in den Jahren 1935/36, in: Entschädigungsakte Edith Andreae, Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten, Berlin, Reg.-Nr. 52.178.



Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

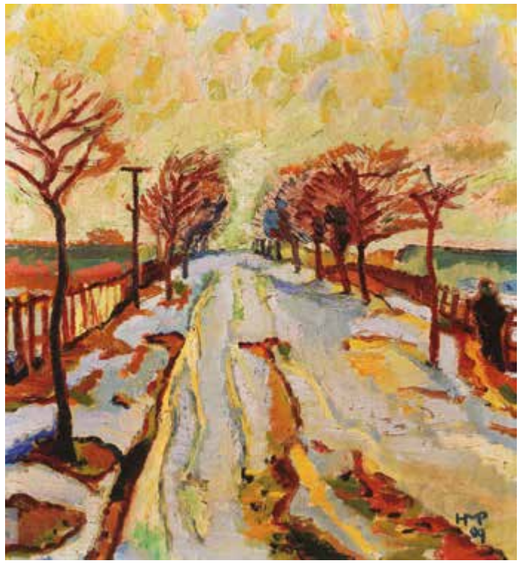
Hermann Max Pechsteins „Märzenschnee“ –
Ein Meisterwerk des deutschen Expressionismus

Schon im Entstehungsjahr ist dieses Gemälde auf der Internationalen Kunstausstellung der Berliner Secession ausgestellt. Schon am ersten Tag kann Pechstein dieses Gemälde für 300 Reichsmark verkaufen. Der erste Besitzer dieses Werkes war kein Geringerer als Walther Rathenau. Der liberale Intellektuelle, Industrielle und spätere Außenminister der Weimarer Republik war nicht nur politisch ein Pionier, sondern auch ein leidenschaftlicher Kunstmäzen. Er erwirbt „Märzenschnee“ 1909 direkt aus der Ausstellung der Berliner Secession – ein Zeugnis seines Engagements für aufstrebende Künstler wie Pechstein.

Dieser Verkauf ermöglicht es dem Künstler, „einen seit langem gehegten Wunsch in die Tat umzusetzen und den Sommer am Meer zu verbringen, um sich ‚ganz seinem freien Schaffen hinzugeben‘“ (zit. nach: M. Moeller, in: Ausst.-Kat. Berlin/Tübingen/Kiel 1996/97, S. 14). Er wird Nidden für diesen ausgedehnten Sommeraufenthalt wählen, wo einige seiner bedeutendsten Bilder entstehen.

Max Pechsten, Schmelzender Märzenschnee, 1909, Öl auf Leinwand (Soyka 1909/8), verschollen. © Pechstein Hamburg / Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Unser „Märzenschnee: Der Bahndamm“ zeigt in gleißender Helligkeit den besonderen Eindruck eines späten Wintereinbruchs. Pechstein geht in diesem Gemälde weit über die impressionistischen Sehweisen hinaus. 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. So schreibt er im Rückblick auf die Ausstellung der Berliner Secession: „Am Eröffnungstag durchfuhr mich selbst ein Schreck, als ich feststellen mußte, wie stark und eindeutig meine Formensprache gegenüber dem Impressionismus sich Geltung erzwang“ (Max Pechstein, Erinnerungen, Stuttgart 1993, S. 33f.). Und ein weiteres Zeugnis aus der Feder des Künstlers, ein Brief an Rosa Schapire, zeigt, mit welcher Spontanität und inneren Notwendigkeit er die Besonderheit der Lichtstimmung des späten Schnees im Frühjahr festhalten wollte: „Ich hätte ihr liebes Schreiben schon eher beantwortet, wenn ich nicht gerade jetzt den Schnee noch malen wollte, und nun kamen noch einige Sonnenuntergänge hinzu, welche mich ganz erschöpften, malen konnte ich dieselben leider nicht, weil die 3 Schneelandschaften meine Farben aufgebraucht, [... mir] wurde noch vom Herrn Bahnmeister bedeutet, daß ich den Bahndamm verlassen müßte, da ich glücklich ziemlich fertig geworden fügte ich mich dem freundlichen Zureden diese Herrn.“ Im Hintergrund kommt schon die Dampflok angebraust und sie dampft ihre hellblauen Wolken mächtig in den Himmel. Noch zwei weitere „Schneebilder“ hat er unter diesem Eindruck gemalt, das eine, „Schmelzender Märzenschnee“ (Soika 1909/6), gilt als verschollen, das andere, „Märzenschnee“ (Soika 1909/6), ist im Besitz der Kunstsammlung Chemnitz (Inv.-Nr. 800).



Max Pechstein, Märzenschnee, 1909, Öl auf Leinwand (Soyka 1909/6), Kunstsammlung Chemnitz. © Pechstein Hamburg / Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

„Ich hätte Ihr liebes Schreiben schon eher beantwortet, wenn ich nicht gerade jetzt den Schnee noch malen wollte.“

Hermann Max Pechstein an Rosa Schapire am 19. März 1909.

Hermann Max Pechsteins „Märzenschnee“ –
Ein Zeugnis deutscher Geschichte

Nach Rathenaus Ermordung im Jahr 1922 ging das Gemälde in den Besitz seiner Familie über. Seine Schwester Edith Andreae, eine zentrale Figur der Berliner Salonkultur, verwaltete gemeinsam mit ihrer Mutter Mathilde Rathenau den umfangreichen Nachlass. In enger Zusammenarbeit mit dem Staat gründeten sie 1923 die Walther-Rathenau-Stiftung, der das ehemalige Wohnhaus in der Königsallee 65 in Grunewald mitsamt Inventar – darunter auch dieses Gemälde – übertragen wurde.

Doch mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde das Andenken an Rathenau systematisch ausgelöscht. Die Stiftung wurde 1934 aufgelöst, der Staat trat von der Schenkung zurück und das Haus mit dem Gemälde „Märzenschnee“ ging zurück in das Eigentum der Familie Andreae.

1936 schließlich – unter dem zunehmenden Druck nationalsozialistischer Repression – musste die Familie Andreae einen Teil ihres Besitzes veräußern. Am 13. Juni 1936 kamen beim Berliner Auktionshaus Mandelbaum & Kronthal rund 50 Objekte aus dem Besitz der Familie Andreae zur Versteigerung – darunter auch Märzenschnee, das mit einem symbolischen Ausrufpreis von 30 Reichsmark aufgerufen wurde.

Heute kann das Gemälde frei von Restitutionsansprüchen angeboten werden. [EH]

42

TOM WESSELMANN

1931 Cincinnati – 2004 New York

Monica in Robe with Motherwell. 1992.

Alkyd auf Aluminium.
Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet sowie mit Richtungspfeil und Hängeanweisungen. Unikat. 157,5 x 238,8 cm (62 x 94 in).

Wir bedanken uns beim Tom Wesselmann Estate, New York, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.52 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D/F)
$ 226,000 – 339,000

PROVENIENZ

· Imago Galleries, Palm Desert.
· Privatsammlung Deutschland.
· Sammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

· Tom Wesselmann: New Metal Paintings, Sidney Janis Gallery, New York, 15.10.-14.11.1992.

- **Unikat**
- **Pop-Art trifft auf Abstrakten Expressionismus: Hommage an Tom Wesselmanns großes Vorbild Robert Motherwell, der ein Jahr zuvor verstirbt**
- **Im Entstehungsjahr in der legendären Sidney Janis Gallery, New York, ausgestellt**
- **Wesselmanns erotisch-provokante Frauenakte gelten als Ikonen der amerikanischen Pop-Art**
- **In den 1980er Jahre tritt ein neues Modell in seine Arbeiten, die junge Künstlerin mit dramatischem Pony: Monica Serra**
- **Zuletzt zeigte die Fondation Louis Vuitton, Paris, die Ausstellung „Pop Forever: Tom Wesselmann & …“, die zum großen Publikumserfolg wurde**

Robert Motherwell, Elegy to the Spanish Republic XXXIV, 1953/54, Öl auf Leinwand, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
© Dedalus Foundation,Inc. / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Pop-Art trifft auf Abstrakten Expressionimus:
Tom Wesselmanns „Monica in Robe with Motherwell“

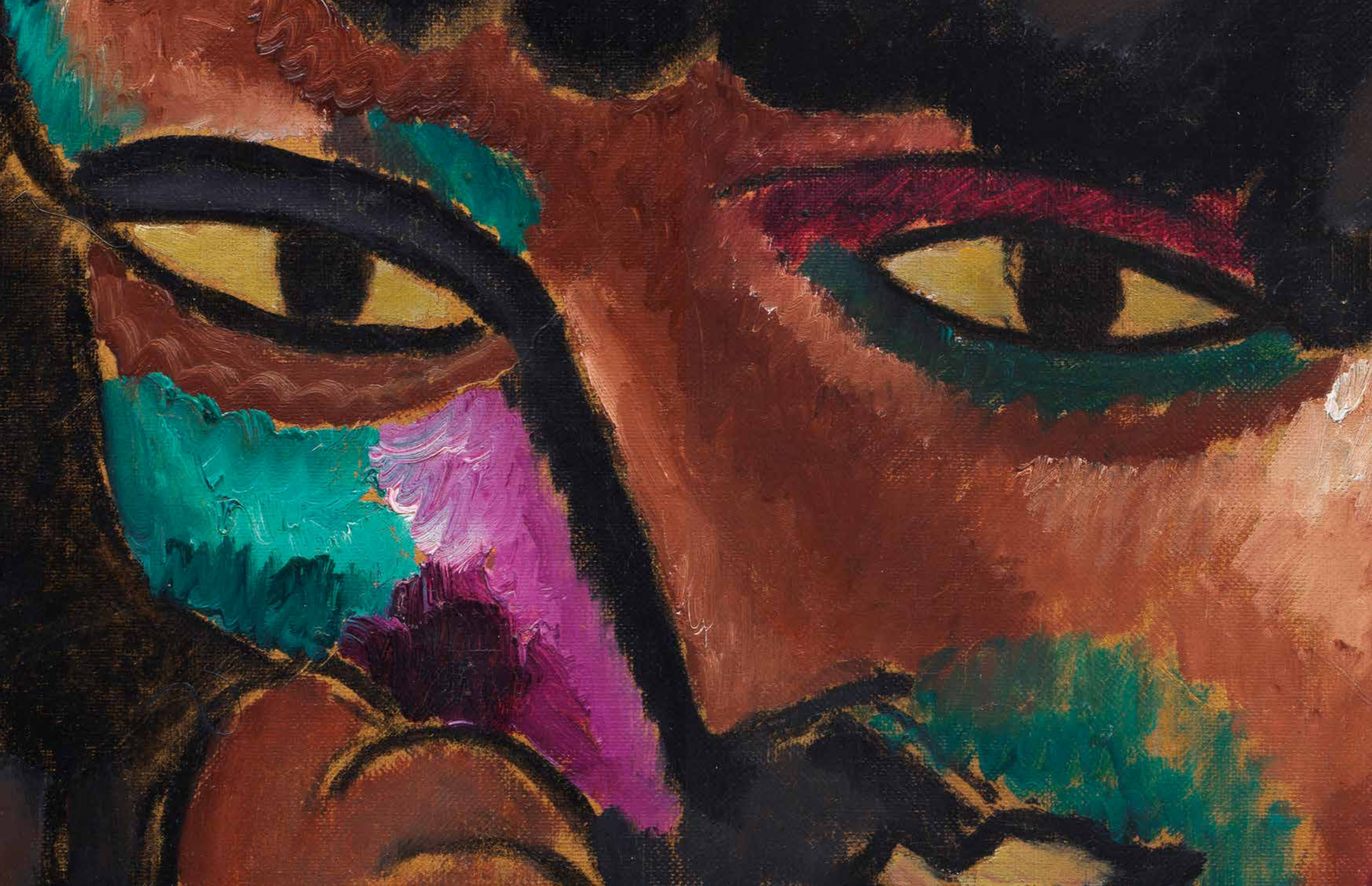
Tom Wesselmann, 1931 in Cincinnati geboren, kommt 1956 nach New York, wo er an der Cooper Union ein Studium beginnt. In der pulsierenden Kunstszene und den zahlreichen Museen der Metropole findet der noch junge Künstler schon bald neue Anregungen. Bei einem Besuch im Museum of Modern Art sieht er erstmals Robert Motherwells großformatiges Gemälde „Elegy to the Spanish Republic 54“ von 1957-1961. Die Begegnung mit diesem Werk, das dem Abstrakten Expressionismus zugeordnet wird, soll zu einem prägenden Erlebnis werden. Tom Wesselmann bezeichnet es im Rückblick als seine erste ästhetische Erfahrung. In einer selbst verfassten Publikation über seine künstlerische Entwicklung, die er 1980 unter dem Pseudonym Slim Stealingworth veröffentlicht, schreibt er: „The first aesthetic experience … He felt a sensation of high visceral excitement in his stomach, and it seemed as though his eyes and stomach were directly connected.“ (Slim Stealingworth, Tom Wesselmann, New York 1980, S. 12) Dieses Gefühl, das er erstmals bei der Betrachtung von Robert Motherwells Gemälde erlebt, möchte er fortan auch mit seiner eigenen Kunst transportieren. Überraschenderweise wendet er sich dabei jedoch nicht der Abstraktion zu, sondern findet unter dem Einfluss der sich in rasantem Tempo ausbreitenden Pop-Art-Bewegung zu seiner eigenen figurativen Bildsprache. Der stark stilisierte, provokante Frauenakt, den er mit wechselnden Attributen und in knalligen Farben immer wieder neu in Szene setzt, wird dabei schon früh zu seinem Markenzeichen und zählt heute zu den Ikonen der amerikanischen Pop-Art.

In „Monica in Robe with Motherwell“ von 1992 treffen die, auf den ersten Blick so widersprüchlichen, amerikanischen Kunstströmungen des Abstrakten Expressionsmus und der Pop-Art schließlich auch im Visuellen aufeinander. Im Vordergrund seiner auf Metall ausgeführten Arbeit zeigt uns Tom Wesselmann in der für ihn so typischen, reduzierten Linienführung einen lasziven Frauenakt mit halb geöffnetem Morgenmantel. Im Hintergrund ist die stilisierte Version von Robert Motherwells „Elegy to the Spanish Republic 54“ zu erkennen. Mit seinen Metallarbeiten, die an Wandzeichnungen erinnern, tritt in den 1980er Jahren auch ein neues Modell in Tom Wesselmanns Arbeiten. Es ist dies, wie auch hier, die junge Künstlerin und Musikerin mit dramatischem Pony Monica Serra. Bereits im Entstehungsjahr wird die Arbeit erstmals ausgestellt in der legendären Sidney Janis Gallery in New York. Schon in den 1950er Jahren hatte der Galerist mit Ausstellungen des Abstrakten Expressionismus große Bekanntheit erlangt. Wenig später zählt er zu den wichtigsten Händlern der Pop-Art. Auf subtile Weise vereint Tom Wesselmanns „Monica in Robe with Motherwell“ somit zahlreiche Querverweise und persönliche Zwischennoten, die dem Werk eine besondere Stellung im Œuvre des Künstlers verleihen. Es kann als eine Art persönliche Hommage an sein großes Vorbild gelesen werden, an den Maler Robert Motherwell, der im Jahr zuvor verstarb. [AR]

„The first aesthetic experience … He felt a sensation of high visceral excitement in his stomach, and it seemed as though his eyes and stomach were directly connected.“

Tom Wesselmann unter dem Pseudonym S. Stealingworth über seine Begegnung mit Robert Motherwells „Elegy to the Spanish Republic 54“ im MoMA, New York 1980, S. 12.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de



43

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff. 1913.

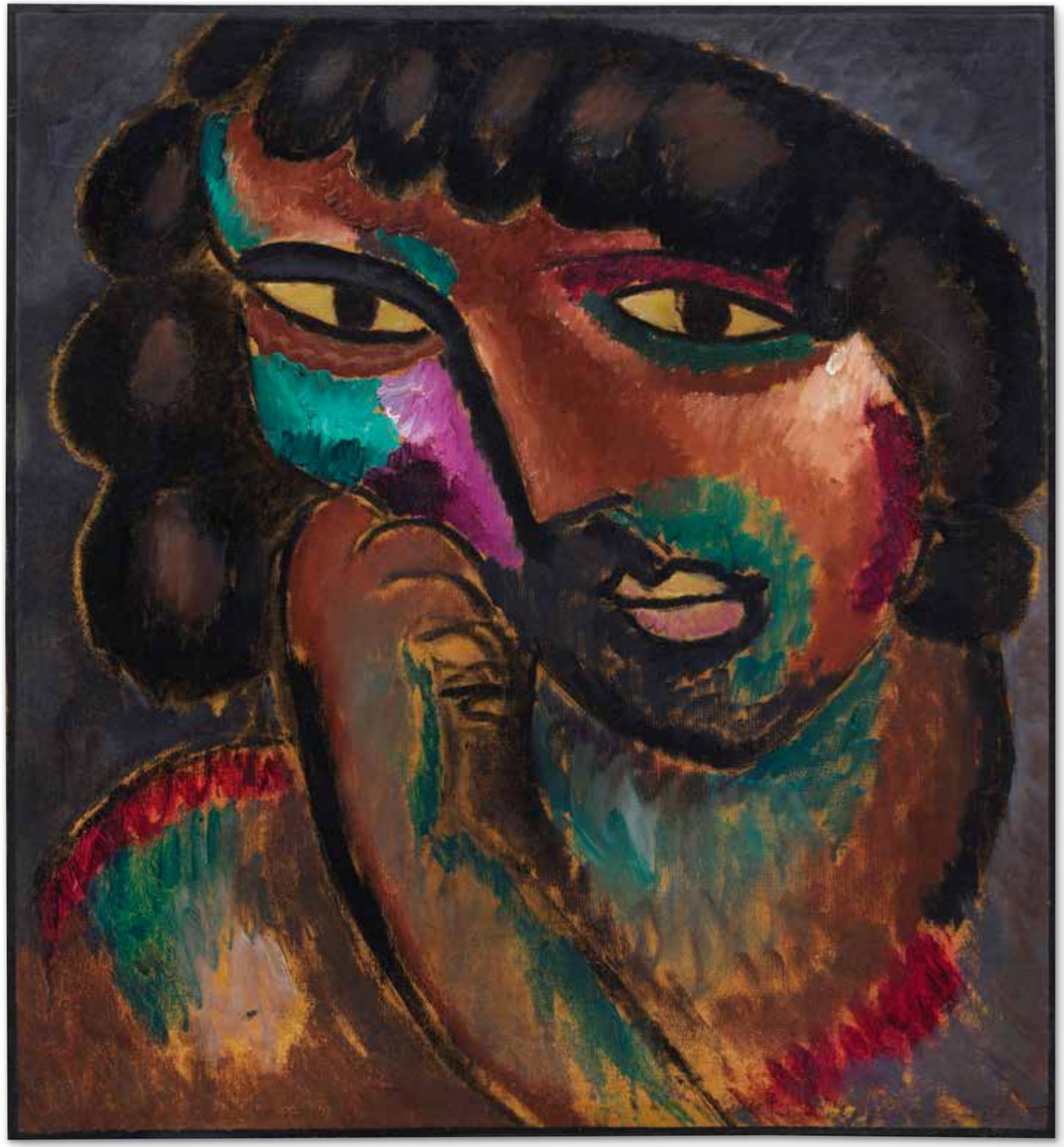
Öl auf Papier, auf Malkarton kaschiert.
Rechts oben signiert und datiert. 55,5 x 51 cm (21.8 x 20 in). [JS]

Wir danken Frau Angelica Jawlensky-Bianconi, Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Muralto/Schweiz, und Dr. Roman Zieglgänsberger, Mitglied des wissenschaftlichen Beirats des Alexej von Jawlensky-Archivs, Muralto/Schweiz, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.54 h ± 20 Min.

€ 1.500.000 – 2.500.000 (R7/D)
$ 1,695,000 – 2,825,000

- **Jawlenskys herausragende und rare Porträts des Star-Tänzers Sacharoff gehören zu den Höhepunkten der europäischen Moderne**
- **Das Jahr 1913: Jawlensky malt seine gewaltigen Köpfe, Marc den „Turm der blauen Pferde“, Kirchner seine „Berliner Straßenszenen“ und Schiele seine besten Selbstporträts auf Papier**
- **Nach seinem Sacharoff-Porträt (1909, Lenbachhaus München) malt Jawlensky 1913 zwei eng verwandte expressionistische Köpfe nach dem Modell des Tänzers: den vorliegenden „Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff“ und das „Bildnis Sacharoff“ (Jawlensky-Sammlung, Museum Wiesbaden)**
- **Bedeutende Provenienz und Ausstellungshistorie: Bereits 1914 auf der ersten Ausstellung der Neuen Münchener Secession präsentiert und viele Jahrzehnte Teil der wichtigen Sammlungen Edmund Fabry und Dr. Hans Lühdorf**



PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers (bis 1921).
- Sammlung Edmund Fabry (1892-1939), Wiesbaden (im Januar/Februar 1921 vom Vorgenannten erworben).
- Anna Marie Fabry, geb. Meyer, wiederverheiratete Weinschenk/Weinschenck (1905-1978), Wiesbaden (vom Vorgenannten, bis Sommer 1950).
- Sammlung Dr. Hans Lühdorf (1910-1983), Düsseldorf (im Sommer 1950 durch Vermittlung von Eberhard Freiherr Schenk zu Schweinsberg von der Vorgenannten erworben, bis 1983).
- Nachlass Dr. Hans Lühdorf (bis 1984: Christie's).
- Francis Lombrail, Paris (bis 1990: Champin-Lombrail-Gautier).
- Wohl Privatsammlung Paris.
- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Deutschland (2000 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Neue Münchener Secession - Erste Ausstellung, Galeriestraße 26, München, 30.5.-1.10.1914, Kat.-Nr. 63 (m. Abb.).
- Alexej von Jawlensky, Wanderausstellung 1920/21 (zahlreiche deutschlandweite Stationen in wechselnder Werkzusammenstellung, hiervon mindestens: Frankfurt, Kunstsalon Ludwig Schames, November 1920, und Wiesbaden, Neues Museum, Januar 1921).
- Alexej von Jawlensky, Kunstverein Frankfurt, 16.9.-22.10.1967; Kunstverein Hamburg, 28.10.-3.12.1967, Kat.-Nr. 32 (m. Abb.).
- Selection One. VII Expressionnismes, Galerie Fabien Boulakia, Paris, 1987 (m. Abb. S. 31).
- Alexej von Jawlensky, Pinacoteca Comunale, Casa Rusca, Locarno, 3.9.-19.11.1989; Kunsthalle Emden, Stiftung Henri Nannen, Emden, 3.12.1989-23.2.1990, Kat.-Nr. 57 (m. Abb. S. 98).
- Alexej Jawlensky. Eine Ausstellung zum 50. Todesjahr, Galerie Thomas, München, 1990/91, Kat.-Nr. 15 (m. Abb.).

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. 602 (m. Abb. S. 466).

.....

- Ewald Rathke, Alexej Jawlensky, Hanau 1968, Nr. 32 (m. Abb.).
- Donald E. Gordon, Modern Art exhibitions 1900-1916. Selected catalogue documentation, München 1974, Kat.-Nr. 15 (m. Abb.).
- Christie's London, 3.12.1984, Los 36 (m. SW-Abb.).
- Champin-Lombrail-Gautier, Enghien-les-Bains, 21.6.1990, Los 17 (m. Abb.).
- Angelica Jawlensky, L'ovale mistico, FMR, Mailand, Februar 1991 (m. Abb. S. 111).
- Dresden-Munich-Berlin. Figures du Moderne. L'Expressionnisme en Allemagne 1905-1914, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1992/93, Kat.-Nr. 225 (m. Abb. S. 235)
- Bernd A. Gülker, Die verzerrte Moderne. Die Karikatur als populäre Kunstkritik in deutschen satirischen Zeitschriften, Münster 2001, S. 38 (m. Abb. 43, S. 153).
- Gottlieb Leinz, Das Jahr 1913. Skulptur als Form und Farbe, in: Alexej von Jawlensky-Archiv S. A., Reihe Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlensky, Bd. 2, Locarno 2005, S. 93 (m. SW-Abb. Nr. 3).

