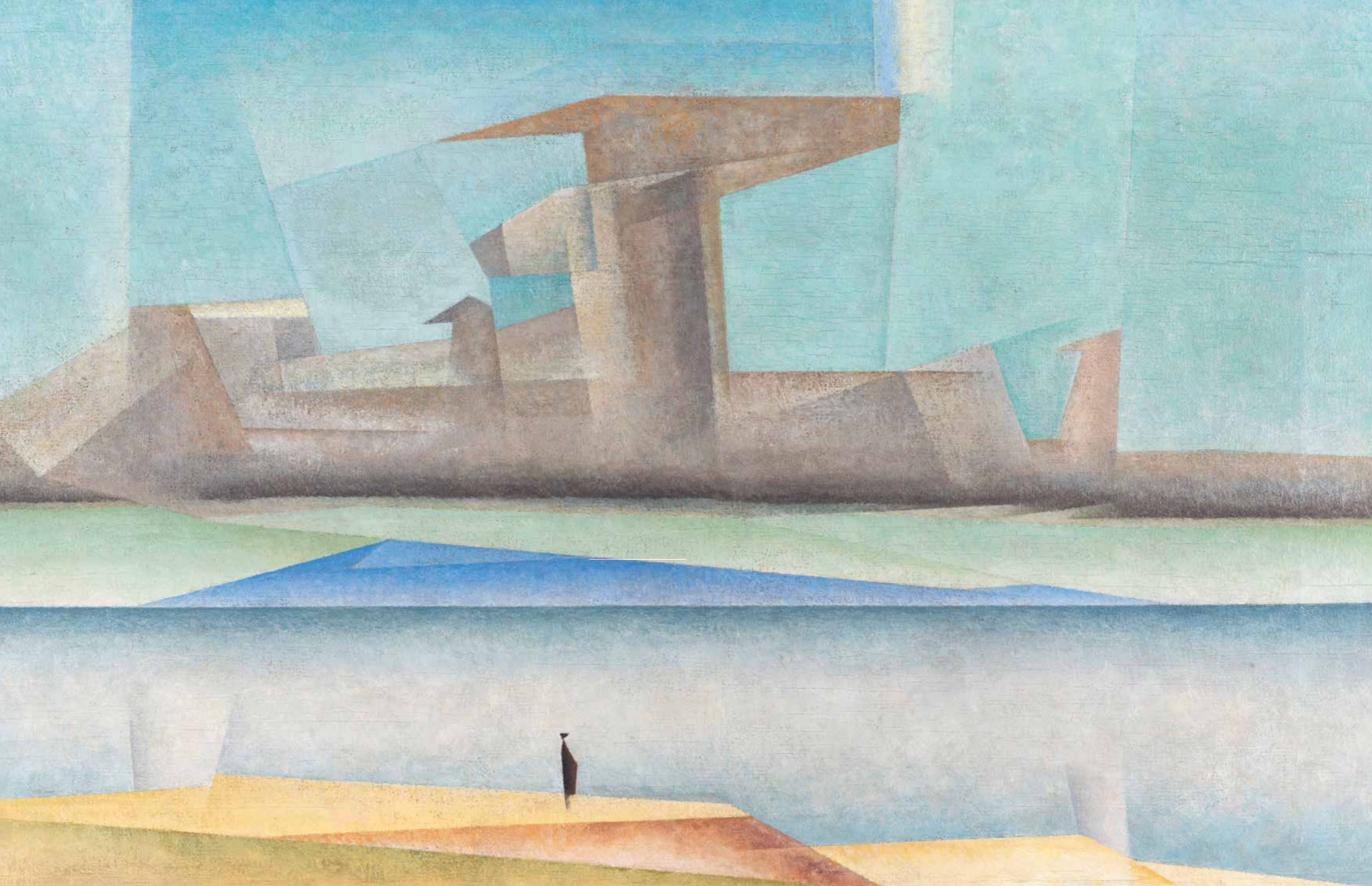


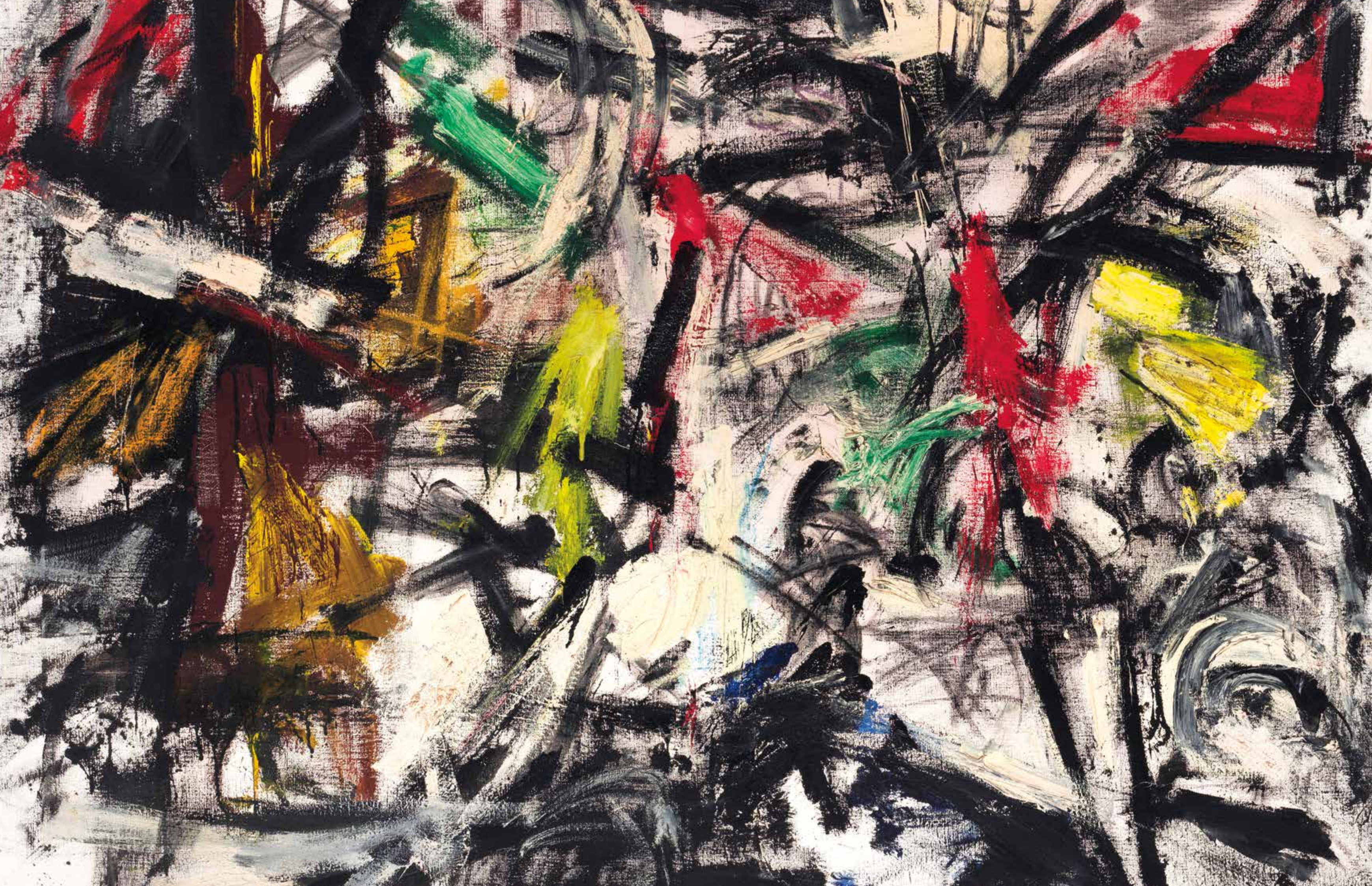


EVENING SALE

12. Juni 2026









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.

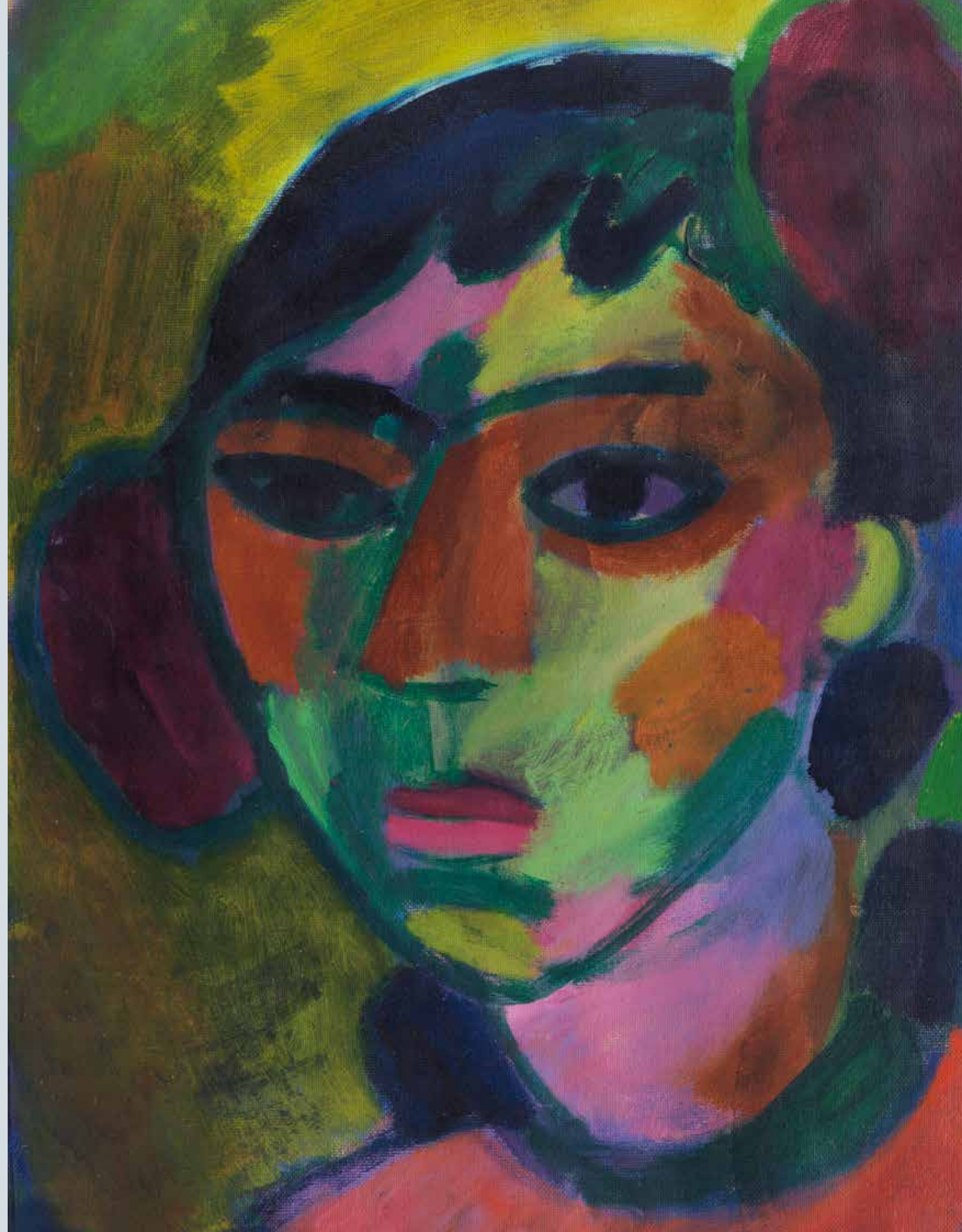
Online Sale

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

Registrieren und bieten unter onlinesale.kettererkunst.de

Letzte Gebotsmöglichkeit in unserem kommenden Online Sale „Modern & Contemporary Art“ am Mittwoch 15. Juli 2026, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)

**JETZT
VORMERKEN**
15. Juni –
15. Juli 2026





☐ 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

Bitte beachten Sie die Änderung des Aufgelds (5.5) in unseren Versteigerungsbedingungen zum 15.05.2026.
Please note the change in buyer's premium (5.5) in our terms of public auction.

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 Handelsregistrauszug 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 §11 GwG ist Ketterer Kunst dabei verpflichtet, meine und/oder deren Personalien, sowie weitere Daten vollständig aufzunehmen und eine Kopie/Scan u.a. zu archivieren. Ich versichere, dass ich oder die Person, die ich vertrete und die ich namentlich bekanntgegeben habe, wirtschaftlich Berechtigte/r im Sinne von § 3 GwG bin bzw. ist.

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

Rechnung

☐ Bitte schicken Sie mir die Rechnung 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



Bernd Reichle
Kaufmännischer Leiter
Tel. +49 89 55244-155
b.reichle@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
Lennart Holst
Tel. +49 89 55244-131
l.holst@kettererkunst.de



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

Modern 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

19th Century Art



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



KÖLN
Eva Donnerhack, M.A.
Senior Director
Tel. +49 221 510908-10
e.donnerhack@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



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

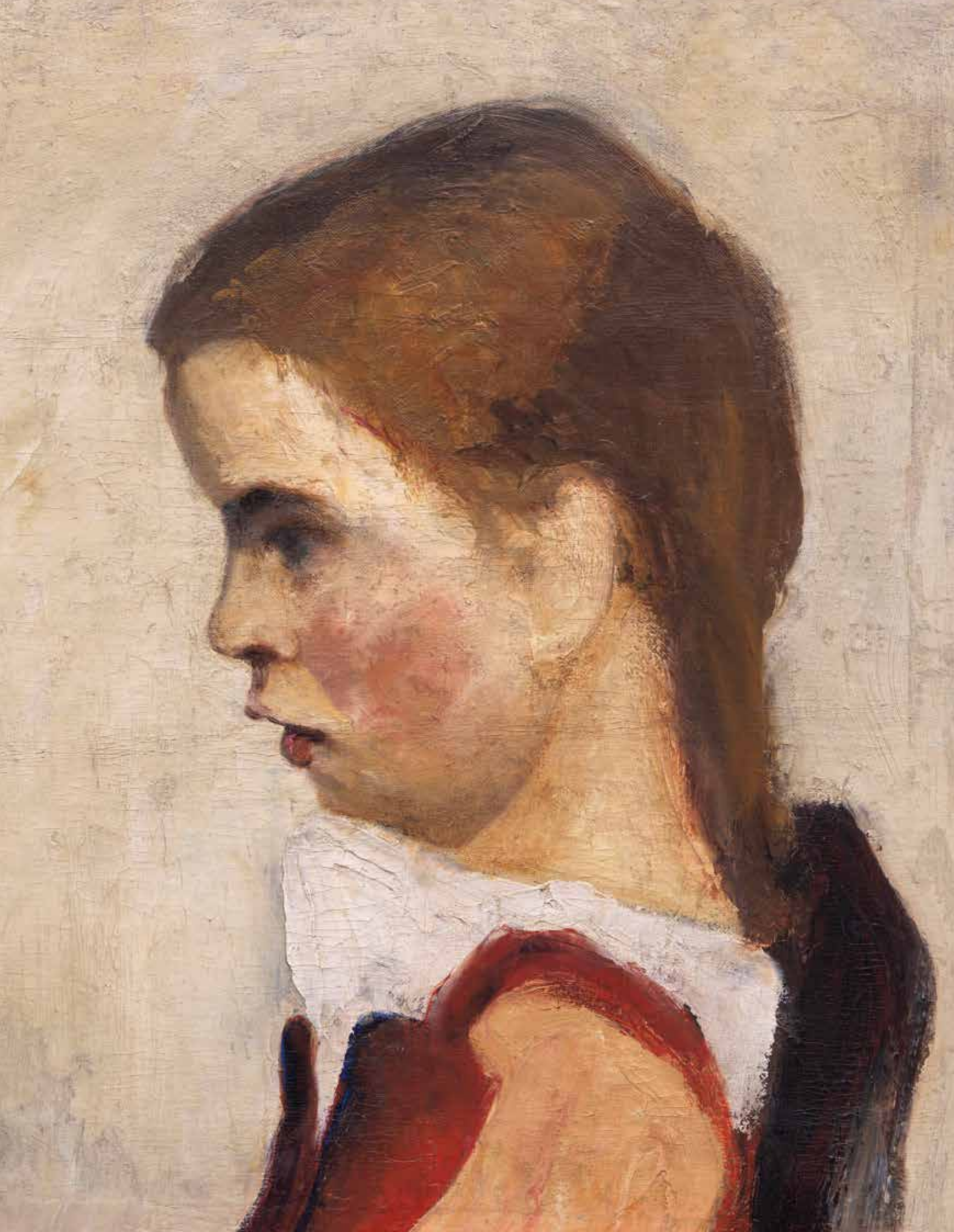
Holstenwall 5
20355 Hamburg
Tel. +49 - (0)40 - 37 49 61-0
Fax +49 - (0)40 - 37 49 61-66
infohamburg@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Berlin

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

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



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden



Nordisch (Großer Abstrakter Kopf). 1931.

Öl auf Malpappe.
Links unten monogrammiert und rechts unten datiert, verso signiert und datiert „1931“.
Verso zudem links unten bezeichnet „N. 69“, rechts unten in Rot vom Künstler bezeichnet „I“.
Unterhalb der Signatur verso wohl von Lisa Kümmel betitelt „Nordisch“ und von Andreas Jawlensky bezeichnet „Liste 6“.
Verso links oben von fremder Hand bezeichnet „174“ im Kreis (Bleistift).
Das Werk war vormals auf eine Holzplatte aufgelegt; auf dieser von Andreas Jawlensky betitelt „Nordisch“ und bezeichnet „A.K. Nr. 69“, „1931 N. 69“. 44 x 33 cm (17.3 x 12.9 in). [EH]

Im Cahier Noir als „1931 N. 69“ auf Seite 18 verzeichnet.

Wir danken Angelica Jawlensky Bianconi, Muralto, und Dr. Roman Zieglängsberger, Museum Wiesbaden, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D)
\$ 234,000 – 351,000

„Jawlensky aber förderte aus den tiefsten Tiefen der menschlichen Seele das Neue Menschenbild herauf. Er schrieb: ‚Ich weiß doch, dass ich gute Kunst mache, denn ich habe sie in meiner Seele entdeckt und nicht erfunden.‘ (Brief an G.Scheyer 19.10.1936)“

C. Weiler, Alexej Jawlensky, Köln, 1959, S.128.

PROVENIENZ

- Helene Jawlensky, Wiesbaden/Locarno (seit 1941).
- Andreas Jawlensky, Locarno (1965, von Vorgenannter ererbt).
- Maria Jawlensky, Locarno (1984, vom Vorgenannten ererbt).
- Wolfgang Wittrock, Düsseldorf (1991, von Vorgenannter erworben).
- Privatsammlung Rheinland (vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Bilder sind nicht verboten, Kunsthalle Düsseldorf, 1982, Kat.-Nr. 77.
- The Blue Four, Leonard Hutton Galleries, New York, 1984, Kat.-Nr. 31 (verso auf der Holzplatte mit einem Etikett).
- Alexej Jawlensky, Pinacoteca Comunale, Casa Rustica, Locarno, 3.9.-19.11.1989; Kunsthalle Emden, 3.12.1989-4.2.1990, Kat.-Nr. 96, Farbabb. S. 171 (jeweils verso auf der Holzplatte mit einem Etikett).

LITERATUR

- Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. 2: 1914-1933, München 1992, WVZ-Nr. 1370 (m. Farbabb. S. 456).
- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Nr. 355, Abb. S. 253.
- Clemens Weiler, Jawlensky. Köpfe - Gesichte - Meditationen, Hanau 1970, Nr. 266 (hier betitelt: „Weiss Grau Neapelgelb“).

- **Schon im Werkstattverzeichnis, dem sogenannten Cahier Noir, von Lisa Kümmel verzeichnet**
- **Das Gemälde steht exemplarisch für Jawlenskys meditative, spirituell aufgeladene Porträts**
- **Die klare Formensprache in Kombination mit der fein abgestimmten Farbigkeit verleiht dem Porträt zeitlose Modernität**
- **Teil der Ausstellung „The Blue Four“ (Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee) 1984 in New York**

„Nordisch (Großer Abstrakter Kopf)“ von Alexej von Jawlensky ist Teil einer der konzentriertesten und zugleich markantesten Werkgruppen der klassischen Moderne. In seinen „Abstrakten Köpfen“ kulminiert Jawlenskys Auseinandersetzung mit dem menschlichen Antlitz als Träger innerer Wirklichkeit. In ihnen überführt Jawlensky Figuration und Abstraktion in ein spannungsvolles, formal wie geistig durchdrungenes Gleichgewicht.

Für Alexej Jawlensky ist das Malen vor allem eine geistige, beinahe religiöse Praxis. Schwer beeinträchtigt durch seine Arthritis-Diagnose Ende der 1920er Jahre schildert er, wie er vor dem Arbeiten meditiert, um eine geistige Verbindung zur Essenz des Gesichts herzustellen. In dieser mentalen Vorbereitung findet Jawlensky den Schlüssel zur „Transzendenz“ im künstlerischen Akt selbst.

Jawlensky reduziert in seinen „Abstrakten Köpfen“ das Porträt auf eine frontal angelegte, streng symmetrische Ikonografie. Augen, Nase und Mund werden zu klar gefassten Zeichen eines archetypischen, zeitlosen Gesichts. Diese Reduktion erlaubt es dem Künstler, seine intensive spirituelle Empfindung mit einer auf das jeweilige Porträt abgestimmten Farbdramaturgie zu verbinden. Farbe fungiert allein als Ausdruck innerer Sammlung und metaphysischer Verdichtung.

Gerade die großformatigen Varianten, wie das hier angebotene Gemälde „Nordisch (Großer Abstrakter Kopf)“, besitzen eine besondere Präsenz. Die Monumentalisierung des Gesichts steigert dessen ikonische Wirkung.

Die Strahlkraft der „Abstrakten Köpfe“ im künstlerischen Umfeld bildet sich schon zu Jawlenskys Lebzeiten im Interesse zahlreicher Künstler und Sammler der zeitgenössischen Kunst ab. So erwirbt Willi Baumeister den abstrakten Kopf „Letztes Licht“, Wassily Kandinsky kauft „Morgengrauen“ und Paul Klee erhält im Tausch gegen eigene Bilder ebenfalls zwei abstrakte Köpfe, „Morgenlicht“ und „Herbstlicher Klang“. Im Hinblick auf die weitere Entwicklung, die bis zu den Porträtserien von Imi Knoebel führt, können die Gemälde dieser Werkgruppe des großen Expressionisten Alexej von Jawlensky durchaus als generationsübergreifend relevant bezeichnet werden. Sie sind ein Markstein der Kunstgeschichte von großer Strahlkraft. [EH]



EINE HOMMAGE ZUM 70. TODESJAHR VON LYONEL FEININGER



In New York als Sohn eines Musikerehepaars 1871 geboren, kam Lyonel Feininger schon in jungen Jahren nach Deutschland. Der ausgebildete Grafiker machte sich hier, aber auch in Paris einen Namen als anerkannter Karikaturist für deutsche und amerikanische Publikationen. Erst mit Mitte dreißig wandte er sich der Malerei zu. Und fiel bald auch mit seinen unverwechselbaren Gemälden auf, die er ab 1909 in den Ausstellungen der Berliner Secession oder im Pariser „Salon des Indépendants“ zeigte.

Walter Gropius berief ihn an das neu gegründete Bauhaus in Weimar, wo er die Druckwerkstätten leitete. Mit seiner Frau und den Söhnen lebte er ab 1919 in Weimar, später in einem der von Gropius entworfenen Meisterhäuser in Dessau. Er genoss die Nachbarschaft und den Austausch mit den Kollegen Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Mo-

holý-Nagy und Oskar Schlemmer. In dieser Zeit entstanden seine berühmtesten Gemälde und bereits sein Ruf als einer der – über alle Medien hinweg – bedeutendsten Künstler seiner Zeit. Seine Werke enthalten die großen Ideen der avantgardistischen Strömungen seiner Zeit. Allerdings blieb Feininger trotz sichtlicher Anleihen etwa im damals aktuellen kubistischen Duktus stets auf Distanz zu diesen künstlerischen Kompositionsbestrebungen und auch dem Furor expressiver Bildsprache. Ihm war daran gelegen, seinen Impressionen reduziert, mit zeichnerisch geschulter Hand und einem prismatischen, überwiegend horizontal angelegten Aufbau Klarheit und Struktur zu verleihen. In Kombination mit einer gläsern anmutenden, fein nuanciert und transparent angelegten Farbreihe erzielte er eine unverkennbar lyrische, metaphysisch grundierte Strahlkraft.

Küste, Wasser, Horizont, Wolken, hie und da eine scheinbar gedankenverlorene Menschengestalt, Feininger war fasziniert vom Naturschauspiel an der Ostsee, wo er häufig mit seiner Familie Ferientage verbrachte und zahllose Skizzen anfertigte, nach denen er im Atelier arbeitete. Hinzu kamen die Schilderungen kleiner thüringischer Dörfer mit ihren bescheidenen Kirchen, die er auf seinen Fahrradtouren entdeckte.

Mit vielen Künstlern teilte er schließlich, bevor er gleichermaßen enttäuscht wie entsetzt 1937 in die Heimat nach New York zurückkehrte, das Schicksal, als „entartet“ verfemt zu werden. Die Atmosphäre in Berlin, wo er zuletzt lebte, war unerträglich geworden, zumal er, der Ausländer, wegen seiner jüdischen Ehefrau im Fokus des Interesses, besser, der Verachtung, der Missgunst der Nationalsozialisten stand.

Seine späten Erfolge in New York, sein Ruhm entschädigten ihn bis zu einem gewissen Grad. Dass er aus seiner geliebten Wahlheimat vertrieben worden war, konnte er nie ganz verwinden.