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff (1913) – Der perfekte Moment

Alexej von Jawlensky, Bildnis Sacharoff, 1913, Öl auf Malkarton, Museum Wiesbaden.

Unser Bild: Alexej von Jawlensky, Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff. 1913.

Der Expressionist Alexej von Jawlensky, der den „Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff" sehr geschätzt haben muss, weil er das Bild sogleich nach seiner Entstehung auf einer wichtigen Ausstellung im Jahr 1914 in der Münchner Secession präsentierte, ist für seine „laute", offensive Farbigkeit berühmt. Dass der Künstler auch die „leisen" Töne, die vielleicht viel schwieriger zusammenzustellen sind – weil er sehr genau wusste, dass nicht alles, was bunt ist, zugleich auch farbig ist –, aufs Delikateste beherrschte, wird an diesem Gemälde sofort ersichtlich. Dazu muss man wissen, dass Jawlensky um 1913 ganz bewusst seine kräftige Farbpalette dämpfte, um Bilder zu schaffen, die einen tieferen, sonoren Klang besitzen und hierdurch beim Betrachtenden wie in einer Echokammer nachzuhallen und bleibende Wirkung zu entfalten vermögen.

So ist es auch mit dem bronzefarbenen Kopf, der vor blaugrauem Hintergrund mit seinen vielen belebenden grünen und bordeauxroten Einsprengseln nahezu das gesamte Bild ausfüllt. Der dunkle Kopf wirkt so auf angenehme Weise bedeutend. Dass er nicht mächtig oder gar bedrohlich erscheint, liegt allein an den zurückgenommenen, lediglich an seiner rechten Wange spannungsvoll aus dem Dunkel heraus aufblitzenden, fast glitzernd-gleißenden Farben und natürlich an der Tatsache, dass ein Denker in der klassischen Pose des Melancholikers mit auf die Hand gestütztem Haupt wiedergegeben wurde.

Doch wie kommt es dazu, dass heute in dem „Kopf in Bronzefarben" einer der ganz wenigen Duz-Freunde des Künstlers, der Tänzer Alexander Sacharoff, zu erkennen ist? Beispielsweise wurde ein anonymes „Knabenbildnis" nach Identifizierung des Neffen von Marianne von Werefkin zu „Nikita" umbenannt. Oder das 1954 vom Museum Wiesbaden von der berühmten Kunsthändlerin Hanna Bekker vom Rath erworbene „Männerbildnis" wurde vom ersten Jawlensky-Biografen Clemens Weiler (vermutlich in Absprache mit dem Sohn des Künstlers Andreas Jawlensky) zum „Bildnis Sacharoff". Da der „Kopf in Bronzefarben" zweifelsohne das größengleiche Pendant zu diesem Wiesbadener Sacharoff darstellt und zudem im selben Jahr ausgeführt wurde, ist es mehr als gerechtfertigt, das Gemälde ebenfalls als „Bildnis Sacharoff" zu betiteln, zumal der Tänzer bei Jawlensky und Werefkin in der Giselastraße 23 in München/Schwabing ein- und ausgegangen ist. Auch wenn unklar bleibt, welches von beiden Gemälden als erstes entstanden ist, müssen sie, so nah wie sie sich stehen und in der Qualität beide als vorzüglich einzuschätzen sind, in geringem zeitlichem Abstand, fast, so wirkt es, gleichzeitig nebeneinander, gemeinsam in einem perfekten Moment gemalt worden sein.

Damit ist einmal mehr der Beweis erbracht, dass Jawlensky schon vor dem Ersten Weltkrieg in Versionen dachte, die sich später zu seinen großen Serien der „Abstrakten Köpfe" (ab 1918) oder „Meditationen" (ab 1934) entwickelten. Zwar sind beide Bilder hier noch als selbstständige Meisterwerke gedacht, aber es gibt eben auch bereits ein das jeweilig andere ergänzende, „mitdenkende" Partnerbild. Während der kantig-antikisch wirkende, im Profil dargestellte Wiesbadener Sacharoff etwas in geistiger Ferne noch gedanklich präzisieren zu versuchen scheint, kommt der auf angenehme Weise sich im Quadrat „rund" einfügende, frontal gegebene, bronzefarbene Sacharoff mit seinen schmalen gelben Augen dem Inbegriff eines allgemein sinnenden Menschen nahe.

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

„Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff“:
Ein expressionistisches Meisterwerk

Auf dem Höhepunkt der europäischen Moderne malt Alexej von Jawlensky 1913 seinen fesselnden „Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff“, ein herausragendes Beispiel expressionistischer Malerei: In kraftvolle schwarze Konturen hat Jawlensky ein glühendes Farbspiel aus leuchtenden Türkis-, Purpur- und Bronzetönen mit dramatischen hellen Akzenten gesetzt. Von einer fesselnden Intensität ist der Blick der in funkelndem Gelb auf den Malgrund gesetzten, stark stilisierten, mandelförmigen Augen. Diesen farb- und formgewaltigen Kopf Jawlenskys umgibt eine geheimnisvolle Aura, die den Betrachter unweigerlich in Bann zieht. Im direkten Umfeld des „Blauen Reiter“ entstanden, zeugt „Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff“ von der ungemeinen künstlerischen Radikalität und Progressivität dieser kunsthistorisch bedeutenden Phase. Die Suche nach vollkommen neuen künstlerischen Ausdrucksformen ist für die europäische Avantgarde kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges prägend. Ausgehend von den gemeinsamen Malaufenthalten mit Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin in Murnau, zählt Jawlensky fortan zu den expressionistischen Künstlern in direktem Umfeld des „Blauen Reiter“, jener avantgardistischen Künstlervereinigung, die im Dezember 1911 nach dem Austritt von Wassily Kandinsky und Franz Marc aus der „Neuen Künstlervereinigung München“ ins Leben gerufen wird.

Kurz und intensiv ist diese Zeit: Lediglich zweieinhalb Jahre hat der „Blaue Reiter“ Bestand, löst sich bereits im Sommer 1914 mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges wieder auf. Aber gerade diese enorme zeitliche Komprimierung hat künstlerisch Gewaltiges entstehen lassen: In dieser kurzen Zeitspanne ist es gelungen, zu vollkommen neuartigen Ausdrucksformen zu gelangen, der Malerei ein neuartiges, expressives Potenzial zu erschließen, welches die Kunst der europäischen Moderne fortan in entscheidender Weise prägen sollte. Für das zeitgenössische ästhetische Empfinden, das vorrangig von der Malerei des Jugendstils und des Impressionismus geprägt war, ist diese vom Naturvorbild emanzipierte, emotional aufgeladene Malerei Jawlenskys und seiner Weggefährten bei Weitem zu viel. Heute hingegen gelten diese von allen Konventionen losgelösten, progressiven künstlerischen Wege, die damals beschritten wurden, als eines der bedeutendsten Kapitel, das die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu bieten hat.

„[...] ein unvergleichliches Jahr, in dem unsere Gegenwart beginnt: 1913. in Literatur, Kunst und Musik werden die Extreme ausgereizt, als gäbe es kein Morgen.“

Florian Illies, 1913. Der Sommer des Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2013, Klappentext.

Egon Schiele, Selbstporträt mit orangener Jacke, 1913,
Aquarell auf Papier, Albertina, Wien.

Das Jahr 1913 – Höhepunkt der europäischen Moderne

Es ist das Jahr 1913, in dem Jawlensky seinen fesselnden expressionistischen „Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff“ inspiriert von der faszinierenden Persönlichkeit des avantgardistischen Star-Tänzers Alexander Sacharoff malt. Das Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, in dem der Expressionismus nicht nur in München, sondern auch in den Metropolen Berlin und Wien seinen absoluten Höhepunkt erreicht. Das Jahr, in dem Franz Marc, der im Ersten Weltkrieg mit gerade 36 Jahren bei Verdun sein Leben lassen sollte, sein berühmtes und bis heute verschollenes Gemälde „Der Turm der Blauen Pferde“ malt, und Ernst Ludwig Kirchner, von Dresden in die Kunstmetropole Berlin übergesiedelt, mit seinen berühmten „Berliner Straßenszenen“ beginnt. In Wien setzt Egon Schiele, der in seinem Schaffen den entscheidenden Wendepunkt vom Jugendstil zum Expressionismus vollzogen hat, in diesem Jahr seine stärksten Selbstporträts aufs Papier.

Das Jahr 1913 gilt nicht nur in der Kunst, sondern auch in Literatur und Musik als der entscheidende Kulminationspunkt der Moderne, ein faszinierendes intellektuelles Phänomen unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, dem der Kunsthistoriker und Journalist Florian Illies mit „1913. Der Sommer des Jahrhunderts“ ein ganzes Buch gewidmet hat. All jenen Strömungen des Jahres 1913 gemein ist das intensive Verlangen nach vollkommen neuartigen künstlerischen Ausdrucksformen, nach einer intensiven Durchdringung von emotionalem Empfinden und künstlerischer Form, ein Bestreben, das in Jawlenskys gewaltigen Köpfen unmittelbar Ausdruck findet. „Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff“ aber ist aufgrund seiner außerordentlichen expressionistischen Stärke und emotionalen Tiefe darüber hinaus eine der stärksten Kompositionen, welche Jawlensky in diesem herausragenden Jahr geschaffen hat.

Franz Marc, Der Turm der blauen Pferde, 1913, Öl auf Leinwand, verschollen seit 1945.

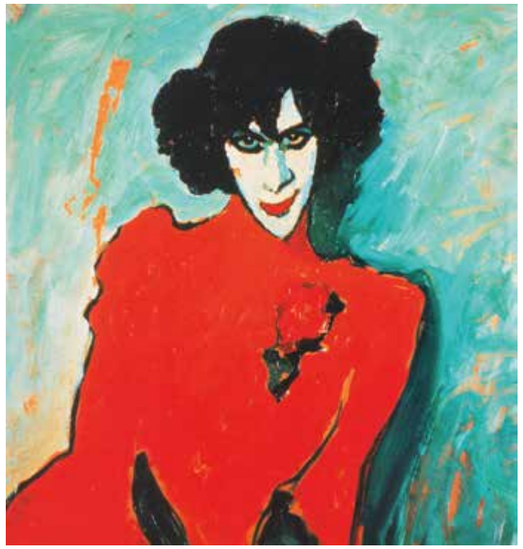
Jawlensky und Sacharoff – Freundschaft, Faszination und Inspiration

Zwischen Jawlensky und dem avantgardistischen Ausdruckstänzer Alexander Sacharoff entwickelt sich ab 1905 eine intensive Freundschaft. In seinen Lebenserinnerungen hat Jawlensky festgehalten: „Wir waren mehrere Jahre immer zusammen und er fast täglich bei uns. Die Jahre der Freundschaft waren sehr interessant, da Sacharoff ein intelligenter, geistreicher, feinfühlender und begabter Mensch ist. [...] Ich habe immer gesehen, wie er tanzte. Er liebte und verstand meine Kunst sehr gut.“ (Zit. nach: Lebenserinnerungen, in: A. v. J. Reisen. Freunde. Wandlungen, Museum am Ostwall, Dortmund 1998, S. 113)

Im Konzertsaal des Münchner Königlichen Odeon bringt Sacharoff 1910 seine ersten aufsehenerregenden Ausdruckstänze in selbst entworfenen Kostümen auf die Bühne, die Musik komponiert der Russe Thomas von Hartmann, später Autor im Almanach des „Blauen Reiter“. Die Münchner „Neuesten Nachrichten“ berichten am 4. Juni 1910 über den ersten Auftritt: „Der Saal war gut besetzt, namentlich von Damen, die russische und Schwabinger Kolonie schien vollzählig versammelt. Das Podium war mit schwarzem Tuch ausgeschlagen und mit schwarzen Draperien geteilt. Hinter dem Behang spielte ein vorzügliches Streichquartett und Harfe, auf die Bühne trat Alexander Sacharoff, der neue Tanzkünstler.“ (Zit. nach: Bernd Fäthke, Jawlensky und seine Weggefährten im neuen Licht, München 2004, S. 132)

Während die unvorbereiteten Zuschauer und die Presse teils von den modernen Tanzvorführungen und der Androgynität des Tänzers schockiert waren, zeigt sich die Münchner Avantgarde fortan fasziniert von Sacharoffs progressiver Tanzkunst, bei der nicht eine feste Choreografie, sondern vielmehr der ungezwungene und unmittelbare Ausdruck emotionalen Empfindens von zentraler Bedeutung ist. Ein Bestreben, das auch in Jawlenskys Malerei dieser Jahre von zentraler Bedeutung ist. Auch der Salon von Jawlenskys Lebensgefährtin Marianne von Werefkin in der Schwabinger Giselastraße, damals ein Zentrum der künstlerischen Avantgarde, bot eine reichhaltige intellektuelle Inspirationsquelle für Jawlenskys Malerei: „In ihrem Salon traf sich die Münchner Kolonie russischer Aristokraten und Künstler. [...] Man sprach ausschließlich über Kunst. Ich fühlte, daß man nur dafür lebte“, erinnert sich die junge Ausdruckstänzerin Clotilde von Derp, die spätere Ehefrau Alexander Sacharoffs (zit. nach: Frank M. Peter, Rainer Stamm, Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiter, Bremen 2002, S. 161).

Alexander Sacharoff, München, um 1910.



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

Alexander Sacharoff, um 1912, Deutsches Tanzarchiv, Köln. Foto: Hans Holdt.

„Der „Kopf in Bronzefarben“ stellt zweifelsohne das formatgleiche Pendant zum Wiesbadener „Bildnis Sacharoff“ dar, das ebenfalls 1913 ausgeführt wurde. Es ist deshalb mehr als gerechtfertigt, das Gemälde ebenfalls als „Bildnis Sacharoff“ zu betiteln, zumal der Tänzer bei Jawlensky und Werefkin ein- und ausgegangen ist. Auch wenn unklar bleibt, welches von beiden Gemälden als erstes entstanden ist, müssen sie in geringem zeitlichem Abstand gemeinsam in einem perfekten Moment gemalt worden sein.“

Dr. Roman Zieglgänsberger, Mitglied des wissenschaftlichern Beirats des Alexej von Jawlensky-Archivs, Muralto/Schweiz

In „Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff“ findet nicht nur Jawlenskys tiefe Bewunderung und freundschaftliche Verbundenheit zu Sacharoff unmittelbaren Ausdruck, sondern auch seine Begeisterung für das Neue, das Exotische und die wechselvolle Selbstinszenierung, wie sie für Sacharoffs avantgardistische Tanzaufführungen dieser Jahre charakteristisch ist. Auf dem Höhepunkt der europäischen Moderne verschmilzt Jawlensky in dieser fesselnden Komposition seine Begeisterung für Sacharoff und den modernen Ausdruckstanz auf faszinierende Weise mit seiner form- und farbgewaltigen Ausdrucksmalerei. Ihre enorme künstlerische Qualität liegt in der spannungsvollen Gratwanderung zwischen Figuration und Abstraktion, zwischen porträthaften Elementen und freier farb- und formbasierter Stilisierung. „Kopf in Bronzefarben – Bildnis Sacharoff“ ist kein Porträt im klassischen Sinne, es ist vielmehr ganz im Sinne des Expressionismus der unmittelbare malerische Ausdruck von Jawlenskys geistig-emotionalem Empfinden als Protagonist der europäischen Moderne in jenem künstlerisch so bedeutenden Jahr 1913. [JS]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

44

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Junges Paar. 1920.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. 50,5 x 60,5 cm (19.8 x 23.8 in).

Die Arbeit ist in der Handliste des Künstlers aus dem Jahr 1930 mit der Angabe „1920 Junges Paar" verzeichnet.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.56 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D/F)
$ 226,000 – 339,000

PROVENIENZ

· Sammlung Georg und Margarethe Mecklenburg, Chemnitz (1925 bis ca. 1940/41).
· Edgar Horstmann, Hamburg.
· Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1957).
· Sammlung Kurt Forberg, Düsseldorf.
· Sammlung Udo und Mania Bey, Sorengo/Schweiz (1967).
· Privatsammlung (durch Schenkung vom Vorgenannten; 2017 gütliche Einigung des Vorgenannten mit den Erben nach Margarethe Mecklenburg).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen. Das Angebot erfolgt in freundlichem Einvernehmen mit den Erben nach Margarethe Mecklenburg auf Grundlage einer fairen und gerechten Lösung.

AUSSTELLUNG

· Neue Kunst Fides, Dresden, Feb.-März 1925, Nr. 2 (m. Abb.).
· Ausstellung aus Privatbesitz, Städtisches Museum, Chemnitz, 1928, Nr. 119 (m. Abb.).
· Emil Nolde, Kestner Gesellschaft, Hannover, Okt.-Nov. 1948, Nr. 14.
· Expressionisme, van Gogh tot Picasso, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1949, Nr. 114.
· Emil Nolde - Gedächtnisausstellung (Memorial Exhibition), Kunstverein Hamburg, 27.4.-16.6.1957; Museum Folkwang, Essen, 29.6.-1.9.1957; Haus der Kunst, München, 24.9.-1.12.1957, Nr. 121 (hier fälschlicherweise auf 1918 datiert, m. Abb.).

LITERATUR

· Martin Urban, Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II (1915-1951), München 1990, WVZ-Nr. 925 (m. Abb.).
.....
· Briefe von Emil Nolde an Rudolf Probst, 19.2. und 3.4.1925 (Kopien im Archiv der Nolde Stiftung, Seebüll).
· Besprechung der Nolde-Ausstellung bei Fides, 1925, in: Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, 17.1925, Heft 5, S. 267.
· Paul Ferdinand Schmidt, Emil Nolde, Junge Kunst, Bd. 53, Leipzig/Berlin 1929, Abb. 28.
· Stefan Koldehoff, Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst und der Fall Gurlitt, Berlin 2009, S. 70f.

- **Expressionismus pur: intensive Farbkontraste, losgelöster Bildausschnitt, überzeichnete Formensprache und erotische Ausdruckskraft**
- **Eines der seltenen sinnlichen Paarbildnisse aus Noldes bester Schaffenszeit**
- **Motivisch verwandt mit „Tolles Weib" von 1919, Nolde Stiftung, Seebüll**
- **Bereits 1925 und 1928 ausgestellt sowie 1957 in der ersten großen Gedächtnisausstellung, ein Jahr nach dem Tod Emil Noldes**
- **Im Entstehungsjahr 1920 widmet Ludwig Justi dem Künstler in der Nationalgalerie, Berlin, einen eigenen Ausstellungsraum**

Emil Nolde, „Tolles Weib", 1919, Öl auf Leinwand, Nolde Stiftung Seebüll. © Nolde Stiftung Seebüll

Verführerische Schulterblicke, sinnlich rote Lippen, angedeutete Freizügigkeit: Emil Noldes „Junges Paar" zählt mit seiner starken Ausdruckskraft zu den seltenen, sinnlichen Paarbildnissen des Malers. Losgelöst von jeglicher räumlicher Einordnung oder definierbaren Handlung verliert sich das junge Paar im diffusen Farbraum, zieht mit seinen kontraststarken Farben und überzeichneten Formen dabei jedoch unweigerlich alle Blicke auf sich. Motivisch ist die Arbeit eng verwandt mit dem Gemälde „Tolles Weib" von 1919, in dem die prickelnde Erotik dem Betrachter mit voller Wucht entgegen tritt. In „Junges Paar" ist die Stimmung hingegen sinnlicher, zögerlicher und zärtlicher, die sich anbahnende Intimität bleibt zu diesem Zeitpunkt noch der Vorstellung des Betrachters überlassen. Wie für seine Figurenbildnisse so typisch gelingt Emil Nolde, dem die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen immer wichtiger war als das realistische Abbild des Menschen, die außergewöhnliche Charakterisierung einer jungen Paarbeziehung, deren anfängliche Fragilität noch zum Greifen nahe scheint. Im Entstehungsjahr von „Junges Paar" widmet Ludwig Justi, damaliger Direktor der Nationalgalerie Berlin und großer Förderer des deutschen Expressionismus, dem Künstler im Kronprinzenpalais einen eigenen Ausstellungsraum. Ein wunderbarer Beleg für die bereits damals große Anerkennung des Malers, dessen Arbeiten bis heute mit ihrer ungemein direkten und expressiven Bildsprache begeistern. [AR]

© Nolde Stiftung Seebüll

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

45

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Mystischer Kopf. Um 1917.

Öl auf Hartfaserplatte.
Verso wohl von fremder Hand mit dem Namen des Künstlers bezeichnet und von anderer fremder Hand oder womöglich von Lisa Kümmel datiert „1917 (?)“.
25,5 x 16 cm (10 x 6.2 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 18.58 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000 (R7/D)
$ 101,700 – 135,600

PROVENIENZ

· Lisa Kümmel, Wiesbaden.
· Karl Kümmel, Wiesbaden (1944 von der Vorgenannten).
· Galerie Thomas, München (ab 1978, in Kommission vom Vorgenannten).
· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
· Galerie Thomas, München.
· Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Unbekannte Arbeiten, Galerie Thomas, München, 3.2.-25.3.1978, S. 27 (m. Farbabb., S. 28).

LITERATUR

· Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky, Alexej Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. II: 1914-1933, München 1992, S. 225, WVZ-Nr. 923 (m. SW-Abb.).
.....
· Nagel Auktionen, Stuttgart, 18.10.2002, S. 159, Los 538 (m. Abb.).

- **Lebendiges, frontalansichtiges Porträt aus der Werkserie der „Mystischen Köpfe“**
- **Mit radikal reduzierter Formensprache und maximal befreiter Farbigkeit, inspiriert und beeinflusst von der Pariser Avantgarde, gelingt Jawlensky eine faszinierende Balance aus Figuration und Abstraktion**
- **In diesen Jahren findet der Künstler in der für sein gesamtes Œuvre zentralen Motivik des Bildniskopfes zu neuer Stärke**
- **Vergleichbare „Mystische Köpfe“ sind Teil zahlreicher musealer Sammlungen, darunter das Museum Morsbroich, Leverkusen, das Landesmuseum Darmstadt, das Kunstmuseum Basel und das Norton Simon Museum, Pasadena**
- **Bedeutende Provenienz: Aus dem Besitz von Jawlenskys Vertrauter Lisa Kümmel. - Bis zum 1.6.2025 zeigt das Louisiana Museum in Humlebæk, Dänemark, eine umfassende Einzelausstellung zu den Arbeiten des Künstlers**

Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges muss Alexej von Jawlensky als russischer Staatsbürger Deutschland 1914 verlassen. Gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Marianne von Werefkin und seiner Gefährtin Helene Nesnakomoff geht der Künstler ins Exil in die Schweiz. Bis 1917 wohnen sie in einem Häuschen in Saint-Prex am Genfer See. Diese ereignisreiche Zeit markiert nicht nur privat, sondern auch in künstlerischer Hinsicht einen Wendepunkt, Jawlensky erklärt: „Meine Seele war durch vieles Leid anders geworden und das verlangte andere Formen und Farben zu finden, um das auszudrücken, was meine Seele bewegte. [...] In harter Arbeit und mit größter Spannung fand ich nach und nach die richtigen Farben und Formen, um auszudrücken, was mein geistiges Ich verlangte.“ (Ebd., zit. nach: Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Hanau 1970, S. 116).