In unserer Jubiläumsauktion können wir mit neun Werken beispielhaft die fantastische Bandbreite im Œuvre Lyonel Feiningers aufzeigen. Sie reicht von „The Red Streetsweeper“ von 1920 und drei weiteren großartigen Gemälden aus seiner Bauhaus-Zeit bis hin zu typischen, reifen und sehnsuchtsvollen Arbeiten, die er nach seiner Rückkehr in die USA schuf. Diese greifen auf einzigartige Weise die großen Themen wieder auf oder führen fort, was Feininger über sein gesamtes künstlerisches Leben beschäftigt hat (Lose 2, 9, 20, 62, 65, 118, 223, 248, 289).
Annegret Erhard

LYONEL FEININGER

1871 New York – 1956 New York



The Red Streetsweeper (II). 1920/1949.

Öl auf Leinwand.
Links oben signiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie datiert „1920-1949“ und betitelt „The Red Streetsweeper“. 40,6 x 50,8 cm (15,9 x 20 in). Vom Künstler selbst angefertigte Replik seines Gemäldes „Der rote Straßenkehrer“ aus dem Jahr 1920 (Hess WVZ-Nr. 203), das 1946 bei einem Lagerhausbrand in Montana zerstört wurde. [AR]

Achim Moeller, Direktor des Lionel Feininger Project, New York - Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lionel Feininger Project unter der Nummer 2049-02-26-26 registriert ist, bestätigt. Das Gemälde ist in Lionel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings von Achim Moeller unter der Nummer 514 aufgeführt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.
Zusätzliche Informationen wurden von Achim Moeller, The Lionel Feininger Project, New York - Berlin, zur Verfügung gestellt.

🕒 **Aufrufzeit:** 12.06.2026 – ca. 17.02 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/F)
\$ 234.000 – 351.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers, New York.
- Theodore Lux (T. Lux) Feininger, Cambridge, MA (durch Erbschaft).
- Nachlass T. Lux Feininger, Cambridge, MA (durch Erbschaft).

AUSSTELLUNG

- An Exhibition of Works by Lionel Feininger, T. Lux Feininger, Andreas Feininger, Laurence Feininger, Widener Gallery, Austin Arts Center, Trinity College, Hartford, 1.-30.10.1967, Kat.-Nr. 4, o. Seite (m. SW-Abb., hier als „The Red Streetsweep, 1920-1949“).
- Lionel Feininger, Marlborough-Gerson Gallery, April-Mai 1969, New York, Kat.-Nr. 73 (m. Abb. S. 90, verso auf dem Keilrahmen m. Etikett).

LITERATUR

- Achim Moeller, „The Red Streetsweeper (II), 1949 (Moeller 573)“, Lionel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings (<http://www.feiningerproject.org/>).
- Hans Hess, Lionel Feininger. Mit einem Œuvre-Katalog von Julia Feininger, Stuttgart 1959, WVZ-Nr. 497 (m. SW-Abb. S. 296).

Lyonel Feiningers erste Version von „The Red Streetsweeper“ entsteht im Jahr 1920, kurz nachdem er von Walter Gropius ans Bauhaus berufen wird. Es ist eine von Feiningers frühen Straßenszenen, die schon zur Entstehungszeit große Anerkennung finden und mit ihren erzählerischen Sujets und eigensinnigen Charakteren bis heute zu den erfolgreichsten Arbeiten des Malers zählen. Anhand von Zeichnungen lässt sich belegen, dass Feininger darin eine Straße in Paris darstellt, die er erstmals 1911 am Montmartre mit Bleistift auf Papier festhält. Anlass für den Aufenthalt in Frankreich war seine Teilnahme am „Salon des Indépendants“, wo er die Werke der Kubisten und Robert Delaunays kennenlernt, Einflüsse, die sein Schaffen nachhaltig prägen. Die auffälligen Figuren rund um den Straßenkehrer, die er ebenfalls in der französischen Metropole gesehen haben muss, fügt Feininger dann erstmals einige Jahre später in einem Aquarell von 1915 in die Straßenszene ein. 1920 folgt schließlich die erste Umsetzung des Motivs im Gemälde „The Red Streetsweeper“, das mit der geometrischen Stilisierung, den zum

• **Direkt aus dem Nachlass von T. Lux Feininger, Sohn des Künstlers**

• **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

• **Zwischen Traum und Realität: meisterhaft inszenierte Straßenszene mit den unvergleichbaren, rätselhaften Feininger-Figuren**

• **„The Red Streetsweeper“: einzigartiges Abbild eines Künstlerlebens – von den Straßen in Paris inspiriert, in Weimar am Bauhaus erdacht, in den USA zu neuem Leben erweckt**

• **Die figurativen Darstellungen zählen zu den gefragtesten Arbeiten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt**

Teil leuchtenden Farben und seinen cartoonartigen Figurentypen nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch die Pariser Einflüsse erkennen lässt, vor allem aber den eigensinnigen Zauber von Lyonel Feiningers Straßenszenen in sich trägt, mit denen der Maler eine Art Zwischenwelt erschafft, die weder Realität noch Traum ist, die erzählerisch erscheint und doch unwirklich bleibt.

Als der deutsch-amerikanische Künstler 1937 schließlich aufgrund der zunehmenden nationalsozialistischen Verfolgung in die USA zurückkehrt, bleibt ein Großteil seiner Werke in Deutschland zurück. Nicht jedoch „The Red Streetsweeper“, das ebenfalls in die USA gelangt. Umso tragischer erscheint es, dass die vor den Kriegsquereelen gerettete Arbeit 1946 bei einem Lagerhausbrand in Montana zusammen mit anderen Gemälden zerstört wird. Nur drei Jahre später fertigt Feininger schließlich eine Replik an, die hier angebotene Arbeit von 1949. Es ist eine Kopie der Version von 1920, die nach einer Fotografie und aus der Erinnerung des Künstlers entsteht. Eine schwarz-weiße Fotografie des ersten Gemäldes ist in der Sammlung des Busch-Reisinger-Museums erhalten (Object Nr. BRLF.676.68.2). Die Motivation für die Neuschaffung von „The Red Streetsweeper“ lässt sich heute nur bedingt rekonstruieren. Doch ein Blick in die Biografie des Künstlers mag eventuell einen Hinweis liefern, denn 1949 besucht Feininger in Lincoln (Massachusetts/USA) seinen alten Freund, den ehemaligen Bauhaus-Direktor Walter Gropius, der bereits 1934 nach England und 1937 in die USA emigriert war. Obwohl keine Details dieses Treffens bekannt sind, könnte der Austausch mit Walter Gropius durchaus ein Auslöser für die künstlerische Rückbesinnung auf vergangene, glückliche Bauhaus-Zeiten gewesen sein. [AR]



PAULA MODERSOHN-BECKER

1876 Dresden-Friedrichstadt – 1907 Worpswede



Sitzendes Mädchen mit blauem Hut und Blume in der rechten Hand. Um 1903.

Öl auf Malpappe.
Links unten monogrammiert. Verso von Otto Modersohn nachträglich bezeichnet „Mädchen mit blauem Hut Otto Modersohn“.
32,4 x 23,3 cm (12.7 x 9.1 in).
Diesem Gemälde vorausgehende Zeichnungen bzw. Kompositionsstudien sind „Sitzendes Mädchen mit Hut, eine Blume haltend“ (um 1903), „Mädchen mit Hut, eine Blume in der erhobenen rechten Hand haltend“ (um 1903), siehe Anne Röver-Kann, Wolfgang Werner u. Rebecca Duckwitz, Paula Modersohn-Becker. Werkverzeichnis der Handzeichnungen, Bd. 1: Zeichnungen, München 2023, WVZ-Nr. E IV/131 u. E IV/132 u. E IV/133. [CH]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.04 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R7/D)
\$ 117,000 – 175,500

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin, Worpswede/Fischerhude.
- Sammlung Ernst Friedrich (Ernesto) Blohm, Caracas/Venezuela (1961 erworben, Hauswedell, Hamburg).
- Seitdem in Familienbesitz.

LITERATUR

- Günter Busch, Milena Schicketanz, Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker 1876-1907. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II, München 1998, WVZ-Nr. 392 (m. SW-Abb., S. 275).
.....
- Dr. Ernst Hauswedell Buch- und Kunstantiquariat, Hamburg, 105. Auktion, Graphik, Handzeichnungen, Bilder, Plastik, 5.6.1961, Los 714 (m. Abb., Tafel IV, mit der Datierung „um 1906“).

Im Mittelpunkt des durch ihren viel zu frühen Tod recht überschaubaren Œuvres von Paula Modersohn-Becker steht der Mensch. Neben ihren Selbstbildnissen ist sie heute insbesondere für ihre gesuchten Kinderbildnisse bekannt, denen sie sich ab 1898, nach ihrem Umzug in die Künstlerkolonie Worpswede, widmet.

Vor der Entstehung des hier angebotenen Gemäldes zeichnet die Künstlerin zunächst einige wenige Kompositionsskizzen eines sitzenden Mädchens mit Hut, eine Blume in der Hand haltend, die Modersohn-Beckers intensive kompositorische Auseinandersetzung mit diesem Motiv bezeugen (vgl. Werkverzeichnis der Handzeichnungen, Nr. E IV/130-E IV/133). In diesen Jahren um 1903/04 trägt Modersohn-Becker die Farben meist recht pastos auf, kratzt mit dem Pinselstiel in die Farbschichten hinein und erreicht zum Teil eine fast reliefartige, plastische Oberfläche, die den kindlichen Gesichtern diametral entgegensteht. Den künstlerischen Prinzipien der Künstlerin, ihrem Streben nach Vereinfachung entsprechend, sind Kopf und Körper nicht mehr klar definiert, die Gesichtszüge entindividualisiert, schematisiert, verschwommen und ins Flächige überführt: „Die große Einfachheit der Form, das ist etwas Wunderbares. Von jeher

- **Neben ihren Selbstbildnissen gehören die Kinderbilder zu den Hauptwerken im Œuvre der Künstlerin und zu ihren gesuchtesten Arbeiten auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Seit 65 Jahren Teil derselben Privatsammlung**
- **Enge Verwandtschaft zu den bekannten Gemälden „Brustbild eines Mädchens mit blauem Hut und Blume“ (Berkeley Art Museum) und „Kopf eines blonden Mädchens mit Strohhut“ (Von der Heydt-Museum, Wuppertal)**
- **Von Bremen nach New York: 2024/25 findet Modersohn-Beckers erste Museumsretrospektive in den USA statt (Neue Galerie, New York / Art Institute of Chicago)**
- **150. Geburtstag: 2026 wird die Künstlerin mit viel besprochenen Ausstellungen geehrt, darunter „Becoming Paula“ in den Museen Böttcherstraße, Bremen, und „Paula Modersohn-Becker und Edvard Munch“ im Albertinum Dresden**

habe ich mich bemüht, den Köpfen, die ich malte oder zeichnete, die Einfachheit der Natur zu verleihen. [...] Stirn, Augen, Mund, Nase, Wangen, Kinn, das ist alles. Es klingt so einfach und ist doch so sehr, sehr viel.“ (Tagebucheintrag, Februar 1903, zit. nach: Günter Busch, Liselotte von Reinken (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt a. Main 2007, S. 140)

In ihren Darstellungen verzichtet Modersohn-Becker auf eine genrehafte, idealisierende, gar engelsgleiche Inszenierung der Kinder, sondern findet stattdessen zu einer ganz eigenen, unverwechselbaren Bildsprache, die dem Wesen der Porträtierten entspricht. In gewohnt sattem Kolorit entwirft die Künstlerin ein Bild von Vertrautheit und Nähe, von Stille und Distanz, von Dunkelheit und sanftem Leuchten. So ist „Paula Modersohn [...] in ihrem kurzen Leben der modernen Kunstentwicklung um einige ausgreifende Schritte vorangegangen, noch bevor die Begründer der neuen Kunstsprache des Expressionismus oder des Kubismus sich in entsprechender Form artikulieren konnten“ (Günter Busch, Paula Modersohn-Becker. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. I, München 1998, S. 3). [CH]



4

ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York



Queen Elizabeth II (Royal Edition). 1985.

Farbserigrafie mit diamond dust.
Signiert und nummeriert. Verso mit dem Copyright-Stempel.
Eines von 2 PP-Exemplaren (Printers Proof) außerhalb der Auflage von 30.
Auf Lenox Museum Board. 100 x 80 cm (39.3 x 31.4 in).
Das erste von insgesamt vier Porträts von Queen Elizabeth II aus der mit diamond dust veredelten Royal Edition des berühmten, insgesamt sechzehn Blätter umfassenden Portfolios „Reigning Queens“, welches neben den Porträts der britischen Königin auch Porträts von Queen Beatrix (Niederlande), Queen Margrethe (Dänemark) und Queen Ntombi Twala (Swaziland) umfasst.
Gedruckt von Rupert Jason Smith, New York (mit dem Trockenstempel).
Herausgegeben von George C. P. Mulder, Amsterdam. [JS]

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.06 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R19/D/F)
\$ 175,500 – 292,500

PROVENIENZ

- The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York.
- Galerie Triebold, Rheinfelden.
- Privatsammlung Rheinland (2001 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi. Andy Warhol Prints. A catalogue raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr. II. 334 A (m. Abb., anderes Exemplar).

Marilyn, Jackie, Mao und die Queen – legendär sind Andy Warhols Inszenierungen medialer Superstars, die sich knallig bunt und in Serie als Ikonen des 20. Jahrhunderts in unser kollektives Gedächtnis eingegraben haben. Warhol ist Zeit seines Lebens nicht nur ein Meister der Provokation, sondern auch der Selektion, und so wird er, der selbst pausenlos mit seiner Polaroid Big Shot Kamera fotografiert, zum scharfsinnigen Beobachter und Chronisten seiner Zeit. Bis heute unangefochten ist seine Fähigkeit, aus der Bilderflut der Massenmedien jenes Bildmaterial herauszufiltern, das die besondere Fähigkeit und inhaltliche Dichte besitzt, in nur einem Bild einen singulären Moment der Zeitgeschichte zu konservieren. Nicht nur Warhol selbst, sondern auch seine Kunst wird schnell zur Marke mit internationalem Wiedererkennungseffekt. Schreiend bunt, plakativ und seriell hat sich sein epochales Schaffen einen festen Platz in der internationalen Kunstgeschichte erobert. In seiner heute ikonischen Porträtserie „Marilyn Monroe“ (1967) hat Warhol die serielle Wiederholung zu seinem künstlerischen Markenzeichen erklärt. Der unangepasste Sonderling Warhol wagt in New York den bedeutenden Schritt eines radikalen künstlerischen Neuanfangs, souverän und mutig lässt er alle traditionellen Vorstellungen von Kunst und Künstler hinter sich, indem er Kunst und Kommerz auf faszinierende Weise verschmilzt. Provokant und feinsinnig spielt Warhols Kunst mit Originalität und Aura, bis dato den zentralen Charakteristiken der Kunst, die er mit seinen seriellen Arbeiten hinterfragt und gekonnt auf die Probe stellt. Gerade seine legendären seriellen Porträts „Marilyn“, „Mao“ und „Queen Elizabeth II“, Motive mit denen Warhol Kunstgeschichte schreiben sollte, werden heute weltweit als Ikonen der amerikanischen Pop-Art gefeiert und sie umgibt – scheinbar paradox – eine ganz besondere Aura. Nicht zuletzt aufgrund seiner besonderen, fun-

- **Warhols „Queen Elizabeth II“ (Royal Edition) – funkelnde Ikone des royalen Glamours**
- **Pop-Art in Perfektion: eines der berühmtesten Warhol-Porträts**
- **Rarität mit diamond dust: seltenes Exemplar der Royal Edition, der lediglich 30 Exemplare umfassenden Vorzugsausgabe mit glitzerndem Diamantenstaub**
- **„Queen Elizabeth II“ (Royal Edition): eines der letzten Warhol-Porträts und international einer der begehrtesten Siebdrucke des Künstlers**

kelnden Materialität, welche die ausgesprochen seltenen Abzüge der mit diamond dust veredelten Royal Edition auszeichnet, nimmt das vorliegende Porträt „Queen Elizabeth II“ eine herausragende Stellung innerhalb von Warhols Schaffen ein. Erstmals hat Warhol 1979 für das Siebdruck-Portfolio der „Shadows“ mit dieser glitzernden Diamantenstaub-Ästhetik experimentiert, ein Jahr später hat er diese in seiner funkelnden Deluxe Edition der „Shoes“ weiterentwickelt und sie schließlich 1985 in seiner glamourösen Royal Edition von „Queen Elizabeth II“ perfektioniert. Warhols Plan für dieses ikonische Porträt, das er auf Basis eines anlässlich des silbernen Thronjubiläums der Queen im Jahr 1977 vielfach reproduzierten Porträtfotos geschaffen hat, reicht bereits in das Jahr 1982 zurück, wie aus einer Korrespondenz mit dem Britischen Königshaus hervorgeht: „I am commanded by The Queen to acknowledge your letter [...] about Mr. Warhols plans to paint portraits of Their Majesties The Queens of Great Britain, Denmark and The Netherlands. While The Queen would never wish to put any obstacles in Mr. Warhol's way, she would not dream of offering any comment on this idea“, so lautet die royal reservierte Antwort, die Sir William Heseltine im Auftrag der Queen zu diesem Projekt verfasst hat. Warhols Kunst ist notwendigerweise parasitär gegenüber dem Mythos ihrer Zeit und damit indirekt auch gegenüber der Maschinerie des Ruhmes und der Werbung, aber sie hat die Schnelllebigkeit zu ihrem zentralen künstlerischen Prinzip gemacht und damit scheinbar paradox zugleich überwunden. Basierend auf der rasanten Bilderflut der Printmedien seiner Zeit ist es Warhol gelungen, auratische Pop-Art-Ikonen entstehen zu lassen und mit dieser seltenen, glamourös funkelnden Serigrafie nicht nur der Queen, sondern auch sich selbst zwei Jahre vor seinem unerwarteten Tod ein bleibendes Denkmal zu setzen. [JS]



FRANCIS PICABIA

1879 Paris – 1953 Paris



Manucode. 1929.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Links oben betitelt.
100 x 81 cm (39.3 x 31.8 in). [JS]

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17,08 h ± 20 Min.

€ 1.000.000 – 1.500.000 (R7/D)
\$ 1,170,000 – 1,755,000

PROVENIENZ

- Gabrielle-Cécile „Jeanine“ Martinez-Picabia, verh. Bailly-Cowell (1913-1977), Tochter des Künstlers (1929 von diesem als Geschenk zum 16. Geburtstag erhalten).
- Sammlung Patrick Bailly-Cowell, Paris (Enkel des Künstlers, von der Vorgenannten erhalten, bis 1977).
- Galerie Neuendorf, Hamburg (spätestens 1980, bis 1991).
- Privatsammlung Norddeutschland.

Dadaismus/Surrealismus –

Francis Picabia: radikaler Visionär der Pariser Avantgarde

„Picasso war zwar zwei Jahre jünger als Picabia, doch blieb er in vielerlei Hinsicht der altmodischere Künstler von beiden. [...]“ (Kat. Kunsthaus Zürich / Museum of Modern Art, New York, 2016, S. 14) Mit diesen Worten hat Anne Umland, Kuratorin des Museum of Modern Art, New York,lässlich der großen Picabia Retrospektive im Jahr 2016/17 die nahezu verstörende Progressivität Picabias auf den Punkt gebracht, welche sogar die außergewöhnliche Innovations- und Strahlkraft eines Pablo Picasso in den Schatten stellte. Und so gibt es wohl kaum ein Zitat, das programmatischer für Picabias unangepasstes, vom Kubismus über den Dadaismus und Surrealismus bis hin zu den fotobasierten Gemälden der 1940er Jahre reichendes Gesamtœuvre stehen könnte, als vielleicht Picabias eigener Aphorismus aus der Dada-Zeit: „Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.“ Und Picabias Denken wechselt mehrfach radikal die Richtung, bringt auf diese Weise immer wieder von neuem hoch progressive Ergebnisse hervor. Es ist gerade diese enorme Wandelbarkeit, die Picabias Œuvre in besonderer Weise auszeichnet, ein Schaffen, das kaum stilistische oder mediale Grenzen kennt und gleichermaßen provoziert und verblüfft.

- **„Transparences“ (1928-1931):** Picabias kurze, ikonische Schaffensphase der traumartigen Erkundung des Unterbewusstseins
- **Komplex & sinnlich – „Manucode“:** Meisterwerk des Surrealismus
- **Unschuld, Schönheit, Liebe, Sünde:** bedeutungsvolle Zitate von Botticellis „Geburt der Venus“ bis hin zu den Paradiesvögeln aus Boschs „Garten der Lüste“
- **Herausragende Provenienz:** im Entstehungsjahr 1929 Geschenk des Künstlers an seine Tochter Jeanine und bis zu deren Tod im Jahr 1977 im Besitz der Familie
- **Umfangreiche Ausstellungshistorie:** u.a. 1970 in der Einzelausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum, New York
- **Museale Qualität:** Arbeiten aus dieser wichtigen Schaffensphase befinden sich in internationalen Museums-sammlungen, u.a. im Museum of Modern Art, New York, und in der Tate Modern, London





Seine Anfänge liegen im Kubismus: In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg entstehen Gemälde, die Picabias damalige Nähe zu dem zwei Jahre jüngeren Picasso bezeugen, dessen lebenslanges Bekenntnis zur gegenständlichen Malerei Picabias künstlerische Experimentierfreudigkeit jedoch schon bald weit hinter sich lassen sollte. 1913 ist Picabia bereits mit insgesamt vier Gemälden aus der Werkphase des orphischen Kubismus auf der legendären Armory Show in New York unter anderem neben Arbeiten von Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Cézanne, Vincent van Gogh und Marcel Duchamp vertreten.

Picabia wird 1879 in Frankreich als Sohn eines kubanischen Aristokraten und einer Französin aus der wohlhabenden Bourgeoisie geboren, bald schon ist er nicht nur als Künstler, sondern auch als dadaistischer Schriftsteller und für seine Liebe zu schnellen Autos und attraktiven Frauen bekannt. Nach Ende des Ersten Weltkriegs folgen Picabias avantgardistische Dada-Jahre, in denen er in Paris neben Duchamp mit Collagen, Material- und Schriftbildern einen völlig neuen, von den Fesseln jeglicher Tradition befreiten Kunstbegriff propagiert. Picabias teils großformatige, assoziative Schriftbilder dieser Zeit, die auch collagierte und gemalte Elemente integrieren, wirken auf den heutigen Betrachter geradezu wie frühe Vorläufer der völlig freien und unbekümmerten Schöpfungen des amerikanischen Street-Art-Künstlers Jean-Michel Basquiat.



Francis Picabia, Olga Kokoschka, Pablo Picasso und Germaine Everling, um 1927, Foto: unbekannt. © Archives Comité Picabia

„Diese Transparenzen mit ihren versteckten Winkeln ermöglichen es mir, mich ganz nach meinen inneren Regungen auszudrücken [...] Ich will ein Gemälde, in dem all meine Instinkte freien Lauf nehmen können.“

Francis Picabia, 1930, Vorwort zu Ausstellung in der Léonce Rosenberg Gallery.



Francis Picabia in seinem Atelier im Château de Mai bei Cannes, 1929, Foto: unbekannt.

Picabias „Transparences“ (1928–1931) – Ikonen des Surrealismus

Ende der 1920er Jahre beginnt Picabia dann schließlich mit seiner berühmten Werkreihe der „Transparences“ (1928–1931), deren traumartig-surreal anmutende Szenereien, in verschiedenen Bildebenen gestaffelt, sich zu einem komplexen optischen Sinneseindruck überlagern und heute zu den ikonischen Schöpfungen des Surrealismus zählen. Erneut fordert Picabia unsere überkommenen Sehgewohnheiten heraus und schafft damit, inspiriert durch das freie und assoziative Wortspiel der dadaistischen Dichtung sowie die zeitgenössischen Entdeckungen in Film und Fotografie, ein weiteres Mal radikal Neues. Indem verschiedene Szenereien sich gleichsam wie transparente Film-Negative in der Tiefe des Bildraumes übereinanderschieben, gelingt es Picabia, mehrere Motive, Erinnerungen oder Fragmente assoziativ übereinanderzublen- den und damit in einer emotional hoch verdichteten Szenerie synchron erfahrbar zu machen. 1930, kurz nach Entstehung des vorlie- genden Gemäldes, hat Picabia selbst das besondere Vermögen seiner „Transparences“ wie folgt beschrieben: „Diese Transparenzen mit ihren versteckten Winkeln ermöglichen es mir, mich ganz nach meinen inne- ren Regungen auszudrücken [...] Ich möchte ein Gemälde, in dem all meine Instinkte freien Lauf nehmen können.“ (übersetzt aus dem Franz. nach: Francis Picabia, Vorwort zur Ausstellung in der Galerie Léonce Rosenberg, Dezember 1930).

Picabia vollzieht Ende der 1920er Jahren den kunsthistorisch heute so bedeutenden Schritt vom Dadaismus zum Surrealismus, der 1924 durch André Bretons „Manifest des Surrealismus“ initiiert in Paris seinen Anfang nimmt. Von Sigmund Freuds Psychoanalyse beeinflusst, begin- nen neben Francis Picabia vor allem Max Ernst und Salvador Dalí, die heute allesamt zu den Protagonisten dieser bedeutenden Kunstströ- mung zählen, ihre malerischen Erkundungen in das menschliche Un- terbewusstsein und avancieren auf diese Weise in den späten 1920er Jahren zu den revolutionären und treibenden Kräften der Pariser Avant- garde.

AUSSTELLUNG

- Francis Picabia. 5 tableaux et 60 dessins. Transparences - Surimpressions, Galerie Colette Allendy, Paris, 30.5.-23.6.1947.
- 491, 50 ans de plaisirs, Galerie René Drouin, Paris, 4.-26.3.1949, Nr. 52.
- Marcel Duchamp, Francis Picabia, Rose Fried Gallery, New York, 7.12.1953-8.1.1954.
- Picabia vu en transparence, Galerie Mona Lisa, Paris, Nov./Dez. 1961, Nr. 38 (m. SW-Abb.).
- Picabia, Musée Cantini, Marseille, 20.3.-15.5.1962, Nr. 51.
- Francis Picabia, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 17.9.-6.12.1970, Nr. 93 (m. SW-Abb.).
- Francis Picabia: mezzo secolo di Avanguardia, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, 28.11.1974-2.2.1975, Kat.-Nr. 60 (m. SW-Abb.).
- Francis Picabia, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris, 23.1.-29.3.1976, Kat.-Nr. 187 (m. SW-Abb.).
- Francis Picabia, Galerie Michael Werner, Köln, 14.3.-15.4.1980; Galerie Springer, Berlin, 18.4.-17.5.1980; Galerie Neuendorf, Hamburg, 20.5.-20.6.1980; Galerie Fred Jahn, München, 24.6.-23.7.1980, Kat.-Nr. 5 (m. Abb.).
- Francis Picabia, Städtische Kunsthalle, Karlsruhe, 29.10.-4.12.1983; Kunsthaus Zürich, 3.2.-25.3.1984; Moderna Museet, Stockholm, 7.4.-27.5.1984, Kat.-Nr. 92 (m. SW-Abb.) (verso mit dem Etikett, Kunsthaus Zürich).

LITERATUR

- William A. Camfield, Beverley Calté, Candace Clements, Francis Picabia catalogue raisonné, Bd. 3: 1927-1939, Brüssel 2019, WVZ-Nr. 1106 (m. Abb.).
- Maria Lluïsa Borràs, Picabia, Barcelona 1985, 699 (m. SW-Abb.).
-
- Magie des extrêmes, Brügge 1952, S. 62.
- Roger Caratini, Encyclopédie thématique universelle, Bd. IV, 1973, S. 177.
- Importants tableaux modernes, sculptures, vente Palais d'Orsay, Paris, 9.6.1977, Los 17.
- Jörg Johnen, Francis Picabia, Galerie Michael Werner / Galerie Springer / Galerie Neuendorf / Galerie Fred Jahn, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für Moderne Kunst, Bd. 33, Heft 4, 1980, S. 85-86 (m. SW-Abb.).
- Art Index, Bd. 29, New York 1982, S. 718.
- Christa Murken-Altrogge, Axel Hinrich Murken, „Prozesse der Freiheit“ vom Expressionismus bis zur soul and body art, Köln 1985, S. 127 (m. Abb.).
- Christa Murken-Altrogge, Axel Hinrich Murken, Von der Avantgarde bis zur Postmoderne. Die Malerei des 20. Jahrhunderts, München 1991, S. 105 (m. Abb.).
- Patricia Pate Havlice, World Painting Index: Titles of works and their painters, Lanham 1995, S. 1496.

„Manucode“ im Kontext von Botticelli, Bosch und Rousseau:

Surrealistisches Sinnbild des Lebens zwischen Unschuld und Verlangen

Aber welche Untiefen und Abgründe seines Unterbewusstseins hat Francis Picabia sich in der vorliegenden Komposition mit dem rätselhaften Titel „Manucode“ um 1929 von der Seele gemalt, in der sich dramatisch rankende Pflanzenteile, ein zu einer surrealen Kreatur deformiertes fliegendes Herz, zwei Vögel und die schwarze Kontur eines weiblichen Gesichtes mit scheinbar ziellos in die Ferne gerichteten, großen Augen vor einem sich in endlose Tiefe weitenden Blau virtuos zu einem surreal-rätselhaften Ganzen verweben? Hochkomplex ist es Picabia in jenem Bild, das er seiner Tochter Gabrielle-Cécile, genannt „Jeanine“, zu ihrem 16. Geburtstag schenkt, gelungen, seine tiefe innere Emotions- und Gedankenwelt, seinen eigenen Blick auf das Leben und die Liebe, verschmolzen mit seinen Ängsten, Wünschen und Hoffnungen für seine in ein selbständiges Leben aufbrechende Tochter auf die Leinwand zu bannen.

„Manucode“ ist ein hoch persönliches Bild, das motivisch – wie auch die anderen Gemälde der zahlenmäßig kleinen, aber kunsthistorisch so herausragenden Werkfolge der „Transparances“ – aus Zitaten nach berühmten Gemälden der Kunstgeschichte, allem voran der italienischen Renaissance schöpft. Kein geringeres Vorbild als Botticellis weltberühmtes Gemälde „Geburt der Venus“ (1485, Galleria degli Uffizi, Florenz) bildet den kompositorischen Ausgangspunkt für Picabias „Manucode“, dessen geheimnisvoller Titel auf den Namen der exotischen Paradiesvögel (Manucodia) mit ihrem schwarz schillernden Gefieder verweist.

Es sind der sanft nach links geneigte Kopf, der sinnlich in die Ferne schweifende Blick und die vollen Lippen von Botticellis Venus, der Göttin der Liebe und der Schönheit, die in Botticellis Gemälde der antiken Mythologie entsprechend in all ihrer berausenden Schönheit im Meeresschaum aus einer Muschel geboren an Land geweht wird. Dahinter eine gelbe Herzform, die sich nach unten hin in eine fantastische Kreatur auflöst und durch ihre Haltung wie auch den gebogenen Schwanz Assoziationen an eine chamäleonartige Echsenform hervorruft, sie kann als ein Hinweis auf die Wandlungsfähigkeit unserer Emotionen und die Unbeständigkeit unseres Herzens gelesen werden.



Sandro Botticelli, Nascita di Venere (Die Geburt der Venus) (Ausschnitt), um 1485/86, Tempera auf Leinwand, Uffizien, Florenz.

„Unser Kopf ist rund, damit das Denken
die Richtung wechseln kann.“

Francis Picabia





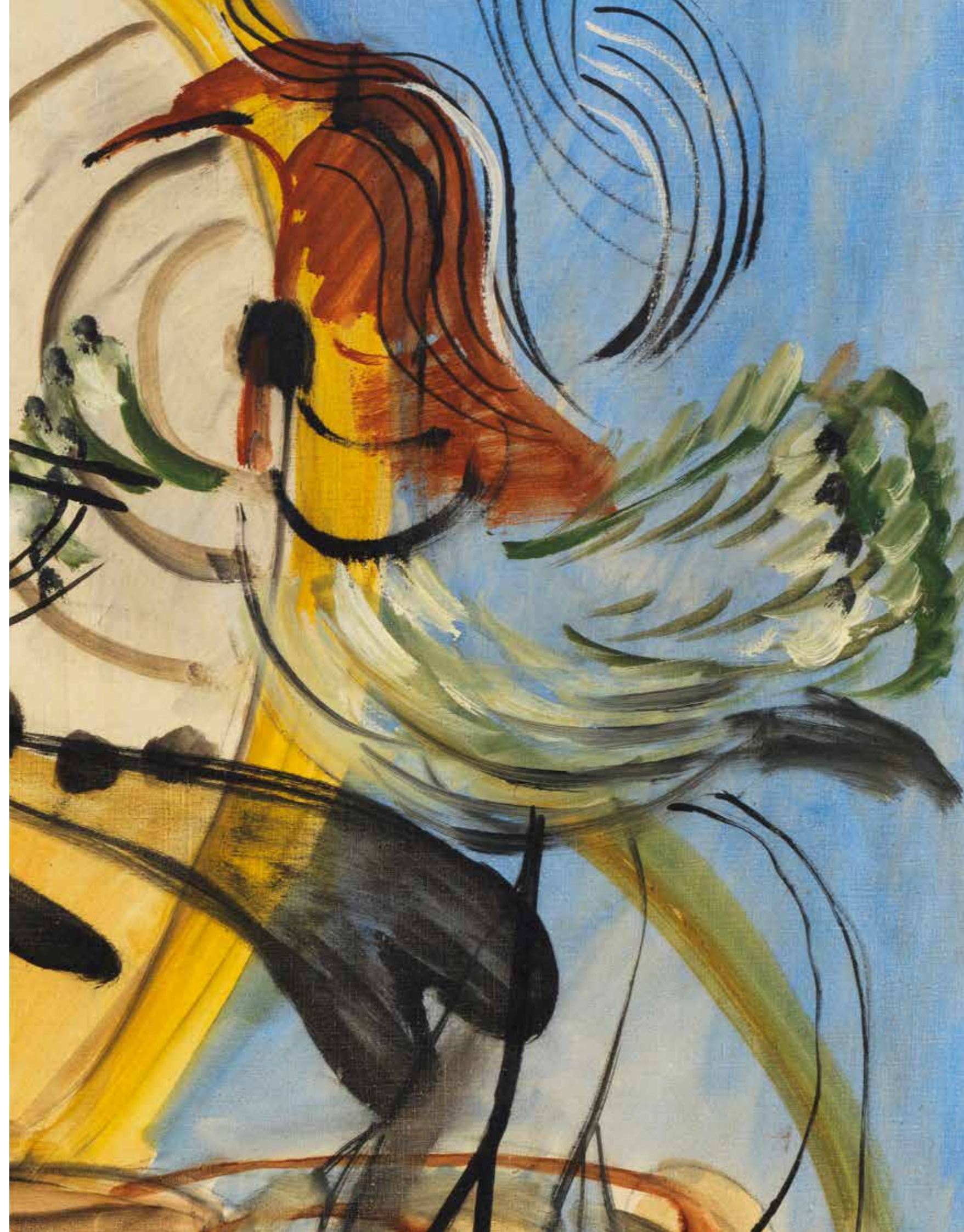
Jan Brueghel d. Ä./Peter Paul Rubens, Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva (Garten Eden mit dem Sündenfall), um 1615, Öl auf Holz, Mauritshuis, Den Haag.

Oder ist es doch viel mehr ein Schmetterling, dessen große gelbe Flügel mit den an Fragmente eines Ziffernblattes erinnernden Kreisformen den Verweis auf die Endlichkeit alles Schönen und die unaufhaltsam verrinnende Zeit in sich tragen? In einer weiteren Überblendung ein auf den Titel der Arbeit Bezug nehmendes Vogelpaar: zwei Paradiesvögel, wie sie ausgehend von Hieronymus Boschs berühmtem „Garten der Luste“ (1490/1500) in zahlreichen Darstellungen des Garten Edens, etwa in Jan Breughels d. Ä. und Peter Paul Rubens Gemeinschaftswerk „Paradies und Sündenfall“ (um 1615, Mauritshuis, Den Haag), innerhalb der noch in paradiesischer Unschuld und Harmonie zusammenlebenden Mensch- und Tierwelt in Erscheinung treten.

Picabias reichhaltige Inspirationen reichen hier von Bosch, der den Surrealisten mit seinen fantastischen und erstmals das Unterbewusste zutage fördernden Malerei als eine Art Ur-Vater des Surrealismus galt, bis hin zu Henri Rousseau und seinem berühmten letzten Gemälde „Der Traum“ (1910, Museum of Modern Art, New York), dessen fantastische Malerei von den Surrealisten ebenso tief bewundert wurde und der heute als einer ihrer wichtigsten Vorreiter gilt. Aber aller Schönheit, Liebe und Harmonie wohnt wie auch im Paradies immer die Gefahr eines plötzlichen Endes inne, jene Urangst vor Endlichkeit, Verlangen und Verderben, die der aufgeschreckt flatternde Paradiesvogel zur Linken, die aus dem Herz erwachsende Kreatur und auch die sich gleich einer Schlange durch den Bildraum windenden Pflanzenteile auf virtuose Weise zum Ausdruck bringen.

Picabia war nicht nur ein besonders innovativer Künstler, sondern Zeit seines Lebens auch ein rastlos Lebender und Liebender, dessen eigene emotionale Verstrickungen sich gerade zur Entstehungszeit Ende der 1920er Jahre auf ihrem absoluten Höhepunkt befinden: Picabia ist um die Fünfzig und offiziell noch bis 1930 mit seiner Frau Gabrielle verheiratet, mit der er neben der Tochter Jeanine, der er das vorliegende Gemälde schenkt, noch drei weitere gemeinsame Kinder hat.

Seit 1925 allerdings wohnt der Künstler bereits mit seiner neuen Geliebten Germaine Everling, die er 1917 im Kontext der Pariser Dadaisten kennengelernt hatte, und mit dem gemeinsamen kleinen Sohn im Chateau de Mai oberhalb von Cannes in Mougins. Aber auch diese neue Liebe war zur Entstehungszeit des vorliegenden Gemäldes bereits wieder an ihr Ende gekommen, da Picabia erneut seinem Verlangen nachgegeben und mit dem jungen schweizerischen Kindermädchen Olga Mohler eine Affäre begonnen hatte, was kurz nach der offiziellen Scheidung von Gabrielle im Jahr 1933 schließlich auch zur endgültigen Trennung von Germaine führen sollte. Picabia zog daraufhin mit Olga, die ihn fortan bis zu seinem Tod begleiten sollte, auf seine neue Jacht „Horizon II“, die im Hafen von Cannes vor Anker lag. Mit „Manucode“ also gewährt uns Francis Picabia einen besonders tiefen und fesselnden Blick in sein aufgewühltes Unterbewusstsein wie auch in das menschliche Seelenleben im Allgemeinen, beherrscht von Hoffnungen und Ängsten und zutiefst gefangen zwischen Unschuld, Schönheit, Liebe, Verlangen und Sünde. [JS]



ARNULF RAINER

1929 Baden bei Wien – 2025 Enzenkirchen



Übermalte Übermalung. 1956/1958.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert „56/58 →“, hier mit der gestrichenen Signatur und Datierung 56“, sowie der handschriftlichen Bezeichnung „Übermalte Übermalung“. 84 x 84 cm (33 x 33 in). Im originalen Künstlerrahmen. [EH]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17:10 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 117,000 – 175,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (seit 1976).

AUSSTELLUNG

· Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1976.

- Aus der frühen Werkgruppe der „Reduktionen“
- Konsequente Fortschreibung des künstlerischen Prinzips: Arnulf Rainer übermalt seine eigene Übermalung
- Seit 50 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

„Ich wollte das ausgebreitete Dunkel, das fast verschlossene schwarze Bild. Entexpressionierung, permanente Verhüllung, kontemplative Ruhe sind die Prinzipien meiner Arbeit zwischen 1953 und 1965.“

Arnulf Rainer, 1978.

Auf der Suche nach einer Antwort auf die allgemeine Frage, welchen Weg die Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt noch gehen könne, hält Rainer zunächst für sich fest, dass es notwendig ist, im Sinne der Surrealisten ins Unbewusste einzutauchen. Dann müsse, um dem Neuanfang eine Chance zu geben, ein Auflösungs-zustand eingeleitet werden, der – wie Rainer es formuliert – in einer „Tabula rasa“ endet, den „Auflösungen“. Diese aufgelösten, atomisier-ten Formen geben ihm sodann die Möglichkeit, wieder neu zu beginnen, wieder zugedeckt und ausgelöscht zu werden. Diese Läuterung des Bildgegenstands durch das Eingreifen des Künstlers wird zu seinem Thema. Ab Mitte der 1950er Jahre entstehen neben „Proportionen“ und „Blindzeichnungen“ Rainers erste schwarze Bilder wie unser Werk, das er ebenso wie viele seiner Gemälde immer wieder überarbeitet: „Ich wollte das ausgebreitete Dunkel, das fast verschlossene schwarze Bild. Entexpressionierung, permanente Verhüllung, kontemplative Ruhe sind die Prinzipien meiner Arbeiten zwischen 1953 und 1965“, so der Künst-ler. Sein Atelier hat Arnulf Rainer zwischen 1953 und 1959 in der leer geräumten, verlassenen Villa seiner Eltern in Niederösterreich. Hier entstehen die „Reduktionen“: „eine Werkgruppe aus strengen mono-

chromen Schwarzbildern mit linear-geometrisch abgegrenztem Weiß-rest, die als Vorstufe zu den Übermalungen angesehen werden.“ (www.arnulf-rainer-museum.at).

Arnulf Rainer überdeckt das ursprüngliche Gemälde in vielen Schritten, die sich über mehrere Jahre erstrecken können. „Antrieb war das dau-ernde Ungenügen mit der jeweiligen Schwarzform, mit der Unvollkom-menheit des bis dahin erarbeiteten Flächenkomplexes. Manchmal packte mich Verzweiflung, ich fürchtete die Bildaussage völlig zu ver-lieren. [...] Stehe ich an einem solchen Punkt, lege ich die ganze Serie für einige Wochen beiseite. Danach durchschaue ich die Schwächen leichter, korrigiere ich dezidierter, sehe sogar sehr klar.“ (A. Rainer, Reste. Zugemalte Übermalungen 1953-1978, Stuttgart 1978, S. 3) Dabei ist es ihm wichtig, die Bildaussage nicht aus dem Blick zu verlieren. Übermalungen, wie unsere, die nur einen minimalen Randbereich frei lassen, sind also nicht Ergebnis einer gestisch-spontanen Malerei, son-dern das Resultat eines langen, sorgfältig abgewägten Prozesses. Am Ende steht für Arnulf Rainer: „Ideal für mich ist das ganz dunkle Bild, voll von einem überwältigenden Schweigen.“ (Rainer 1978, a. a. O.) [EH]



PIERO DORAZIO

1927 Rom – 2005 Perugia



Tic-Tac Rosso. 1959/60.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand signiert, datiert, betitelt und mit einer späteren, persönlichen Widmung bezeichnet. Diese zusätzlich signiert und datiert „29. Juni 1980“.

194,5 x 194,5 cm (76,5 x 76,5 in). [CH]

Mit einer Fotoexpertise des Archivio Piero Dorazio, Mailand.
Das Werk ist im Archivio Piero Dorazio, Mailand, dokumentiert.

🕒 **Aufrufzeit:** 12.06.2026 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R7/D/F)

\$ 351,000 – 468,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Deutschland (1980 direkt vom Künstler).

· Privatsammlung Süddeutschland (1998 vom Vorgenannten erworben).



Piero Dorazio in seinem Atelier, 1959, Foto: Werner Schloske.
© Piero Dorazio by SIAE 2026 / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Piero Dorazios eigene künstlerische Handschrift innerhalb der europäischen Nachkriegskunst

Stilistisch lassen sich die Arbeiten Piero Dorazios schwerlich in eine bestimmte Kategorie einordnen. Mitte der 1940er Jahre schafft er erste abstrakte Arbeiten mit geometrischen Mustern oder gerundeten, organisch geschwungenen Formen und auch linearen Elementen. In den 1950er Jahren entwickelt der Künstler jedoch eine gänzlich neue, absolut singuläre und radikale Bildsprache, die ihn in die kulturellen Zentren und an die großen Schauplätze der internationalen Nachkriegskunst katapultiert. Farbe, Licht, Struktur und Vibration werden nun zu Schlüsselementen seines künstlerischen Schaffens – genau die Bestandteile, die sich in diesen Jahren auch international in den wichtigsten, radikalen künstlerischen Positionen wiederfinden.

Nach den drastischen Einschnitten, dem Grauen und der Zerstörung des Zweiten Weltkriegs befindet sich die europäische Kunst in den

• **Monumentales Hauptwerk aus der gefragtesten Schaffensphase des Künstlers, in Qualität und Größe einmalig auf dem internationalen Auktionsmarkt**

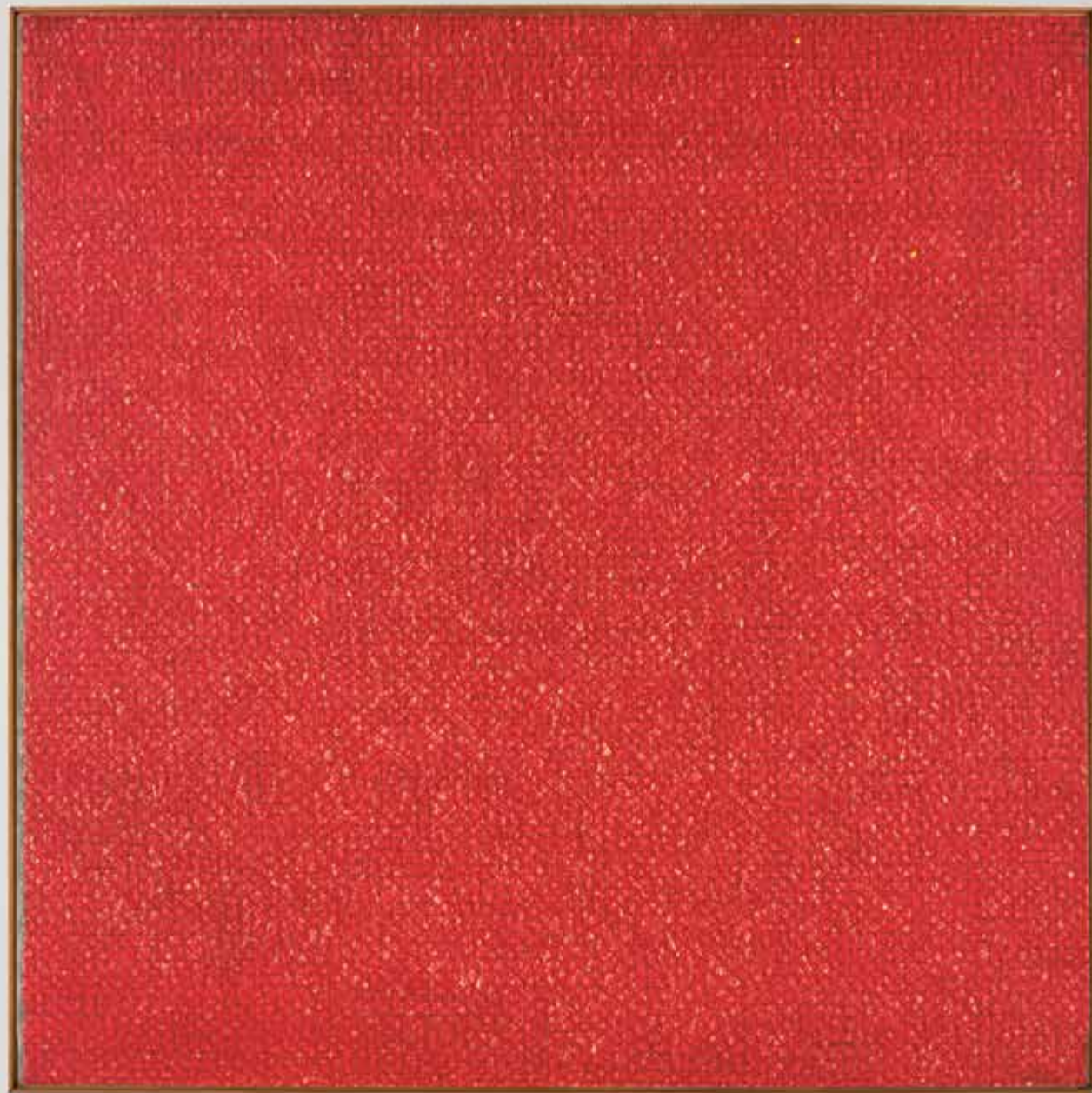
• **1960 auf der XXX. Biennale di Venezia ausgestellt, auf der Dorazio einen eigenen Saal bespielt und die seinen internationalen Durchbruch markiert**

• **Zwischen Konstruktivismus und Op-Art: komplex-vibrierende Struktur aus einer Vielzahl sich kreuzender Linien**

• **Seit 25 Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung**

• **Vergleichbare bedeutende Werke sind heute Bestandteil der renommiertesten internationalen Sammlungen, darunter die Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rom, das Centre Pompidou, Paris, und das Museum of Modern Art, New York**

1950er und 1960er Jahren in einer Phase tiefgreifender Umwälzung und grundlegender Erneuerung. Die in den Kriegsjahren ‚verlorene‘ Moderne muss wiederbelebt und rückständige Geisteshaltungen überwunden werden: Lucio Fontana durchstößt nun seine Leinwände, Alberto Burri fertigt reliefartige Materialbilder aus Holz und Eisen, Piero Manzoni näht seine „Achromes“, Pierre Soulages untersucht das Schwarz, Yves Klein erhebt die Monochromie zur Kunst, Arnulf Rainer beginnt seine „Übermalungen“, Otto Piene verwendet Feuer und Rauch, Gerhard Richter malt „unscharfe“ Bilder, und Piero Dorazio schafft ab 1959 die ersten Rasterstrukturen. Dorazio setzt die Linie nun „in einer virtuos eigenständigen Art und Weise hinsichtlich seiner bisherigen Malerei als auch im Hinblick auf den bisherigen Gebrauch der Linie in der Kunstgeschichte ein“ und schafft somit etwas gänzlich Neues (Zit.: Annette Papenberg-Weber, Piero Dorazio. Die künstlerische Formierung bis 1959, Basel 2002, S. 131).