Jawlensky widmet sich nun auf seine unmittelbare Umgebung bezogenen, abstrahierten Landschaftsdarstellungen, der Serie der „Variationen“. Ab Oktober 1917 beschäftigt sich der Künstler zusätzlich mit seinem favorisierten Bildmotiv des menschlichen Kopfes und scheint dabei zunächst auf seine starkfarbigen und expressiv gestalteten Köpfe der Vorkriegsjahre zurückzugreifen, wie bspw. auf „Reife“ (um 1912, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). Es entstehen die ersten, daraus weiterentwickelten „Mystischen Köpfe“, die sich in den darauffolgenden Jahren zu einer komplexen, aber im Kontext seines sonstigen seriellen Schaffens relativ kleinen Werkserie formieren. In diesen Arbeiten vereinfacht Jawlensky das menschliche Antlitz, die Physiognomien werden abstrahiert, entindividualisiert und stilisiert: Pointierte Farbfelder sowie einfarbige, markante Linien und Balken markieren Augenbrauen, Mund, Nasenrücken, Wangen und Haaransatz.

In der hier angebotenen Arbeit liegt der Fokus allein auf dem frontal ausgerichteten Gesicht. Die auch hier verwendeten kräftig-bunten Farben bezeugen den damaligen Einfluss der französischen Avantgarde, insbesondere der „Fauves“, und verhelfen den Darstellungen zusätzlich bei ihrer Überwindung der Wirklichkeit.

In ihrer Stilisierung, motivischen Vereinfachung und formalen Reduktion bilden die „Mystischen Köpfe“ einen absolut wegweisenden Schlüsselmoment auf Jawlenskys programmatischem Weg zwischen Figuration und Abstraktion, der mit den darauffolgenden umfassenden Werkgruppen der „Heilandsgesichter“ und der „Christusköpfe“ fortgeführt wird, sodann später in den „Abstrakten Köpfen“ und schließlich in den stark vereinfachten „Meditationen“ in einer für das Œuvre des Künstlers größtmöglichen Abstraktion mündet. In diesem spannungsvollen Zwischenraum liegt bis heute die Unverwechselbarkeit und außerordentliche Modernität von Jawlenskys einzigartiger Malerei. [CH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

46

FRANZ RADZIWILL

1895 Strohausen bei Rodenkirchen – 1983 Varel-Dangast

Eine Türe öffnet sich (mit Selbstbildnis). 1925.

Öl auf Leinwand, auf Holz kaschiert.
Unten rechts monogrammiert und datiert. 80 x 85,5 cm (31.4 x 33.6 in).
Dargestellt sind der Maler selbst, seine erste Frau Johanna Ingeborg Haase und das ältere, eng befreundete Ehepaar Busch, Nachbarn der Radziwills in Dangast.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.00 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7/D/F)
$ 169,500 – 282,500

PROVENIENZ

- Galleria del Levante, Mailand/München (direkt vom Künstler, 1971-1981).
- Privatbesitz Italien (vom Vorgenannten, 1981-1986).
- Privatbesitz Süddeutschland (seit 1986).

AUSSTELLUNG

- Franz Radziwill, Vereinigung für junge Kunst, Oldenburg 1925, Nr. 48.
- Il Realismo in Germania, Mailand, Rotonda di Via Besana, Dez. 1971-Jan. 1972, o. Kat.-Nr., Abb. S. 120.
- Franz Radziwill, Galleria Eunomia Mailand,1971, Nr. 2 (m. Abb.) S. 24.
- Franz Radziwill, Nuova Galleria del Teatro, Parma,1971, o. Nr. (m. Abb.).
- Réalisme en Allemange 1919-1932, Musée d'Art et d'Industrie, St. Etienne, 1974, Nr. 92 (m. Abb. Nr. 46).
- Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties, Hayward Gallery, London, 11.11.1978-14.1.1979, Nr. 203.
- Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus, Kunsthalle Bielefeld, 2.12.1990-10.2.1991; Pfalzgalerie Kaiserslautern, 10.3.-21.4.1991, Nr. 3 (m. Abb. S. 94, auf dem Rahmen mit dem Speditionsetikett).
- Neue Sachlichkeit, Kunsthalle Mannheim, 9.10.1994-29.1.1995, S. 240, o. Nr. (m. Abb. S. 191).
- Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2004-2009 (Leihgabe aus Privatbesitz).
- Messerscharf und detailverliebt. Werke der Neuen Sachlichkeit, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 31.10.2015-31.1.2016; Landesgalerie Linz des Oberösterreichischen Landesmuseums, Linz, 10.3.-5.7.2016, Kat.-Nr. 42 (m. Abb. S. 77).
- Familie. Freunde. Fremde. Bilder von Menschen. Franz Radziwill Haus, Dangast, 20.3.2022-8.1.2023 (o. Nr.).

LITERATUR

- Andrea Firmenich, Rainer W. Schulze, Franz Radziwill. 1895-1983. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, WVZ-Nr. 257 (m. Abb.).
- Radziwill-Liste 4, Nr. 11.
- Hans Jürgen Bruderer, Neue Sachlichkeit, in: Ausst.-Kat. Neue Sachlichkeit, Kunsthalle Mannheim, 9.10.1994-29.1.1995, S. 190.

- **Kühl, beziehungslos und geheimnisvoll: Aus Radziwills bester, magisch-realistischer Schaffenszeit (1925–1930), die der Neuen Sachlichkeit zugerechnet wird**
- **Kunsthistorisch aufgeladene Kombination aus Selbstporträt, Freundschaftsbild, und Porträt seiner jungen Frau**
- **Das „Stilleben mit dem Foto" aus demselben Jahr, das ebenfalls ein Porträt seiner Frau zeigt, zählt zu den internationalen Spitzenzuschlägen des Künstlers**
- **Entstanden 1925, im Jahr der für den Stil der Weimarer Republik namensgebenden Ausstellung „Neue Sachlichkeit" in der Kunsthalle Mannheim und dort in der gleichnamigen Jubiläumsausstellung 1994/95 präsentiert**
- **Seit Entstehung vielfach ausgestellt, zuletzt 2015/16 in „Messerscharf und detailverliebt. Werke der Neuen Sachlichkeit", Regensburg und Linz**
- **Bedeutende Provenienz: aus der für die Etablierung der Neuen Sachlichkeit wichtigen Mailänder Galleria del Levante des Kunstkritikers Emilio Bertonati**

Unterkühlt, rätselhaft und beziehungslos hat Franz Radziwill sich selbst, seine junge Frau und ein befreundetes Ehepaar auf die Leinwand gesetzt. Im Jahr der legendären und für den Stil der Weimarer Republik fortan namensgebenden Mannheimer Ausstellung „Neue Sachlichkeit" entstanden, gilt sein rätselhaftes Gemälde „Eine Türe öffnet sich" heute als eine seiner ersten Arbeiten im Stile dieser heute international gefeierten surreal-realen Stilrichtung. Auf der von Gustav Hartlaub kuratierten Ausstellung der Kunsthalle Mannheim im Jahr 1925 ist der damals 30-jährige Künstler noch nicht vertreten, da zu diesem Zeitpunkt Radziwills neusachliche Malerei erst ihren Anfang nimmt.

1924 beginnt er sich in seinen Porträts und Landschaften von seinem expressionistischen Frühwerk ab- und einer formal reduzierten, klaren Malerei zuzuwenden. Nachdem Radziwill 1920 als jüngstes Mitglied in die Freie Secession Berlin aufgenommen worden ist, steht er im Berlin der frühen 1920er Jahre im Kontakt mit zeitgenössischen Künstlerkollegen wie George Grosz und Rudolf Schlichter, was seine künstlerische Entwicklung hin zu seinem charakteristischen Malstil des magischen Realismus beschleunigt haben wird. Radziwills in den 1920er und 1930er Jahren geschaffene Figurenbilder und Landschaften gehören heute zum festen Kanon der Neuen Sachlichkeit und waren deshalb auch immer wieder Bestandteil bedeutender Ausstellungen wie etwa „Glanz und Elend in der Weimarer Republik“ (Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. Main, 2017/18), „Magic Realism. Art in Weimar Germany 1919–1933“ (Tate Modern, London, 2018/19) und zuletzt „Die Neue Sachlichkeit. Ein Jahrhundertjubiläum“ (Kunsthalle Mannheim, 2024/25).

Franz Radziwill, Stillleben mit dem Foto, 1925, Öl auf Leinwand, Sammlung Claus Hüppe, Kunsthalle Emden. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

„[…] Franz Radziwill entwickelte in den 1920er Jahren einen Malstil, der als ‚Magischer Realismus‘ bezeichnet wird und Gestaltungsmittel der Neuen Sachlichkeit mit surrealen Bildwelten vereint.“

Inga Dreesen, Kunsthalle Hamburg, zit. nach: https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de.

Franz Radziwill, Selbstbildnis mit roter Mütze, 1929, Öl auf Leinwand, Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Mit „Eine Türe öffnet sich“ hat Radziwill aufgrund der strengen frontalen Ausrichtung der Personen, der massiv ins Bild geschobenen, fein ornamentierten Tischdecke und des geheimnisvollen Vorhangs eine faszinierende Komposition geschaffen, die keine klar wiedererkennbaren Individuen, sondern stark typisierte Menschen mit allen Zügen der Zeit zeigt. Obwohl das Gemälde mit dem rätselhaften Titel „Eine Türe öffnet sich“ 1995 auf der Jubiläumsausstellung in Mannheim „Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit“ unter anderem neben Figurenbilden von Max Beckmann und Conrad Felixmüller ausgestellt war und im gleichnamigen Katalog publiziert ist, gilt sein magisch-rätselhafter Bildinhalt bis heute als weitestgehend unerschlossen. Radziwill hatte die hinter dem Vorhang liegende Johanna Ingeborg Haase zwei Jahre vor Entstehung in seiner neuen Heimat Dangast geheiratet. Aus einem doppelten Paarbildnis, der mutigen Kombination einer zwischen Venus- und Mariendarstellung oszilierenden, sinnlichen Inszenierung seiner jungen Frau und Geliebten, einem Selbstporträt sowie dem Bildnis eines älteren Paares ist Radziwill in formaler Anlehnung an Rembrandts Braunschweiger Familienbildnis, das der junge Künstler in dieser Zeit besonders bewundert, ein einzigartiges magisch-realistisches Vanitas-Gemälde im Stile der Neuen Sachlichkeit gelungen. [JS]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

47

IGOR MITORAJ

1944 Oederan/Mittelsachsen – 2014 Paris

Porta Italica. 1997.

Bronze mit brauner Patina.
Im unteren Halsbereich rechts mit der Signatur, der Datierung und dem Gießerstempel. Exemplar „EA".
Ohne Sockel: 203 x 135 x 115 cm (79.9 x 53.1 x 45.2 in).
Sockel: 150 x 135 x 115 cm (59 x 53.1 x 45.2 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R7/D/F)
$ 339,000 – 452,000

- **Igor Mitoraj dekonstruiert das antike Ideal unter Einbeziehung surrealer Momente**
- **Reflexion über Vergänglichkeit, Schönheit und Mythos**
- **Ein weiteres Exemplar dieser Bronze befindet sich im Parc Olympique, Lausanne**
- **1986 Teilnahme an der Biennale in Venedig**
- **Aktuell ist im Rahmen der Ausstellungen zur Kulturhauptstadt Chemnitz in Mitorajs Geburtsort die Skulptur "Testa Addormentata" zu sehen (DIE WEBEREI, Museum Oederan)**
- **Monumentale Skulpturen von Igor Mitoraj finden sich weltweit im öffentlichen Raum, darunter La Défense, Paris, vor dem British Museum in London, im Citygarden, St. Louis, Missouri/USA, und dem Abuta Sculpture Park, Hokkaido/Japan**

„Il mio ideale sarebbe di sparire, di fondermi fisicamente in una scultura."
„Mein Ideal wäre es, zu verschwinden, physisch mit einer Skulptur zu verschmelzen."

Igor Mitoraj, zit. nach: Antioco Zucca in MEDEA V, 1, 2019.

Ein europäischer Künstlerweg
Igor Mitoraj ist durch seine Herkunft und seinen Lebensweg tief in der europäischen Geschichte verwurzelt. Als Kind eines französischen Kriegsgefangenen und einer polnischen Fremdarbeiterin wächst er nach dem Krieg bei seiner Mutter in der Nähe von Warschau in Polen auf. 1963 beginnt er sein Studium der Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Warschau. Dort besucht er die Klasse des berühmten Theaterregisseurs, Malers und Kunsttheoretikers Tadeusz Kantor, anschließend studiert er ab 1968 an der École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris. Nach einem Studienaufenthalt in Südamerika wendet Igor Mitoraj sich endgültig der Bildhauerei zu. Seinen ersten großen Erfolg stellt seine Einzelausstellung in der legendären Pariser Galerie „La Hune" in Paris dar. Es folgen Auszeichnung wie der „Prix de la Sculpture de Montrouge" und es bietet sich die Möglichkeit, ein Atelier im berühmten Bateau-Lavoir am Montmartre zu beziehen. 1979 kommt er erstmals für einen Arbeitsaufenthalt in die Toskana, nach Pietrasanta.

Pietrasanta – Die Stadt der Skulptur als kreative Heimat
Dieser Ort zwischen Carrara und Pisa ist bei Bildhauern ein geschätztes Zentrum für skulpturales Arbeiten. In einem Interview 2011, erschienen in der Zeitung „La Repubblica", berichtet Mitoraj: „Ich, Botero, Finotti, Yasuda, Ciulla, Fonseca, wir wollten Bildhauer in der Stadt der Skulptur sein." Damals war die Stadt, die heute ein Tourismusmagnet ist, noch ein stiller Rückzugsort für Künstler. 1983 kehrt er in dieses inspirierende Umfeld zurück und eröffnet hier ein Atelier. In Pietrasanta findet er nicht nur gleichgesinnte Bildhauer, sondern auch eine Vielzahl von hochprofessionellen Kunsthandwerkern wie Formmachern und Gießereien, die für sein Schaffen unerlässlich sind.

Italien und Paris, Antike und klassische Skulptur sind seine gelebten Inspirationen, die für Mitorajs Œuvre thematisch und gestalterisch bestimmend werden.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Antike Mythologien im zeitgenössischen Kontext
In Pietrasanta entstehen seine unverwechselbaren Skulpturen, die an antike Vorbilder erinnern und diese doch in einer ganz besonderen Art und Weise bis aufs Äußerste umformulieren und neu deuten. Seine Kunst interpretiert die klassische Ästhetik neu, ohne neoklassisch zu werden. Seine Kunst verweist mit feiner Wucht auf die Zerbrechlichkeit des menschlichen Daseins.

In „Porta Italica" sind zwei Vorgehensweisen vereint, die charakteristisch für sein Œuvre sind: die Fragmentierung der Skulptur und ihre Überführung ins Monumentale.

Igor Mitorajs Figuren sind immer Torsi oder Fragmente, so wie hier das Gesicht, welches als Fragment geradezu an eine Maske erinnert. „Im Einklang mit Adornos Ansicht, dass radikale Unvollständigkeit für das Kunstwerk grundlegend ist, sieht jedes von Mitorajs Werken wie ein Fragment einer größeren Skulptur aus, was daran erinnert, dass dieser grundlegende Topos der Moderne ihren Ursprung in der Besessenheit der Romantik vom klassischen Fragment hat." (Zit. Donald Kuspit, in: Artforum, www.artforum.com/events/igor-mitoraj-215086/).
Durch die Fragmentiertheit weist Mitoraj den Blick gezielt auf Bruchstücke, welche exakt die Emotionen und Assoziationen triggern, um die es ihm geht. Es wird eine reflexive Wirkung erzeugt, die zum kontemplativen Innehalten auffordert, ja es dem Betrachter geradezu aufzwingt.

Bei der hier angebotenen „Porta Italica" wird dies noch durch kleine Skulpturenfragmente verstärkt, die in die großen, maskenhaften Gesichtszüge eingearbeitet sind. Vorne ist ein männlicher Torso integriert. Es ist eine kleine Variante des „Vulcano"-Motivs, das Mitoraj mehrfach bearbeitet hat. Rückseitig ist eine Variante von „Casa dello scultore" (1991) integriert. Die Vorgehensweise erinnert an den Bildaufbau bei Surrealisten wie Giorgio de Chirico oder Salvador Dalí, doch der französisch-polnische Künstler findet seinen ganz eigenen, pathetischen Ausdruck. Vielleicht ist es auch der frühe Einfluss seines Lehrers an der Warschauer Kunstakademie, Tadeusz Kantor, der vor allem für seine Arbeit als Bühnenbildner und seine Inszenierungen bekannt wurde, der in der „inszenierten" Gestaltung von Mitorajs Skulpturen spürbar wird.

Igor Mitoraj, Hollow face, 2002, Bronze, vor dem British Museum, London.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

„Igor Mitoraj [war die] einzigartige Gestalt eines großen Künstlers unserer Zeit, der mit der tief kultivierten Kreativität seiner mitteleuropäischen Herkunft und seiner Pariser Ausbildung eine Parallelwelt zu schaffen vermochte, in der durch seine Bronzen die Götter, Helden und archaischen Mythen des Abendlandes unter uns weilen."

Cristina Acindini, Superintendantin der Staatl. Museen der Area Florenz

Einzigartiger Ausdruck mit philosophischer Dimension
Igor Mitoraj greift in seinen Werken auf antike Mythologien zurück, ohne sie komplett zu kopieren, und reflektiert mit ihnen zeitgenössische Themen wie Entfremdung, Erinnerung und Identität. Auch „Porta Italica" zeigt die Verwurzelung der Gegenwart in der Antike sowie Rückblicke in die Kunstgeschichte. Die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins ist mit poetischer Präsenz gezeigt. In ihrer Monumentalität strahlen die Werke eine metaphysische Ruhe aus, die aus dem Erkennen der Ordnung des Seins entspringt. Diese transzendente Gelassenheit ist geradezu ein Alleinstellungsmerkmal der Formfindungen bei Igor Mitoraj und macht seine Werke erhaben und einzigartig. [EH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

48

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien – 2010 Köln

Kallablüten (3-teilig). 1965.

Acryl dispersion auf Papier.
Jeweils ca. 63,5 x 53,5 cm (25 x 21 in).
Eines der vorliegenden Blätter (I) diente als Vorlage für das Plakat zur Ausstellung „Sigmar Polke" im Neuen Museum Weserburg, Bremen 1996.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.04 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/F)
$ 452,000 – 678,000

PROVENIENZ

· Galerie Fred Jahn, München.

· Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Sigmar Polke. Neues Museum Weserburg, Bremen, 18.2.-3.3.1996 (Blatt I wurde für das Plakat zur Ausstellung ausgewählt, Becker/von der Osten S. 409).

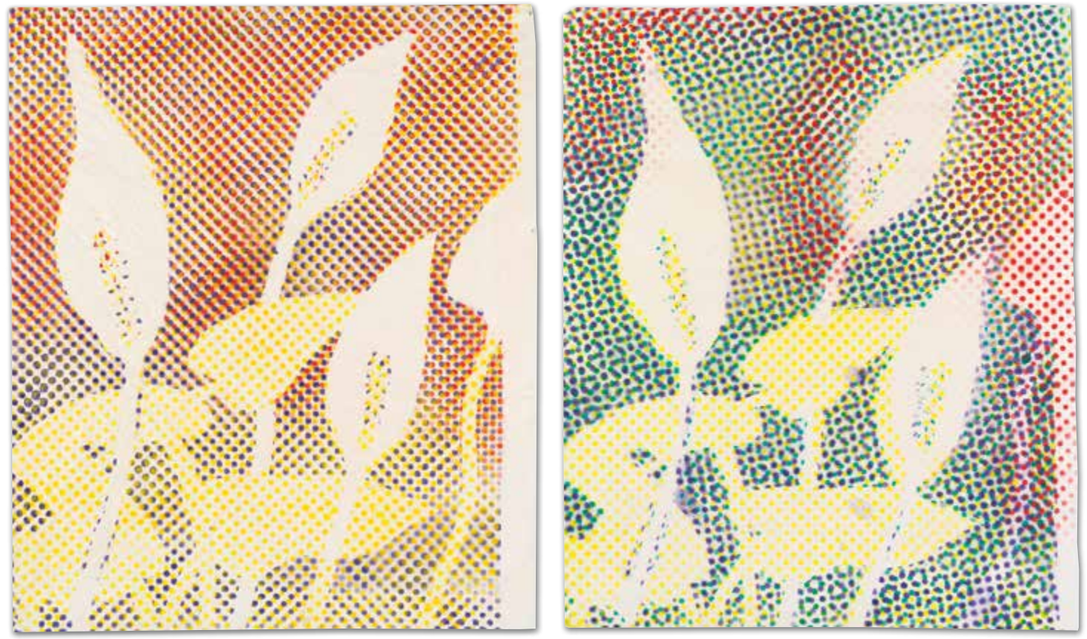
· Sigmar Polke. works on paper 1963-1974, Museum of Modern Art, New York, 1999, Kat.-Nr. 124 (m. Abb. S. 116, Blatt II).

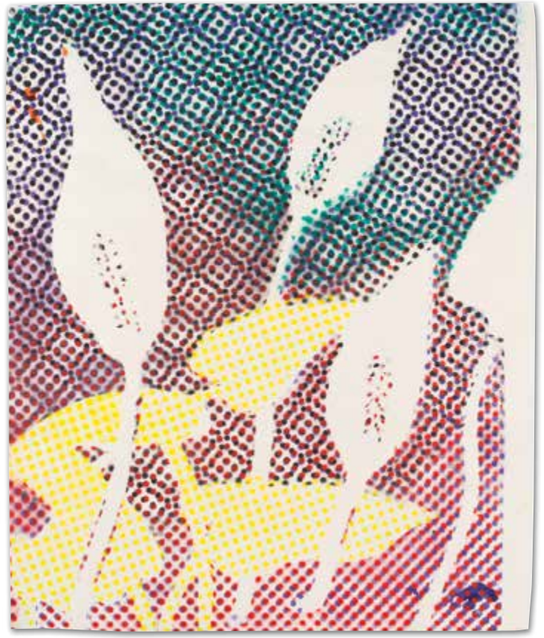
- **Frühes „signature piece": Der gemalte Rasterpunkt wird fortan zu Sigmar Polkes künstlerischem Markenzeichen**
- **„Neuer Realismus" und „German Pop": aus Polkes früher Düsseldorfer Schaffenszeit mit Gerhard Richter, die heute als die gefragteste in Polkes Œuvre gilt.**
- **Polkes „Kallablüten" und Warhols „Flowers": Mitte der 1960er Jahre nutzen beide Künstler eine gedruckte fotografische Vorlage für ein technisch wie stilistisch innovatives, serielles Blumenmotiv**
- **Eines der Blätter war 1999 Teil der Ausstellung „Sigmar Polke. works on paper 1963–1974" im Museum of Modern Art, New York**
- **Beste Provenienz: von der Galerie Fred Jahn, München, in die Sammlung Deutsche Bank**
- **Polkes Rasterbilder der 1960er Jahre befinden sich heute zum Großteil in internationalen Sammlungen und gelten als Seltenheit auf dem Auktionsmarkt**
- **2014/15 würdigten das Museum of Modern Art, New York, und die Tate Modern, London, Polkes revolutionäres Schaffen mit einer spektakulären Retrospektive**

Sigmar Polke – Genie wider Willen

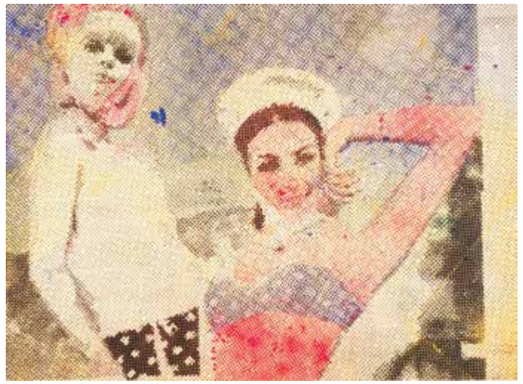
Genie wider Willen, dies ist vermutlich die richtige Bezeichnung für Sigmar Polke und sein revolutionäres künstlerisches Schaffen. Die besondere Energie und Frische, die von Polkes Schöpfungen bis heute ausgeht, ist seiner unangepassten Persönlichkeit geschuldet, die Traditionen und Konventionen nicht als Orientierung, sondern vielmehr als hinfällige und lässig zu überwindende Herausforderung begreift. Spätestens mit seinem für die deutsche Nachkriegskunst heute ikonisch gewordenen Gemälde „Höhere Wesen befahlen: obere rechte Ecke schwarz malen!" (1969, Sammlung Froehlich, Stuttgart) hat Polke sich den viel beschworenen Titel des revolutionären Antikünstlers verdient. Mit Witz und Ironie macht Polke sich hier über den traditionellen Kunstbetrieb und die allgemeine Vorstellung eines auf geradezu göttliche Weise inspirierten Künstler-Genies lustig. Polkes Kunst hat radikal mit der kunsthistorischen Tradition gebrochen und ist doch dadurch zugleich heute, 15 Jahre nach seinem Tod, zu einem bedeutenden Teil der Kunstgeschichte geworden. Spätestens die vom Museum of Modern Art, New York, und der Tate Modern, London, organisierte Polke-Retrospektive im Jahr 2014/15 hat Polkes herausragende Position in der europäischen Nachkriegskunst unmissverständlich deutlich gemacht. Neben New York und London war die wichtige Ausstellung auch im Museum Ludwig in Köln zu sehen und hat all das zusammengeführt, was Polkes Werk über ein halbes Jahrhundert hinweg so unvergleichlich und spannend macht.

Sigmar Polke, Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!, 1969, Lack auf Leinwand, Sammlung Froehlich, Stuttgart. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2025





Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de



Sigmar Polke, Freundinnen, 1965, Dispersion auf Leinwand, Sammlung Froehlich, Stuttgart.
© The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Punkt für Punkt –
Polkes legendäre Rasterbilder und die Kunst der „Neuen Realisten“

Allem voran sind da die grandiosen Rasterbilder der 1960er Jahre zu nennen, wie das berühmte Gemälde „Freundinnen“ (1965, Sammlung Froehlich, Stuttgart), in denen Polke ganz im Sinne der Pop-Art den Rasterdruck der Magazine für seine eigene künstlerische Sprache nutzt.

Mit seinen gerade mal 24 Jahren schabloniert Polke damals, wie auch in unserer Werkfolge „Kallablüten“, aus der ein Blatt 1999 im Museum of Modern Art, New York, ausgestellt war, mit viel Geduld fein säuberlich Punkt für Punkt auf die Leinwand und lässt mit irisierenden Farbverläufen eine vollkommen neuartige malerische Ästhetik entstehen. Wie Gerhard Richters frühe schwarz-weiße Fotogemälde sind diese faszinierenden Arbeiten Polkes der Bild gewordene Ausdruck des unkonventionellen Lebensgefühls der 1960er Jahre. Auch unsere Werkfolge „Kallablüten“ ist ein wichtiges Beispiel dieser frühen Werkphase, die heute als die gesuchteste im äußerst vielschichtigen Œuvre des Künstlers gilt. In diesen Jahren haben Polke und Richter, die damals beide Studenten an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Karl Otto Götz waren, eng zusammengearbeitet und mit ihrer gegenständlichen, fotobasierten Kunst den damaligen Kunstbetrieb aufgemischt. Die jungen Künstler brechen radikal mit der etablierten gestischen Malerei des europäischen Informel, malen gegenständlich und nahezu ohne sichtbaren Pinselduktus.

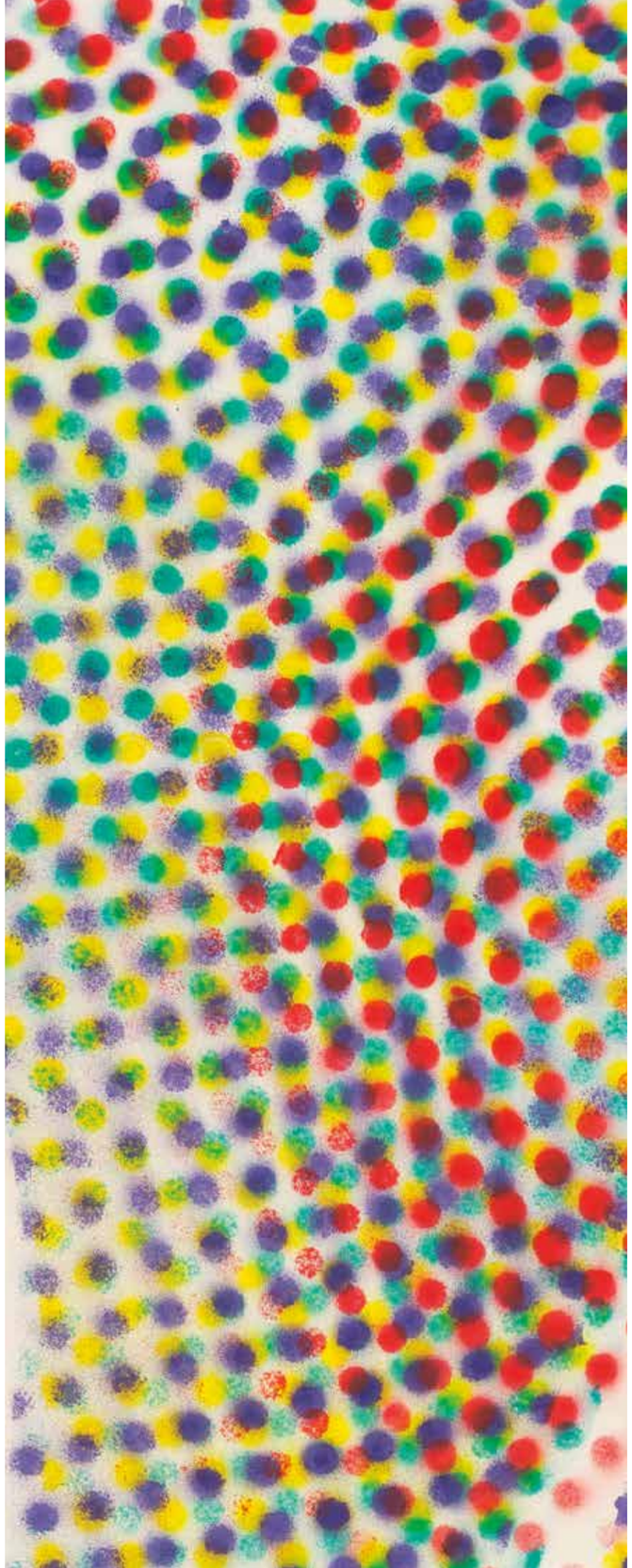
„Wir können uns nicht darauf verlassen, daß eines Tages gute Bilder gemalt werden, wir müssen die Sache selber in die Hand nehmen! „

Sigmar Polke und Gerhard Richter, 1966

Ähnlich wie für Andy Warhols „Flowers“, die der amerikanische Pop-Art-Künstler seit 1964 schafft, könnte auch für Polkes etwa zeitgleich entstandene „Kallablüten“ eine fotografische Vorlage aus den Massenmedien grundlegend gewesen sein. Auch Polke nutzt das vermeintlich triviale Blumenmotiv, das darüber hinaus ebenso Verweise auf die beliebte Blumenmalerei der Vorkriegszeit beinhaltet, wie sie in den 1960er Jahren über Reproduktionen in einer Vielzahl der gutbürgerlichen deutschen Wohnzimmer verbreitet war, um seinen damals vollkommen neuartigen gegenständlichen und zudem seriellen künstlerischen Ansatz zu etablieren. In „Kallablüten“ überwindet Polke die lange Tradition des Blumenstilllebens und erfindet dessen Ästhetik grundlegend neu. Für seine Vorlagen, die Polke oft ausschnitthaft oder stark vergrößert aufgreift, hat sich der Künstler häufig in der Printwerbung und den Kleinanzeigen der Zeitschriften bedient. Oft ist, wie auch im vorliegenden Fall, die genaue Vorlage – anders als bei Richter, der all seine Bildquellen im „Atlas“ sammelte – nicht mehr genau zu identifizieren.

Polke baut das Kunstwerk aus einzelnen Punkten auf und macht auf diese Weise den Prozess der Bildwerdung transparent. Und so wie das Zeitungsfoto mit der Illusion von Realität spielt, spielen Polkes Rasterbilder mit der Illusion eines Zeitungsdruckes, die sich dann jedoch bei genauer Betrachtung der höchst präzise, aber in einem manuellen Verfahren ausgeführten Punkte als Unikat und damit als reine Täuschung erweist. Jeder Punkt ist in Ausführung und Farbzusammensetzung unterschiedlich und erhält auf diese Weise seinen ganz individuellen Charakter. Es ist bis heute spannend, diesen Punkt-Charakter vor Polkes Originalen optisch zu erleben und den speziellen Rhythmus ihrer Abfolge ergründen zu wollen.

Sigmar Polke und Gerhard Richter im Jahr 1966 in der gemeinsamen Ausstellung in der Galerie h, Hannover.
© Gerhard Richter 2025 (06052025) / The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2025



Ausstellungsplakat: Neue Realisten, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Konrad Lueg, Galerie Parnass, Wuppertal, November-Dezember 1964. © Gerhard Richter 2025 (06052025) / The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Unmittelbar vor Entstehung der „Kallablüten“ hat Sigmar Polke zusammen mit Gerhard Richter die heute legendäre Ausstellung „Neue Realisten“ in der Galerie Parnass in Wuppertal bespielt, ein Titel der fortan neben „German Pop“ und der ironisch gemeinten Selbstbezeichnung „Kapitalistischer Realismus“ fortan zur Klassifizierung dieser jungen, von Polke und Richter maßgeblich geprägten Kunstrichtung herangezogen wird. Es ist der unangepasste, jugendliche Esprit, der Polkes seltene Rasterbilder der 1960er Jahre auszeichnet, und die Liebe zum Punkt, die fortan zu Polkes künstlerischem Markenzeichen wird.

Ausstellungsplakat: Sigmar Polke, Neues Museum Weserburg, Bremen 1996 (mit einer der angebotenen Arbeiten). © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

I II III

„Ich liebe alle Punkte. […] Mit vielen Punkten bin ich verheiratet. Ich möchte, dass alle Punkte glücklich sind, die Punkt sind meine Brüder. Ich bin auch ein Punkt.“

Sigmar Polke und Gerhard Richter, 1966

Sigmar Polke –
Meister der Punkte und der spielerisch freien Assoziation

Die technische Errungenschaft des Rasterpunktes greift Polke in den 1980er und 1990er Jahren für seine berühmten Stoffbilder erneut auf. Hier werden die Rasterpunkte auch teils nur noch als unkenntlich vergrößerte Versatzstücke oder Zitate eingebaut, sie bleiben stets Verweise auf das eigene, revolutionäre Frühwerk, aber natürlich zugleich immer auch auf das Schaffen der Pop-Art-Künstler Roy Lichtenstein, Richard Hamilton und Andy Warhol, für deren Werk ebenfalls die künstlerische Auseinandersetzung mit den Benday-dots, jenen Punkten, die für die Reproduktion von Vorlagen im Offsetdruck nötig sind, grundlegend waren. Die Stoffbilder verschmelzen in einer Art additivem Verfahren ein stark vergrößertes System aus Rasterpunkten, das Muster des Stoffes sowie gegenständliche und gestische Elemente zu einem assoziativen Ganzen und nutzen damit ein aus der freien Kombination verschiedenster Elemente entwickeltes Verfahren. Dieses erinnert an

Ausstellungsansicht: Sigmar Polke. Works on Paper 1963-1974, Museum of Modern Art, New York 1999 (mit einer der angebotenen Arbeiten). © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Sigmar Polke, Ohne Titel (Landschaft), 1976, Acryldispersion auf Papier, The Art Institute of Chicago. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Robert Rauschenbergs Siebdruck-Gemälde, die der Amerikaner aus seinen frühen „Combines“ entwickelt hat. Auch Polke gibt dem Betrachter seiner dichten Schöpfungen immer wieder ein spannendes, aber möglicherweise nicht zu entwirrendes Rätsel auf. Es ist von Beginn an das äußerst gekonnte Spiel, verschiedene Verweise und Bezüge zu einem assoziativen Ganzen zu verschmelzen, das Polkes unterhaltsam-selbstironisches Werk lebenslang auszeichnet. 2021 wäre Polke 80 Jahre geworden und das Kunstmagazin Monopol hat ihn anlässlich dieses Jubiläums mit den folgenden Worten gefeiert: „Das Lachen von Sigmar Polke hallt nach. Es stammt von einem wunderbar albernen Andachtsschreck, der zugleich ein von allen Zwängen befreiter Künstler war – und einer, dessen epochale Wirkung sich weiter entfaltet.“[JS]

49

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Kleine Silbermelodie. 1956.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand erneut signiert sowie auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert.
51 x 73 cm (20 x 28.7 in). [AR]

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.06 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 135,600 – 169,500

PROVENIENZ

· Privatbesitz, Rheinland.

· Galerie Orangerie-Reinz, Köln (1986).

· Privatsammlung Hessen.

AUSSTELLUNG

· E. W. Nay. Bilder und Aquarelle 1956/57, Galerie Der Spiegel, Köln, 19.3.-30.4.1957, Kat.-Nr. 6 (verso m. Etikett).

· E. W. Nay, Galerie Günther Franke, München, 17.8.-Ende Sept. 1957, Kat.-Nr. 20 (verso m. Etikett).

· E. W. Nay. Retrospektive, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 9.1.-15.2.1959, Kat.-Nr. 102 (verso m. Etikett).

· 50er Jahre, Galerie Orangerie-Reinz, Köln, 30.8.-31.10.1986, Kat.-Nr. 74 (m. Abb. S. 47).

LITERATUR

· Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1952-1968, Köln 1990, WVZ-Nr. 790 (m. Farbabb.).
.....

· Franziska Müller, Ernst Wilhelm Nays „Vom Gestaltwert der Farbe" als Künstlertheorie und Zeitzeugnis, Marburg 2016, S. 157 (Fußnote 557), 187 (m. Abb. 12, S. 188).

- **„Kleine Silbermelodie" entsteht auf dem Höhepunkt der berühmten „Scheibenbilder"**
- **Reine Abstraktion und große Ausdruckskraft: Scheibe und Farbe sind alleiniger Ausdrucksträger, befreit von jeglicher Figur oder Gestalt**
- **Im Entstehungsjahr ist der Künstler mit weiteren „Scheibenbildern" auf der Biennale in Venedig vertreten sowie ein Jahr später in der großen Überblicksschau „German Art of the Twentieth Century" im Museum of Modern Art, New York**
- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

Ernst Wilhelm Nays Scheibenbilder, zu denen auch „Kleine Silbermelodie" zählt, sind Inbegriff reiner Abstraktion und stehen exemplarisch für die zunehmende Anerkennung der ungegenständlichen Malerei in Deutschland. Ab 1955 wird die Scheibe zum Hauptmotiv von Nays Malerei, der sich seit Ende des Zweiten Weltkriegs schrittweise von der Figuration abwendet. Mit der Scheibe löst er sich nun von allen eckigen und kantigen Formen und jeglichen gegenständlichen Assoziationen. Seine Kompositionen beginnen über der Leinwand zu schweben und zu fließen. Für den Künstler selbst eine vollkommen natürliche und logische Entwicklung. Auf die Frage, wie er zur Scheibe gekommen sei, antwortete er, dass für ihn die natürliche Ausbreitung einer Farbe im Prozess des Malens der Kreis ist. „Meine Scheibenidee war vorerst vollkommen artistischer Natur. Ist der Komponist Tonsetzer, so wollte ich Farbsetzer sein mit den Mitteln der Farbe in Verbindung von Rhythmus, Quanten, Dynamik, Reihen zur Fläche." (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 alleiniger Träger des Ausdrucks, gänzlich befreit von Figur und Gestalt. Die vorliegende Arbeit „Kleine Silbermelodie" zeigt das Scheibenbild in seiner reinsten Form. Auf linienförmige Gestaltungselemente verzichtete Nay fast vollständig, die Komposition lebt allein von den auf unterschiedlichen Bildebenen schwimmenden Farbkörpern. Helle Weiß-, Grau- und Gelbtöne setzt er in effektvollem Kontrast zu den auffälligen schwarzen und dunkelgrauen Scheiben, unterbrochen nur von wenigen grünen und ockergelben Akzenten. So entsteht ein ausgewogenes Wechselspiel zwischen Leichtigkeit und Schwere, Zurückhaltung und Esprit, das durch die große kompositorische Dichte auch im kleinen Format zu überzeugen vermag. Die Entstehung fällt in die Zeit des internationalen Durchbruchs. 1956 ist der Künstler mit seinen Scheibenbildern unter anderem auf der Biennale in Venedig vertreten sowie ein Jahr später in der großen Überblicksschau „German Art of the Twentieth Century" im Museum of Modern Art, New York. [AR]

„Meine Scheibenidee war vorerst vollkommen artistischer Natur. Ist der Komponist Tonsetzer, so wollte ich Farbsetzer sein mit den Mitteln der Farbe in Verbindung von Rhythmus, Quanten, Dynamik, Reihen zur Fläche. Dies war richtig, denn ich erfand für mich meine Art der absoluten Malerei."

E. W. Nay, zit. nach: Ausst.-Kat. Ernst Wilhelm Nay, Stedelijk Museum, Amsterdam, 30.4.-10.6.1998, u. a., S. 99.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

50

KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2011.

Acryl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert und datiert sowie mit der Werknummer „2011/1001L" und einem Richtungspfeil bezeichnet.
297,5 x 161,5 cm (117.1 x 63.5 in). [AR]

Die Arbeit ist unter der Werknummer „2011/1001L" im Studio Katharina Grosse verzeichnet. Wir danken der Wunderblock Stiftung (Archiv Katharina Grosse) für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.08 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/F)
$ 135,600 – 169,500

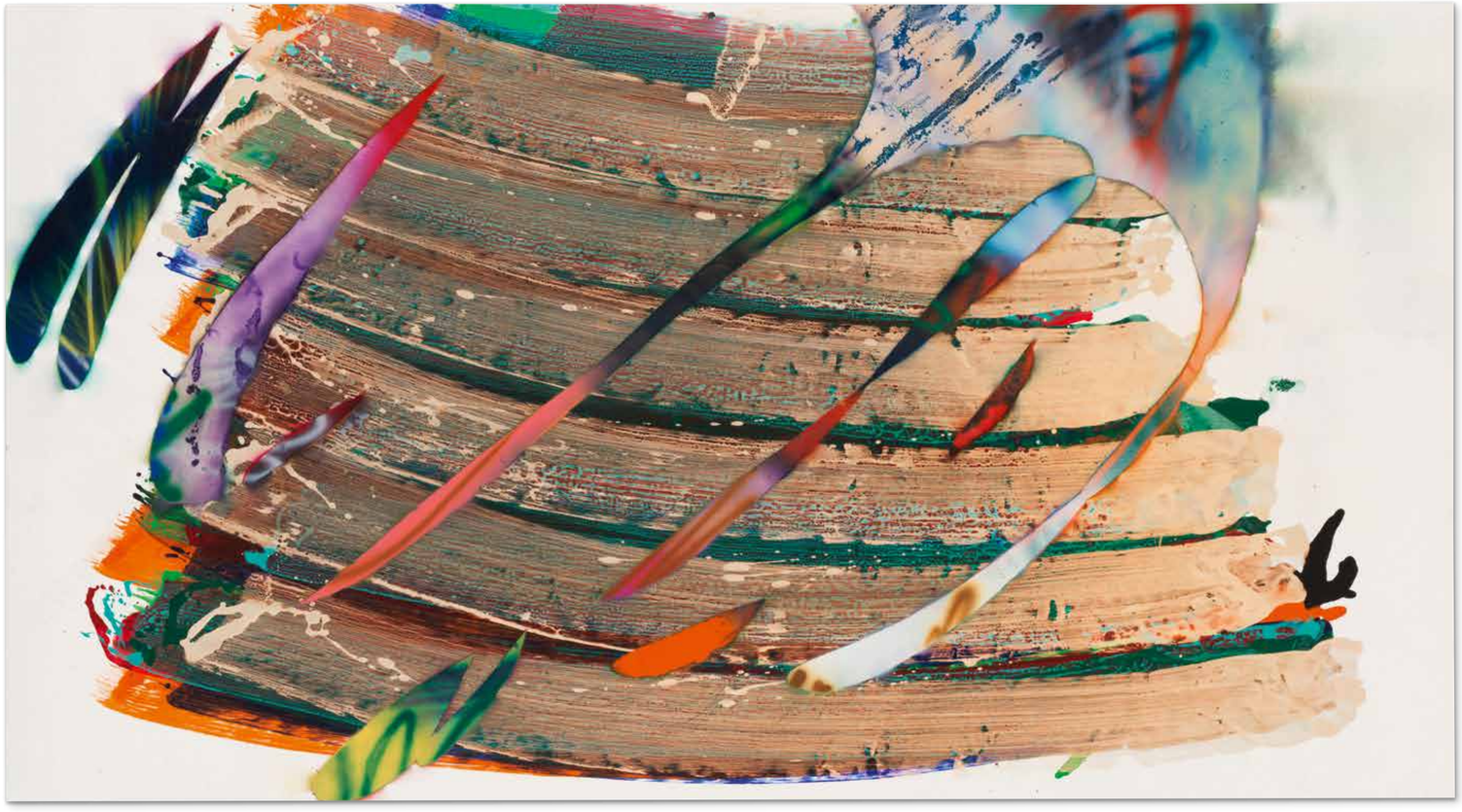
PROVENIENZ

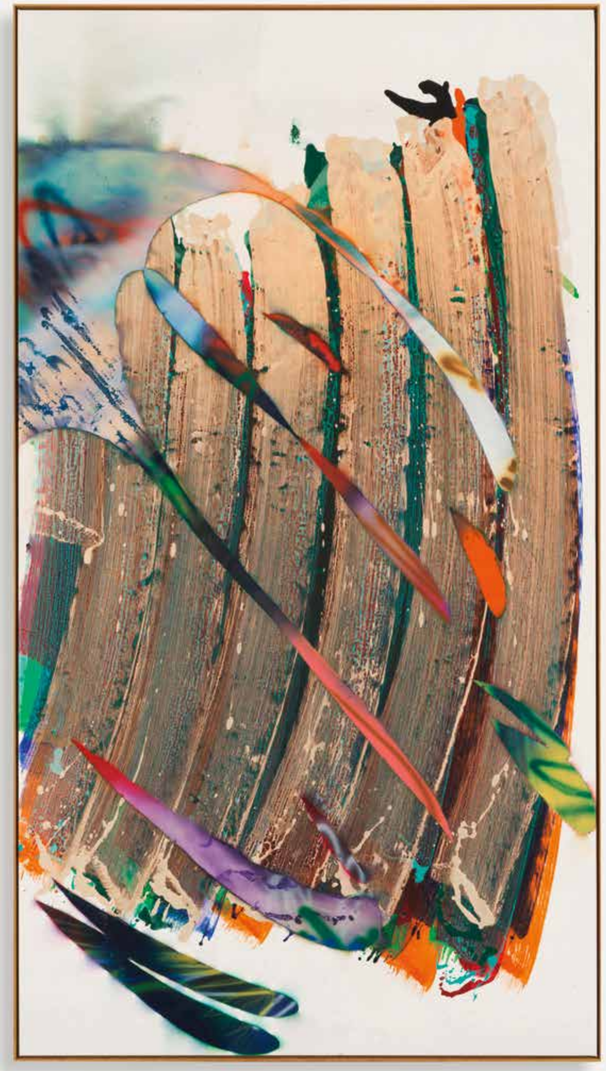
· Galerie Mark Müller, Zürich.
· Privatsammlung Schweiz.