AUSSTELLUNG

- XXX. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venedig, 18.6.-16.10.1960, S. 136 (auf dem Keilrahmen mit den Etiketten).
- Venice Biennale Prize-Winners 1960, McCormick Place Art Gallery, Chicago; Milwaukee Art Center, Milwaukee; Walker Art Center, Minneapolis; World House Galleries, New York; Everson Museum of Art, Syracuse, 14.2.-4.3.1961 (m. SW-Abb., Detail).
- Nul, Galerie Ad Libitum, Antwerpen, 13.1.-13.2.1962; Stedelijk Museum, Amsterdam, März 1962 (m. Abb.).
- De Nieuwe Stijl Werk van de Internationale Avantgarde, Galerij de Bezige Bij, Amsterdam, April/Mai 1962 (m. Abb.).
- Bienal de Arte, Museo de Arte Moderno, São Paulo, Sept.-Dez. 1963.
- Piero Dorazio. Mostra retrospettiva 1946-1975, Palazzo del Popolo, Sala delle Pietre, Todi, März-Mai 1975.
- Cosa succede, Studio F.22 Galleria d'Arte Moderna, Palazzolo sull'Oglio, Okt. 1975, Kat.-Nr. 28 (m. Abb.).
- Europa/America. L'Astrazione Determinata 1960/1976, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 23.5.-30.9.1976, Kat.-Nr. 4 (m. SW-Abb., auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Piero Dorazio, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 7.6.-2.9.1979, Kat.-Nr. 388 (auf dem Keilrahmen mit einem handschriftl. bezeichneten Etikett).
- Piero Dorazio. Gli anni sessanta, PAC / Padiglione d'Arte Contemporanea, Mailand, 15.10.-31.12.1998, S. 17 u. 49.
- Energie - Hoffnung - Freude. Piero Dorazio, Kunstmuseum Altes Rathaus, Bayreuth, 13.7.-12.10.2003.
- Piero Dorazio. Opere dal 1947 al 2003, Pinacoteca Casa Rusca, Locarno, 22.2.-30.3.2004 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

- Marisa Volpi Orlandini, Jacques Lassaigne u. Giorgio Crisafi, Dorazio, Mailand 1977, WVZ-Nr. 388 (m. SW-Abb. und m. ganzs. Abb., Nr. 59).
.....
- Will Grohmann, Piero Dorazio o del ritorno alla qualità in pittura, in: Metro, Mailand 1962, S. 50 (m. Abb.).
- Institut Valencia d'Art Modern (Hrsg.), Dorazio, Ausst.-Kat. Valencia 2003, S. 243 (m. Abb., das Werk im Hintergrund).
- Annette Papenberg-Weber, Piero Dorazio. Die künstlerische Formierung bis 1959, Basel 2002, S. 151 (m. ganzs. Farbabbb.).
- Denis Viva, Gli antenati elettivi. Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954), in: Fondazione Memofonte (Hrsg.), Studi di Memofonte, Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, 13/2014, S. 214 (m. Abb., Nr. 10).
- Francesca Pola (Hrsg.), Spaces of Light. Piero Dorazio and the International ZERO Movement / e il movimento internazionale ZERO, Ausst.-Kat. Cortesi Gallery, Mailand 2021, S. 64 (m. ganzs. Farbabbb., S. 65).

Aus Farbe und Licht gewebt

Wie „Tic-Tac Rosso“ spiegeln diese Arbeiten ihren eigenen, zeitintensiven und komplexen Entstehungsprozess wider: Sie offenbaren Schichten unzähliger, sorgfältig und meist parallel angeordneter Linien, die wie eine Membran die gesamte Bildfläche einnehmen und organisieren, die einander kreuzen, sich überdecken und schließlich eine scheinbar aus Farbe und Licht gewebte, vibrierende Netzstruktur ergeben. Piero Dorazio strebt nach Ordnung und Struktur, aber nicht nach Uniformität. Gerade, wie mit dem Lineal gezogene Linien wechseln sich hier mit pastos und freihändig auf die Leinwand aufgetragenen schmalen Farbstreifen ab, an denen sich das Licht ganz anders bricht als in den deutlich flacheren Partien dieses eindrucksvoll gesponnenen Farbnetzes. Es entstehen „Gebilde wie die Waben der Bienen, [...] Zellen, die das Licht zerlegen und reflektieren und einen Lichtraum aufbauen, wie es in anderer Weise Klee in seinen Bildern versuchte oder Seurat in seinen pointillistischen.“ (Will Grohmann, in: Ausst.-Kat. Piero Dorazio, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1961, Einführung)

So konfrontiert auch „Tic-Tac Rosso“ den Betrachter auf einer Fläche von vier Quadratmetern mit einer Überfülle optischer Signale, sodass das Auge nicht mehr die einzelnen Details wahrnimmt, sondern das große Ganze und die aus der Gesamtheit des aufwändigen malerischen Prozesses resultierende Energie. Die jeweilige Größe und das Format seiner Arbeiten ist vom Künstler ganz bewusst gewählt: „Wenn man ein Bild machen will, muss man zuerst entscheiden, ob man ein quadratisches Bild malen will oder ein querformatiges langes oder ein hochformatiges schmales und dann muss man die Maße bestimmen, weil die Maße enorme Folgen für den Bildbetrachter haben. [...] Die Menge der Malerei auf einer Oberfläche und die Ausdehnung dieser Oberfläche sind wichtige Komponenten eines Bildes.“ (Piero Dorazio, 1962, zit. nach: Annette Papenberg-Weber, Basel 2002, S. 123f.)

Durch das Zusammenspiel von Licht, Farbe, Pastosität und unterschiedlich engmaschiger Struktur entwickelt sich eine spürbare Lebendigkeit und Dynamik, gar eine Poesie: „Ich habe den ganz eigenen Traum von einer ‚Methode‘, die Farbe so einzusetzen, dass durch die Kombination der verschiedenen Ebenen der ‚Farberfahrung‘, die Materie und die Poesie der Farbe miteinander verwoben werden können.“ (Piero Dorazio, 1962, zit. nach: ebd.)

Diese Sichtbarmachung des zeitintensiven Entstehungsprozesses der verschiedenen filigranen, übereinandergeschichteten Linien fügt den Darstellungen laut Dorazio selbst zudem noch eine philosophische Dimension hinzu: Der Betrachter solle dadurch erkennen, dass auch das Leben einer steten Veränderung und Weiterentwicklung unterliegt und alles Erlebte miteinander verwoben sei:

„Der Rhythmus dieses Herstellungsprozesses würde der objektiven Natur der Farbe das ausdrucksvolle, expressive Element von Zeit und Entwicklung hinzufügen. Durch die Bedeutung der Farbe können wir ein Gefühl von Raum darstellen, welches selbst eine eigene Realität hätte, durch die andere wiederum fähig wären zu verstehen, dass das Leben ein Entwicklungsprozess ist und eine Weiterentwicklung immer neue Eindrücke benötigt.“ (Piero Dorazio, 1962, zit. nach: ebd.)

„Tic-Tac Rosso“ auf der 30. Biennale di Venezia:

Der internationale Durchbruch

1960 ist „Tic-Tac Rosso“ auf der 30. Biennale von Venedig ausgestellt, auf der Dorazio einen eigenen Saal bespielt. Es kann deshalb als ein besonders repräsentatives Beispiel für diese, seine vielleicht bedeutendste Werkphase bezeichnet werden. „Wer 1960 auf der Biennale in Venedig den Raum mit den Arbeiten Dorazios betrat, war plötzlich in einer anderen Welt. [...] Die SimPLICITät der anscheinend monochromen Leinwände erwies sich bei näherem Zusehen als eine höchst differenzierte Einheitlichkeit, die handwerkliche Monotonie als eine perfekte Handhabung der angewandten Mittel. Eine Kunst, die von den unbegrenzten Möglichkeiten der Malerei an sich überzeugt ist, einer Malerei, deren Objekt sie selbst ist.“ (Will Grohmann über die Biennale von Venedig, in: Ausst.-Kat. Piero Dorazio, Düsseldorf 1961, Einführung)

1959 ist der Künstler außerdem auf der zweiten documenta vertreten, 1960 wird er an die Fakultät für Bildende Künste der University of Pennsylvania in Philadelphia berufen, an der er in den darauffolgenden zehn Jahren – zur Hochzeit der amerikanischen Nachkriegs-Moderne – regelmäßig unterrichtet. 1961 widmet ihm die Kunsthalle Düsseldorf eine umfassende, für seine künstlerische Karriere äußerst bedeutsame Einzelausstellung, zudem ist Dorazio u. a. an der dritten, von Otto Piene und Heinz Mack herausgegebenen „ZERO“-Publikation beteiligt. 1965 ist sein Werk in der revolutionären Ausstellung „The Responsive Eye“ im Museum of Modern Art in New York zu sehen und im darauffolgenden Jahr zeigt er auf der Venedig-Biennale seine zweite Einzelausstellung. Aufgrund seiner eigenständigen, singulären künstlerischen Position gilt Piero Dorazio bis heute als einer der wichtigsten europäischen Vertreter der abstrakten Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg. [CH]



Piero Dorazio auf der 30. Biennale von Venedig, 1960, Foto: Virginia Dortch Dorazio.
© Piero Dorazio by SIAE 2026 / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

VICTOR VASARELY

1906 Pécs – 1997 Annet-sur-Marne bei Paris



Korna. 1952/60,1972.

Acryl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Verso zweifach signiert sowie betitelt und bezeichnet
„1952/60/HH/“ und mit den Maßangaben beschriftet.
205 x 186 cm (80.7 x 73.2 in). [AR]

Die Echtheit der vorliegenden Arbeit wurde von Pierre Vasarely, Universalver-
mächtnisnehmer und Inhaber des moralischen Rechts Victor Vasarelys, mündlich
bestätigt. Das Werk wird von der Fondation Vasarely, Aix-en-Provence, in das in
Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde von Victor Vasarely
aufgenommen.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.14 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D/F)
\$ 234,000 – 351,000

PROVENIENZ

- IBM, Zürich.
- Privatsammlung Hessen (in den 1990er Jahren erworben).
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Vasarely. Erfinder der Op-Art, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. Rhein,
9.11.1997-25.1.1998; Kunstverein Wolfsburg, 8.2.-19.4.1998; Josef Albers Museum
Quadrat, Bottrop, 17.5.-23.8.1998, Kat.-Nr. 79 (m. Abb. S. 121, verso auf dem
Keilrahmen mit Ausstellungsetikett).

LITERATUR

- Sotheby's, London, Contemporary Art Part II, 30.6.1994, Los 143.

Victor Vasarely, Pionier der Op-Art, verstand seine Kunst weniger als ein ästhetisches Experiment, sondern vielmehr als eine universell verständliche Sprache, die zur Demokratisierung der Kunst beitragen sollte. Es ist eine Kunst, die durch Irritationen und Täuschungen die menschliche Wahrnehmung herausfordert und dabei den umgebenden Raum gleichermaßen in Schwingung versetzt. Mit dem gezielten Einsatz von geometrischen Formen und vibrierenden Farbkontrasten manipuliert er dabei unsere Sehgewohnheiten, suggeriert in der unbewegten Bildfläche das Vorhandensein von Bewegung, irritiert und reizt das Auge, bis auch Körper und Geist involviert sind. Seine Erkenntnis, dass auch in der zweidimensionalen Fläche vielfältige Sinnesempfindungen hervorgerufen werden können, führte ihn letztlich zur Entwicklung einer eigenständigen geometrischen Abstraktion, deren Variationen zu optischen Bildmustern mit kinetischen Effekten einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung der Op-Art leisteten.

Etwa zeitgleich mit seinem 1955 veröffentlichten „Manifest Jaune“, in dem Vasarely sein Programm zur kinetischen Kunst formuliert, initiiert er eine Reihe von Arbeiten in Schwarz und Weiß, die als „Période Noir-Blanc“ bekannt ist. Auch unsere Arbeit „Korna“ lässt sich dieser Werk-

• **Verführer des Auges und der Sinne: großformatige, ungemein energetische Arbeit des visionären Op-Art-Pioniers**

• **Aus der „Période Noir-Blanc“: maximale Wirkung durch radikale Reduzierung auf Schwarz-Weiß-Kontraste und effektvolle Zersplitterung der Geometrie**

• **Vierfache Teilnahme an der documenta 1955, 1959, 1964 und 1968**

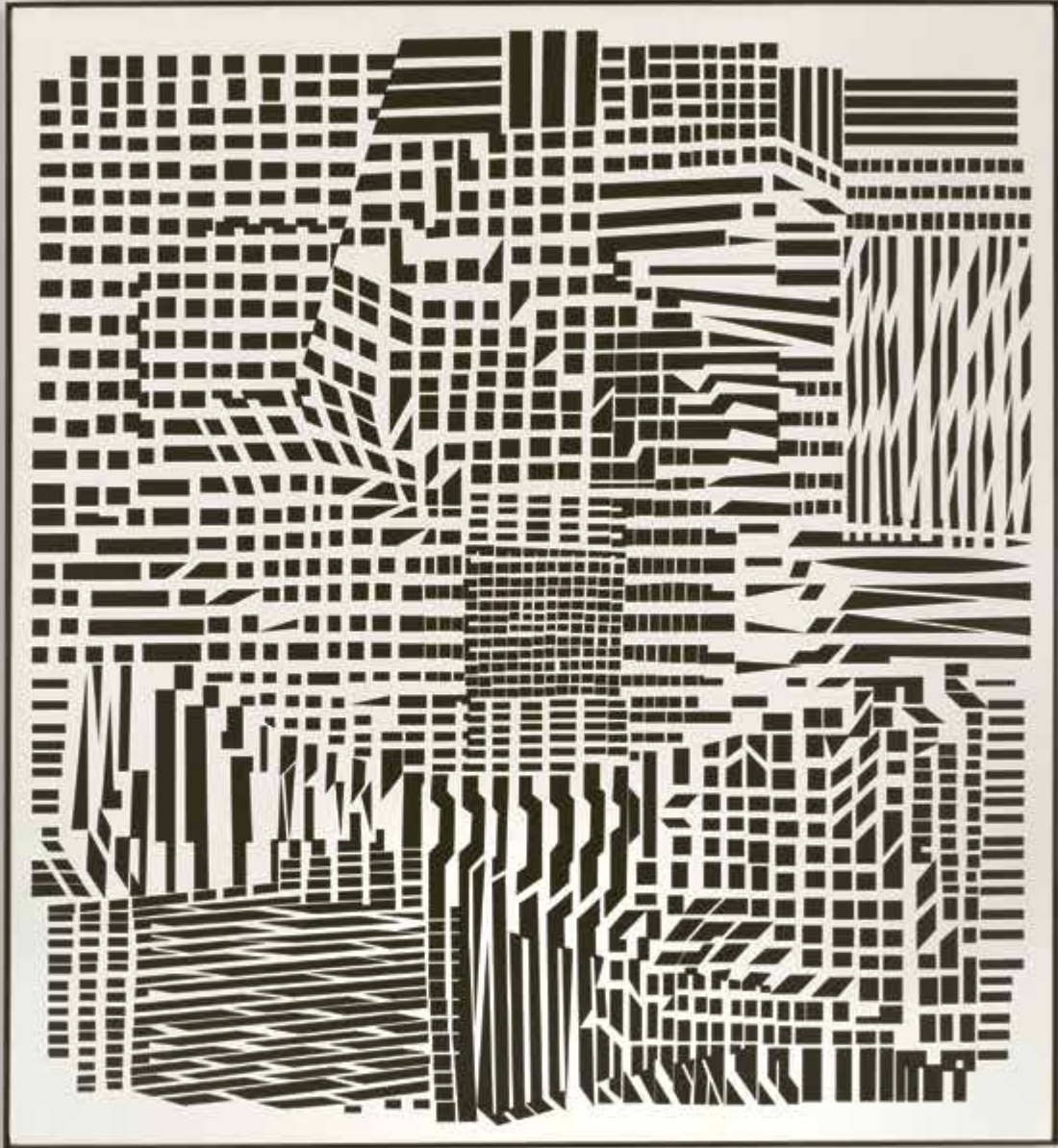
• **Ausgestellt in der großen Überblicks-Show „Vasarely. Erfinder der Op-Art“ (1997/98)**

• **Weitere Schwarz-Weiß-Gemälde des Künstlers befinden sich in internationalen Museumssammlungen, darunter das Centre Pompidou, Paris, sowie die Tate Gallery, London**

„Ja und Nein in eins verbinden heißt das Wissen wirklich vervollständigen. Welche Aussichten[...] Schwarz und Weiß, Ja und Nein.“

Victor Vasarely, zit. nach: Ausst.-Kat. Vasarely. Erfinder der Op-Art, Ludwigshafen a. Rhein 1997, S. 119.

gruppe zuordnen. Ausgehend von der Idee von 1952/60 wurde die vorliegende Arbeit 1972 ausgeführt, was der typischen Arbeitsweise des Künstlers entspricht. Die ungemein energetische, kleinteilige Zersplitterung der geometrischen Formen und radikale Reduzierung auf Schwarz-Weiß-Kontraste markiert dabei einen neuen Schritt im visionären Schaffen Victor Vasarelys. In großem Format und mit untrüglichen Sinn für eindringliche Effekte inszeniert er hier eine wahre Performance der Geometrie und ein fesselndes Verwirrspiel für das Auge. Doch nicht nur die rein optische Wahrnehmung ist Ziel dieser Inszenierung seiner kinetischen Kunst. Auch auf geistiger Ebene setzt Vasarely mit seinen „Noir-Blanc“-Arbeiten gezielt Reize, die tief im kulturellen Wissen des Menschen und somit im Unterbewusstsein eines jeden Betrachters verankert sind: „Daraus folgerte ich, philosophisch gesprochen, dass die weißen und schwarzen Zeichen wie die geläufigen Antinomien der Vergangenheit – ‚Tag und Nacht‘, ‚Engel und Teufel‘, ‚Gut und Böse‘ – in Wirklichkeit komplementäre Größen sind, fruchtbare Androgynie. Ja und Nein in eins verbinden heißt das Wissen wirklich vervollständigen. Welche Aussichten..Schwarz und Weiß, Ja und Nein.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Vasarely. Erfinder der Op-Art, Ludwigshafen a. Rhein 1997, S. 119). [AR]



LYONEL FEININGER

1871 New York – 1956 New York

At the Sea-Side, Panel I. 1940.

Öl auf Leinwand.
Rechts oben signiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie datiert „March 7th 1940“ und betitelt. 48,3 x 48,3 cm (19 x 19 in). [AR]

Achim Moeller, Direktor des Lionel Feininger Project, New York - Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lionel Feininger Project unter der Nummer 1926-05-06-24 registriert ist, bestätigt. Das Gemälde ist in Lionel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings von Achim Moeller unter der Nummer 392 aufgeführt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei. Zusätzliche Informationen wurden von Achim Moeller, The Lionel Feininger Project, New York - Berlin, zur Verfügung gestellt.

 *Aufruzeit: 12.06.2026 – ca. 17.16 h ± 20 Min.*

€ 140.000 – 180.000 (R7/F)
\$ 163,800 – 210,600

PROVENIENZ

- Familie des Künstlers (durch Erbschaft).

AUSSTELLUNG

- Lionel Feininger, Buchholz Gallery, Willard Gallery, New York, 11.-29.3.1941; Grosse Pointe, The Russell A. Alger House, Detroit Institute of Arts, July-(August) 1941, Kat.-Nr. 36 (hier als „At the Seaside“).
- Lionel Feininger: Oils and Watercolors 1940 to 1955, Willard Gallery, New York, 1.2.-3.3.1956, 14 paintings, 19 watercolors, Kat.-Nr. 2, (hier als „At the Seaside“).
- Langzeit-Leihgabe Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Mass., 2004-März 2011 (verso m. Etikett).

LITERATUR

- Achim Moeller, „At the Sea-Side, Panel I / (An der See, Tafel I), 1940 (Moeller 392)“, Lionel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings (<http://www.feininger-project.org/>).
- Hans Hess, Lionel Feininger. Mit einem Œuvre-Katalog von Julia Feininger, Stuttgart 1959, WVZ-Nr. 392, S. 285f (m. SW Abb).
.....
- Ernst Scheyer, Lionel Feininger: Caricature and Fantasy, Detroit 1964, S. 147.
- Kunsthalle Nürnberg und Albrecht Dürer Gesellschaft (Hrsg.), Lionel Feininger. Städte und Küsten: Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst.-Kat. Marburg 1992, S. 270.
- Hans Schulz-Vanselow, Lionel Feininger und Pommern, Kiel 1999, S. 291.
- Andrea Fromm, Feininger am Bauhaus - Transpositionen in Holzschnitt, Aquarell und Gemälde, in: Andrea Fromm (Hrsg.), Feininger und das Bauhaus: Weimar, Dessau, New York, Hamburg 2009, S. 11-29, hier S. 18, sowie im Anhang S. 179 u. S. 187.
- Peter Nisbet, Lionel Feininger: Drawings and Watercolors from the William S. Lieberman Bequest to the Busch Reisinger Museum / Zeichnungen und Aquarelle. Nachlassschenkung William S. Liebermans an das Busch-Reisinger-Museum, Ausst.-Kat. (engl. und dt.) Ostfildern 2011, S. 137.



- **Starke Kontraste, konzentrierte Form: Lionel Feininger gilt als Erfinder des modernen Seestücks**
- **Malerische Transformation eines Bauhaus-Holzschnittes**
- **Neue Lebensrealität trifft auf vertraute Motivik, die schwierigen Anfänge in New York auf die glücklichen Bauhaus-Jahre in Deutschland**
- **Lange im Besitz der Familie des Künstlers und hier nun erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Ehemals Dauerleihgabe im Busch-Reisinger Museum an der Harvard University, die bis heute einer der wichtigsten Feininger-Sammlungen weltweit beherbergt**

Nachdem Lionel Feininger am Bauhaus in Weimar die Leitung der grafischen Werkstätten übernommen hatte, entsteht ein umfassendes grafisches Œuvre, das ihm den Ruf eines der wichtigsten druckgrafischen Meister des 20. Jahrhunderts einbringen wird. Wie für sein Schaffen so typisch, schöpfte er dabei unter anderem aus seinem vertrauten Themenrepertoire und übernimmt Elemente seiner Gemälde in die Holzschnitte. Wenige Jahre später kehrt er dieses Prinzip erstmals um und überträgt die charakteristische Linienführung und die Flächigkeit des Holzschnitts in die Malerei.

So auch bei seiner Arbeit „At the Sea-Side, Panel I“ aus dem Jahr 1940, das auf dem Holzschnitt „Evening by the Sea“ von 1922 beruht. Bereits 1923 überträgt er das Motiv in ein farbiges Aquarell, entscheidet sich für das Gemälde von 1940 jedoch schließlich für einen stärkeren Kontrast, ein Beleg dafür, dass jedes Medium seine eigenen Mittel verlangt. Lediglich die Sonne und die zentrale Figur hebt er hier in kräftigem Rot hervor und verschiebt dabei den Fokus von der ursprünglich gleichrangigen, vielfigurigen Szenerie des Holzschnitts, die ausschließlich in Schwarz gedruckt wurde, auf den einzelnen Mann mit Hut und Spazierstock.

Die Arbeit entsteht einige Jahre nach Feiningers Rückkehr in die USA im Jahr 1937. Obwohl in Amerika geboren, muss Feininger sich, losgelöst von den festen Strukturen und Freundschaften der Bauhaus-Zeit, zurück in New York ein neues Leben aufbauen. Erst langsam findet der Maler neue Inspiration, wobei er motivisch auffällig oft seinen früheren Bildthemen verbunden bleibt, wie auch bei „At the Sea-Side, Panel I“, das er mit den roten Akzenten in seine neue Lebensrealität überträgt. Es lässt sich als Sinnbild für den individuellen Neuanfang des Künstlers deuten und ist dabei geprägt von einer universell verständlichen, unerfüllten Sehnsucht nach vergangenen Zeiten, die schon Hans Hess 1959 verspürt haben muss, als er schrieb: „Die Sehnsucht nach einer Welt zwischen dem Hier und dem Dort, dem Heute und dem Nie, ist die Macht, die Feiningers Werk erfüllt.“ (Hans Hess, Lionel Feininger, München 1959, S. 144). [AR]



Tensione, N 4 V. 1959.

Acryl und Sand auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und betitelt. 146 x 196 cm (57.4 x 77.1 in),
in Original-Künstlerleiste. [JS]

Das Gemälde befindet sich aktuell im Registrierungsprozess
bei der Fondazione Emilio e Annabianca Vedova in Venedig.

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.18 h ± 20 Min.*

€ 700.000 – 900.000 (R7/D/F)
\$ 819.000 – 1.053.000

- PROVENIENZ
- Galleria Blu, Mailand (1960, auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
 - Privatsammlung Europa (bis 2017, Dorotheum).
 - Privatsammlung Norddeutschland (seit 2017, vom Vorgenannten).

- AUSSTELLUNG
- Emilio Vedova, Galleria Blu, Mailand, ab 29.2.1960, Kat.-Nr. 9 (m. Abb., Immagine del tempo 1959, n. 5, V).
 - Premio Marzotto 1960, Mostra di pittura contemporanea della comunità Europea, Palazzo delle Permanente, Mailand, 22.10.-20.1.1960, S. 117, Kat.-Nr. 261 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
 - Prix Marzotto, Société auxiliaire des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brüssel, Jan. 1961, Kat.-Nr. 261 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

- LITERATUR
- Carlo L. Ragghianti, Critica d'arte, Jg. VI, n. 33, Florenz 1959 (m. Abb. auf der Titelseite).
 - Dorotheum, Wien, Auktion Contemporary Art, Part I, 31.5.2017, Los 201 (m. Abb.).

„On the other side of the Atlantic, these tendencies were grouped under the umbrella of American Abstract Expressionism, and in Japan under that of the Gutai group, while in Europe the definition European Informalism, or Art Informel, entered common parlance.“

Roberto Pasini, The Informal. United States, Europe, Italy, Bologna 1995, S. 11.

- **Monumentales Schlüsselwerk aus der internationalen Hochphase der gestischen Malerei**
- **Im Folgejahr erhält Vedova den Großen Preis für Malerei der 30. Biennale in Venedig**
- **Teilnahme an der documenta I (1955), II (1959) und III (1964)**
- **Großformatiges Energiefeld: Transformation der rebellischen Malerei Tintoretts in ein hochdynamisches Action-Painting**
- **Galleria Blu: aus der legendären Mailänder Avantgarde-Galerie, die bereits Ende der 1950er Jahre Fontana, Burri und Vedova zeigt**
- **Museale Qualität: Gemälde dieser Schaffenszeit befinden sich u. a. im Museum of Modern Art, New York, und in der Guggenheim Collection, New York/ Venedig**
- **Vedovas Malerei wird nach 1960 raumfüllend wie u.a. in der spektakulären Arbeit „Absurdes Berliner Tagebuch ’64“ (1964, Berlinische Galerie, Berlin)**

Informel / Abstrakter Expressionismus / Gutai: Vedova und die radikale Emanzipation der malerischen Geste
Das künstlerische Bestreben nach der radikalen Emanzipation der aktionsgeladenen malerischen Geste befindet sich in den späten 1950er Jahren nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika und Japan auf dem absoluten Höhepunkt. In Europa formiert sich vor allem in Frankreich und Italien eine künstlerische Avantgarde, welche den gestischen Ausdruck zum alleinigen Protagonisten ihrer epochalen Schöpfungen erklärt. Neben dem Venezianer Emilio Vedova gilt etwa auch Pierre Soulages als einer der wichtigen Vertreter des Informel. Auch Lucio Fontanas berühmte Leinwandschnitte, seine „Concetti spaziali“ bzw. „Tagli“, die seit Ende der 1950er Jahre in Mailand entstehen und heute meist der europäischen „ZERO“-Bewegung zugerechnet werden, sind, wenn auch nicht mit dem Pinsel ausgeführt, doch auch im Kontext dieser weltweiten Radikalisierung und Konzentration auf den gestischen Impuls zu sehen.





Das avantgardistische Bestreben dieser Jahre war ein kunsthistorisch bedeutender Schritt, der auf radikale Weise nicht nur die lange Tradition der gegenständlichen Malerei, sondern durch das Arbeiten im großen Format und die aktionsgeladene, impulsive Form des Farbauftrages auch die abstrakte Malerei der ersten Jahrhunderthälfte schlagartig überwindet.

In New York etwa ist vor allem ausgehend von Jackson Pollock das amerikanische Action-Painting mit Künstlern wie Cy Twombly und Robert Motherwell auf seinem Hochpunkt und in Tokio peitscht der Japaner Kazuo Shiraga von der Decke hängend unter Einsatz seines ganzen Körpers Farbe auf große Leinwandflächen, während zeitgleich in Venedig Emilio Vedova inspiriert von den großen Meistern der venezianischen Malerei zu seiner radikalisierten, hochdynamischen und körperbasierten Form des Farbauftrages findet.

Geradezu rauschhaft und besessen hat sich Vedova in den 1950er Jahren mit der Malerei des venezianischen Manieristen und künstlerischen Rebellen Jacopo Tintoretto (1518/19-1594) auseinandergesetzt. Vedova war gefesselt von der wirbelnden, fast chaotischen Energie der Körper und Massen im Raum, der dramatischen Lichtführung sowie der Aufhebung jeder Form von statischer Perspektive, stilistische Charakteristika, die fortan für seine radikalisierte, gestisch-impulsive All-Over-Malerei im großen Format in entscheidender Weise prägend sein sollten. Vedova ist Ende Dreißig und auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft als er in den späten 1950er Jahre die zentralen Prinzipien aus dem Werk Jacopo Tintoretts extrahiert, um sie von nun an als zentrale Kompositionsprinzipien für seine in entscheidender Weise radikalisierte gestisch-abstrakte Malerei zu nutzen. „Just after the mid-point of the 1950s, Vedova had exhausted his forays into geometry, and turned his hand instead to an extraordinary recovery of the action painting [...].“ (Carlo Bertelli, Emilio Vedova, Mailand 2006).

Die vorliegende, großformatige Komposition „Tensione, N 4 V“ aus dem Jahr 1959 ist ein besonders frühes und eindringliches Zeugnis dieser gewaltigen Malerei. Aufgrund ihrer herausragenden, geradezu rauschhaften Dynamik trägt „Tensione, N 4 V“ die ganze Wucht ihres aktionsgeladenen Schaffensprozesses in sich, und wirkt darüber hinaus wie ein optisches Konservat dieser aufgrund ihrer enormen avantgardistischen Radikalität weltweit kunsthistorisch so bedeutenden Phase.



Titelblatt der Kunstzeitschrift „Critica d'arte“ (1959) mit der Abbildung des vorliegenden Gemäldes.
© Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia



Jacopo Tintoretto, Il Paradiso (Das Paradies), 1588/92, Öl auf Leinwand, Dogenpalast, Venedig.

„I would have identified my Matrix in tintoretto precisely because of that sense of upheaval and „metaphysical“ dialogue consisting of leaps and liberations.“

Emilio Vedova, handschriftlicher Notizbucheintrag, s. d. / Archivio Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia, Pe50059.

Vedovas „Tensione, N 4 V“ (1959) und Tintoretts „Il Paradiso“ (1588/1592): Eine radikale malerische Transformation

1919 in der Lagunenstadt Venedig geboren, war Vedova fasziniert von der Malerei des venezianischen Manieristen Jacopo Tintoretto, allem voran von dessen Monumentalgemälde „Il Paradiso“ in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes. Mit einer Breite von mehr als 22 Metern gilt Tintoretts „Il Paradiso“ noch heute als eines der größten Leinwandgemälde der Welt und war für viele Maler späterer Generationen aufgrund seiner komplexen, wandfüllenden Komposition ein fesselndes künstlerisches Faszinosum. Fast 500 Figuren hat Tintoretto in einer bis dato vollkommen neuartigen, wirbelnden Dynamik auf der Leinwand ausgebreitet und mit dieser sogartig von einem zentralen göttlichen Licht beherrschten Komposition alle Regeln der klassischen Perspektive überwunden. Vedova war fasziniert von „Il Paradiso“ als einen hochdynamischen „Ort des Geschehens“ (sede di accadimenti), von jenen wirbelnd den Bildraum ausfüllenden Energien und Massen und der von dieser gewaltigen Leinwand ausgehenden metaphysischen Energie. Tintoretto war für Vedova ein Seelenverwandter, sein schneller dynamischer Pinselstrich und seine körperbasierte Arbeitsweise wegweisend: „Tintoretto war meine Identifikation. Dieser Raum ist eben ein Ort des Geschehens. Diese Regie mit ihren synkopischen und blutigen Rhythmen, magmatisch mit Energien aus dem inneren Fundus der Leidenschaften ...“ (Emilio Vedova)

Schnelligkeit, Impulsivität, Dramatik und vollen Körpereinsatz zeichnen fortan auch Vedovas Malerei in entscheidender Weise aus. In „Tensione, N 4 V“ aber hat der Künstler nicht etwa allein jene enorme physische Wucht der Entstehung auf die Leinwand gebannt, sondern auch die Rhythmik der Komposition und die barocke Licht-Schatten-Dramatik von Tintoretts monumentaler Auferstehungsszenerie von „Il Paradiso“ in die radikal emanzipierte Gestik des Informel übertragen. Vedova hat Tintoretts „Il Paradiso“ vorrangig als ein hochdynamisches Kraftfeld verstanden, weshalb in seinen Tagebucheinträgen in diesem Zusammenhang auch immer wieder Begriffe wie „Scontro“ (Zusammenstoß) und „Tensione“ (Spannung) fallen, um die speziellen Dynamiken in Tintoretts Komposition zu beschreiben.

Beide Begriffe greift Vedova wie in der vorliegenden, frühen Leinwand „Tensione, N 4 V“ später als Titel für seine eigenen Werke auf. Vedova springt und attackiert die Leinwand regelrecht mit der Farbe.

Ausgesprochen spontan und dynamisch ist der Charakter der großformatigen Komposition „Tensione, N 4 V“, welche – enorm verdichtet und transformiert – noch immer die zentralen Form-, Bewegungs- und Lichtzentren von Tintoretts „Il Paradiso“ in sich trägt.



Emilio Vedova in seinem Atelier in Venedig, 1962, Foto: Maria Teresa Muraro, Venedig. © Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia

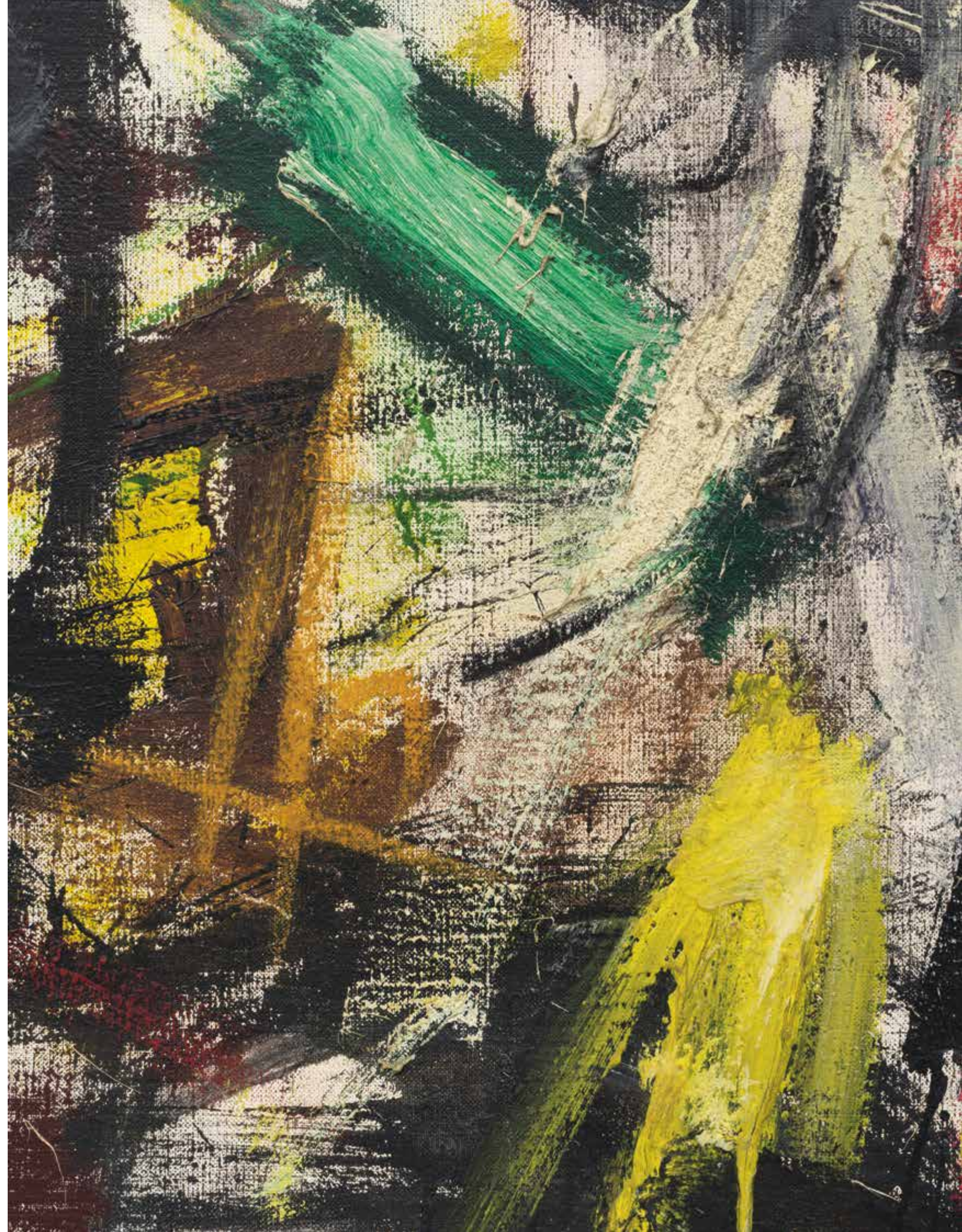
„Tensione N 4 V“ und die legendäre Mailänder Galleria Blu

Bereits 1960 in der ersten Vedova-Ausstellung der legendären Mailänder Galleria Blu präsentiert, zählt „Tensione, N 4 V“ heute zu einer der stärksten und qualitativ herausragendsten Schöpfungen des unangepassten venezianischen Rebellen. Die 1957 von Peppino Palazzoli gegründete Avantgardegalerie stellt neben Emilio Vedova bereits seit Ende der 1950er Jahre Werke von Lucio Fontana und Alberto Burri aus und trägt damit maßgeblich zu der von nun an einsetzenden internationalen Etablierung der italienischen Avantgarde bei. Bereits 1960 wird Vedovas progressiv gestisches Schaffen, das in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre auch auf der documenta I und II zu sehen ist, auf der 30. Biennale von Venedig mit dem Großen Preis für Malerei ausgezeichnet. Vedovas ausgesprochen seltene, großformatige Leinwände dieser bedeutenden frühen Schaffensphase sind aufgrund ihrer kraftvollen Unmittelbarkeit fesselnde Zeugnisse dieses avantgardistischen, hoch impulsiven Malaktes, die auf geradezu verstörende Weise bis heute die radikale Kraft und Dynamik ihres einzigartigen Entstehungsprozesses in sich tragen. Dass sich qualitativ vergleichbare Gemälde heute zum Großteil in wichtigen internationalen Sammlungen wie u. a. dem Museum of Modern Art, New York, und der Guggenheim Collection, New York/Venedig, befinden, vermag unter diesen Umständen nicht zu überraschen. [JS]

„I must always get to the painting directly, maybe by jumping or sometimes with the help of a small stool [...] when I work, I move, I get physical, I jump and attack the canvas and the surrounding space.“

Emilio Vedova, zit. nach: Galerie Thaddeus Ropac
(<https://ropac.net/de/artists/84-emilio-vedova-foundation/>).

Emilio Vedova, Spazio Inquieto (Unruhiger Raum), 1957, Tempera und Sand auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia



GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – 2025 Düsseldorf



Taktile Struktur Rotierend. 1961.

Nägel, Aluminium und metallische Farbe über Rupfen auf Holz, drehbar.
Verso signiert, datiert und mit Richtungspfeil.
60 x 60 x 18 cm (23,6 x 23,6 x 7 in). [JS]

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.61.108 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

🕒 *Auflaufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.20 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 200.000 (R7/D/F)

\$ 175,500 – 234,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Düsseldorf (bis 2010).
- Privatsammlung Deutschland (bis 2012, Dorotheum).
- Privatsammlung Baden-Baden (wohl vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Schweiz (seit 2016, vom Vorgenannten).

LITERATUR

- Vgl. Dieter Honisch, Uecker, Stuttgart 1983, WVZ-Nr. 254 (die titelgleiche Arbeit in der Guggenheim Collection, Venedig, <https://www.guggenheim.org/artwork/5119>).
- Dorotheum, Wien, Auktion Zeitgenössische Kunst / Contemporary Art, 29.11.2012, Los 1407 (m. Abb.).
- Vgl. Angelica Zander Rudenstine, Peggy Guggenheim Collection, Venice, New York 1985, S. 727, Kat.-Nr. 173 (zur Arbeit in der Guggenheim Collection).

Mutig, radikal und revolutionär gehört Günther Uecker Anfang der 1960er Jahre neben Piero Manzoni und Lucio Fontana zu den Pionieren der europäischen Avantgarde. Es ist die avantgardistische Negation der Malerei, die Ueckers berühmte Nagelbilder mit den zeitgleichen Schöpfungen seiner europäischen Künstlerkollegen verbindet, welche ebenso wie allen voran Fontana mit seinen berühmten Leinwanddurchstoßungen der „Concetti Spaziali“ die Grenzen des klassischen Tafelbildes überwinden. 1961, im Entstehungsjahr der vorliegenden Arbeit, tritt Uecker der avantgardistischen Künstlergruppe „ZERO“ bei, die wenige Jahre zuvor von Otto Piene und Heinz Mack ins Leben gerufen worden war. Gemeinsam beschreiben diese jungen, progressiven Künstler ihren radikalen Neuanfang in ihrem 1963 verfassten „ZERO“-Manifest mit den folgenden Worten, die sich fast wie eine Beschreibung der vorliegenden Arbeit lesen: „Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. Zero ist der Mond.“ Silbergrau, rund und rotierend, zeichnet Ueckers Werk „Taktile Struktur Rotierend“ eine ganz besondere ästhetisch-reduzierte Aura aus, die bis heute den Betrachter fesselt. Einem fernen Planeten gleich scheint die monochrome, aber durch das Spiel von Licht und Schatten verlebendigte Oberfläche der Nagelscheibe vor dem sich in geheimnisvoller Tiefe verlierenden, dunklen Fond zu schweben.

Je nach Drehung, Fall und Schattenwurf der beweglich montierten und lang in den Raum ausgreifenden Nagelhäse lässt sie ein neues und trotz all seiner Reduktion scheinbar endlos variierendes Bildererlebnis entstehen.



Günther Uecker, Taktile Struktur Rotierend, 1961, Mischtechnik. Nägel, Aluminium und metallische Farbe über Rupfen auf Holz, drehbar, The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venedig. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

• **Singuläre Arbeit in metallischem Grau aus der besten „ZERO“-Zeit**

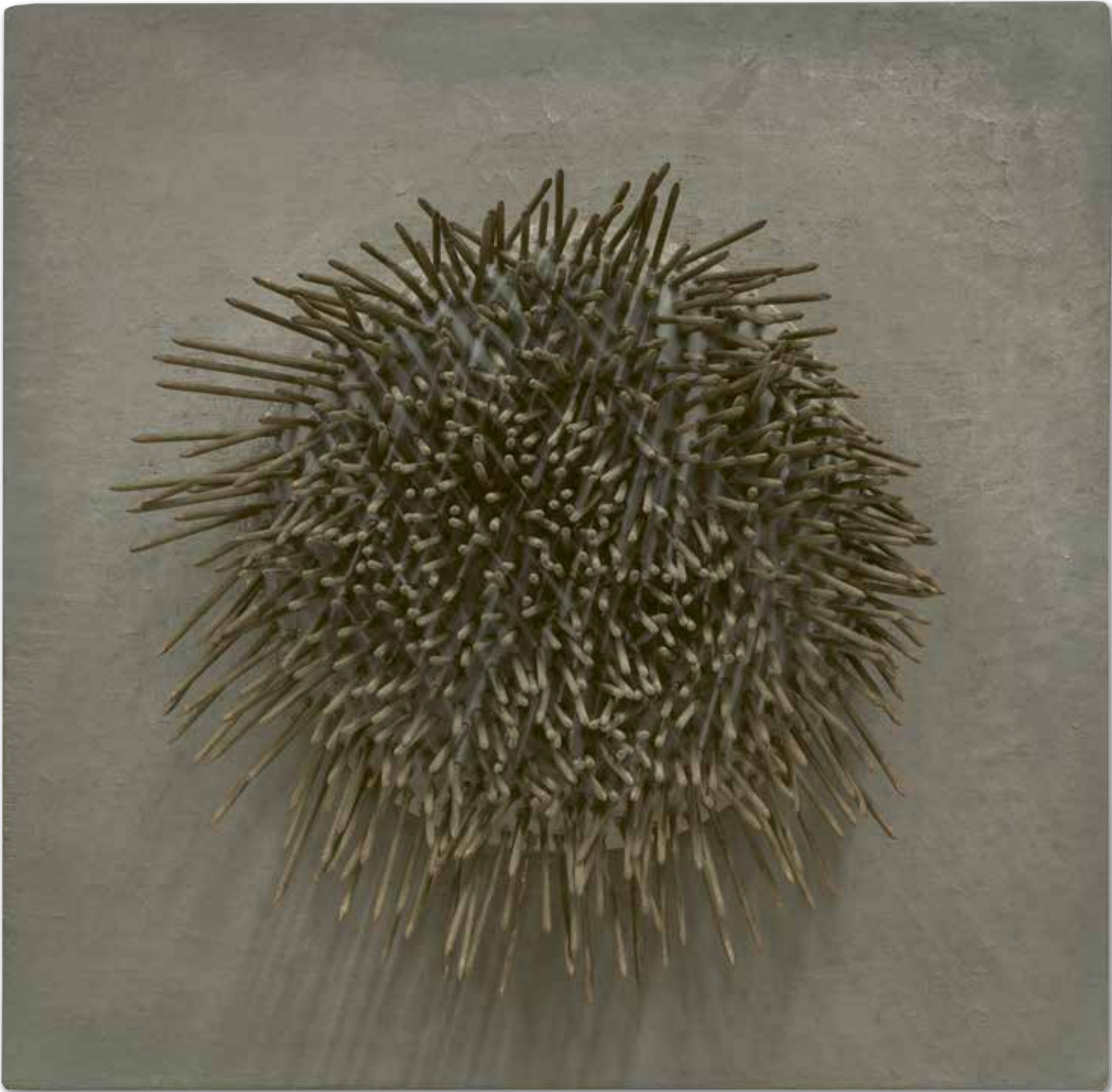
• **Die zweite, titelgleiche Arbeit „Taktile Struktur Rotierend“ (1961) befindet sich heute in der Peggy Guggenheim Collection, Venedig**

• **Licht, Bewegung, Raum: fesselnde Inszenierung eines rotierenden, dreidimensionalen Wechselspiels aus Licht, Schatten und Form**

• **1961: Teilnahme Ueckers an der legendären Ausstellungsaktion „ZERO“ in der berühmten Düsseldorfer Avantgarde-Galerie von Alfred Schmela**

• **Radikaler Neuanfang der europäischen Avantgarde: 1962 ist Uecker zusammen mit Piero Manzoni und Lucio Fontana Teilnehmer der legendären Ausstellung „Nul 62“ im Stedelijk Museum, Amsterdam**

• **Härte, Kraft und Poesie: Uecker verwandelt die Härte des Materials und die Wucht der Entstehung in eine Ästhetik voller Sinnlichkeit**



Diese junge deutsche, avantgardistische Künstlergruppe propagiert einen radikal gereinigten, künstlerischen Neuanfang. Besonders Ueckers revolutionäres Schaffen setzt hier ein klares und bis heute unverwechselbares Zeichen: monochrom, dreidimensional und kraftvoll genagelt, bringt Uecker in seinen frühen, Anfang der 1960er Jahre entstehenden Nagelbildern ein vollkommen neuartiges Bilderlebnis hervor. Allein das Licht und der sich je nach Betrachterstandpunkt verlagernde Schattenwurf der Nagelhäse schafft ein interaktives ästhetisches Bilderlebnis, das von der Wand in den Raum ausgreift. Uecker kommt frisch von der Düsseldorfer Akademie und ist um die Dreißig, als er seine ersten Nagelbilder und Nagelobjekte schafft, die von da an zum internationalen Markenzeichen seines Œuvres werden sollten. Unsere „Taktile Struktur Rotierend“ ist nicht nur ein frühes, sondern auch ein herausragendes Zeugnis dieses wegweisenden künstlerischen Schaffens. Mit der ebenfalls 1961 entstandenen, etwas kleineren Komposition „Taktile Struktur Rotierend“, die sich heute in der Guggenheim Collection in Venedig befindet, ist lediglich eine weitere vergleichbare Arbeit

dieses besonderen Bildtypus bekannt. Neben der in Ueckers Schaffen äußerst seltenen, sanft schimmernden Farbgebung in metallischem Silbergrau ist es auch die außergewöhnliche Montierung der Nägel, die diesen beiden Arbeiten eine herausragende Stellung in Ueckers Schaffen zuweist: Nicht die Nagelköpfe, sondern die pfeilartigen Spitzen der langen und frei beweglich montierten Nagelhäse ragen uns in diesen beiden singulären Nagelbildern entgegen, sie wirken verlebendigt, fast wie ein dichtes Bündel Stäbe eines Mikado-Spiels, das mitten im Wurf gerade dabei ist, sich von seinem Zentrum aus auf der Fläche auszubreiten. Ebenfalls 1961 ist Uecker an der legendären Ausstellungsaktion „ZERO. Edition, Exposition, Demonstration“ der berühmten Avantgarde-Galerie von Alfred Schmela in Düsseldorf beteiligt. Und bereits 1962, ein Jahr nach Entstehung der vorliegenden Arbeit, werden Ueckers Nagelbilder gemeinsam mit Arbeiten Fontanas und Manzonis in der den radikalen Neuanfang der europäischen Avantgarde gewidmeten Ausstellung „Nul 62“ im Stedelijk Museum, Amsterdam, präsentiert. [JS]

GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen – 2013 Freiburg



Ohne Titel. 2006.

Acryl auf Leinwand.
Links oben signiert und datiert. 150,5 x 130,5 cm (59.2 x 51.3 in). [AW]
Das Werk ist im Archiv Günther Förg unter der Nummer WVF.06.B.0091 registriert. Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.22 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 140,400 – 175,500

PROVENIENZ

- Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck (verso auf dem Keilrahmen mit zwei Galerieetiketten).
- Privatsammlung (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Hessen (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Günther Förg. Bilder/Paintings 1974-2007, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck, 2007 (m. Abb. S. 17).
- Eine Art Salon, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Wien, 2013.

Günther Förgs künstlerische Entwicklung ist zugleich ein fortwährender Dialog mit der Kunstgeschichte. Bereits in den 1970er Jahren wird der früh verstorbene Blinky Palermo zu einer prägenden Referenz für den 1952 in Füssen geborenen Künstler. Später erweitert sich sein künstlerischer Horizont um die Einflüsse des amerikanischen Action- und Color-Field-Painting eines Willem de Kooning oder Barnett Newman. Förg adaptiert diese Vorbilder jedoch nicht einfach, sondern transformiert sie in charakteristischer Weise: Er entlehnt formale und farbliche Elemente, um sie in sein eigenes, facettenreiches Werk zu integrieren und weiterzuentwickeln.