- **Schillerndes Farbspiel mit metallischem Glanz: großformatiges Studio Painting der international gefeierten Künstlerin Katharina Grosse**
- **Licht und Sonne werden Teil ihrer Kunst und durch irisierende Farben effektvoll in die Malerei mit einbezogen**
- **Die Studio Paintings der Künstlerin werden 2024 im Kunstmuseum Bonn mit der Retrospektive „Katharina Grosse. Studio Paintings 1988–2023" gewürdigt, die zuvor in der Schweiz und den Vereinigten Staaten zu sehen war**
- **Jüngst ist sie von der Art Basel für das Jahr 2025 mit dem „Messeplatz Project" beauftragt, einer großflächigen Installation auf dem Vorplatz der Messehalle**

Nach mittlerweile mehr als drei überaus erfolgreichen Jahrzehnten in der internationalen Kunstszene stehen die farbstarken Werke der in Berlin lebenden Künstlerin Katharina Grosse nach wie vor im Fokus der Aufmerksamkeit des zeitgenössischen Kunstgeschehens. Ihre Arbeiten sind zumeist raumgreifend, erproben neue Methoden des Materialauftrags und bilden den Ausgangspunkt für eine schier unendliche Fülle an Möglichkeiten, der Farbe eine Bühne zu bieten. Durch ihren innovativen Einsatz der Farbe und insbesondere die Verwendung der Sprühpistole hat sie die Malerei dabei stetig weiterentwickelt und die Grenzen des so traditionsreichen Mediums neu vermessen. Vor allem mit ihren internationalen Großprojekten stellt sie immer wieder eindrucksvoll unter Beweis, dass sich vielfältige Objekte als Farbträger nutzen lassen, seien es riesige Stoffbahnen, dreidimensionale Styroporgebilde, ganze Bäume oder Häuser bis hin zu tonnenschweren Metallskulpturen. Jüngst ist sie für das Jahr 2025 von der Art Basel, der wohl wichtigsten internationalen Kunstmesse für zeitgenössische Kunst, mit dem „Messeplatz Project" beauftragt. Geplant ist hierfür eine großflächige Installation auf dem Vorplatz der Ausstellungshallen.

Neben diesen medial so erfolgreichen Großprojekten entstehen seit den späten 1980er Jahren in ihren Studios in Berlin und auf Neuseeland bis heute die großformatigen Studio Paintings, die einen ebenso wichtigen Bestandteil ihres Schaffens darstellen. Hier experimentiert die Künstlerin mit unterschiedlichen Techniken und Werkstoffen, setzt Schablonen ein oder befestigt Äste und Schnüre auf den Leinwänden, um bestimmte Effekte zu erzielen. Bei der hier angebotenen Arbeit aus dem Jahr 2011 nutzt sie auf subtile Weise den immateriellen Faktor des Lichts, der schon zahlreiche Künstlergenerationen vor ihr beeinflusste. In der glänzenden Oberfläche der großformatigen Leinwandarbeit reflektieren sich je nach Lichteinfall in den irisierenden Farbpigmenten die Sonnenstrahlen, die abhängig vom Standort des Betrachters zwischen Silber und Rosé changieren und als schillerndes Farbspiel die Sinne betören. Der Materialeinsatz und die facettenreiche Wirkung ihrer Arbeiten ist das wohl wichtigste Merkmal ihrer Kunst, die mit ihrer überwältigenden Präsenz immer wieder vermag, eine unmittelbare emotionale Reaktion zu erzeugen. Auch hierin manifestiert sich vielleicht eines der großen Erfolgsgeheimnisse der Berliner Künstlerin, denn obwohl der Name der Künstlerin international bekannt ist, bleibt es doch vor allem ihre Kunst, die kraftvoll und dauerhaft im Gedächtnis bleibt. [AR]





51

TONY CRAGG

1949 Liverpool – lebt und arbeitet in Wuppertal

Mental Picture. 2004.

Bronze mit brauner Patina.
Seitlich mit der Signatur und dem Gießerstempel.
Ca. 92 x 195 x 115 cm (36.2 x 76.7 x 45.2 in).
Gegossen von der Kunstgießerei Schmäke, Düsseldorf.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.10 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D/F)
$ 226,000 – 339,000

PROVENIENZ

· Galerie Tucci Russo, Turin.
· Privatsammlung Niederlande (vom Vorgenannten erworben).
· Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

· Cragg Foundation, Anthony Cragg. Works in Five Volumes, Volume IV (Sculpture 2001-2017), Köln 2019, S. 440 u. 564 (m. doppels. Abb., S. 446f.).

- **Mit seinen „Mental Landscapes“ und „Mental Pictures“ möchte der Künstler den Zusammenhang einzelner Gedankengänge als skulpturale Topografie zum Ausdruck bringen**
- **Allansichtig spektakulär: Durch spannungsvolle Öffnungen bezieht die großformatige liegende Form den umliegenden Raum unmittelbar in die Komposition mit ein**
- **Mit fein glänzender, lebendiger Patina wird die fließende, aus zwei Elementen verwobene Form in all ihrer dynamischen Eleganz erfahrbar**
- **Als besonders gelungene künstlerische Verschmelzung von Form und Material eröffnet „Mental Picture“ eine Vielzahl von Assoziationsmöglichkeiten**
- **Tony Cragg gilt heute als einer der international bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart**
- **Zuletzt werden seine Arbeiten u. a. in viel besprochenen Einzelausstellungen im Museum Kunstpalast, Düsseldorf (2024), in der Pinakothek der Moderne, München (2023) oder in der Albertina in Wien (2022) präsentiert**

Tony Cragg gehört zu den einflussreichsten Bildhauern seiner Generation. Bereits in den 1980er Jahren ist er einer der wichtigsten Vertreter der „New British Sculpture“, repräsentiert das Vereinigte Königreich 1988 auf der Biennale von Venedig, erhält den renommierten britischen Turner Prize und stellt auf der documenta 7 und 8 in Kassel aus. Auch seine neueren Arbeiten sind weltweit auf öffentlichen Plätzen zu sehen und in bedeutenden musealen Sammlungen vertreten, darunter das Centre Pompidou, Paris, das Museum of Fine Arts, Boston, und das Museum of Contemporary Art / MOCA, Los Angeles.

Im Laufe seiner nunmehr fast 50 Jahre überdauernden künstlerischen Karriere schafft der Künstler gänzlich neuartige, faszinierende Formen in zum Teil monumentaler Größe, mit denen er zwischen radikaler Abstraktion, biomorphen Gebilden, organisch gewachsenen Strukturen und figürlichen Assoziationen eine eigene skulpturale Sprache entwirft.

Mit seinen verwendeten Materialien lotet der Künstler oftmals die Grenzen des statisch Möglichen aus und entwirft plastische Formen, die in der realen Welt so noch nicht existieren: „Sculpture is an enormously dynamic and dramatically developing discipline and it's one of the only uses of material that isn't utilitarian. It's literally just about new forms. New ideas and new emotional experiences. When you see how ugly everything is built: Simple geometries, flat straight edge boring right angle, a repetitive and inferior world we build in a sense. Sculpture is the one of the only things that builds something crazy and interesting.“ (Tony Cragg in einem Interview mit Kate Kellaway, „I'm most interested in the emotional qualities of things“, in: The Guardian, 15.3.2017)

Die aus zwei horizontalen Elementen zusammengesetzte Form unserer als „Mental Picture“ betitelten Arbeit lässt an ineinander verwobene und aufeinander Bezug nehmende Gedankenstränge denken. Nur an einzelnen Punkten berührt die großformatige Arbeit den Boden und bezieht durch ihre schmalen Öffnungen den umliegenden Raum unmittelbar in die Komposition mit ein. Es entsteht eine rhythmisch-dynamische Symbiose aus massivem Material und eleganter, erstaunliche Leichtigkeit evozierender Form. [CH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

52

EMIL SCHUMACHER

1912 Hagen – 1999 San José/Ibiza

Palis. 1992.

Öl auf Holz.
Rechts unten signiert und datiert. 170 x 250 cm (66.9 x 98.4 in).

Die Arbeit ist mit der Inventarnummer „0/510“ in dem von Dr. Ulrich Schumacher angelegten Archiv der Emil Schumacher Stiftung, Hagen, aufgeführt. Wir danken Herrn Rouven Lotz, Direktor des Emil Schumacher Museums, Hagen, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.12 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 158,200 – 203,400

PROVENIENZ

· Galerie Hans Strelow, Düsseldorf.
· Privatsammlung Deutschland (1999 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Emil Schumacher. Werke 1989-1992, Galerie Hans Strelow, Düsseldorf, 16.10.1992-9.1.1993.
· Emil Schumacher. Bilder und Gouachen, Landesvertretung für Nordrhein-Westfalen, Brüssel, 27.10.-9.12.1994.
· Emil Schumacher. Späte Bilder, Deutsche Bank Luxembourg, Luxemburg, 28.6.-1.9.1995.
· Emil Schumacher / Kurt Schwitters / Ricardas Vaitekunas, Stedelijk Museum, Amsterdam, 30.8.-27.10.1996.
· Emil Schumacher. Retrospektive / Rétrospective, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 12.11.1997-4.1.1998; Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 6.2.-19.4.1998; Haus der Kunst, München, 15.5.-12.7.1998, Kat.-Nr. 56 (m. Farbabb. S. 105).
· Emil Schumacher. Beseelte Materie. Jubiläumsausstellung 10 Jahre Kunsthalle St. Annen, St. Annen Museum, Lübeck, 5.5.-8.9.2013.
· Emil Schumacher - Die Sammlung Hildegard und Ferdinand Kosfeld, Repräsentanz Ketterer Kunst, Berlin, 18.12.2020-6.3.2021.

LITERATUR

· Jens Christian Jensen, Neue Bilder von Emil Schumacher, Vorwort Ausst.-Kat. Emil Schumacher. Werke 1989-1992, Galerie Strelow, Düsseldorf 1992, S. 5-10 (m. Farbabb., S. 33).
· Jens Christian Jensen u.a. (Hrsg.), Emil Schumacher. Ausst.-Kat. Musei e cultura Pinacoteca comunale Casa Rusca, Locarno 1994 (m. Abb., S. 35).
· Ernst Gerhard Güse, Ein Kreis schließt sich. Der Zusammenhang von Frühwerk und späten Bildern im Werk Emil Schumachers, Ausst.-Kat. Emil Schumacher. Späte Bilder, Deutsche Bank Luxembourg, Pulheim 1995 (m. Farbabb., S. 29).
· Ernst Gerhard Güse, Emil Schumacher. Das Erlebnis des Unbekannten, Ostfildern 2012 (m. Farbabb., S. 365).
· Thorsten Rodiek u.a. (Hrsg.), Emil Schumacher. Beseelte Materie, Ausst.-Kat. Kunsthalle St. Annen, Lübeck 2013 (m. Farbabb., S. 75).

- **Großformatige, informelle Komposition mit seltenem, kraftvollem Schwarz-Gelb-Kontrast**
- **Schumacher gelingt ein äußerst sinnliches Erlebnis von Materialität mit ausgeprägter Dialektik von malerischer Farbfläche und zeichnerischer Dynamik**
- **Ausgestellt in der letzten Retrospektive zu Lebzeiten des Künstlers in Paris, Hamburg und München**
- **Eine der größten Arbeiten Emil Schumachers, die bislang auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten wurden (Quelle: artprice.com)**
- **Teil einer umfangreichen Schumacher-Sammlung: seit fast 30 Jahren in Privatbesitz**

„Ich hasse das Glatte. Ich hasse das Elegante. Ich hasse all diese Dinge, die nur Oberfläche sind. Ich möchte in die Tiefe gehen.“

Emil Schumacher.

Zur Entstehungszeit von „Palis“ zählt Emil Schumacher zu den etablierten Künstlern des internationalen Kunstgeschehens. Schon zu Beginn der 1950er Jahre verabschiedet sich der 1912 in Hagen geborene Künstler in seinen Arbeiten vom Gegenstand als Bildmotiv und entscheidet sich für die abstrakte Malerei, wobei er die Farbe zum zentralen Bildfaktor erhebt. Schumachers Arbeiten sind geprägt von seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit der Materialität und Ausdruckskraft der Farbe und zeugen von einem regelrechten geistigen und körperlichen Kampf, den der Künstler im direkten Aufeinandertreffen mit der Leinwand austrägt. Er selbst sagte einmal: „Ich hasse das Glatte. Ich hasse das Elegante. Ich hasse all diese Dinge, die nur Oberfläche sind. Ich möchte in die Tiefe gehen.“ (Emil Schumacher, zit. nach: ZDF Doku von Werner Raeune, Emil Schumacher - Ein Maler setzt Zeichen, 1999) Diese Entwicklung findet vor dem Hintergrund eines Zeitstils statt, der von der französischen École de Paris, dem Tachismus und vom amerikanischen Action-Painting geprägt ist. Schon ab Mitte der 1950er Jahre erfährt er als einer der wichtigsten Vertreter des europäischen Informel dabei wachsende Anerkennung. Die Teilnahmen an der Biennale in Venedig im Jahr 1961 und an der documenta in Kassel 1958 und 1964 sind Anzeichen seines zunehmenden, öffentlichen Erfolgs. Er wird mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter die Verleihung des Guggenheim Awards in New York.

In seiner Arbeit „Palis“ aus dem Jahr 1992 sind die zentralen Elemente seines mehr als fünf Jahrzehnte umfassenden Künstlerdaseins unverkennbar vorhanden. Die kompositorischen Mittel hat er wie so häufig auf zwei Hauptelemente reduziert: Farbe und Linie. Aus der Tiefe des Bildes leuchtet ein strahlendes Gelb, das von den für Schumacher so charakteristischen schwarzen Linien durchbrochen wird. Die Zick-Zack-Formen lassen an Landschaften mit Berggipfeln oder Bäumen denken, wirken wie ein symbolisch zu verstehendes Auf und Ab, ohne dabei jedoch auf einen konkreten Gegenstand oder erzählerischen Inhalt zu verweisen. An einigen Stellen wird der dominante Schwarz-Gelb-Kontrast von einem ebenso leuchtenden Blau oder hellem Weiß durchbrochen. Die Dramatik der reinen Leuchtkraft der Farben steht dabei in starkem Kontrast zur rauhen, haptischen Oberfläche seiner Arbeit, die nach wie vor den starken Körpereinsatz während des Entstehungsprozess erkennen lässt. Wenige Jahre vor dem Tod des Künstlers wird „Palis“ in der großen Retrospektive noch zu Lebzeiten des Künstlers in Paris, Hamburg und München ausgestellt. Eine wunderbare Würdigung dieses so kraftvollen Werkes, das seit mehr als 25 Jahren Teil einer umfangreichen, privaten Schumacher-Sammlung ist und nun erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten wird. [AR]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

53

SERGE POLIAKOFF

1900 Moskau – 1969 Paris

Bleu. 1957.

Öl auf Schichtholz.
Rechts unten signiert. 88,5 x 116 cm (34.8 x 45.6 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Alexis Poliakoff vom 2. Oktober 1997.

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.14 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D/F)
$ 226,000 – 339,000

PROVENIENZ

- Galerie Bing, Paris.
- Sammlung Marguerite Meyer-Mahler (1898-1990) und Dr. Franz Meyer (1889-1962), Zürich (1957 oder 1958 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Dr. Franz Meyer (1919-2007), Zürich (1962 durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis 1994).
- Galerie Française, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (1997 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Serge Poliakoff, Moderne Galerie Otto Stangl, München, Aug./Sept. 1957, Kat.-Nr. 4 (m. Farbabb., verso m. d. handschriftl. bez. Ausstellungsetikett).
- Serge Poliakoff, Kunstverein in Hamburg, 12.4.-18.5.1958, Kat.-Nr. 71 (m. Abb., auf d. Keilrahmen m. d. handschriftl. bez. Ausstellungsetikett).
- Serge Poliakoff, Kunsthalle Bern, 9.4.-15.5.1960, Kat.-Nr. 80.
- Jean Arp, Sonia Delaunay et Serge Poliakoff, Musée Rath - Musée d'art et d'histoire, Genf, 4.4.-3.5.1964, Kat.-Nr. 9 (auf d. Keilrahmen m. d. Ausstellungsetikett).
- Serge Poliakoff, Kunstmuseum, St. Gallen, 11.6.-31.7.1966, Kat.-Nr. 48.
- Serge Poliakoff, Musée National d'Art Moderne, Paris, 22.9.-16.11.1970, Kat.-Nr. 51 (auf d. Keilrahmen m. d. typogr. bez. Ausstellungsetikett, m. fehlerhaften Angaben zu Datierung).

LITERATUR

- Alexis Poliakoff, Serge Poliakoff. Catalogue raisonné, Bd. 2: 1955-1958, Paris 2010, S. 189, WVZ-Nr. 57-46 (m. Abb.).
- Giuseppe Marchiori, Serge Poliakoff, Paris 1976, S. 68 (m. Abb., m. fehlerhaften Angaben).
- Christie's, London, Contemporary Art, 1.12.1994, Los 18 (m. ganzs. Farbabb., S. 37).

- **Seltene, aus dem Zusammenspiel von nur zwei Farben und ihren Nuancen aufgebaute Komposition**
- **Durch die Verzahnung unterschiedlich geformter, kantiger Farbflächen entstehen außergewöhnliche, pastose Gebilde mit haptisch reizvoller Oberflächenstruktur**
- **Kurz nach Entstehung gelangt die Arbeit in die bedeutende Sammlung von Dr. Franz Meyer, Zürich, und verbleibt bis 1994 in der Sammlung von dessen Sohn, ehem. Direktor der Kunsthalle Bern und des Kunstmuseums Basel**
- **Seit dem Entstehungsjahr Teil zahlreicher museal er Ausstellungen in Deutschland, Frankreich und der Schweiz**
- **Die farbintensiven Gemälde der 1950er Jahre sind die gefragtesten Arbeiten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)**
- **Vergleichbare Gemälde der 1950er Jahre befinden sich in bedeutenden musealen Sammlungen, darunter das Centre Pompidou, Paris, die Tate Modern, London, die Phillips Collection, Washington, D.C., sowie das Solomon R. Guggenheim Museum und das Museum of Modern Art, New York**

Als die Kunst der Nachkriegszeit nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, neuen Formen und Inhalten sucht, erlangt Serge Poliakoff mit seinen für die europäische Kunst noch äußerst unkonventionellen Kompositionen große Anerkennung. Die figurative Malerei kann die Forderung nach Erneuerung nicht bedienen, ihre Formen und künstlerischen Möglichkeiten wirken erschöpft, sodass sich die Künstler nun auf eine in ihr Inneres gerichtete Suche nach neuer Kraft und Inspiration begeben. Poliakoffs Œuvre entspricht in jeder Hinsicht dem damals vorherrschenden Zeitgeist und auch deshalb zählt man ihn zu den wichtigsten Akteuren der sogenannten Nouvelle École de Paris, deren Vertreter, darunter Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Hans Hartung und Pierre Soulages, insbesondere durch ihre große Weiterentwicklung und ihr Vorantreiben der abstrakten Malerei in Paris miteinander verbunden sind. 1938 präsentiert Serge Poliakoff im Salon des Indépendants sein erstes abstraktes Werk und findet in den darauffolgenden Jahren bald zu einer ganz individuellen, äußerst charakteristischen abstrakten Malerei. Heute zählt man ihn zu den bedeutenden Protagonisten der europäischen Farbfeldmalerei.

In seinen Werken entwirft der Künstler ein Gerüst aus scharfkantigen, unregelmäßigen Formen, gefüllt mit manchmal kräftigen, manchmal zarteren Farben, das er gleich einem Puzzle zu einem verschachtelten Gebilde zusammensetzt. Frei von äußeren, gesellschaftlichen oder geografischen Einflüssen erschafft Poliakoff so seinen ganz eigenen malerischen Kosmos, der durch die eingehende Betrachtung des Kunstwerks von jedermann betreten werden kann.

Häufig spielt Poliakoff dabei mit der Wirkung des von ihm gewählten kräftigen Kolorits oder der feinfühligen, zart abgestuften Farbnuancen: In einigen Werken kombiniert er eine Vielzahl nicht verwandter, stark kontrastierender Farben, in anderen setzt er nur kleine kräftige Akzente neben einen harmonischen Farbenteppich oder untersucht die Darstellungsmöglichkeiten und die resultierende Wirkung von nur einer oder – wie in der hier angebotenen Arbeit – von zwei verschiedenen Farbgruppen. In „Bleu" findet der Künstler in der Verbindung von kräftigem Königsblau und Weiß eine Fülle an Farbnuancen, welche die gesamte, pastos bemalte Bildfläche überziehen. Sein experimenteller Umgang mit Farbe führt hier zu einer besonders bewegten, lebendigen Oberflächenbeschaffenheit. Mehrere Schichten dick aufgetragener Farbe liegen übereinander, bilden Furchen und erhabene Strukturen, lassen zum Teil lasierend die Tonalität der darunterliegenden Schichten erahnen, und führen den Blick mit den deutlich sichtbaren Pinselspuren in das Zentrum des Bildes und dieses ausdrucksstarken blauen Farbstrudels. [CH]

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

54

JEAN DUBUFFET

1901 Le Havre – 1985 Paris

Lampe et Balance I. 1964.

Öl auf Leinwand.
Unten mittig signiert und datiert. Verso auf der Leinwand erneut signiert, datiert „juillet 64" und betitelt. 97 x 130 cm (38.1 x 51.1 in).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.16 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000 (R7/D/F)
$ 565,000 – 791,000

PROVENIENZ

- Dr. Jacqueline Porret-Forel, Paris (1966 als Geschenk vom Künstler erhalten, bis 2014).
- Sammlung Vereinigte Arabische Emirate.
- Sammlung Europa.

AUSSTELLUNG

- Jean Dubuffet, Galerie Georges Moss, Genf, Nov. 1969 - Jan. 1970, Kat.-Nr. 8.

LITERATUR

- Max Loreau, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XX: L'Hourloupe I, Paris, 1966, WVZ-Nr. 367 (m. Abb. S. 168).