Eine besondere Bedeutung im Œuvre Förgs haben seine Gitterbilder der 1990er Jahre, zu denen auch unsere leuchtende Komposition zählt. Zwei gegensätzliche kunsthistorische Quellen spielen hier eine zentrale Rolle: die linearen Strukturen Paul Klees, die ab 1913 in dessen Aquarellen auftauchen, und das Spätwerk Edward Munchs. Während jedoch Klees Arbeiten kleinformatig und zeichnerisch bleiben und Munchs Gemälde gegenständlich sind, entwickelt Förg daraus monumentale, rein malerische Kompositionen. Er überführt diese kunsthistorischen Impulse in eine abstrakte Bildsprache, die durch den Kontrast von Fläche und Struktur eine einzigartige Farbtintensität entfaltet. Unsere Arbeit veranschaulicht besonders eindrucksvoll die Wirkung dieser

• **Kraftvolle Komposition von geheimnisvoll leuchtender Farbigkeit und spannungsvoll kontrastreicher Flächenstruktur**

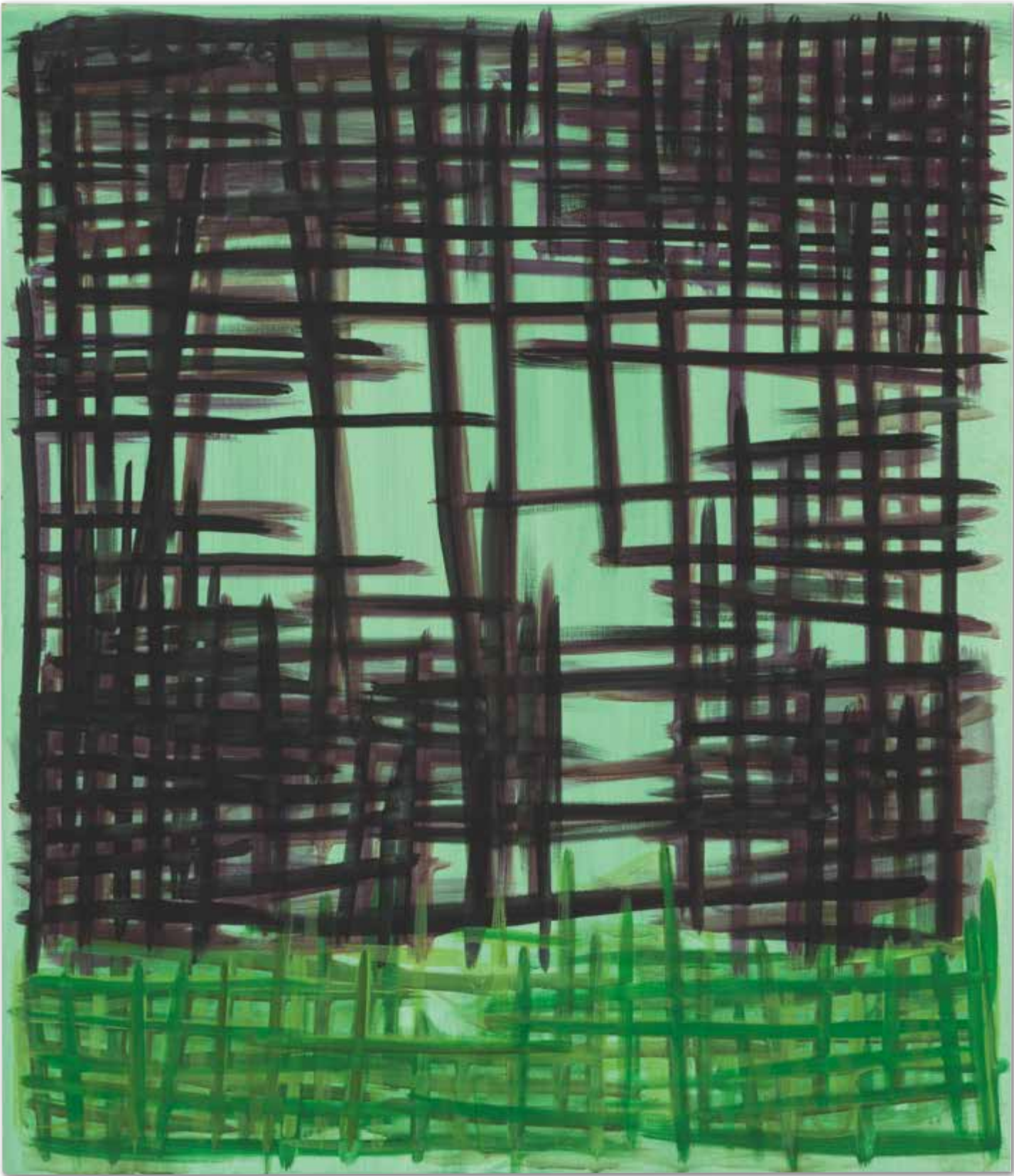
• **Förgs intuitiv geschaffene „Gitterbilder“ gehören zu den Höhepunkten seines Œuvres**

• **Kunsthistorische Tradition: Er abstrahiert Motive und Gestus aus Edvard Munchs Spätwerk und Paul Klees Aquarellen ab den 1910er Jahren**

• **Aktuell sind Arbeiten Günther Förgs in der Fondation Beyeler in Riehen sowie in einer Einzelausstellung im Neuen Museum Nürnberg zu sehen**

Gitterstrukturen: Auf den ersten Blick dominiert ein scheinbar undurchdringliches Raster aus schwarzen vertikalen und horizontalen Linien. Durch einen unregelmäßigen Farbauftrag erscheinen die Linien jedoch durchscheinend, was durch den rötlichen Untergrund noch verstärkt wird. Hinter diesem dunklen Gitter öffnet sich ein leuchtend grüner Hintergrund, der wie ein durchbrochener Farbfeldraum wirkt. Im unteren Bilddrittel entsteht durch eine weitere, kontrastreiche Gitterebene eine räumliche Tiefe, die dem Bild eine fast surreal anmutende Komponente verleiht. Auf den zweiten Blick scheint es, als blicke man durch ein Fenster oder eine Glasfront - eine optische Illusion, die Förgs meisterhafte Beherrschung von Farbe und Struktur unterstreicht.

So vereint der bereits 2013 verstorbene Förg in seiner Malerei scheinbar unvereinbare Gegensätze: Sie ist zugleich Hommage an die Kunstgeschichte und radikale Neuerfindung, systematische Komposition und spontane Intuition, kunsthistorische Referenz und eigenständige künstlerische Aussage. In jedem Werk wird die Farbe zum eigentlichen Protagonisten - nicht als bloßer Träger von Form, sondern als eigenständiges, lebendiges Element. Seine vibrierende Farbgebung und die meisterhafte Beherrschung von Kontrasten machen jedes Bild zu einem einzigartigen visuellen Erlebnis und unterstreichen Günther Förgs Position als einer der bedeutendsten Maler der Gegenwart. [AW]





HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Kiefernwald nach dem Regen. 1919.

Öl auf Leinwand.
Rechts oben monogrammiert und datiert. Verso mit Konturen eines Aktes in blauer Farbe. 101 x 80,5 cm (39.7 x 31.6 in). [MH]

Mit einer Fotoexpertise von Max K. Pechstein, Hamburg, vom Mai 1987.

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.24 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R7)
\$ 140,400 – 175,500

PROVENIENZ

- Galerie Gurlitt, Berlin (bis 1923: Kommission).
- Van Diemen-Lilienfeld Galleries, Leipzig/Berlin/New York (bis 1957/58).
- Peter Josten, New York (1957/58, vom Vorgenannten erworben).
- Kleemann Galleries, New York (ca. 1960; verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Carl Laemmle, Jr., Beverly Hills (seit den 1960er Jahren).
- Jeffrey Horvitz, Hallandall, Florida.
- Galerie Neher, Essen (1987).
- Privatsammlung Schweiz (seit 1987, vom Vorgenannten erworben). Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Blickpunkte. Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Galerie Neher, Essen, 20.9.-28.11.1987 (m. Farbabbb., S. 123).

LITERATUR

- Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1919-1954, München 2011, WVZ-Nr. 1919/23 (m. Abb.).
.....
- Sotheby's, New York, Auktion 14.5.1980, Los 232 (m. Abb.).
- Sotheby's, New York, Auktion 21.5.1982, Los 340 (m. Abb.).
- Sotheby's, London, 7440. Auktion, 8./9.12.1997, Los 67 (m. Abb.).

Im Jahr 1919 entsteht das Gemälde „Kiefernwald nach dem Regen“ von Hermann Max Pechstein. Es entsteht inmitten einer enorm produktiven Schaffensphase, die auf die Erschütterung des Ersten Weltkrieges folgt. Nach seiner Rückkehr aus dem Krieg verbringt Pechstein wieder den Sommer 1919 in Nidden auf der Kurischen Nehrung, dem Ort, den er bereits zehn Jahre vorher, 1909, als Malerparadies für sich entdeckte. Pechstein erinnert sich später: „Im Frühjahr 1919 begab ich mich nach Nidden hinauf, bangen Herzens, inwieweit ich droben auf der Kurischen Nehrung noch für einen Maler erträgliche Zustände vorfinden würde. Bang auch vor dem Wiedersehen mit der Landschaft und den Menschen, die ich 1909 als ein für mich fruchtbares Neuland entdeckt hatte. Gewiss, es hatte sich viel verändert, aber es tat doch wohl, freudig begrüßt zu werden von den alten Fischerfreunden“ (zit. nach: Max Pechstein, Erinnerungen, Stuttgart 1993, S. 106f.).

.....
• **Entstanden unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, in einer besonders produktiven Phase von Hermann Max Pechstein**

• **Nidden: ein für den Künstler über viele Jahre zentraler Inspirationsort**

• **Das Motiv transformiert die Waldlandschaft zu einem verdichteten Bildraum**

• **Pechstein malt die Natur als elementare, nahezu erhabene Kraft**

• **Seit über 30 Jahren Teil derselben Privatsammlung**
.....

„Alles ersäuft bei mir in Farbe, mein Gehirn ist nur mit Bildern gefüllt und jagt mich die Idee des zu malenden von einem Ort zum anderen [...].“

Brief an P. Fechter, Nidden, 2.10.1919

Trotz dieser anfänglichen Unsicherheit zieht der geliebte Ort ihn rasch wieder in seinen Bann und es entsteht eine Fülle von neuen Gemälden. Nahezu tranceartig arbeitet Pechstein unentwegt an seinen Bildern.

Gerade aus diesem vorsichtigen Neubeginn und der darauf folgenden Euphorie entsteht eine besondere Spannung, die wir auch in „Kiefernwald nach dem Regen“ erkennen können. Die Komposition verdichtet das Motiv des Waldes zu einem vibrierenden Farbspiel. Das Dunkel der Stämme kontrastiert mit den leuchtenden, vom Regen gesättigten Grün- und Blautönen der Bäume und des Himmels und schafft eine geheimnisvolle, fast märchenhafte Stimmung. Die Natur erscheint als etwas Erhabenes von elementarer Kraft.

Hermann Max Pechstein prägt als Mitglied der Künstlergruppe „Brücke“ die Moderne bzw. den Expressionismus. Er trägt wesentlich dazu bei, der Farbe eine ganz eigenständige Ausdruckskraft zu geben. Seine zahlreichen Studienaufenthalte in Nidden an der Kurischen Nehrung beeinflussen maßgeblich sein künstlerisches Œuvre. Die intensive Auseinandersetzung mit der Natur führt zu einer Reihe von eindrucksvollen Landschaftsdarstellungen, in denen der Maler auf besondere Art und Weise seine Empfindungen festhält. [MH]



1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Landschaft mit Haus (Torhaus an der Hauptallee des Großen Gartens in Dresden). 1910.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. 51 x 70,5 cm (20 x 27.7 in).
Das Werk ist im Photoalbum I des Künstlers enthalten (Photo 191). [CH]
Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, dokumentiert.

🕒 **Aufrufzeit:** 12.06.2026 – ca. 17.26 h ± 20 Min.

€ 800.000 – 1.200.000 (R7/D)
\$ 936.000 – 1.404.000

PROVENIENZ

- Dr. Ludwig Binswanger und Dr. Otto Binswanger, Kreuzlingen (direkt vom Künstler, nach 1918, anschließend in Familienbesitz).
- M. Binswanger-Huber, Bern (durch Erbschaft).
- Privatsammlung Süddeutschland (2005 von der Vorgenannten erworben, Grisebach, Berlin). Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- E. L. Kirchner und Rot-Blau, Kunsthalle Basel, 1967, Kat.-Nr. 17.
- Im Farbenrausch. Munch, Matisse und die Expressionisten, Museum Folkwang, Essen, 29.9.2012-13.1.2013, Kat.-Nr. 73 (m. Abb., S. 171).

LITERATUR

- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, S. 69 u. 292, WVZ-Nr. 127 (m. SW-Abb).
.....
- Albert Schoop, Ernst Ludwig Kirchner im Thurgau. Die 10 Monate in Kreuzlingen 1917-1918, Bern 1992, S. 64.
- Konstanze Rudert, Dresdner Motive in den Werken der Künstlergemeinschaft Brücke (ausgehend von Bernd Hünichs topografisch-kritischer Bestandsaufnahme), in: Ausst.-Kat. Die Brücke in Dresden 1905-1911, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Köln 2001/02, S. 382 (m. Abb.).
- Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel - „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“, Zürich 2010, Nr. 507 u. 516.
- Grisebach, Berlin, 125. Auktion, Ausgewählte Werke, 3.6.2005, Los 18 (m. Abb.).

-
- **Dresden, Geburtsort des deutschen Expressionismus: 1905 gehört E. L. Kirchner zu den Gründungsmitgliedern der legendären Künstlergruppe „Brücke“ (1905-1913)**
 - **Expressionismus pur: Die Motive entstehen aus der kontrastreichen, reinen Farbe heraus**
 - **Herausragende, geschlossene Provenienz: einst Teil der Sammlung Dr. Ludwig und Dr. Otto Binswangers, den Ärzten des Künstlers am Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen, und deren Nachfahren**
 - **Mit kraftvollem Pinselstrich und radikal vereinfachten Formen verwandelt Kirchner die Farben des Frühlings in ein Meisterwerk der expressionistischen Malerei**
 - **Kirchners Gemälde dieser Werkphase um 1910 befinden sich heute fast ausschließlich in Museumsbesitz**
-

Dresden: Gründungsort der legendären Künstlergruppe „Brücke“
Im Juni 1905 gründet Ernst Ludwig Kirchner gemeinsam mit Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff die Künstlergruppe „Brücke“. Interessiert beobachtet er in dieser Zeit u. a. die zeitgenössischen künstlerischen Strömungen in Frankreich, die Post-Impressionisten, die „Nabis“ und die farbenprächtigen „Fauves“ um Henri Matisse und setzt sich mit der Malerei Edvard Munchs sowie des wenige Jahre zuvor verstorbenen Vincent van Gogh auseinander. Im November 1905 zeigt die Dresdener Galerie Arnold in einer vom Berliner Galeristen Paul Cassirer organisierten Retrospektive über 50 Arbeiten van Goghs, dessen farbgewaltige Arbeiten den meisten Menschen in Deutschland und auch E. L. Kirchner bis zu diesem Zeitpunkt vermutlich nur als reine Schwarz-Weiß-Reproduktionen bekannt waren. Nun wird die gesamte Wucht und Ausdrucksstärke seiner Gemälde deutlich – eine Offenbarung und ein Schlüsselerlebnis, auch für die jungen „Brücke“-Künstler.





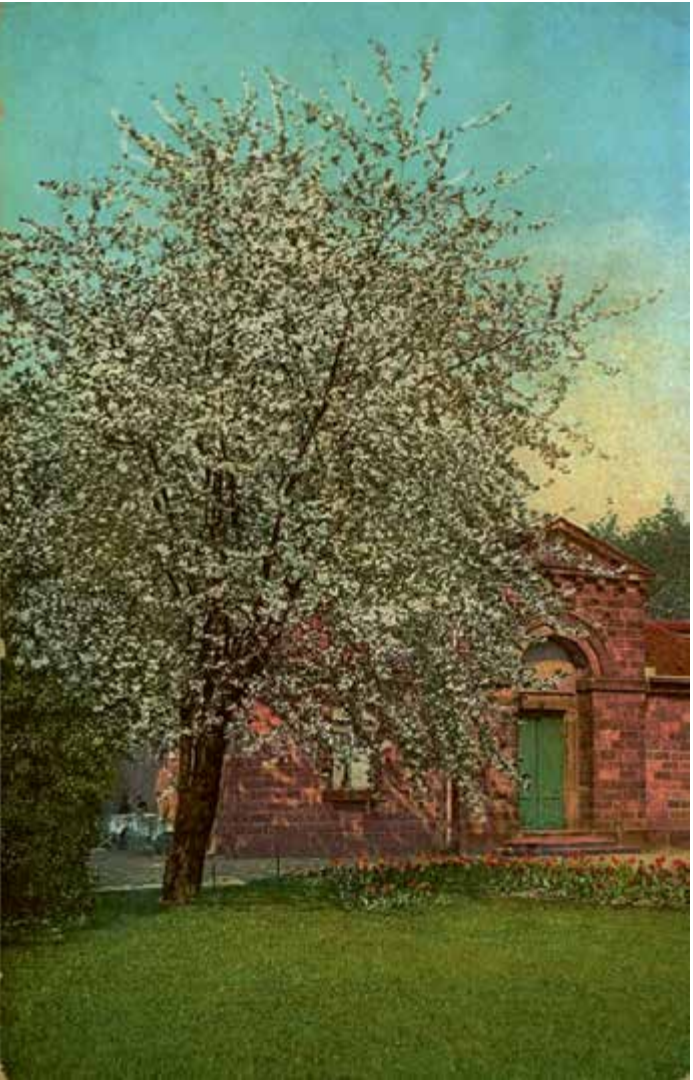
E. L. Kirchners Gemälde aus dem Jahr 1910 in internationalen Museen und am internationalen Auktionsmarkt (Auflistung nach dem Werkverzeichnis der Gemälde von Donald E. Gordon)	
Gordon 113	„ Marcella “ – Moderna Museet, Stockholm
Gordon 114	„ Drahtseiltanz “ – Neue Galerie, New York
Gordon 115	„ Variété, Englisches Tanzpaar “ – Städel Museum, Frankfurt am Main
Gordon 116	„ Variété tänzerin “ – Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
Gordon 117	„ Brücke an der Priessnitzmündung “ – Kirchner Museum, Davos
Gordon 119	„ Boote auf der Elbe bei Dresden “ – Eskenazi Museum of Art, University of Indiana, Bloomington/Indiana
Gordon 120	„ Selbstbildnis mit Modell “ – ehemals La Jolla Museum of Art, La Jolla/Kalifornien, nach der Umstrukturierung des Museums ist der Standort unbekannt
Gordon 121	„ Selbstbildnis mit Modell “ – Hamburger Kunsthalle
Gordon 122	„ Fräzi vor geschnitztem Stuhl “ – Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
Gordon 123	„ Sitzendes Mädchen, Fräzi “ – The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis/Minnesota
Gordon 124	„ Mädchen mit Katze, Fräzi “ – Kunsthaus Zürich / Merzbacher Kunststiftung
Gordon 125	„ Artistin, Marcella “ – Brücke-Museum, Berlin
Gordon 126	„ Die Holzschale “ – Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg
Gordon 127	„ Landschaft mit Haus (Torhaus an der Hauptallee des Großen Gartens in Dresden) “
Gordon 128	„ Rote Häuser, Roter Januar II “ – Kunsthalle Mannheim
Gordon 129	„ Beflaggte Häuser / Sitzender Akt auf orangem Tuch “ – Museum Folkwang, Essen
Gordon 130	„ Dresden-Friedrichstadt / Mädchenbrustbild mit Hut “ – Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover
Gordon 131	„ Windmühle “ – Nachlass Eberhard W. Kornfeld, Bern
Gordon 133	„ Moritzburger Haus, das weiße Haus “ – Hamburger Kunsthalle
Gordon 136	„ Waldstraße “ – Sotheby’s, London, 21.06.2017, Ergebnis: 1.240.000 Euro
Gordon 139	„ Das blaue Mädchen in der Sonne / Gelbgrüner weiblicher Halbakt “ – Ketterer Kunst, München, 9.12.2022, Ergebnis: 4.750.000 Euro
Gordon 140	„ Zwei Mädchen unter Sonnenschirmen “ – National Gallery of Art, Washington, D.C.
Gordon 141	„ Spielende nackte Menschen unter Baum “ – Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Leihgabe aus Privatbesitz)
Gordon 142	„ Im Wald “ – Ketterer Kunst, München, 7.6.2024, Ergebnis: 508.000 Euro
Gordon 144	„ Akte in der Sonne, Moritzburg “ – Sotheby’s, London, 24.06.2002, Ergebnis: : 5.440.000 Euro
Gordon 154	„ Nacktes Mädchen hinter Vorhang, Fräzi “ – Stedelijk Museum, Amsterdam
Gordon 155	„ Zwei Akte auf blauem Sofa “ – Christie’s, London, 17.10.2000, Ergebnis: 2.880.000 Euro
Gordon 157	„ Sitzender Akt mit erhobenen Armen / Villa und Seedampfer “ – Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
Gordon 158	„ Dodo mit großem Fächer / Porträt Wehrlin “ – Christie’s, New York, 9.8.2007, Ergebnis: 9.500.000 Euro
Gordon 160	„ Halbakt mit erhobenen Armen “ – Villa Grisebach, Berlin, 3.6.2005, Ergebnis: 2.000.000 Euro
Gordon 161	„ Panamatänzerinnen “ – North Carolina Museum of Art, Raleigh/North Carolina
Gordon 163	„ Stehender Akt mit Hut “ – Städel Museum, Frankfurt am Main
Gordon 164	„ Variétéparade “ – Sotheby’s, London, 3.2.2010, Ergebnis: 3.380.000 Euro
Gordon 167	„ Bildnis Erich Heckel “ – Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen
Gordon 168	„ Pfortensteg, Chemnitz “ – Museum Frieder Burda, Baden-Baden
Gordon 171	„ Eisenbahnüberführung Dresden-Löbtau “ – Galerie Neue Meister, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Gordon 172	„ Ballettraining “ – Minneapolis Institute of Art, Minneapolis/Minnesota

Begeistert von der wilden Ursprünglichkeit der Malweise, von der Freiheit der Form und dem kräftigen Kolorit, geht es nun auch im Atelier der „Brücke“ deutlich ungestümer und ungeordneter zu: Die Kunst wird Teil des Alltags, man malt und zeichnet häufig gemeinsam im Atelier oder in der freien Natur, die Darstellungen werden dynamischer und unmittelbarer aus dem Moment heraus geboren und in ihren Gemälden arbeiten die jungen Maler nun zum Teil mit Farben, die sie direkt aus der Tube, ohne vorheriges Mischen auf die Leinwand auftragen: „Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt“ (aus: Programm der „Brücke“, zit. nach: Ausst.-Kat. Großstadtrausch – Naturidyll. Kirchner: Die Berliner Jahre, Kunsthaus Zürich, München 2017, S. 96). Durch das gemeinsame Arbeiten entsteht in diesen Jahren der reife, bis heute unverwechselbare „Brücke“-Stil.

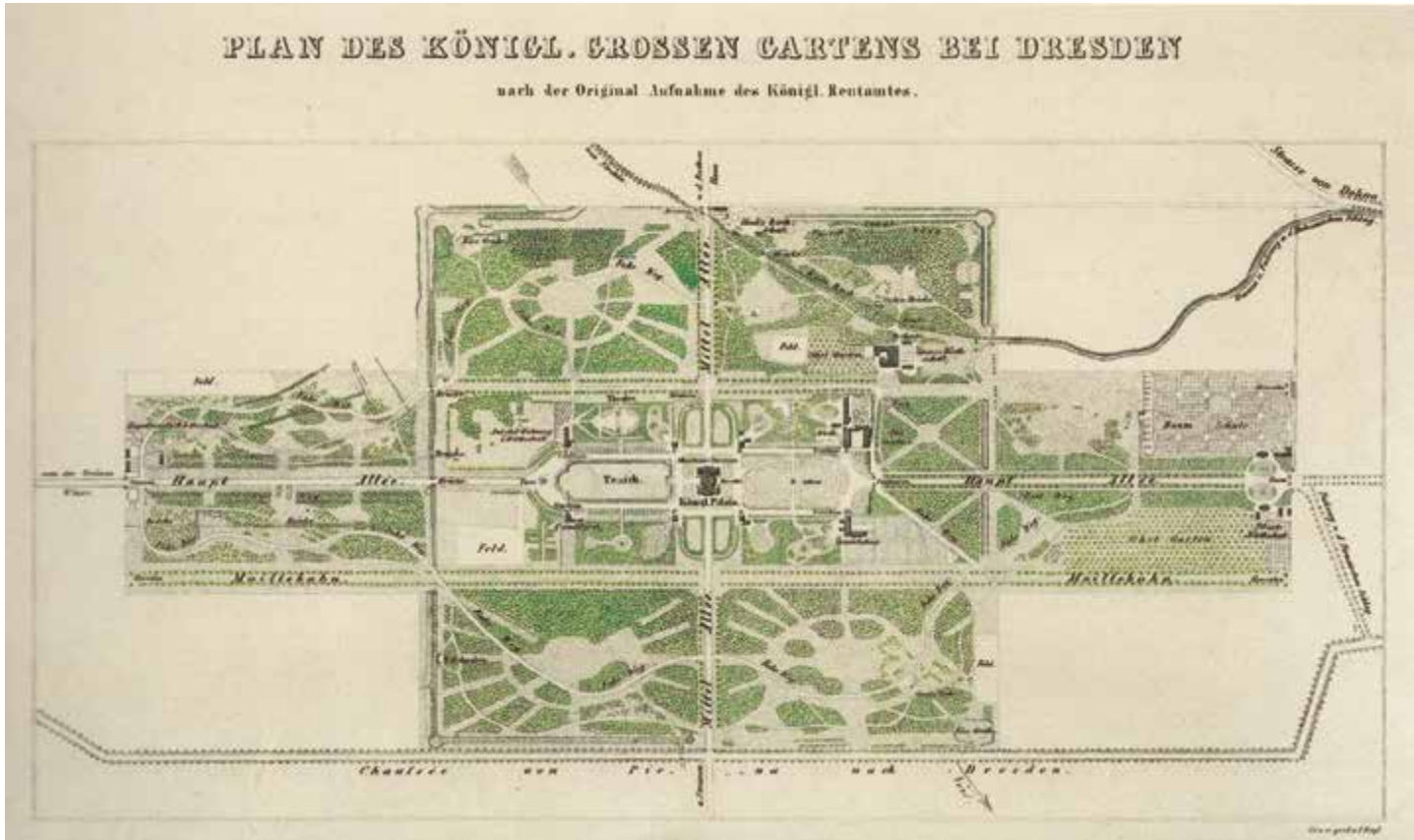
Höhepunkt der Dresdener „Brücke“-Zeit
Innerhalb der „Brücke“-Kunst findet E. L. Kirchner in seinem entschlossenen Streben nach Neuerung und Reform seine ganz eigene expressionistische Bildsprache. Ihm gelingt es in diesen Jahren um 1909/10 seine künstlerischen Ziele, die unmittelbare und unverfälschte Wiedergabe der eigenen Wahrnehmung, des subjektiv erfahrenen Erlebnisses, fulminant und eindringlich zum Ausdruck zu bringen. In starken, ungemischten Farben, mit radikal vereinfachten, wirkungsvoll verfremdeten und übersteigerten Formen entstehen freie, spontane Darstellungen, die den im Gestern verhafteten Stil der Akademien aufbrechen und mit ihrer Radikalität und innovativen Andersartigkeit die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts revolutionieren. Bezeichnenderweise befinden sich die meisten der im Werkverzeichnis Gordon dem Entstehungsjahr 1910 zugeordneten Gemälde E. L. Kirchners heute in deutschen und internationalen Museumssammlungen. Einige Arbeiten sind, wohl zum Teil durch die Wirren des Krieges, verschollen. Nur etwa zehn der 1910 entstandenen Gemälde sind in den vergangenen 30 Jahren auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten worden und anschließend in private Sammlungen übergegangen.

Inspiration liefern Kirchner damals Stadt- und Natureindrücke, eine sich verändernde Welt zwischen Tradition, Historie und moderner Gesellschaft sowie Tanz und Variété – das kulturelle Geschehen in Dresden. Insbesondere kontrastierende Darstellungen zwischen dem modernen Leben in der Stadt und Aufenthalt in ländlicher Umgebung oder freier Natur finden sich in Kirchners gesamtem Œuvre wieder. Später sind es die Berliner Straßenszenen und Darstellungen aus Fehmarn, die sich gegenüberstehen; in der Schweiz dann bspw. die Bergpanoramen und bewegten Tanz- und Sportbilder. Auch in den Dresdener „Brücke“-Jahren findet sich dieses Wechselspiel bereits: Neben sommerlichen Szenen im Grünen und an den Moritzburger Teichen entstehen sehr städtische Motive wie „Straßenbahn in Dresden“ (1909, Staatsgalerie Stuttgart), „Eisenbahnüberführung Dresden-Löbtau“ (1910, Galerie Neue Meister, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) oder „Bahnhofseinfahrt, Bahnhof Löbtau“ (1911/12, Albertina Wien).

In die Gemälde fließen sicherlich auch Kirchners Fähigkeiten im technischen Zeichnen, seine Kenntnisse über Städtebau, Perspektiven, Maßstäbe, Größenrelationen und Proportionen, räumliche Konstruktion und Tiefenwirkung ein, die er vor der Gründung der Künstlergruppe „Brücke“ beim Architekturstudium an der Königlich-Sächsischen Technischen Hochschule in Dresden sammelt.



Torhaus im Großen Garten, Dresden, vor 1945, Postkarte, Koch & Bitriol, Foto: unbekannt.



Johann Keyl, Plan des Großen Gartens in Dresden, 1850.

Die Farben des Frühlings: „Landschaft mit Haus (Torhaus an der Hauptallee des Großen Gartens in Dresden)“

Sein architektonisches Wissen hat Kirchner ganz offenbar auch in das hier gezeigte Gemälde einfließen lassen. Hinter reich bepflanzten, kreisförmig angelegten Rabatten und in wunderbarem Rosa erblühenden Bäumen versteckt sich, im Schatten liegend, eines der beiden 1814 von Gottlob Friedrich Thormeyer (1775-1842) erbauten Torhäuser im Großen Garten in Dresden.

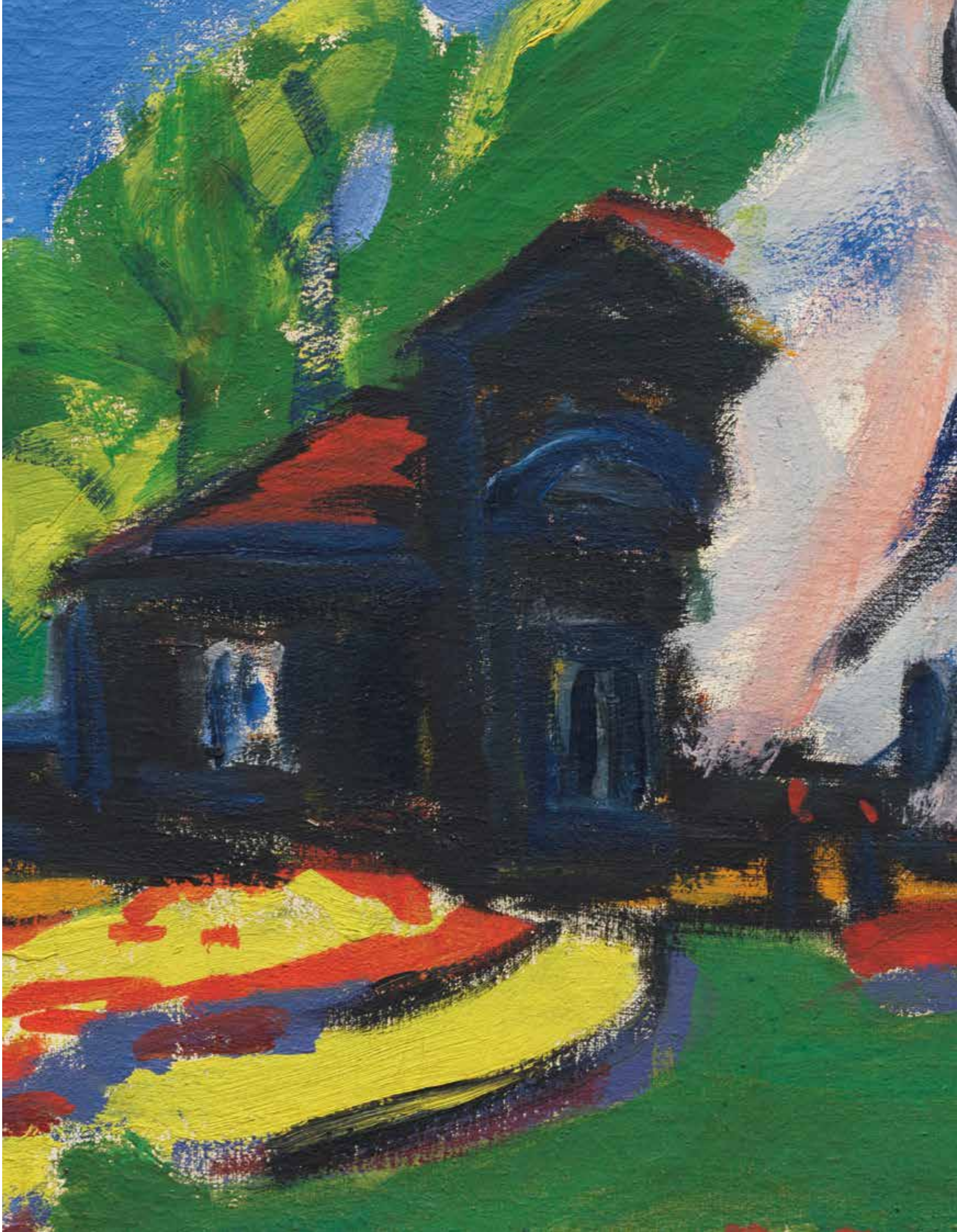
Den Rest des hier gerade erst beginnenden Sommers 1910 verbringt Kirchner mit Erich Heckel und Max Pechstein sowie einer Gruppe von Freunden und Modellen an den Moritzburger Seen, doch in den Frühjahrs- und beginnenden Sommermonaten scheint sich der Künstler

sehr gerne im Großen Garten aufgehalten zu haben: Einzelne Zeichnungen und Aquarelle zeigen andere Bereiche der prachtvollen, im 17. Jahrhundert nach französischem Vorbild angelegten Parkanlage, Gebäude wie das frühbarocke Palais und die Kavaliershäuser, gewaltige Baumgruppen, Zierbüsche, Bepflanzungen und flanierende Spaziergänger auf den Alleen.

Unweit des warmen, staubigen Stadtlebens lässt sich im Großen Garten in Ruhe und in eindrucksvoller Umgebung die Sonne genießen und Erholung finden. Diese besondere Stimmung überträgt Kirchner hier in leuchtenden, ungemischten Farben flächig und mit kühnen, dynamischen Pinselstrichen auf die Leinwand. Die meisten Formen entstehen aus der Farbe heraus und entfalten sich frei und ohne sie begrenzende Umrisse und Konturen. Dunkle Linien verwendet Kirchner lediglich für die architektonischen Elemente und als grafische Akzente in der Vegetation. Kleine, von Farbe und Pinsel unberührte, noch sichtbare Stellen der weiß grundierten Leinwand werden in die Gesamtkomposition mit einbezogen – so als würde das Sonnenlicht durch die blühenden Baumkronen hervorblitzen –, verleihen der Szenerie eine frühlingshafte Leichtigkeit und Frische und verstärken die Leuchtkraft der Farben. Bewegung und Lebendigkeit erzeugt er zudem durch kleine, angedeutete Spaziergänger im Hintergrund und einen leicht nach rechts abfallenden Vordergrund (unterstrichen von seiner schräg gesetzten Signatur), der den Betrachter durch den raffinierten Bildausschnitt und die dadurch angeschnittenen Blumenbeete direkt in das Bild hineinholt.

Mit den leuchtenden, untereinander kontrastierenden Farbflächen, einer besonders flüssigen, expressiven Malweise und der überraschenden, ausdrucksstarken Unmittelbarkeit der dargestellten Szene ist „Landschaft mit Haus (Torhaus an der Hauptallee des Großen Gartens in Dresden)“ ein wunderbares Beispiel für Kirchners unvergleichliche Malerei und beweist seine bedeutende Rolle in der Avantgarde der Vorkriegsjahre als einer der bedeutendsten Vertreter des deutschen Expressionismus. [CH]

E. L. Kirchner, Im Großen Garten, Dresden, um 1910, Aquarell und Tuschfederzeichnung, Hamburger Kunsthalle.



KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf



Ohne Titel. 2016.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und bezeichnet „2016/15“.
180,5 x 160,5 cm (71 x 63,1 in). [KA]

Die Arbeit ist auf der offiziellen Website der Künstlerin aufgeführt.
Wir danken Frau Prof. Karin Kneffel für die freundliche Auskunft.

🕒 **Auflaufzeit:** 12.06.2026 – ca. 17.28 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/F)
\$ 140.400 – 175.500

PROVENIENZ

- Gagosian, New York.
- Privatsammlung Südkorea (2016 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Karin Kneffel. New Works, Gagosian, Beverly Hills, 28.4.-11.6.2016 (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Karin Kneffel. Still, Kunsthalle Bremen, 22.6.-29.9.2019; Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 12.10.-8.3.2020, S. 111 (m. ganzs. Farbbabb.).



Berliner Bild-Bericht, 1930, Haus Lange, Wohnhalle,
Foto: unbekannt.

Wo begegnen sich Erinnerung, objektive Wirklichkeit und künstlerische Imagination? Diese Fragestellung bildet den Ausgangspunkt für die investigative Werkreihe von Karin Kneffel zu Haus Lange, jenem von Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) entworfenen Wohnhaus, das einst die bedeutende Sammlung des Textilfabrikanten Hermann Lange (1874–1942) beherbergte. Zu ihr zählen Hauptwerke von Ernst Ludwig Kirchner, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, August Macke und anderen, die den asketischen Räumen der Moderne damals ihre lebendige Spannung verliehen.

Ausgehend von wenigen Schwarz-Weiß-Fotografien der 1930er Jahre erweckt Kneffel diese Interieurs zu neuer Präsenz und reaktiviert einen Ort, der die Geschichte verstummen lässt. Die historischen Aufnahmen eröffnen Einblicke in die architektonische Disposition des Hauses und zeigen jene ikonischen Werke der in den 1920er Jahren zusammengetragenen Sammlung, die heute über bedeutende Museen und Privatsammlungen weltweit verstreut sind.

In einem nahezu archäologischen Verfahren identifiziert und wählt die Künstlerin die einzelnen Arbeiten aus, um ihrer einstigen Verortung nachzuspüren. Sie reist zu jenen Museen, in denen sich die Gemälde und Skulpturen heute befinden, um sie im Original zu studieren. Zu ihnen zählen drei Werke aus dem heutigen Bestand der Neuen Nationalgalerie

• **Vielschichtige, virtuose Komposition im Spannungsfeld von Realität und Illusion**

• **Reflexion & Rekonstruktion: Karin Kneffel inszeniert Werke aus der Sammlung Lange und überführt sie in eine eigenständige, fiktionale Bildwelt**

• **Dialog mit der Kunstgeschichte: Die dargestellten Werke von E. L. Kirchner und Max Beckmann befinden sich heute in der Neuen Nationalgalerie, Berlin**

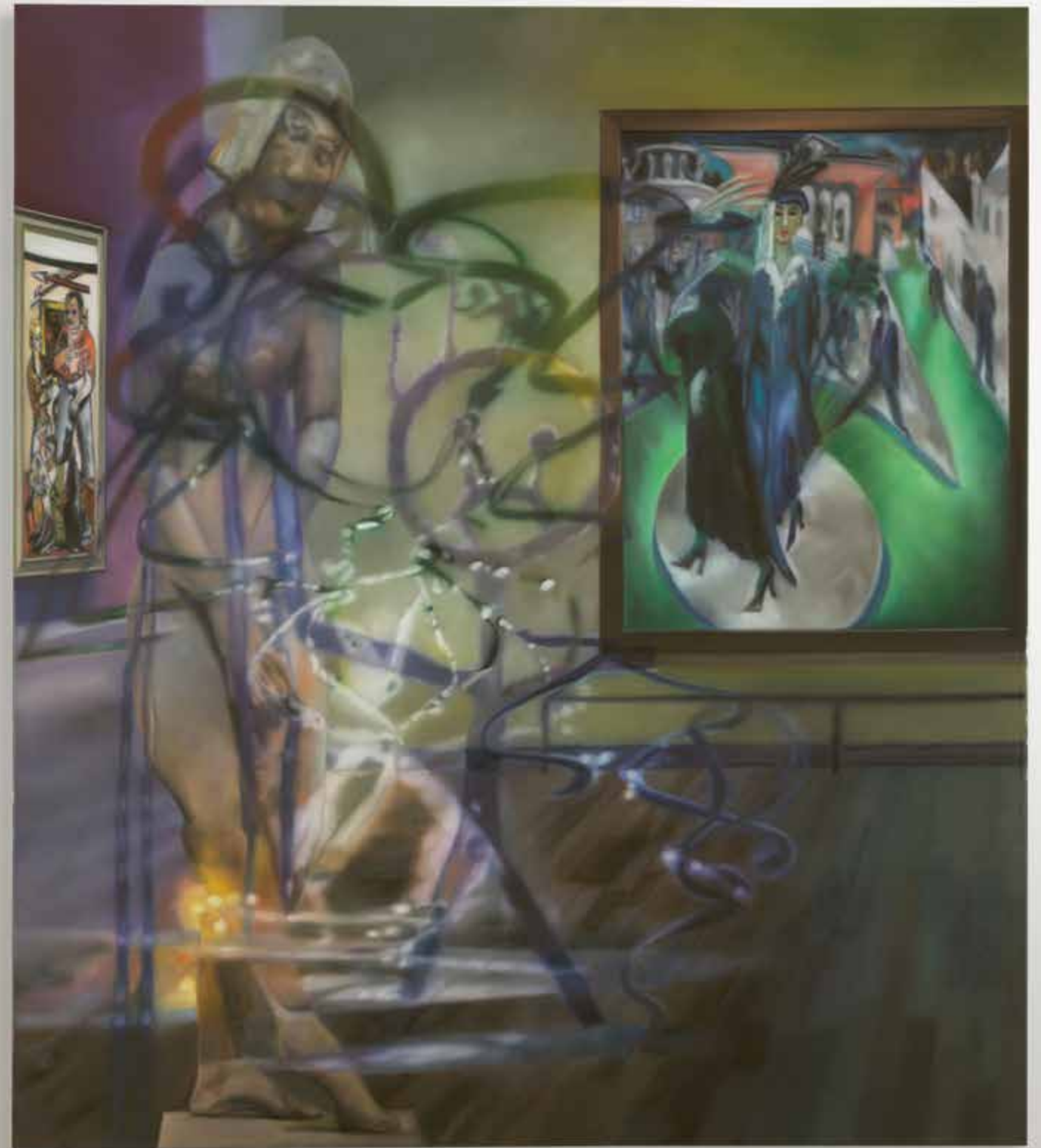
• **Optische Irritation: Durch scheinbare Graffiti und Lichtreflexe entsteht eine zusätzliche, gleichsam „vierte“ Dimension von Zeit und Wahrnehmung**

• **Aus der renommierten Gagosian Gallery, New York, und 2019/20 Teil der großen Ausstellung „Karin Kneffel. Still“**

rie in Berlin: Kirchners Ölgemälde „Potsdamer Platz“ (1914), seine Erlenholzkulptur „Stehende, die Hände vor dem Schoß“ (1912) sowie Max Beckmanns „Familienbild George“ (1935). In dem hier angebotenen großformatigen Gemälde führt Kneffel diese drei Hauptwerke in einem minutiös rekonstruierten Interieur erneut zusammen und überführt dokumentarisches Material in eine vielschichtige malerische Reflexion.

Auf dieser imaginären Zeitreise erscheinen die Werke nicht mehr in ihrem historischen Kontext des Hauses Lange, sondern in zeitgenössischen, leuchtend farbigen Ausstellungsräumen und gesehen durch einen Schleier der Wahrnehmung, die Illusion einer beschlagenen Glasscheibe, die sich wie eine Membran über die Komposition legt. Mit virtuoser Trompe-l'œil-Technik lässt Kneffel Reflexionen schimmern, Licht brechen und Konturen zerfließen. Die transluzide Barriere wird zur Metapher der Erinnerung selbst, zugleich verhüllend und enthüllend.

In „Ohne Titel“ gelingt der Künstlerin eine bildnerische Übersetzung zwischen den real existierenden Kunstwerken, die sie persönlich aufsucht, und dem historischen Gedächtnis jenes privaten Interieurs, das sie einst umgab. Durch subtile Verschiebungen von Perspektive und Hängung sowie feine Modulationen der räumlichen Bezüge entsteht ein Werk, das weder als reine Rekonstruktion noch als freie Erfindung zu begreifen ist, sondern als spannungsreiche Synthese beider Ebenen. [KA]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein



Drei Frauen. 1915.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt.
116 x 86 cm (45.6 x 33.8 in). [JS]

Die Arbeit ist in der Handliste des Künstlers aus dem Jahr 1930 unter der Angabe „1915 Drei Frauen“ verzeichnet.

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.30 h ± 20 Min.*

€ 500.000 – 700.000 (R7/F)
\$ 585,000 – 819,000

PROVENIENZ

- Dr. Josef Esters, Krefeld (1922).
- Privatsammlung Krefeld.
- Lionel C. Epstein, Washington, D.C. (seit 1984; Christie's, London).
- Kaare Berntsen, Oslo.
- Privatsammlung Norwegen (um 1985 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. Main, Feb.-1.3.1917, Nr. 23.
- Emil Nolde. Gemälde, Graphik, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 6.1.-6.2.1918, Kat.-Nr. 41 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Emil Nolde. Gemälde, Graphik, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München, 15.5.-15.6.1918, Kat.-Nr. 21 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Emil Nolde, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, Okt./Nov. 1919, Kat.-Nr. 26.
- Sommerausstellung, Künstlervereinigung Dresden, 1919, Kat.-Nr. 114.
- Emil Nolde, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. Main, April/Mai 1920, Nr. 29.
- Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Kunstverein Kassel, 5.3.-Anfang April 1920, Kat.-Nr. 22.
- Christian Rohlf's. Emil Nolde. Ernst Barlach, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel, Sept. 1920, Kat.-Nr. 72.
- Emil Nolde, Galerie Arnold, Breslau, Dez. 1920.
- Emil Nolde, Kunsthütte Chemnitz, Okt./Nov. 1920.
- Emil Nolde, Kunstverein Essen, Aug./Sept. 1921, o. Nr.
- Expressionismus in Malerei und Plastik, Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, 1946, Kat.-Nr. 138.

LITERATUR

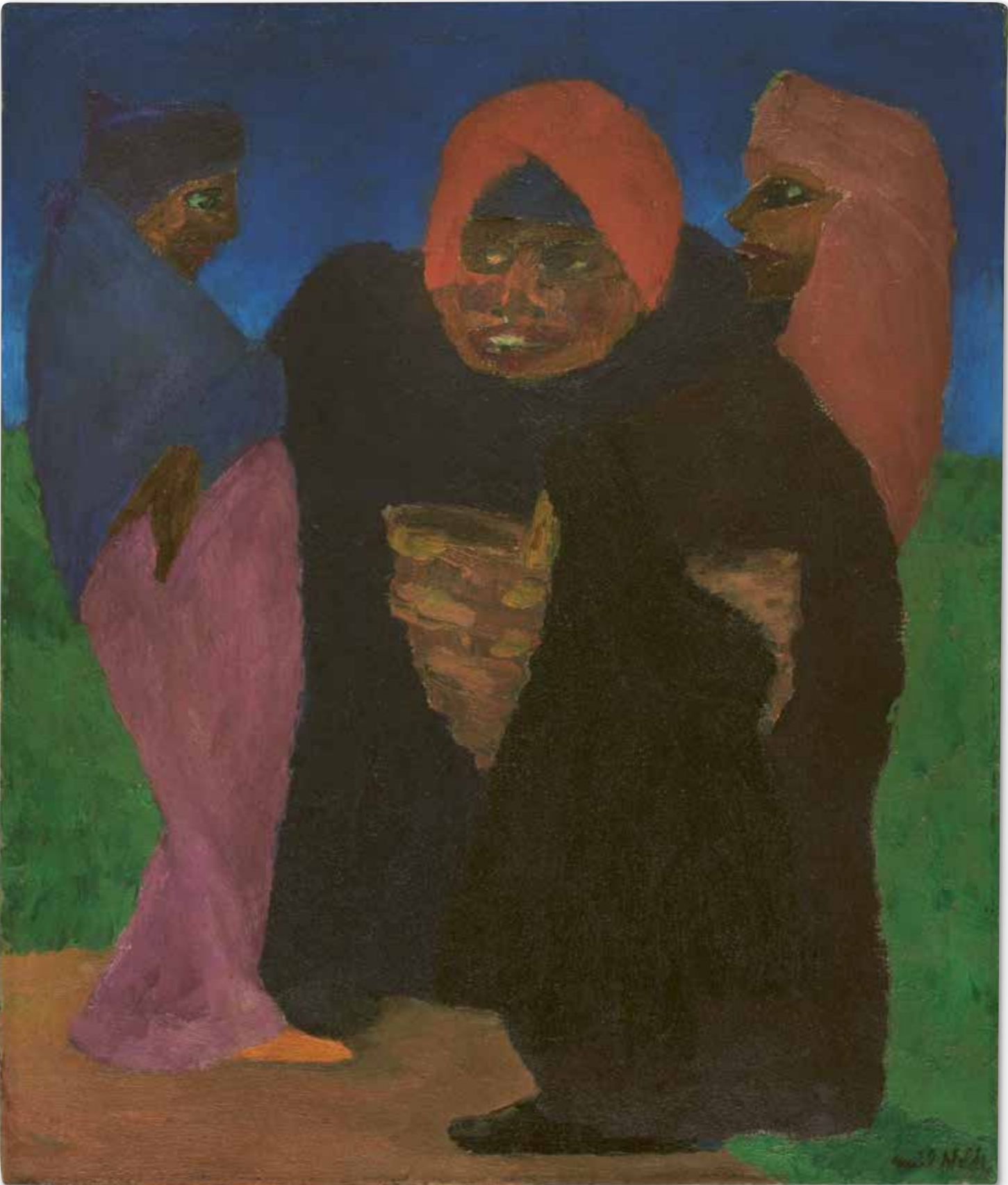
- Martin Urban, Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II (1915-1951), München 1990, WVZ-Nr. 706 (m. Abb.).
.....
- Weltkunst, Bd. 54, Nr. 5, München 1984, S. 548 (m. Farbab.).
- Christie's, London, Auktion 26.3.1984, Los 27 (m. Farbab. S. 50).