- **Virtuoser Balanceakt zwischen Stillleben und maximaler Auflösung des Gegenstands**
- **Jean Dubuffet gilt als großer Erneuerer der europäischen Nachkriegsmalerei und setzt spielerisch unsere Sehgewohnheiten außer Kraft**
- **Aus dem gefeierten „L'Hourloupe"-Zyklus, dem längsten im Schaffen des Künstlers (1962-1974)**
- **Im Entstehungsjahr werden erstmals Arbeiten dieser Werkgruppe ausgestellt (Palazzo Grassi, Venedig)**
- **2025 widmete die Pace Gallery, New York, den „L'Hourloupe"-Arbeiten eine große Einzelausstellung; als erste amerikanische Galerie stellte sie bereits 1968 seine Werke aus**
- **Bedeutende Provenienz: aus der Sammlung von Dr. Jaqueline Porret-Forel, große Förderin der Art brut und Gründungsmitglied der „Collection de l'Art Brut" in Lausanne**

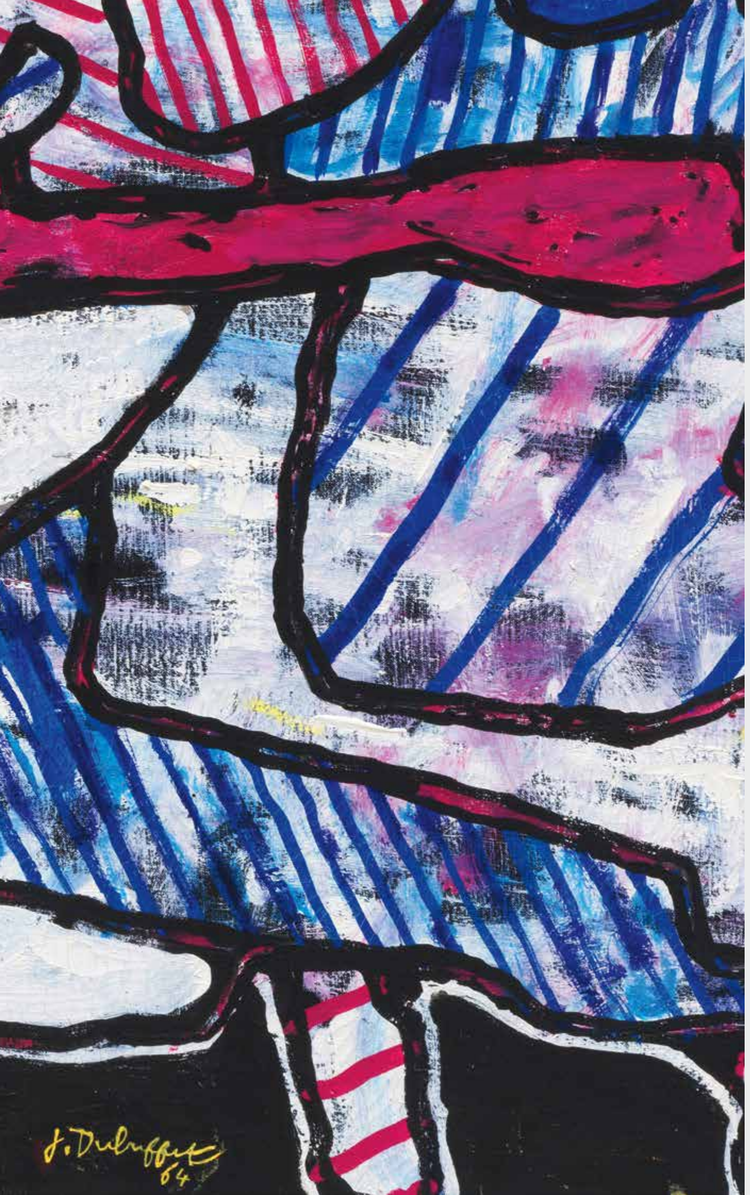
Jean Dubuffet und die Art brut

Bis heute gilt Jean Dubuffet als großer Erneuer der europäischen Nachkriegsmalerei. Obwohl er über einige Umwege zur Malerei findet, zeigt sich schon zu Schulzeiten seine Neigung zur bildenden Kunst. Eine erste Reise nach Paris im Jahr 1918 ist mit der Absicht verbunden, Künstler zu werden. Für sechs Monate besucht er Malkurse an der Académie Julian, gibt dann aber das Studium auf. Nach einer Italienreise und seinem Militärdienst kehrt er 1925 in seinen Geburtsort Le Havre zurück und betätigt sich dort zunächst im elterlichen Weinhandel.

Die endgültige Entscheidung, sich ausschließlich der Kunst zu widmen, fällt 1942 in Paris. Bereits zwei Jahre später hat er dort seine erste Einzelausstellung in der damaligen, führenden Avantgarde-Galerie René Drouin. Unter dem Eindruck der unverstellten Ausdrucksformen von Kindern, Laien und psychisch kranken Menschen gelangt Dubuffet zu einer grundlegenden Ablehnung der ästhetischen und moralischen Wertvorstellungen der westlichen Kultur. Nach einer Schweiz-Reise beginnt er Kunstgegenstände jenseits kultureller Normen zu sammeln und prägt für diese den Begriff „art brut", wenig später schreibt er dazu: „Die wahre Kunst ist immer da, wo man sie nicht erwartet. Da, wo niemand an sie denkt, noch ihren Namen nennt." (Jean Dubuffet, Passage aus dem Katalogvorwort „L'art brut préféré aux arts culturels" zur Ausstellung der „Art brut", Galerie René Drouin, Paris 1949)

Aus dieser Haltung resultiert eine große Risikobereitschaft und Offenheit, die in seiner eigenen Kunst durch eine enorme Wandlungsfähigkeit und vielfache Stilwechsel zum Ausdruck kommen.

Ähnlich wie bei Pablo Picasso lässt sich sein Gesamtwerk in zahlreiche Perioden unterteilen, in denen das vorherig Erreichte immer wieder aufgegeben wird, um Neues hervorzubringen. So reicht sein Œuvre von den archetypischen Figuren der 1940er Jahre bis hin zu den ungestümen Entladungen gestischer Pinselzüge in seinen letzten gemalten Bildern, wobei die inhaltliche Vielfältigkeit ihr formales Pendant in der Verwendung und Kombination verschiedenster Materialien findet. Über alle Schaffensperioden hinweg hat Dubuffet mit seinem facettenreichen Gesamtwerk traditionelle Vorstellungen von Kunst und Ästhetik außer Kraft gesetzt und neue Arten des künstlerischen Ausdrucks etabliert. Sein Einfluss auf spätere Künstlergenerationen und die Öffnung des Kunstbegriffs gelten als sein großes Vermächtnis, sie machen ihn bis heute zu einem der wichtigsten Erneuerer der europäischen Malerei des 20. Jahrhunderts.



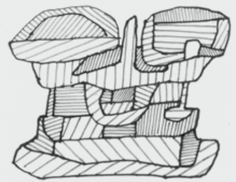
Jean Dubuffet, Zeichnungen von Petroleumlampe und Waage, 1964, aus: Max Loreau, Fascicule XX: L'Hourloupe I, Paris 1966, S. 163. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

355
LAMPE A PÉTROLE I
marker sur papier à lettres H. 72
27 × 21 cm
9 juin 1964

357
LAMPE A PÉTROLE III
marker sur papier à lettres H. 74
27 × 21 cm
9 juin 1964

358
BALANCE I
marker sur papier à lettres H. 75
21 × 27 cm
9 juin 1964

359
BALANCE II
marker sur papier à lettres H. 76
21 × 27 cm
9 juin 1964



„Lampe et Balance I" von 1964 und der „L'Hourloupe"-Zyklus
Die Arbeiten des „L'Hourloupe"-Zyklus entstehen zwischen 1962 und 1974 und bilden im Gesamtwerk Jean Dubuffets die längste Schaffensperiode. Das Wort „hourloupe", so der Künstler, sei „wegen seines Klanges erfunden" worden. Im Französischen würde man dabei gleichzeitig an ein Ding oder eine Person denken, die märchenhaft oder grotesk sei und gleichzeitig eine tragische oder bedrohliche Ausstrahlung haben könne (vgl. Jean Dubuffet, Elocution faite à l'occasion de l'inauguration du groupe de quatre arbres, in: Jörn Merkert, Ingrid Krüger, Dubuffet-Retrospektive, Berlin 1980, S. 368).

Anhand ihres unverkennbaren Stils, der sich ganz deutlich von den vorherigen Werkgruppen abhebt, sind die Arbeiten dieses Werkzyklus leicht zu identifizieren. Wie eine Art biomorphes Puzzle ziehen sich in den „Hourloupe"-Arbeiten schwarz umrandete Formen über die Leinwand. Ausgefüllt sind sie mit roten oder blauen Linien und Farbflächen, die Zwischenräume werden mit weißer Farbe aufgefüllt. Es sind die immer gleichen, reinen Farben, die hier zum Einsatz kommen und dabei stark an die Trikolore, die französischen Flagge, erinnern.

Inspiration für diese so gefeierte Werkgruppe sollen kleine Skizzen gewesen sein, die Dubuffet während des Telefonierens mit roten, blauen und schwarzen Kugelschreibern auf Papier festhielt. Virtuos überträgt er dieses Prinzip auf die große Leinwand und erhebt, wie für sein Schaffen so typisch, die Alltagsskizze und somit das scheinbar Banale zur Kunst. Obwohl die „Hourloupe"-Arbeiten nahezu abstrakt wirken, lässt sich anhand der Titel ablesen, was Jean Dubuffet bei ihrer Entstehung im Sinn hatte, wie auch bei unserer Arbeit „Lampe et Balance I" aus dem Jahr 1964. Zunächst erfasst das Auge den charakteristischen, aus Einzelformen zusammengesetzten Farbteppich, der sich bis an die äußeren Ränder über die Leinwand erstreckt. Mit dem Hinweis aus dem Titel, Lampe und Waage, treten bei eingehender Betrachtung aus dem Farbgeflecht schließlich schemenhaft zwei Gegenstände hervor: links eine alte Dochtlampe und rechts eine Standwaage mit ihren zwei Schalen. Sie sind auf einem Tisch platziert, der nahezu den gesamten Bildraum einnimmt, wie sich anhand der verkürzten Tischbeine am unteren Bildrand erahnen lässt.

Es ist ein virtuoser Balanceakt, den Jean Dubuffet hier vollzieht, zwischen klassischem Stillleben und maximaler Auflösung der Form. Durch den Verzicht auf jegliche Perspektive, den inhaltlich völlig freien Einsatz der Farbe und die puzzleartige Anordnung der ineinander übergehenden Einzelformen befreit er sich dabei ganz und gar von tradierten Stilmitteln und setzt spielerisch unsere Sehgewohnheiten außer Kraft.

„Wir sind fasziniert von dem vielgestaltigen und multidimensionalen Charakter von Lampe et Balance I, der sich bei jedem Blick verändert. Sie hätten uns keine größere Freude bereiten können."

Dr. Jacqueline Porret-Forel, Gründungsmitglied der „Collection de l'Art Brut" in Lausanne, in einem Schreiben an Jean Dubuffet

Jean Dubuffets „Hourloupe"-Arbeiten werden im Entstehungsjahr von „Lampe et Balance I" erstmals ausgestellt im Palazzo Grassi in Venedig. Nur zwei Jahre später schenkt der Künstler das Gemälde der befreundeten Dr. Jacqueline Porret-Forel. Sie gilt als große Förderin der Art brut und insbesondere der Künstlerin Aloïse Corbaz. Zudem war sie Gründungsmitglied der „Collection de l'Art Brut" in Lausanne. Das Museum geht auf Jean Dubuffets Sammlung von Art-brut-Objekten zurück, die er 1972 der Stadt stiftete. In einem Schreiben an den Künstler, in dem sich Dr. Porret-Forel für „Lampe et Balance I" bei Jean Dubuffet bedankt, findet sie die schönen Worte: „Wir sind fasziniert von dem vielgestaltigen und multidimensionalen Charakter von Lampe et Balance I, der sich bei jedem Blick verändert. Sie hätten uns keine größere Freude bereiten können." [AR]

Jean Dubuffet in seinem Atelier in Vence, 1964, mit dem Plakat der „L'Hourloupe"-Ausstellung, Palazzo Grassi, Venedig, Foto: Max Loreau. © Archives Fondation Dubuffet, Paris / © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Jean Dubuffet, Plakat zur L'Hourloupe-Ausstellung, Palazzo Grassi, Venedig. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

55

LOUISE BOURGEOIS

1911 Paris – 2010 New York

The Welcoming Hands. 1996.

Bronze mit Silbernitrat-Patina.
Auf der Unterseite mit dem eingeschlagenen Monogramm, der Datierung, Nummerierung und dem Gießerstempel „MAF“ (in Ligatur). Exemplar 2/3 (zzgl. eines Künstlerexemplars). 12 x 64 x 47 cm (4.7 x 25.1 x 18.5 in).
Lebzeitguss, gegossen 2010 von der Modern Art Foundry, New York (mit dem Gießerstempel).

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.218 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/F)
$ 282,500 – 395,500

PROVENIENZ

· Galerie Hauser & Wirth, Zürich.

· Vom jetzigen Eigentümer 2012 vom Vorgenannten erworben.

AUSSTELLUNG

· Louise Bourgeois, Skulpturen, Zeichnungen und Druckgrafik, Kunstsammlung Städtische Museen, Jena, 4.9.-21.11.2010, S. 52, Kat.-Nr. I/19 (m. Abb., Ex. 1/3).

· Louise Bourgeois, Alex Van Gelder. Armed Forces, Hauser & Wirth, Zürich, 12.2.-14.5.2011.

- **Verletzlichkeit und Schutz: emotional aufgeladenes Werk der für ihre psychoanalytischen, surrealen Skulpturen bekannten Künstlerin**
- **Als Vorlage für die „Welcoming Hands“ dienen Louise Bourgeois ihre eigenen Arme und Hände sowie die ihres langjährigen engen Vertrauten und Assistenten Jerry Gorovoy**
- **Die Künstlerin gilt als eine der bedeutendsten und einflussreichsten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts und als Pionierin der Installationskunst**
- **1993 und 2005 ist die Künstlerin auf der Biennale von Venedig vertreten, 1999 wird ihr dort der „Leone d’oro“ für ihr Lebenswerk verliehen und noch im selben Jahr der japanische Praemium Imperiale**
- **Ihre Skulpturen und Installationen sind Teil der weltweit namhaftesten musealen Sammlungen, darunter das Centre Pompidou, Paris, die Fondation Beyeler, Basel, die Tate Modern in London sowie das Solomon R. Guggenheim Museum, das Metropolitan Museum of Art und das Museum of Modern Art, New York**

Unveiling the Soul: Leben und Werk von Louise Bourgeois
Louise Bourgeois gilt heute als eine der einflussreichsten Künstlerinnen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. In ihrem sehr persönlichen, komplexen und vielfältigen künstlerischen Schaffen in den Bereichen der Bildhauerei, Installation, Malerei, Zeichnung, Druckgrafik und Performance-Kunst verarbeitet die Künstlerin kathartisch verschiedene, während ihres langen Lebens gesammelte Erlebnisse und Traumata und setzt sich sowohl mit der weiblichen Sexualität, dem angespannten Verhältnis zu ihrem Vater und der Liebe zu ihrer kranken Mutter, Geburt und Tod, der eigenen Rolle als Mutter, Ehefrau und Künstlerin, mit Selbstzweifeln und großen menschlichen Emotionen auseinander.

Zu ihren frühesten Werkserien gehören die „Personnages“ (1945-1955), freistehende Holzskulpturen, die an urbane Architektur erinnern, insbesondere aber als skulpturale physische Verweise auf menschliche Figuren fungieren. In den darauffolgenden Jahren arbeitet Louise Bourgeois mit den unterschiedlichsten Materialien, darunter Latex und Gips, Textilien, Marmor und Bronze sowie gesammelte Fundstücke und Alltagsgegenstände. In den 1980er Jahren entstehen erste Arbeiten ihrer Werkserie der „Zellen“, einzigartige, teilweise räumlich begehbare oder durch Gucklöcher zu betrachtende Environments. In den 1990er Jahren schafft Bourgeois schließlich ihre ersten „Spinnen“-Plastiken aus Stahl und Bronze, die heute zu den berühmtesten Arbeiten der Künstlerin gehören. Ab 2000 entsteht die Serie der monumentalen Riesen-Spinnen „Maman“.

Louise Bourgeois, Maman, 1999, Stahl und Marmor, Tate Modern, London.
© The Easton Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de

Freundschaft, Verletzlichkeit, Fürsorge und Schutz:
The Welcoming Hands
In ihren Werken versucht Bourgeois ihren Ängsten eine physische Form zu geben, um sie loszuwerden, und schafft dafür eine ganz eigene Bildsprache und Symbolik, indem sie wiederkehrende Motive verwendet, darunter Spinnen, Körperteile und Häuser, mit denen sie den Betrachter:innen ermöglicht, an ihrer Gefühlswelt, an ihrem Innersten teilzuhaben. Ihre Werke sind somit untrennbar mit ihrem Leben, ihren Erlebnissen und Erfahrungen verbunden.

Die hier angebotene Arbeit „The Welcoming Hands" aus der gleichnamigen Werkreihe entsteht 1996 als Abguss der Hände und Unterarme der Künstlerin und ihres Assistenten, guten Freundes sowie engen Vertrauten Jerry Gorovoy, den die damals bereits fast 70-jährige Künstlerin 1980 anlässlich einer von Gorovoy kuratierten Ausstellung in der Max Hutchinson Gallery in SoHo kennenlernt. Damals kritisiert sie die Präsentation einer ihrer Arbeiten. Der Disput wird beigelegt und endet schließlich in einer jahrzehntelangen engen Zusammenarbeit und Freundschaft.

Mit den ineinander verschlungenen Händen thematisiert „The Welcoming Hands" die vertrauensvolle Beziehung zwischen Bourgeois und Gorovoy: „It is really our hands.It shows how much I care about the whole thing. It shows how much the emotion these express is true. It is an emotion that has been lived and that is real, it's not something made up." (Louise Bourgeois, transkr. nach einem Interview für die Dokumentation „Identity" von Susan Sollins und Susan Dowling, ausgestrahlt von PBS, September 2001, hier zit. nach: How Louise Bourgeois Confronts the Past through Sculpture, Art21, https://www.youtube.com/watch?v= NloOARl7NaI)

In manchen Arbeiten dieser Werkreihe sind es die Hände der Künstlerin, die schützend umfassen, in anderen – wie der hier angebotenen – nimmt sie die Rolle der Schutz Suchenden, Verletzlichen ein und manchmal halten sich die Hände gegenseitig fest. Mit diesem Werk thematisiert Bourgeois demnach ihre eigene Verbundenheit und gleichzeitige Abhängigkeit von ihrem engsten Freund und Assistenten, der ihr Zeit ihres Lebens nicht nur bei der Arbeit in ihrem Atelier zur Hand geht, sondern ihr auch in Zeiten persönlicher innerer, selbstzerstörerischer Kämpfe mit Ängsten und Selbstzweifeln beisteht. „Wenn man sich am Grunde eines Brunnens befindet, blickt man um sich und fragt sich, wer einen da rausholen wird. In meinem Fall kommt Jerry und hat ein Seil dabei; ich klammer mich an das Seil, und er holt mich raus." (Louise Bourgeois in einem Interview mit Lawrence Rinder. 1995, zit. nach: Jean-François Jaussaud, Louise Bourgeois. Das Haus der Künstlerin, München 2019, S. 27)

„I am what I do with my hands."

Louise Bourgeois, transkr. nach einem Interview für die Dokumentation „Identity" von Susan Sollins und Susan Dowling, ausgestrahlt von PBS, September 2001, hier zit. nach: How Louise Bourgeois Confronts the Past through Sculpture, Art21, https://www.youtube.com/watch?v=NloOARl7NaI.

Seit 2000 ist eine auf großen Steinen montierte Auflage der sechs Bronzegüsse „The Welcoming Hands" Teil der Sammlung des französischen Fonds National d'Art Contemporain und seither im Garten der Tuileries in Paris zu sehen.

„If this doesn't touch you, I have failed."
Wie ihren weltberühmten Spinnen-Skulpturen wohnt auch dem Werk „The Welcoming Hands" eine faszinierende Ambiguität inne. Es erzählt von Freundschaft, Schutz sowie Verlässlichkeit und enthält aufgrund der Vereinzelung der silbrig patinierten Gliedmaßen zugleich einen verstörenden, fast morbiden Unterton, den auch Bourgeois' Spinnen haben. Als wunderbares Beispiel für ihr gesuchtes Spätwerk verbildlicht das Werk auf eindrucksvolle Weise die komplexe Psyche der Künstlerin, die ihr für ihr gesamtes, mehr als sieben Jahrzehnte umspannendes Œuvre als wichtigste Quelle der Inspiration dient. Es ist intime, dreidimensional erfahrbare Verbildlichung ihrer wichtigsten persönlichen Bindung und innersten Gefühle. „A work of art doesn't have to be explained. If you say: ‚What does this mean? Well, if you do not have any feeling about this, well, I cannot explain it to you. If this doesn't touch you, I have failed." (Louise Bourgeois in einem Interview für die Dokumentation „Identity" von Susan Sollins und Susan Dowling, ausgestrahlt von PBS, September 2001, hier zit. nach: How Louise Bourgeois Confronts the Past through Sculpture, Art21, https://www.youtube.com/watch?v=NloOARl7NaI)

Louise Bourgeois und ihr Assistant Jerry Gorovoy in ihrem Atelier in Brooklyn bei den Vorbereitungen für eine Gipsform, 1995, Foto: Jean-François Jaussaud. © The Easton Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Von ihren frühen „Personnages" aus Holz in den 1940er Jahren bis zu ihren weichen, ausgestopften Stofffiguren der 2000er Jahre kreist Louise Bourgeois' Schaffen um die menschliche Figur und um die existenziellen Themen des ‚Menschseins'. Vereinzelte Gliedmaßen und insbesondere Hände sind als Motiv dabei häufiger zu finden, mit ganz unterschiedlichen Bedeutungen und einer breiten Palette von Materialien. 2006 porträtiert die Künstlerin nach „The Welcoming Hands" mit der kolorierten druckgrafischen Suite „10am Is When You Come To Me" noch einmal ihre Hände und die ihres Assistenten Jerry Gorovoy. 2010 stirbt Louise Bourgeois im Alter von achtundneunzig Jahren. Bis zu ihrem Tod ist sie künstlerisch tätig und hinterlässt schließlich ein über sieben Jahrzehnte umspannendes Œuvre. Das hier angebotene Exemplar wird 2010 noch zu Lebzeiten der Künstlerin gegossen.

Nahaufnahme: Louise Bourgeois und ihr Assistant Jerry Gorovoy, Brooklyn, 1995, Foto: Jean-François Jaussaud. © The Easton Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

„Eine der bedeutendsten und einflussreichsten Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit" (Fondation Beyeler)
Das vielseitige, beeindruckende Schaffen der Jahrhundert-Künstlerin Louise Bourgeois wird erst 1982 - nach fünf Jahrzehnten künstlerischer Arbeit - mit einer ersten umfassenden Retrospektive im Museum of Modern Art, New York, geehrt. 1992 ist sie auf der documenta IX in Kassel vertreten, im darauffolgenden Jahr vertritt die Künstlerin die Vereinigten Staaten auf der 45. Biennale von Venedig und stellt auch 2005 noch einmal auf der Biennale von Venedig aus. 1999 wird ihr dort der „Leone d'oro" für ihr Lebenswerk verliehen und noch im selben Jahr der japanische Praemium Imperiale. 2007 wird ihr in der Londoner Tate Modern, im Centre Pompidou in Paris, im Solomon R. Guggenheim Museum in New York und im Museum of Contemporary Art in Los Angeles sowie im Hirshhorn Museum & Sculpture Garden in Washington, D.C., eine große Wanderausstellung gewidmet. Die Liste der darauf folgenden groß angelegten Solo Shows der vergangenen Jahre lesen sich wie ein Who's Who der weltweit bedeutendsten Museen: hinter das Belvedere in Wien (2023/24) reihen sich bspw. das Nasjonalmuseet in Oslo (2023), das Metropolitan Museum of Art, New York (2022), das Kunstmuseum Basel (2019), das Rijksmuseum, Amsterdam (2018), das Museum of Modern Art in New York und das San Francisco Museum of Modern Art (2017), die Tate Modern in London und das Guggenheim Museum in Bilbao (2016), das Louisiana Museum für moderne Kunst in Humlebæk, die National Gallery of Art in Washington, D.C. und das Haus der Kunst in München (2015) sowie die Fondation Beyeler in Riehen/Basel (2011/12). [CH]

56

RAINER FETTING

1949 Wilhelmshaven – lebt und arbeitet in Berlin

Rückenakt (Ausblick). 1982.

Dispersion auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt „Rückenakt".
251 x 202 cm (98.8 x 79.5 in). [CH]

Aufrufzeit: 06.06.2025 – ca. 19.20 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R7/D/F)
$ 90,400 – 135,600

PROVENIENZ

- Galerie Heinz Holtmann, Köln (1988).
- Sammlung Monika und Thomas Verhoeven, USA.
- Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf (verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett und dem Stempel).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2009 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- From the collection of Monika and Thomas Verhoeven. From „Junge Wilde" to video, Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, New York, 19.6.-15.8.1999, S. 22 (m. Abb.).
- BerlinOttana. Pittura irruente, MARCA / Museo Delle Arti, Catanzaro, 30.4.-9.10.2011, S. 121 (m. Abb.).

LITERATUR

- Rainer Fetting und Jan Hoet, Fetting, Köln 2009, S. 166, Kat.-Nr. 177 (m. ganzs. Abb.).
- Simone Wiechers, Pelikane am Potsdamer Platz. Das neue Berlin im Werk von Rainer Fetting, in: Ausst.-Kat. Rainer Fetting, Berlinische Galerie, Berlin 2011, S. 115.

- **Überlebensgroßer, erotisch aufgeladener Männerakt in der neuen, farbstarken Ästhetik der „Jungen Wilden" (auch „Neuen Wilden")**
- **Der Ausblick als Sehnsuchtsort: die Weite der Alpenlandschaft als diametraler Gegensatz zu der von der DDR umschlossenen Stadt West-Berlin**
- **Im Entstehungsjahr ist Rainer Fetting an der legendären „Zeitgeist"-Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, und an der 40. Biennale von Venedig beteiligt**
- **Der Künstler gilt als Protagonist der revolutionären Berliner Kunstszene und der mit ihm auferstandenen figurativen Malerei der frühen 1980er Jahre**
- **Seine Werke der 1980er Jahre gehören zu den gesuchtesten Arbeiten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)**
- **Diese Arbeiten sind Teil bedeutender musealer Sammlungen, darunter das Städel Museum, Frankfurt a. Main, die Pinakothek der Moderne der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, das Portland Art Museum und die Tate Gallery, London**

Rainer Fetting im April 2025 über sein hier angebotenes Werk „Rückenakt (Ausblick)"
„Ich war damals in einem kurzen Ski-Urlaub auf dem Pilatus mit Modell Claus und anderen Freunden.

Aus dem Event hat sich dann die Bildidee entwickelt. Wenn man aus dem eingemauerten, zubetonierten West-Berlin kam, ist die Weite der Alpenlandschaft der größtmögliche Kontrast. Wie setze ich das in einem Bild überzeugend um? So ist dann die Bildserie entstanden. Der ‚Ausblick' als Sehnsuchtsort sozusagen. Verstärkend wirkt noch der männliche erotische Körper, den ich in einer Zeit gemalt habe, in der ‚schwul' noch verboten war und bei Ausstellungseröffnungen noch viele von dem Thema peinlich berührt waren.

So fühlte es sich dann auch noch über ein Jahrzehnt später an, als ich das Bild ‚Ich find dich geil' von 1982 aus dieser Werkreihe vor Bundeskanzler Gerhard Schröder, dem Leihgeber und der versammelten Mannschaft im Kanzleramt vorstellen sollte …"

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

1. Allgemeines

1.1 Die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer") versteigert grundsätzlich als Kommissionär im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgenden „Kommittenten"), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedingungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5.5) 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 Zuschlagssumme ohne Aufgeld und Umsatzsteuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Möglichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbehaltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

2.7 Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Versteigerer nach freiem Ermessen einem Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteigerer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wiederholen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

3. Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf

3.1 Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, Angebote in Textform, übers Internet oder fernmündliche Angebote, die 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 Stattfinden der Versteigerung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

3.5 Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Währungsumrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zugangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hinreichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Versteigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Verwendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen werden, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

3.7 Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachverkauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, sofern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung

4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschlechterung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versendung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berechtigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jederzeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbeitungskosten) verlangen.

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während oder 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. Sie ist auch bei den jeweiligen Objekten angegeben, im Katalog mit den Buchstaben „D" für Differenzbesteuerung und „R" für Regelbesteuerung gekennzeichnet.

5.4 Besteuerung

5.4.1 Der Zuschlagspreis (Hammerpreis) versteht sich bei der Regelbesteuerung zuzüglich der gesetzlichen Umsatzsteuer, deren Höhe sich nach der steuerlichen Einordnung des jeweiligen Kunstwerks richtet (vgl. Ziffer 5.4.2).

5.4.2 Abhängig von Art und Beschaffenheit des Werkes kann entweder der ermäßigte Umsatzsteuersatz von 7 % (z. B. für gedruckte Bücher und bestimmte Originalkunstwerke i. S. d. § 12 Abs. 2 Nr. 1 UStG i.V.m. Anlage 2) oder der Regelsteuersatz von 19 % zur Anwendung kommen.

5.4.3 Der jeweils zutreffende Umsatzsteuersatz ist im Katalog bzw. Online-Angebot individuell ausgewiesen.

5.4.4 Bei Anwendung der Differenzbesteuerung nach § 25a UStG erfolgt kein gesonderter Umsatzsteuerausweis. In diesen Fällen ist die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer von derzeit 19 % im Kaufpreis enthalten,

5.5 Käuferaufgeld

5.5.1 Gegenstände, die im Katalog mit „D" gekennzeichnet sind, unterliegen der Differenzbesteuerung. Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt zusätzlich 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.

5.5.2 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 19 % der Rechnungssumme erhoben.

5.5.3 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 jeweils gesetzliche Umsatzsteuer, siehe Ziffer 5.4.2, erhoben.

Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Regelbesteuerung angewendet werden.

5.6 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.

5.7 Ausfuhrlieferungen in EU-Länder sind bei Vorlage der VAT-Nummer von der Umsatzsteuer befreit. Ausfuhrlieferungen in Drittländer (außerhalb der EU) sind von der Mehrwertsteuer befreit; werden die ersteigerten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegenstand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge herauszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlung des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Versteigerer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerblichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Versteigerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszinsen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrentkredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen gesetzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand nochmals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rechte aus dem vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z. B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine Erwerbung unverzüglich, spätestens 1 Monat nach Zuschlag, beim Versteigerer abzuholen. Gerät er mit dieser Verpflichtung in Verzug und erfolgt eine Abholung trotz erfolgloser Fristsetzung nicht, oder verweigert der Käufer ernsthaft und endgültig die Abholung, kann der Versteigerer vom Kaufvertrag zurücktreten und Schadensersatz verlangen mit der Maßgabe, dass er den Gegenstand nochmals versteigern und seinen Schaden in derselben Weise wie bei Zahlungsverzug des Käufers geltend machen kann, ohne dass dem Käufer ein Mehrerlös aus der erneuten Versteigerung zu steht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug bedingter Beitreibungskosten.

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 berechtigten Belange des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten für das Vorliegen von Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 oder 2 des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) oder bei fehlender, unrichtiger oder unvollständiger Offenlegung von Identität und wirtschaftlichen Hintergründen des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sowie unzureichender Mitwirkung bei der Erfüllung der aus dem Geldwäschegesetz (GwG) folgenden Pflichten, unabhängig ob durch den Käufer oder den Einlieferer. Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigten Umständen Kenntnis erlangt.

9. Gewährleistung

9.1 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Sie sind gebraucht und werden ohne Haftung des Versteigerers für Sachmängel und unter Ausschluss jeglicher Gewährleistung zugeschlagen. Der Versteigerer verpflichtet sich jedoch gegenüber dem Käufer bei Sachmängeln, welche den Wert oder die Tauglichkeit des Objekts aufheben oder nicht unerheblich mindern und die der Käufer ihm gegenüber innerhalb von 12 Monaten nach Zuschlag geltend macht, seine daraus resultierenden Ansprüche gegenüber dem Einlieferer abzutreten, bzw., sollte der Käufer das Angebot auf Abtretung nicht annehmen, selbst gegenüber dem Einlieferer geltend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erzielten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteigerer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Versteigerers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachverständigen (oder des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erforderlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

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 Werk 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 Verrichtungsgehilfen sind - gleich aus welchem Rechtsgrund und auch im Fall des Rücktritts des Versteigerers nach Ziff. 8.4 - ausgeschlossen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteigerers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsgehilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der fahrlässigen Verletzung vertragswesentlicher Pflichten, jedoch in letzterem Fall der Höhe nach beschränkt auf die bei Vertragsschluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haftung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. Datenschutz

Auf die jeweils gültigen Datenschutzbestimmungen des Versteigerers wird ausdrücklich hingewiesen. Sie finden sich sowohl im jeweiligen Auktionskatalog veröffentlicht, als auch als Aushang im Auktionssaal und im Internet veröffentlicht unter www.kettererkunst.de/datenschutz/index.php. Sie sind Vertragsbestandteil und Grundlage jedes geschäftlichen Kontaktes, auch in der Anbahnungsphase.

12. Schlussbestimmungen

12.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während oder unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung betreffende Vorgänge - insbesondere Zuschläge und Zuschlagspreise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

12.2 Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schriftformerfordernisses.

12.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Sondervermögen wird zusätzlich vereinbart, dass Erfüllungsort und Gerichtsstand München ist. München ist ferner stets dann Gerichtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

12.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

12.5 Streitbeilegungsverfahren:

Der Anbieter ist weder gesetzlich verpflichtet noch freiwillig einem Streitbeilegungsverfahren (z. B. Art. 36 Abs. 1 Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (VSBG)) 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.

(Stand: 05/2025)

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 Versteuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;
- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;
- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweiskopie, Handelsregisterauszug, Rechnungskopie, Beantwortung von zusätzlichen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekte überprüfen zu können). Teilweise sind wir dazu auch gesetzlich verpflichtet, vgl. § 2 Abs. 1 Ziffer 16 GwG und dies bereits schon in einem vorvertraglichen Stadium.

Gleichzeitig sind wir im Rahmen der Vertragsabwicklung und zur Durchführung vertragsanbahnender Maßnahmen berechtigt, andere ergänzende Informationen von Dritten einzuholen (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berechtigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen. Diese Erforderlichkeit ist insbesondere durch die Besonderheit des Auktionshandels gegeben, da Sie mit Ihrem Gebot und dem Zuschlag dem Vorbieter die Möglichkeit nehmen, das Kunstwerk zu erstehen. Damit kommt Ihrer Bonität, über die wir stets höchste Verschwiegenheit bewahren, größte Bedeutung zu.).

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

Sie haben die Möglichkeit, sich bei uns direkt (im Telefonat, postalisch, per E-Mail oder per Fax), oder auf unseren Internetseiten unter Angabe von personenbezogenen Daten zu registrieren.

So z.B. wenn Sie an Internetauktionen teilnehmen möchten oder/und sich für bestimmte Kunstwerke, Künstler, Stilrichtungen, Epochen u.a. interessieren, oder uns bspw. Kunstobjekte zum Kauf oder Verkauf anbieten wollen.

Welche personenbezogenen Daten Sie dabei an uns übermitteln, ergibt sich aus der jeweiligen Eingabemaske, die wir für die Registrierung bzw. Ihre Anfragen verwenden, oder den Angaben, um die wir Sie bitten, oder die Sie uns freiwillig übermitteln. Die von Ihnen hierfür freiwillig ein- bzw. angegebenen personenbezogenen Daten werden ausschließlich für die interne Verwendung bei uns und für eigene Zwecke erhoben und gespeichert.

Wir sind berechtigt die Weitergabe an einen oder mehrere Auftragsverarbeiter zu veranlassen, der die personenbezogenen Daten ebenfalls ausschließlich für eine interne Verwendung, die dem für die Verarbeitung Verantwortlichen zuzurechnen ist, nutzt.

Durch Ihre Interessenbekundung an bestimmten Kunstwerken, Künstlern, Stilrichtungen, Epochen, u.a., sei es durch Ihre oben beschriebene Teilnahme bei der Registrierung, sei es durch Ihr Interesse am Verkauf, der Einlieferung zu Auktionen, oder dem Ankauf, jeweils unter freiwilliger Angabe Ihrer personenbezogenen Daten, ist es uns gleichzeitig erlaubt, Sie über Leistungen unseres Hauses und Unternehmen, die auf dem Kunstmarkt in engem Zusammenhang mit unserem Haus stehen, zu benachrichtigen, sowie zu einem zielgerichteten Marketing und der Zusendung von Werbeangeboten auf Grundlage Ihres Profils per Telefon, Fax, postalisch oder E-Mail. Wünschen Sie dabei einen speziellen Benachrichtigungsweg, so werden wir uns gerne nach Ihren Wünschen richten, wenn Sie uns diese mitteilen. Stets werden wir aufgrund Ihrer vorbezeichneten Interessen, auch Ihren Teilnahmen an Auktionen, nach Art. 6 Abs. 1 lit (f) DSGVO abwägen, ob und wenn ja, mit welcher Art von Werbung wir an Sie herantreten dürfen (bspw.: Zusendung von Auktionskatalogen, Information über Sonderveranstaltungen, Hinweise zu zukünftigen oder vergangenen Auktionen, etc.).

Sie sind jederzeit berechtigt, dieser Kontaktaufnahme mit Ihnen gem. Art. 21 DSGVO zu **widersprechen** (siehe nachfolgend unter: „Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten").

Live-Auktionen

In sogenannten Live-Auktionen sind eine oder mehrere Kameras oder sonstige Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte auf den Auktionator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichsten 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.

Beruht 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 KGSG i.V.m. § 42 KGSG 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

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 5.5) 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 here presents 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 liveauction) 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 auctioneer 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 The sale is subject to differential or standard taxation depending on the consignor's requirements. The applicable type of taxation can be requested prior to the purchase; it is also indicated in the catalog. Objects marked "D" are subject to differential taxation, and objects marked "R" are subject to standard taxation.

5.4 Taxation

5.4.1 If standard taxation is applicable, the hammer price is subject to statutory sales tax, the amount of which depends on the object's tax classification (see section 5.4.2).

5.4.2 Depending on the type and nature of the work, the reduced sales tax rate of 7% (e.g., for printed books and specific original works of art within the meaning of Article 12 (2) Section 2 No. 1 of the German Sales Tax Act (UStG) in conjunction with Annex 2) or the standard tax rate of 19% may apply.

5.4.3 The applicable sales tax rate is specified in the catalog or online.

5.4.4 If differential taxation is applied in accordance with Article 25a of the German Sales Tax Act (UStG), no separate sales tax will be charged. If this is the case, the applicable statutory sales tax of 19% is included in the purchase price.

5.5 Buyer's premium

5.5.1 Objects marked with "D" in the catalog are subject to differential taxation.

If differential taxation is applied, an additional premium will be levied on each item as specified below:

– 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 €.

5.5.2 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 surcharge, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 19 % of the invoice total.

5.5.3 Objects marked „R" in the catalog are subject to regular taxation. Accordingly, the purchasing price consists of the hammer price and a surcharge 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 individual statutory VAT is levied to the sum of hammer price and surcharge, (see section 5.4.2).

Regular taxation may be applied for contractors entitled to input tax reduction.

5.6 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.

5.7 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.

6. Advance payment / Retention of title

6.1 The auctioneer is not obliged to hand out the auction item before payment of all amounts owed by the buyer has been made.

6.2 Ownership of the object of purchase is only transferred to the buyer once the invoice amount has been paid in full. If the buyer has already resold the object of purchase at a point in time when he has not yet paid the auctioneer's invoice amount or has not paid it in full, the buyer transfers all claims from this resale to the auctioneer up to the amount of the unpaid invoice amount. The auctioneer accepts this transfer.

6.3 If the buyer is a legal entity under public law, a special fund under public law or an entrepreneur who, when concluding the purchase contract, is exercising his commercial or self-employed professional activity, the retention of title also applies to claims of the auctioneer against the buyer from the current business relationship and other auction items until the settlement of claims in connection with the purchase.

7. Right of offset- and retention

7.1 The buyer can only offset undisputed or legally binding claims against the auctioneer.

7.2 The buyer's rights of retention are excluded. Rights of retention of the buyer who is not an entrepreneur within the meaning of § 14 BGB (German Civil Code) are only excluded if they are not based on the same contractual relationship.

8. Delay in payment, Revocation, Claims for compensation

8.1 If the buyer is in default with a payment, the auctioneer can, regardless of further claims, demand interest for default at the usual bank interest rate for open overdrafts, but at least in the amount of the respective statutory interest on defaults according to §§ 288, 247 BGB (German Civil Code). With the occurrence of default, all claims of the auctioneer become due immediately.

8.2 If the auctioneer demands compensation instead of performance because of the late payment and if the item is auctioned again, the original buyer, whose rights from the previous bid expire, is liable for the damage caused as a result, such as storage costs, failure and lost profit. He has no claim to any additional proceeds realized in the repeated auction and is not permitted to make any further bids.

8.3 The buyer must collect his acquisition from the auctioneer immediately, at the latest 1 month after the bid has been accepted. If he defaults on this obligation and collection does not take place despite an unsuccessful deadline, or if the buyer seriously and finally refuses collection, the auctioneer can withdraw from the purchase contract and claim compensation with the proviso that he can auction the item again and compensate for his damage in the same way as in the event of default in payment by the buyer, without the buyer being entitled to additional proceeds from the new auction. In addition, the buyer also owes reasonable compensation for all collection costs caused by the delay.

8.4 The auctioneer is entitled to withdraw from the contract if it emerges after the conclusion of the contract that he is not or was not entitled to carry out the contract due to a legal provision or official instruction or there is an important reason,that makes the execution of the contract for the auctioneer, also under consideration of the legitimate interests of the buyer, unacceptable. Such an important reason exists in particular if there are indications of the existence of facts according to §§ 1 Para. 1 or 2 of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) or in the case of missing, incorrect or incomplete disclosure of the identity and economic background of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) as well as insufficient cooperation in the fulfillment of the obligations resulting from the Money Laundering Act (GwG), regardless of whether on the part of the buyer or the consignor. The auctioneer will seek clarification without negligent hesitation as soon as he becomes aware of the circumstances that justify the withdrawal.

9. Guarantee

9.1 All items to be auctioned can be viewed and inspected prior to the auction. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee. However, in case of material defects which destroy or significantly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of the acceptance of his bid, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or – should the purchaser decline this offer of assignment – to itself assert such claims against the consignor. In the case of a successful claim against the consignor by the auctioneer, the auctioneer pays the buyer the amount obtained up to the amount of the hammer price, step by step, against the return of the item. The buyer is not obliged to return the item to the auctioneer if the 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 an object that represents a used item in a public auction within the meaning of Section 312g Paragraph 2No. 10 BGB, the provisions of consumer goods sales, i.e. the provisions of Sections 474 et seq. BGB, do not apply to this purchase.

A „publicly accessible auction" within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB is understood as such a form of marketing in which the seller offers goods or services to consumers who are present in person or who are granted this opportunity, in a transparent process based on competing bids carried out by the auctioneer, in which the winning bidder is obliged to purchase the goods or service. Since the possibility of personal presence is sufficient for the exception of Section 474 (2) sentence 2 BGB, it is not important that one or more consumers actually took part in the auction. The auction via an online platform is therefore also to be regarded as a publicly accessible auction if the possibility of the consumer's personal presence is guaranteed.

Therefore, the warranty exclusions and limitations listed in these conditions also apply to a consumer.

9.3 The catalog descriptions and illustrations, as well as the images in other media of the auctioneer (internet, other forms of advertising, etc.), were made to the best of knowledge, they do not constitute a guarantee and are not contractually agreed properties within the meaning of § 434 BGB, but only serve to inform the bidder/ buyer, unless the auctioneer expressly and in writing guarantees the corresponding quality or property. This also applies to expertises. The estimate prices specified in the auctioneer's catalog and descriptions in other media (internet, other advertisements, etc.) serve – without guarantee for the correctness – only as an indication of the market value of the items to be auctioned. The fact of the assessment by the auctioneer as such does not represent any quality or property of the object of purchase.

9.4 In some auctions (particularly in the case of additional live auctions), video or digital images of the works of art may be used. Errors in the display in terms of size, quality,coloring etc. can occur solely because of the image reproduction. The auctioneer cannot guarantee or assume any liability for this. Clause 10 applies accordingly.

10. Liability

Claims for compensation by the buyer against the auctioneer, his legal representatives, employees or vicarious agents are excluded – for whatever legal reason and also in the event of the auctioneer withdrawing according to Section 8.4. This does not apply to damages that are based on intentional or grossly negligent behavior on the part of the auctioneer, his legal representatives or his vicarious agents. The exclusion of liability also does not apply to the assumption of a guarantee or the negligent breach of essential contractual obligations, but in the latter case the amount is limited to the foreseeable and contract-typical damages at the time the contract was concluded. The liability of the auctioneer for damage resulting from injury to life, limb or health remains unaffected.

11. Privacy

We expressly refer to the auctioneer's applicable data protection regulations. They are published in the respective auction catalog, posted in the auction room and published on the internet on www.kettererkunst.com/privacypolicy/index.php. They are part of the contract and the basis of every business contact, even in the initiation phase.

12. Final Provisions

12.1 Information provided by the auctioneer over the phone during or immediately after the auction about the auction processes – in particular regarding premiums and hammer prices – are only binding if they are confirmed in writing.

12.2 Oral ancillary agreements must be put in writing in order to be effective. The same applies to the cancellation of the requirement of the written form.

12.3 In business transactions with merchants, legal entities under public law and special funds under public law, it is also agreed that the place of fulfillment and jurisdiction is Munich. Furthermore, Munich is always the place of jurisdiction if the buyer does not have a general place of jurisdiction in Germany.

12.4 The law of the Federal Republic of Germany applies to the legal relationship between the auctioneer and the bidder/buyer, excluding the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG).

12.5 Dispute Resolution:

The provider is neither legally obliged nor voluntarily to join a dispute resolution (e. g. Art. 36 Para. 1 `Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (Consumer Dispute Settlement Act, VSBG) before a consumer arbitration board and is therefore not willing to participate in such a resolution.

12.6 Should one or more provisions of these terms of auction be or become invalid, the validity of the remaining provisions shall remain unaffected. Section 306 paragraph 2 of the German Civil Code applies.

12.7 These auction conditions contain a German and an English version. The German version is always decisive, whereby the meaning and interpretation of the terms used in these auction conditions are exclusively dependent on German law.

(As of May 2025)

DATA PRIVACY POLICY

As of May 2020

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG Munich

Scope:

The following data privacy rules address how your personal data is handled and processed for the services that we offer, for instance when you contact us initially, or where you communicate such data to us when logging in to take advantage of our further services.

Data controller:

The „data controller" within the meaning of the European General Data Protection Regulation* (GDPR) and other regulations relevant to data privacy are:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG,
Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 Munich

You can reach us by mail at the addresses above, or
by phone: +49 89 55 244-0
by fax: +49 89 55 244-166
by email: infomuenchen@kettererkunst.de

Definitions under the European GDPR made transparent for you:

Personal Data

Personal data is any information relating to an identified or identifiable natural person (hereinafter „data subject"). An identifiable natural person is one who can be identified, directly or indirectly, in particular by reference to an identifier such as a name, an identification number, location data, an online identifier, or to one or more factors specific to the physical, physiological, genetic, mental, economic, cultural, or social identity of that natural person.

Processing of Your Personal Data

"Processing" means any operation or set of operations performed on personal data or on sets of personal data, whether or not by automated means, such as collection, recording, organization, structuring, storage, adaptation or alteration, retrieval, consultation, use, disclosure by transmission, dissemination or otherwise making available, alignment or combination, restriction, erasure, or destruction.

Consent

"Consent" of the data subject means any freely given, specific, informed, and unambiguous indication of the data subject's wishes by which he or she, by a statement or by a clear affirmative action, signifies agreement to the processing of personal data relating to him or her.

We also need this from you – whereby this is granted by you completely voluntarily – in the event that either we ask you for personal data that is not required for the performance of a contract or to take action prior to contract formation, and/or where the lawfulness criteria set out in Art. 6 (1) sentence 1, letters c) - f) of the GDPR would otherwise not be met.

In the event consent is required, we will request this from you **separately.** If you do not grant the consent, we absolutely will not process such data.

Personal data that you provide to us for purposes of performance of a contract or to take action prior to contract formation and which is required for such purposes and processed by us accordingly includes, for example:

- Your contact details, such as name, address, phone, fax, e-mail, tax ID, etc., as well as financial information such as credit card or bank account details if required for transactions of a financial nature;
- Shipping and invoice details, information on what type of taxation you are requesting (regular taxation or differential taxation) and other information you provide for the purchase, offer, or other services provided by us or for the shipping of an item;
- Transaction data based on your aforementioned activities;
- other information that we may request from you, for example, in order to perform authentication as required for proper contract fulfillment (examples: copy of your ID, commercial register excerpt, invoice copy, response to additional questions in order to be able to verify your identity or the ownership status of an item offered by you). In some cases we are legally obligated to this, cf. § 2 section 1 subsection 16 GwG (Money Laundering Act) and this is the case before closing the contract.

At the same time, we have the right in connection with contract fulfillment and for purposes of taking appropriate actions that lead to contract formation to obtain supplemental information from third parties (for example: if you assume obligations to us, we generally have the right to have your creditworthiness verified by a credit reporting agency within the limits allowed by law. Such necessity exists in particular due to the special characteristics of auction sales, since in the event your bid is declared the winning bid, you will be depriving the next highest bidder of the possibility of purchasing the artwork. Therefore your credit standing – regarding which we always maintain the strictest confidentiality – is extremely important.)

Registration/Logging in/Providing personal data when contacting us

You can choose to register with us and provide your personal data either directly (over the phone, through the mail, via e-mail, or by fax) or on our website. You would do this, for example, if you would like to participate in an online auction and/or are interested in certain works of art, artists, styles, eras, etc., or want to offer us (for example) pieces of art for purchase or sale.

Which personal data you will be providing to us is determined based on the respective input screen that we use for the registration or for your inquiries, or the information that we will be requesting from you or that you will be providing voluntarily. The personal data that you enter or provide for this purpose is collected and stored solely for internal use by us and for our own purposes.

We have the right to arrange for this information to be disclosed to one or more external data processors, which will likewise use it solely for internal use imputed to the processor's data controller.

When you show an interest in certain works of art, artists, styles, eras, etc., be this through your above-mentioned participation at registration, through your interest in selling, consignment for auction, or purchase, in each case accompanied by the voluntary provision of your personal data, this simultaneously allows us to notify you of services offered by our auction house and our company that are closely associated in the art marketplace with our auction house, to provide you with targeted marketing materials, and to send you promotional offers on the basis of your profile by phone, fax, mail, or e-mail. If there is a specific form of notification that you prefer, we will be happy to arrange to meet your needs once inform us of these. On the basis of your aforementioned interests, including your participation in auctions, we will be continually reviewing in accordance with Article 6 (1) (f) of the GDPR whether we are permitted to advertise to you and, if so, what kind of advertising may be used for this purpose (for example: sending auction catalogs, providing information on special events, future or past auctions, etc.).

You have the right to object to this contact with you at any time as stated in Art. 21 of the GDPR (see below: "Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data").

Live Auctions

In so-called live auctions, one or more cameras or other audio and video recording devices are directed toward the auctioneer and the respective works of art being offered at auction. Generally, such data can be received simultaneously via the Internet by anyone using this medium. Ketterer Kunst takes the strongest precautions to ensure that no one in the room who has not been specifically designated by Ketterer Kunst to be on camera with their consent for the auction process is captured on camera. Nevertheless, Ketterer Kunst cannot assume any responsibility for whether individuals in the auction hall themselves actively enter the respective frame, for example by deliberately or unknowingly stepping partially or completely in front of the respective camera, or by

moving through the scene. In such situation, through their participation in or attendance at the public auction, the respective individuals involved are agreeing to the processing of their personal data in the form of their personal image for the purposes of the live auction (transmission of the auction via audio and video).

Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data

Pursuant to the provisions of the GDPR, you have the following rights in particular:

- The right to information on stored personal data concerning yourself, free of charge, the right to receive a copy of this information, and the other rights in this connection as stated in Art. 15 of the GDPR.
- The right to immediate rectification of inaccurate personal data concerning you as stated in Art. 16 of the GDPR, and as applicable, to demand the completion of incomplete personal data, including by means of providing a supplementary statement.
- The right to immediate deletion ("right to be forgotten") of personal data concerning yourself provided one of the grounds stated in Art. 17 of the GDPR applies and provided the processing is not necessary.
- The right to restriction of processing if one of the conditions in Art. 18 (1) of the GDPR has been met.
- The right to data portability if the conditions in Art. 20 of the GDPR have been met.
- The right to object, at any time, to the processing of personal data concerning yourself performed based on Art. 6 (1) letter e) or f) of the GDPR as stated in Art. 21 for reasons arising due to your particular situation. This also applies to any profiling based on these provisions.

Where the processing of your personal data is based on consent as set out in Art. 6 (1) a) or Art. 9 (2) a) of the GDPR, you also have the right to withdraw consent as set out in Art. 7 (3) of the GDPR. Before any request for corresponding consent, we will always advise you of your right to withdraw consent.

To exercise the aforementioned rights, you can us directly using the contact information stated at the beginning, or contact our data protection officer. Furthermore, Directive 2002/58/EC notwithstanding, you are always free in connection with the use of information society services to exercise your right to object by means of automated processes for which technical specifications are applied.

Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

If you believe that the processing of personal data concerning yourself by Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, headquartered in Munich, is in vio lation of the GDPR, you have the right to lodge a complaint with the relevant office, e.g. in Bavaria with the Data Protection Authority of Bavaria (Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, BayLDA), Promenade 27 (Schloss), D-91522 Ansbach.

Data Security

Strong IT security – through the use of an elaborate security architecture, among other things – is especially important to us.

How Long We Store Data

Multiple storage periods and obligations to archive data have been stipulated in various pieces of legislation; for example, there is a 10-year archiving period (Sec. 147 (2) in conjunction with (1) nos. 1, 4, and 4a of the German Tax Code (Abgabenordnung), Sec. 14b (1) of the German VAT Act (Umsatzsteuergesetz)) for certain kinds of business documents such as invoices. We would like to draw your attention to the fact that in the case of contracts, the archiving period does not start until the end of the contract term. We would also like to advise you that in the case of cultural property, we are obligated pursuant to Sec. 45 in conjunction with Sec. 42 of the German Cultural Property Protection Act (Kulturgutschutzgesetz) to record proof of meeting our due diligence requirements and will retain certain personal data for this purpose for a period of 30 years. Once the periods prescribed by law or necessary to pursue or defend against claims (e.g., statutes of limitations) have expired, the corresponding data is routinely deleted. Data not subject to storage periods and obligations is deleted once the storage of such data is no longer required for the performance of activities and satisfaction of duties under the contract. If you do not have a contractual relationship with us but have shared your personal data with us, for example because you would like to obtain information about our services or you are interested in the purchase or sale of a work of art, we take the liberty of assuming that you would like to remain in contact with us, and that we may thus process the personal data provided to us in this context until such time as you object to this on the basis of your aforementioned rights under the GDPR, withdraw your consent, or exercise your right to erasure or data transmission.

Please note that in the event that you utilize our online services, our expanded data privacy policy applies supplementally in this regard, which will be indicated to you separately in such case and explained in a transparent manner as soon as you utilize such services.

*Regulation (EU) 2016/679 of the European Parliament and of the Council of 27 April 2016 on the protection of natural persons with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data, and repealing Directive 95/46/EC (General Data Protection Regulation

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. **R7/D:** Dieses Objekt wird differenzbesteuert oder regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7 % angeboten.
4. **R19/D:** Dieses Objekt wird differenzbesteuert oder regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19 % angeboten.
5. **R7:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7 % angeboten.
6. **R19:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19 % 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.
8. Die Artprice Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1987 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab dem ersten Werktag nach der Auktion unter +49-(0)89-5 52 44-0. Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 590

1: 33; 2: 40; 3: 12; 4: 15, 25; 5: 14; 6: 26; 7: 34; 8: 56; 9: 2; 10: 19; 11: 9; 12: 48; 13: 37; 14: 7, 16, 35, 51; 15: 4, 38; 16: 43; 17: 24; 18: 44; 19: 13, 29; 20: 20, 39; 21: 17; 22: 22; 23: 27; 24: 6; 25: 23; 26: 50; 27: 1; 28: 8, 32, 53; 29: 45; 30: 21; 31: 10; 32: 54, 55; 33: 11; 34: 28; 35: 47; 36: 46; 37: 3, 31; 38: 52; 39: 30; 40: 49; 41: 18; 42: 41; 43: 42; 44: 5; 45: 36

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumansichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen

THE ART LOSS ■ REGISTER™
www.artloss.com

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.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2025 (für vertretene Künstlerinnen und Künstler) / © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen / © Nolde Stifung Seebüll 2025 / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © Gerhard Richter 2025 (0059) / © Lucio Fontana by SIAE / © Estate Günther Förg, Suisse / © Dedalus Foundation Inc. / © Pechstein Hamburg / Berlin / © Succession Picasso / © The Easton Foundation / © All righst reserverd. Maryland College Institute of Art / © Helen Frankenthaler Foundation, Inc. / © The Estate of Sigmar Polke, Cologne.

Falls nicht anders angegeben, liegt das Copyright bei den Künstlern bzw. deren Rechtsnachfolgern. Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechtsinhaber zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

Online Sale

JEDEN MONAT
KUNST ENTDECKEN

BROWSE & BID

Kendell Geers **Fucking (black) heart. 2006. Neon.** **€ 9.000–12.000** – Angeboten im Online Sale „Modern & Contemporary Art“ am 15.7.2025.

KOMMENDE TERMINE

15. Mai–15. Juni 2025	**Sammlung Karin & Rüdiger Volhard**
15. Juni–15. Juli 2025	**Modern & Contemporary Art**
15. Juli–15. Aug. 2025	**Modern & Contemporary Art**
15. Aug.–15. Sept. 2025	**Modern & Contemporary Art**
15. Sept.–15. Okt. 2025	**Modern & Contemporary Art**
15. Okt.–15. Nov. 2025	**Modern & Contemporary Art**
15. Nov.–15. Dez. 2025	**Werke des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Günther Förg**

Auktionsende je um 15 Uhr

www.onlinesale.kettererkunst.de

Sammlungs-beratung

In den vergangenen Jahren haben wir uns als verlässlicher Partner für die erfolgreiche Veräußerung namhafter Sammlungen etabliert.

Für Privatsammler

Ihre Sammlung erzählt eine Geschichte – wir helfen Ihnen, das nächste Kapitel erfolgreich zu gestalten.

Ganz gleich, ob Ihre Sammlung wenige Werke umfasst oder eine umfangreiche Kollektion darstellt, ob es sich um Spitzenwerke oder kleinere Schätze handelt: Wir kümmern uns für Sie um alles – von der ersten Beratung über die Katalogisierung bis hin zur optimalen Vermarktung.

Unsere Expertise reicht von der Analyse und Bewertung über die Entwicklung einer individuellen Verkaufsstrategie bis hin zur umfassenden Präsentation Ihrer Sammlung auf dem internationalen Kunstmarkt. Dabei legen wir besonderen Wert darauf, die Hintergründe und die Einzigartigkeit Ihrer Sammlung herauszuarbeiten – denn eine authentische Geschichte steigert die emotionale Wirkung und damit den Wert.

Unser strukturiertes Vermarktungskonzept setzt gezielt auf Sichtbarkeit, passgenaue Marktpositionierung und internationale Reichweite, um für Sie das bestmögliche Ergebnis zu erzielen.

Vertrauen Sie auf unsere langjährige Erfahrung, unser starkes Netzwerk und unsere Leidenschaft für die Kunst – wir begleiten Sie persönlich, diskret und mit vollem Engagement.

Für Unternehmenssammlungen

Ihr Unternehmen besitzt eine Kunstsammlung und denkt über Veränderungen nach?

Veränderte Unternehmensstrukturen, sich wandelnde Märkte oder eine Neuausrichtung der Firmenidentität machen es oft notwendig, auch die Kunstsammlung strategisch anzupassen. Ob umfangreiche Kollektionen oder ausgewählte Einzelwerke – wir übernehmen die gesamte Betreuung und entwickeln ein maßgeschneidertes Konzept.

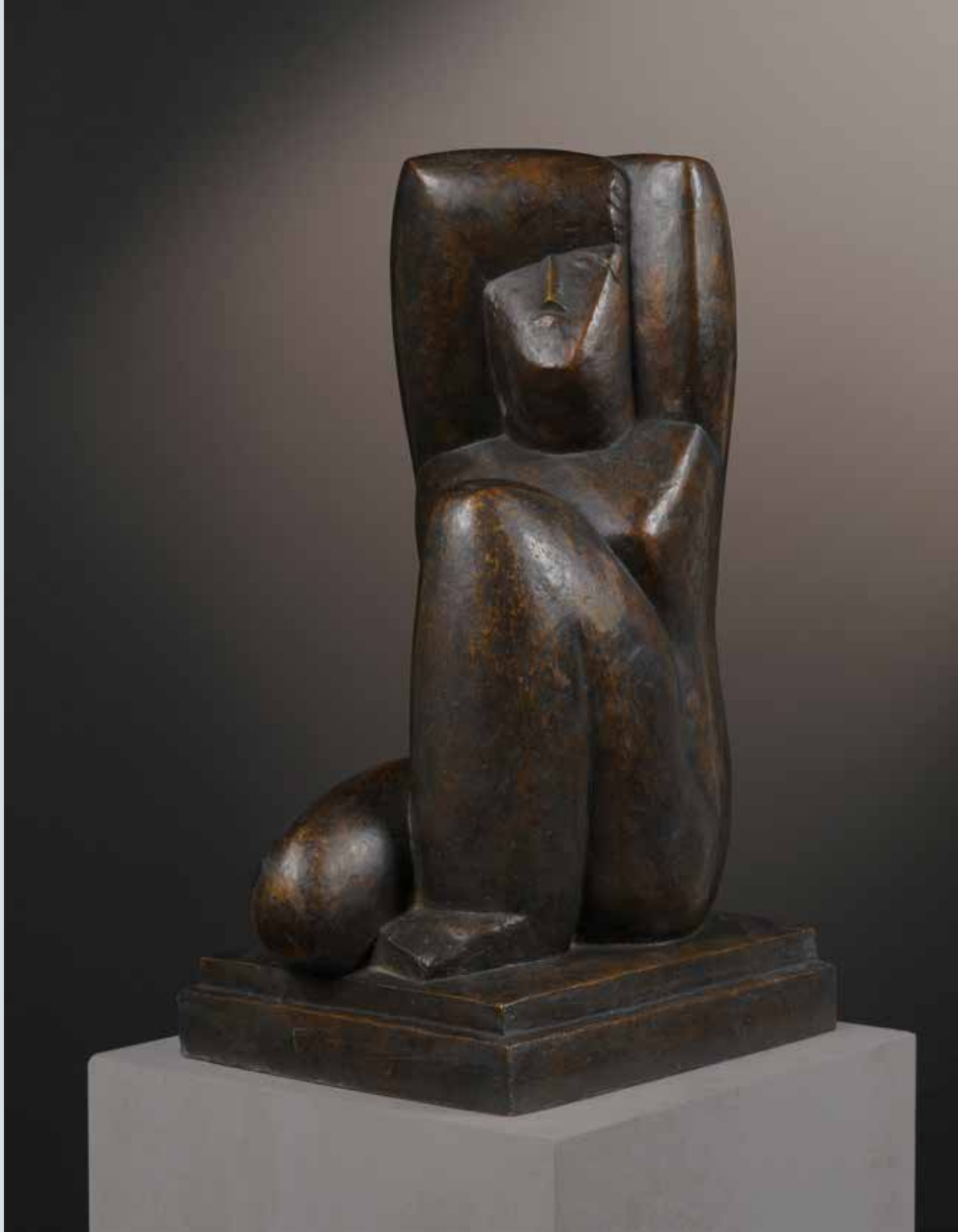
Uns ist es wichtig, nicht nur den Verkauf professionell abzuwickeln, sondern auch die Hintergründe und die kulturelle Bedeutung Ihrer Sammlung hervorzuheben.

Gemeinsam mit Ihnen entwickeln wir eine transparente Marketingstrategie, nachvollziehbar für Mitarbeiter und Öffentlichkeit. So wird nicht nur der Verkauf optimal vorbereitet, sondern auch das Unternehmensimage positiv unterstützt und nachhaltig gestärkt.

Unser strukturierter Ansatz sorgt dafür, dass Ihre Sammlung mit größtem Respekt behandelt wird und gleichzeitig ein maximales Verkaufsergebnis erzielt – diskret, effizient und reputationsfördernd.

Gerne erstellen wir für Sie ein individuelles Konzept zur optimalen Positionierung, Präsentation und Veräußerung Ihrer Unternehmenssammlung.

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

590 **Evening Sale** (Freitag, 6. Juni 2025)
591 **Day Sale** (Samstag, 7. Juni 2025)
@ **Online Sale** (Sonntag, 15. Juni 2025, ab 15 Uhr)

Achenbach, Oswald **591:** 120
Ackermann, Max **591:** 256
Antes, Horst **591:** 176
Archipenko, Alexander **591:** 267
Arman, Fernandez **@**
Arp, Hans (Jean) **591:** 233, 244, 270
Awe, Christian **@**
Bacon, Francis **591:** 227
Balkenhol, Stephan **591:** 245, 265 **@**
Balwé, Arnold **591:** 263
Barceló, Miquel **591:** 225
Barlach, Ernst **591:** 238
Baselitz, Georg **591:** 198, 199 **590:** 8, 14
Baumeister, Willi **591:** 226, 232
Bayrle, Thomas **591:** 105 **590:** 22
Beckmann, Max **591:** 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140 **@**
Bisky, Norbert **591:** 103, 161
Bourgeois, Louise **590:** 55
Butzer, André **@**
Cahn, Miriam **591:** 106
Cassigneul, Jean Pierre **591:** 185
Chillida, Eduardo **591:** 145 **590:** 32
Combas, Robert **591:** 211
Copley, William N. **590:** 3
Cragg, Tony **590:** 7, 23, 51
Cretius, Konstantin Johann Franz **591:** 150
Dillis, Cantius (Johann Cantius) **591:** 118
Dinklage, Erna **@**
Dix, Otto **591:** 119
Dokoupil, Jiri Georg **591:** 254
Dreher, Peter **591:** 260
Dubuffet, Jean **590:** 54
Emin, Tracey **591:** 279
Erben, Ulrich **591:** 173, 174
Evans, Cerith Wyn **591:** 283
Fautrier, Jean **591:** 168, 197
Feininger, Lyonel **591:** 143 **590:** 40
Felixmüller, Conrad **590:** 37
Fetting, Rainer **590:** 56
Förg, Günther **591:** 175, 179, 248 **590:** 25
Francis, Sam **590:** 2
Geiger, Rupprecht **591:** 110, 228, 235
Gilles, Werner **@**
Girke, Raimund **591:** 253, 255 **@**
Gormley, Antony **591:** 170
Graubner, Gotthard **591:** 251 **590:** 30
Grosse, Katharina **590:** 19, 50
Grosz, George **591:** 212
Hagemeister, Karl **591:** 114
Haring, Keith **590:** 1
Hartung, Karl **591:** 241
Heckel, Erich **591:** 121, 164, 218 **@**
Heiliger, Bernhard **591:** 216
Hein, Jeppe **591:** 250
Hockney, David **591:** 115, 141, 162
Hofer, Karl **591:** 101, 152, 154, 261 **@**
Hrdlicka, Alfred **@**
Immendorff, Jörg **591:** 280
Jawlensky, Alexej von **590:** 43, 45
Jorn, Asger **591:** 273
Judd, Donald **591:** 180
Kanoldt, Alexander **@**
Katz, Alex **591:** 104
Kiefer, Anselm **591:** 206, 224
Kirchner, Ernst Ludwig **591:** 142, 193, 195 **590:** 17 **@**
Klein-Moquay, Rotraut **591:** 182
Klimsch, Fritz **591:** 155
Knoebel, Imi **591:** 177, 230 **590:** 24, 29
Kobell, Wilhelm von **591:** 200
Koenig, Fritz **591:** 191, 231
Koester, Alexander **591:** 196
Kolbe, Georg **591:** 157
Laurens, Henri **590:** 4
Lechner, Alf **591:** 234
Lenbach, Franz von **591:** 165
Liebermann, Max **590:** 9
Louis, Morris **590:** 31
Lüpertz, Markus **591:** 223, 269, 271 **@**
Luther, Adolf **591:** 178
Mack, Heinz **591:** 266, 268 **@**
Maetzel-Johannsen, Dorothea **590:** 36
Man, Victor **591:** 281
Mecksepер, Friedrich **591:** 221, 222
Meese, Jonathan **591:** 249, 282
Mitoraj, Igor **591:** 252 **590:** 47
Moll, Margarete **591:** 153
Mönsted, Peder (Peder Mørk Mønsted) **591:** 102, 220
Munch, Edvard **590:** 28
Münter, Gabriele **591:** 116 **590:** 27
Nay, Ernst Wilhelm **591:** 100, 171, 242, 259 **590:** 35, 49
Nesch, Rolf **591:** 275, 276, 277
Nicholson, Ben **590:** 26
Nolde, Emil **591:** 160, 217, 262 **590:** 44
Nussbaum, Felix **591:** 246
Oehlen, Albert **590:** 34
Oldenburg, Claes **590:** 15
Opie, Julian **591:** 187, 190
Pechstein, Hermann Max **591:** 163, 192 **590:** 39, 41
Penck , A. R. (d. i. Ralf Winkler) **@**
Picasso, Pablo **591:** 146, 147, 148, 183, 184, 239, 240 **590:** 18
Piene, Otto **591:** 264
Poliakoff, Serge **590:** 53
Polke, Sigmar **590:** 48
Purrmann, Hans **591:** 113, 151, 159, 272
Radziwill, Franz **591:** 166 **590:** 46 **@**
Rainer, Arnulf **590:** 11
Reed, David **591:** 201
Richter, Gerhard **591:** 172, 257 **590:** 12, 20
Rouault, Georges **591:** 237
Scharl, Josef **591:** 112
Schiele, Egon **590:** 6
Schleime, Cornelia **591:** 107
Schlemmer, Oskar **591:** 215
Schmidt-Rottluff, Karl **590:** 38
Schumacher, Emil **591:** 167 **590:** 52
Schutz, Dana **590:** 16
Schwitters, Kurt **591:** 213, 214
Scully, Sean **591:** 169
Senff, Carl Adolf **591:** 149
SEO (d. i. Seo Soo-Kyoung) **@**
Sintenis, Renée **591:** 236
Soto, Jesús Rafael **591:** 229
Soulages, Pierre **590:** 21
Soutter, Louis **590:** 33
Spitzweg, Carl **591:** 117
Spoerri, Daniel **@**
Steinbrenner, Hans **591:** 144, 194, 247
Stella, Frank **591:** 203
Stöhrer, Walter **@**
Stomps, Louise **591:** 210
Struth, Thomas **591:** 205
Stuck, Franz von **590:** 5
Sturm, Helmut **@**
Tadeusz, Norbert **591:** 186
Tàpies, Antoni **591:** 274
Thieler, Fred **591:** 208, 209 **@**
Thoma, Hans **591:** 156
Uecker, Günther **591:** 258
Vasarely, Victor **591:** 278
Villeglé, Jacques de la **@**
von Heyl, Charline **@**
Voss, Jan **591:** 243
Warhol, Andy **591:** 108, 109, 111, 181, 188, 189, 202, 204
Weisgerber, Albert **591:** 158
Weiwei, Ai **591:** 207
Werefkin, Marianne von **590:** 10
Wesselmann, Tom **590:** 42
West, Franz **590:** 13
Winter, Fritz **@**
Wisinger-Florian, Olga **591:** 219

KETTERER KUNST