- **Expressionismus pur: mutige Formen, starke Farben und maximale Ausdruckskraft**
- **Rätselhaft, bedrohlich, verführerisch, mystisch: emotional verdichtete Facetten des Weiblichen aus Noldes bester Schaffenszeit**
- **Faszination Fremde: malerische Verschmelzung ferner Kulturen und Sinneseindrücke, gesammelt im Kontext von Noldes Südseereise**
- **Bedeutende frühe Ausstellungshistorie: bereits in den 1910er Jahren in den Expressionismus-Galerien von Ludwig Schames und Hans Goltz gezeigt**
- **Seit 1922 im Besitz wichtiger internationaler Förderer der Moderne: Dr. Josef Esters, Krefeld, Lionel C. Epstein, Washington, D.C., und zuletzt seit über 40 Jahren Teil einer renommierten norwegischen Privatsammlung**

Wilde Farben – Freier Geist:

Emil Nolde und das expressionistische Figurenbild

Emil Nolde gilt gemeinhin als der expressionistische Blumen- und Landschaftsmaler schlechthin. Berühmt sind seine zahlreichen Gemälde und Aquarelle, welche formatfüllend der überwältigenden und schier endlosen Blütenpracht seines Bauerngartens gewidmet sind. Ab 1916 lässt sich Nolde gemeinsam mit seiner Frau Ada nahe der dänischen Grenze in Untenwarf und ab 1927 schließlich in seinem neu gebauten Wohn- und Atelierhaus in Seebüll nieder. Spätestens seit 1916 bis in die 1950er Jahre hinein also wird Nolde zum gefeierten nordischen Blumen- und Landschaftsmaler, der in seinen Blütenarrangements, Wolkenformationen und Lichtstimmungen immer wieder aufs Neue die besondere Ausdruckskraft der Farbe feiert. Bei all dieser Bewunderung für die farbige Wucht und Schönheit dieser Blumen und Landschaftsbilder wird oftmals übersehen, dass Noldes expressionistisches Schaffen nicht etwa hier, sondern in seinen figürlichen Kompositionen der 1910er Jahre seinen absoluten Höhepunkt erreicht. Nolde ist Anfang 40 und blickt auf ein impressionistisches Frühwerk zurück, als sein expressionistisches Figurengemälde „Pfingsten“ (1909, Neue Nationalgalerie, Berlin) 1910 von der Jury der Berliner Secession unter der Leitung von Max Liebermann für die Sommerausstellung abgelehnt wird. Nach einem beleidigenden Brief an Liebermann, in dem Nolde dessen impres-



© Nolde Stiftung Seebüll

sionistische Malerei als schwach und kitschig beschimpft, wird Nolde aus der Berliner Secession ausgeschlossen und ist in den Folgejahren ebenfalls vorrangig mit expressionistischen Figurenbildern auf den Ausstellungen der daraufhin als Protestbewegung gegründeten „Neuen Secession“ vertreten, in der sich ab 1910 die jungen „Brücke“-Künstler und weitere expressionistische Maler zusammenschließen. Noldes besondere Stärke des Ausdrucks liegt darin, in maximal befreiter Farb- und Formgebung eine emotional tief aufgeladene Stimmung auf die Leinwand zu setzen. Noldes Figuren sind keine schönen Ideale – sie sind Verdichtungen des Menschlichen in seiner ganzen Komplexität: Angst, Glaube, Verlockung, Dämonie. Bis 1915 hatte er diese Bildsprache zu einer Fülle und Sicherheit geführt, die ihm niemand mehr streitig machen konnte. Und so beginnt er seine Figuren immer mehr in Richtung einer emotional aufgeladenen Typisierung des Menschlichen zu steigern, und es sind in diesem Kontext vor allem die spirituellen, alles Irdische in ihrer Verzweiflung, ihrer Angst, aber auch ihrer Kraft und Hoffnung übertreffenden biblischen Themen, die Nolde schließlich in der Mitte der 1910er Jahre zu seiner herausragenden expressionistischen Stärke führen.

Nolde und das Weibliche:

Spiritualität, Mystik, Sinnlichkeit und Ekstase

Geradezu wie ein Paukenschlag muss auch das im Gründungsjahr der „Neuen Secession“ entstandene Gemälde „Tanz um das Goldene Kalb“ (1910, Pinakothek der Moderne, München) auf die damaligen Betrachter gewirkt haben: Nackt und ekstatisch tanzen Frauen in knalligem Gelb und Rot mit wehendem schwarzem und rotem Haar um das goldene Kalb. Sie werden damit zum malerischen Sinnbild von Freiheit, Zügellosigkeit und Lust. Ebenfalls 1910 malt Nolde das heute zur bedeutenden Sammlung des Museum of Modern Art gehörende Gemälde „Christus und die Kinder“ (1910, Museum of Modern Art, New York), welches das bedingungslose Urvertrauen und die Hoffnung der hell leuchtenden Kinder auf der einen Seite dem Misstrauen, der Zaghaftheit und Angst der Jünger auf der anderen, im Dunkeln verbleibenden Seite gegenüberstellt. Auch hier ist es Nolde meisterlich gelungen, in spontan gesetzten Pinselhieben, mit wilden Farben und roh anmutenden, stilisierten Formen ganz im Sinne des Expressionismus das pure Gefühl frei und unmittelbar auf die Leinwand zu bannen. Ausgehend von den bi-

blischen Themen beginnt Nolde in den Folgejahren die expressionistische Darstellung der menschlichen Emotionen auf den weltlichen Bereich auszuweiten. Es geht in seiner Malerei um Angst, Mut, Liebe und Eros und somit stets auch um verschiedene Facetten des Weiblichen. Großformatig, leuchtend und rätselhaft ist die Komposition, die Nolde uns mit seinem Gemälde „Drei Frauen“ hinterlassen hat. Auch wenn Nolde die drei Frauen kompositorisch nahezu tänzerisch zueinander in Beziehung gesetzt hat, was formal trotz der wuchtig-verstörenden Motivik auf den ersten Blick Assoziationen an die kunsthistorische Tradition der „Drei Grazien“ hervorruft, erscheinen sie doch in ihren langen, die Körper komplett verbergenden Gewändern geradezu emotional isoliert und beziehungslos. Kaum ist es möglich, sich der bedrohlichen Wucht zu entziehen, die von der zentralen, ganz in schwarz gehüllten Gestalt ausgeht. In tiefem Schwarz – frontal, mit finsterem Blick direkt auf den Betrachter gerichtet, in sich geschlossen und von einer fast bedrohlichen Präsenz – ist dies keine Figur im akademischen Sinne, aber auch keine exotisierte Fremde. Die beiden Frauen zu ihren Seiten, im strengen Profil, in stark überlängter Körperlichkeit vor leuchtendem Himmelblau, verstärken die Spannung dieser Komposition ins Mystische. Hier ist nicht die Schönheit das Thema – sondern das Geheimnisvolle, das Unbezwingbare, das, was sich der rationalen Deutung entzieht. Nolde ist auf dem Höhepunkt seiner Kräfte, als er mutig und radikal die leuchtenden, nahezu monochrom gehaltenen Farbflächen nebeneinandersetzt und zu einer herausragenden expressionistischen Komposition verbindet, die nicht nur seine Faszination für das Fremde, sondern vor allem für das Weibliche in sich trägt. Es ist das geheimnisvoll Fremde in all seinen Facetten und mit all seinen geheimnisvollen Reizen wie auch unheimlichen Abgründen des Lebens. In „Drei Frauen“ ist Nolde somit etwas Gewaltiges gelungen. Er hat hier all jene Themen und Emotionsebenen gleich einem malerischen Kondensat verdichtet, welche seine expressionistische Malerei der 1910er Jahre auf entscheidende Weise auszeichnen und wie sie uns unter anderem auch in seinen geheimnisvollen weiblichen Charakterbildnissen der späten 1910er Jahre noch gegenüberreten: die Frau als Verlockung und Bedrohung zugleich, als dämonische Verführerin und geheimnisvoll mystische Kraft.



Emil Nolde, Christus und die Kinder, 1910, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © Nolde Stiftung Seebüll



© Nolde Stiftung Seebüll

„Drei Frauen“:

Faszination Fremde und Noldes weiter Weg in die Südsee

1915, im Entstehungsjahr von „Drei Frauen“, kann Nolde auf reiche Erlebnisse, Erinnerungen und Sinneseindrücke aus fernen Ländern zurückgreifen. Denn er war im Oktober 1913 gemeinsam mit seiner Frau Ada zu einer einjährigen Südseereise aufgebrochen. Die Eheleute Nolde waren Teilnehmer der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“, von der das Ehepaar Nolde erst im September 1914, also nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, wieder nach Berlin zurückkehren sollte. Die Reiseroute hatte Nolde über Moskau, Sibirien, die Mandschurei, Korea und Japan nach China und weiter nach (damals) Deutsch-Neuguinea mit Aufenthalt auf der Gazelle-Halbinsel, Neu-Mecklenburg und den Admiralitätsinseln geführt. Auf der Rückreise aus der Südsee im Sommer 1914 wird das Ehepaar Nolde im Suez-Kanal vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges überrascht. Mit einem holländischen Dampfer können sie nach Europa zurückkehren und kommen schließlich Mitte September wieder in Berlin an. Nolde setzt in den folgenden Monaten, auch während seines Aufenthalts auf der Insel Alsen, Bildthemen um, deren zentrale Inspiration in dieser ihm eine vollkommen neue Welt offenbarenden Reise in die Ferne begründet liegt. In „Drei Frauen“ hat Nolde verschiedenste kulturelle Eindrücke aus den unterschiedlichsten Regionen seiner Reise zu einem emotional hoch verdichteten, expressionistischen Ganzen verwoben und damit all das in Form und Farbe auf die Leinwand gebracht, was bei seinem Aufbruch im Oktober 1913 nach seinen eigenen Worten den besonderen Reiz dieser großen Reise begründet hatte: „Es war am 2. Oktober 1913, als um 1 Uhr nachts auf dem Zoo-Bahnhof der Fernzug zur Abfahrt pfiß. [...] Der Fernzug toste in die Nacht hinein. Unsere Gedanken mit ihm in das Ungewisse, Fremde, Spannende. [...]“ (Emil Nolde, Welt und Heimat. Die Südseereise, 1913-1918, Köln 1965, S. 15).

Emil Nolde, Junges Paar, 1913, Farblithografie. © Nolde Stiftung Seebüll

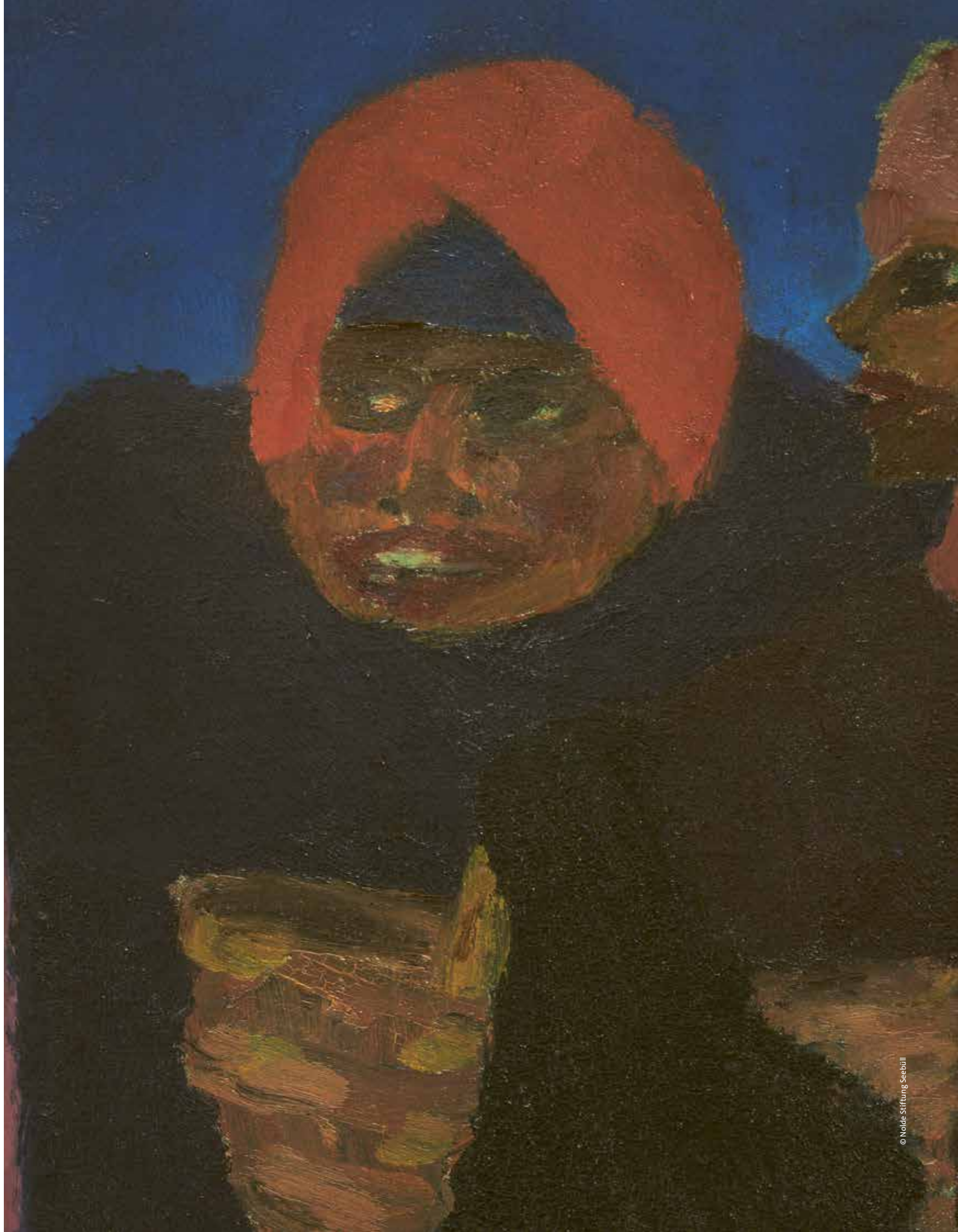




Hermann Lange, Josef Esters 1920er-Jahre (Nachlass Fam. Lange),
Foto: unbekannt.

**Bedeutende Provenienz: Seit 1922 im Besitz von
Dr. Josef Esters, Krefeld, und weiterer internationaler
Förderer der Moderne**

Bereits kurz nach Entstehung wird „Drei Frauen“ in den wichtigsten Expressionismus-Galerien Deutschlands gezeigt – bei Ludwig Schames in Frankfurt und bei Hans Goltz in München. 1922 erwirbt schließlich Dr. Josef Esters, Krefeld, das Gemälde, einer der wichtigsten Förderer der Moderne im Rheinland. Esters war ein enger Freund des Sammlers Hermann Lange, mit dem gemeinsam er sich nach den Entwürfen Mies van der Rohes zwei benachbarte und architektonisch hoch moderne Wohnhäuser in Krefeld errichten ließ, welche der Familie aber auch der Kunst einen angemessenen Raum bieten sollten. Heute sind die beiden Häuser unter dem Namen „Museen Haus Lange Haus Esters“ als Museum für zeitgenössische Kunst bekannt. Von Esters gelangt das Gemälde zu Lionel C. Epstein nach Washington D.C., einem weiteren bedeutenden Sammler der Moderne, und ist nun nach über 40 Jahren in einer renommierten nordeuropäischen Privatsammlung erstmals wieder öffentlich zu sehen. [JS]





17

MORRIS LOUIS

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



Dalet Chet. 1958.

Acryl (Magna) auf Leinwand.
Verso signiert und mit der Werknummer „288“ bezeichnet.
232 x 341 cm (91.3 x 134.2 in). [J5]

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17:32 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/F)
\$ 468,000 – 702,000

PROVENIENZ

- André Emmerich Gallery, New York.
- Waddington Galleries, London.
- Alistair McAlpine, London.
- Milton Schneider, New York.
- William Pall Gallery, New York.
- Jeffrey Horvitz Ltd., Los Angeles.
- Phoebe Gibson, Palo Alto, California (bis 1979, Sotheby Parke Bernet).
- Leo S. Guthman, Chicago (wohl vom Vorgenannten erworben, bis 2006, Sotheby's).
- Privatsammlung (seit 2006, vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- D. Upright, Morris Louis. The Complete Paintings, New York 1985, S. 146, WVZ-Nr. 146 (m. Farbabb.).
- Online-Werkverzeichnis: www.morrislouis.org/paintings/veil-paintingsz/du83, WVZ-Nr. ML 288.
- Sotheby Parke Bernet, New York, 8.11.1979, Los 866 A.
- Sotheby's, New York, Auktion 8202, 11.5.2006, Los 250.

.....

- **Morris Louis’ „Veil Paintings“: monumentale Ikonen des amerikanischen Color Field Painting**

- **Auf dem Höhepunkt: 1958 entstehen die reifen, hoch perfektioniert auf die Leinwand gegossenen „Veil Paintings“**

- **Gemälde dieser Werkgruppe befinden sich heute in den wichtigsten Sammlungen weltweit, u. a. im Museum of Modern Art und im Whitney Museum of American Art, New York, im Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dänemark**

- **Herausragende Provenienz: aus der für das Color Field Painting legendären André Emmerich Gallery, New York, und anschließend Teil wichtiger internationaler Privatsammlungen**

- **Zuletzt seit über 20 Jahren Teil einer Privatsammlung mit zentralen Positionen der amerikanischen Nachkriegskunst**

.....



Helen Frankenthaler, Mountains and Sea (Berg und Meer), 1952, Öl und Kohle auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington. © Helen Frankenthaler Foundation, Inc. / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

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

1959, ein Jahr nach Entstehung von „Dalet Chet“, wird Morris Louis, dessen grandios auf die Leinwand gegossenen „Veil Paintings“ 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 dieser großformatigen und hinsichtlich Komposition und Farbauftrag vollkommen neuartigen Malerei 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 gehört bereits 1932 zu den Absolventen des Maryland Institute of Fine and Applied Arts, allerdings bleibt sein Stil bis 1953 disparat und greift gleichzeitig zu figürlichen Tendenzen in diesen Jahren unter anderem auch das Action Painting Jackson Pollocks auf. Noch bis 1953 aber bleibt Louis ein künstlerisch Suchender, der zu seiner fortan charakteristischen Ausdrucksweise erst durch eine Art Schlüsselerlebnis findet: Dies 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.



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 regt den in seinen Augen vielversprechenden künstlerischen Austausch von Morris Louis und dessen Freund Kenneth Noland 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 aufgetragenen 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. „Dalet Chet“ ist eines dieser herausragenden Beispiele, vor denen der Betrachter in die von Louis auf der riesigen, ungründierten Leinwand sanft dahingegossenen Farbschleier eintaucht, die sich in mehreren Schichten zu einem fein nuancierten Ganzen überlagern. Nichts weist in „Dalet Chet“ mehr auf die enorme Kraftanstrengung seiner Entstehung hin, bis auf den in der Horizontalen sanft durch die Darstellung verlaufenden Streifen. Ein letzter Hinweis auf den einzigartigen Entstehungsprozess in Louis’ Atelier, denn Louis nutzte große, selbst ge-

baute Holzgestelle, auf die er die Leinwandfläche aufspannte, um sie dann schräg gestellt mit großen Mengen verdünnter Farbe zu begießen.

„Veil Paintings“ – Louis’ ikonische Inszenierungen einer spirituellen Entgrenzung von Farbe

Louis’ vorrangig 1958/59 geschaffene „Veil Paintings“ gelten heute als der entscheidende Wendepunkt und Höhepunkt in seiner künstlerischen Karriere und leiten sein lediglich acht Jahre andauerndes, reifes malerisches Schaffen ein, das durch seinen frühen Tod 1962 mit erst 49 Jahren ein plötzliches Ende findet. In dieser komprimierten Phase aber hat Louis mit seinen wandfüllenden, sanft dahingegossenen Farberlebnissen auf ungrundierter Leinwand etwas Gewaltiges geschaffen: Er hat die Farbe und damit die abstrakte Malerei von der Kontur befreit und die stark verdünnt auf die Leinwand gegossene Acrylfarbe auf unnachahmlich sanfte und konturlose Weise Schicht für Schicht mit der Leinwand verschmolzen. Louis hat mit diesen ikonischen Schöpfungen eine vollkommen neuartige malerische Ästhetik geschaffen, in der die Farbe rein, körperlos und auratisch in den Raum ausgreift. Vor diesen wandfüllend dahingewehten und geheimnisvoll entrückten Farbwelten ist ein echtes und intensives Eintauchen in die Farbe und ihre unendlichen Nuancen, Schattierungen und Überlagerungen möglich.

Die vorliegende, monumentale Arbeit „Dalet Chet“ fasziniert darüber hinaus durch ihre fein nuancierten, natürlichen Farben zwischen Grün, Ocker und warmen, erdigen Rottönen. Sie werden durch hell stehengelassene Leinwandpartien zusätzlich akzentuiert und rhythmisiert. Louis stammt aus einer russisch-jüdischen Einwandererfamilie und

der hebräische Titel „Dalet Chet“ verweist auf eine Verbindung zwischen dem Irdischen und dem Spirituellen, dem Physischen und dem Metaphysischen. Damit ist „Dalet Chet“ geradezu als eine Art Sinnbild zu lesen für die uns aufgrund ihrer fesselnden Aura in eine ungegenständliche, geistig entrückte Welt transportierenden „Veil Paintings“.

Louis hat mit seinen ikonischen „Veil Paintings“, dieser sinnlich-spirituellen und durch ihre monumentalen Dimensionen überwältigenden Malerei, einen wichtigen Beitrag zur amerikanischen Nachkriegskunst geleistet. Das große öffentliche Interesse an Louis’ mutiger und faszinierend neuartiger Malerei sowie deren internationale Würdigung setzt aber erst nach seinem frühen 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]



Morris Louis, Russet (Rostbraun), 1958, Acryl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © All Rights Reserved. Maryland College Institute of Art / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

ALBERT OEHLEN

1954 Krefeld – lebt und arbeitet in Köln und Spanien



Am Wasser. 1985.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich
betitelt „Am Wasser“. 130 x 169,5 cm (51.1 x 66.7 in). [AR]

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17:34 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 250.000 (R7/F)
\$ 175,500 – 292,500

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank
(seit 1985, Galerie Max Hetzler, Köln, verso m. Etikett).

„Dass die Bilder, ob gut oder schlecht, hübsch oder häßlich, sich dadurch behaupten, dass sie keine Entschuldigungen benötigen. Keine Zauberei, keine Wissenschaftlichkeit, keine Begründungen [...].“

Albert Oehlen, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 29, München 1995.

Albert Oehlen, in Interviews immer wieder nach seinem Kunstverständnis befragt, sagte einmal: „Dass die Bilder, ob gut oder schlecht, hübsch oder häßlich, sich dadurch behaupten, dass sie keine Entschuldigungen benötigen. Keine Zauberei, keine Wissenschaftlichkeit, keine Begründungen [...]“. Was auf den ersten Blick wie eine einfache Feststellung wirkt, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als Grundsatz seiner künstlerischen Haltung. Denn es bringt auf den Punkt, was seine Kunst zur Entstehungszeit von „Am Wasser“ aus dem Jahr 1985 auszeichnet und eine ganze Künstlergeneration prägen sollte. Eine Generation, die von der Überzeugung getragen war, dass Kunst keine Rechtfertigung braucht und kein Mittel zum Zweck sein darf, sondern für sich selbst stehen muss und somit lediglich dem Selbstzweck dienen kann.

Begünstigt durch das neue Lebensgefühl der 1980er Jahre, das zwischen Exzess und Desillusionierung schwankte, zählte Albert Oehlen zum engeren Umfeld rund um Martin Kippenberger und Werner Büttner. Sie verband das gemeinsame Ziel, die Grenzen der Malerei auszureizen, malerische Traditionen in Frage zu stellen, Normen und gesellschaftliche Restriktionen bewusst zu überschreiten und die Toleranz des Kunstestablishments regelmäßig auf die Probe zu stellen. Eine Haltung, die sich nicht nur in der Kunst äußerte, sondern auch im Auftreten der Künstler, einer selbstbewussten, losen Gruppe junger Rebellen, die mit

• **Gezielte Provokation durch kalkulierte Anti-Ästhetik: Mit „Am Wasser“ gelingt Albert Oehlen die bewusste Demontage von Kunstidealen**

• **Malerei als radikales Experiment und Selbstzweck: Oehlen sprengt die Grenzen des Mediums und testet die Toleranz des Kunst-Establishments**

• **Aus der gesuchten Schaffenszeit Mitte der 1980er Jahre**

• **Im Entstehungsjahr erworben, seitdem Teil der Sammlung Deutsche Bank**

• **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

• **Weitere Arbeiten des Künstlers befinden sich u. a. im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, dem Centre Pompidou, Paris, der Tate Gallery, London, und dem Museum of Modern Art, New York**

ihren Ausschweifungen und Auftritten Schlagzeilen machten und mit ihrer Kunst einen Nerv trafen.

Auch in der Arbeit „Am Wasser“ von 1985 findet sich diese Haltung. Dominiert von biederem Braun- und Beigetönen, deren Einsatz als bewusst anti-ästhetische Farbwahl funktioniert, positioniert Albert Oehlen in der Bildmitte ein undefinierbares Objekt, das einer Art Bootsumpf oder einem architektonischen Gebilde nachempfunden zu sein scheint. Mit seiner unteren Spitze touchiert es eine unsichtbare Wasseroberfläche, die lediglich durch drei einfache, dunkelblaue Kreise angedeutet ist. Eine Spiegelung ist zu erahnen, der Hintergrund bleibt jedoch undefiniert. Was wie eine unfertige Skizze wirkt, ist in Wahrheit eine gezielte Demontage traditioneller Bildmotive. Selbst die Spiegelung im Wasser – ein kunsthistorisch aufgeladenes Symbol für Selbstreflexion, Wahrheit und Schönheit – wird bei Oehlen zum leeren Zeichen, das ohne narrativen Kontext unverständlich bleibt. Was genau also ist hier zu sehen, zu analysieren und zu verstehen? Am ehesten ist „Am Wasser“ wohl eine aktive Aufforderung, sich auf die Provokation einzulassen, es als ein Werk anzunehmen, das sich bewusst jeder Deutung entzieht. Es ist malerisch perfektionierte Imperfektion und Anti-Ästhetik, und letztlich Ausdruck für Albert Oehlens Wahrheit der Malerei, deren Bilder sich dadurch auszeichnen, dass sie keine Entschuldigungen benötigen, keine Begründungen. [AR]





HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Ostsee. 1922.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten monogrammiert (in Ligatur) und datiert.
63 x 78 cm (24.8 x 30.7 in). [CH]

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17:36 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7)
\$ 292,500 – 409,500

PROVENIENZ

- Kunsthandel F. A. C. Prestel, Frankfurt a. Main (seit spätestens 1966).
- Privatsammlung Schweiz
(1988 erworben, Sotheby's, München). Seitdem in Familienbesitz.

LITERATUR

- Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1919-1954, München 2011, WVZ-Nr.1922/15 (m. Abb.).
.....
- Weinmüller, Münchener Kunstversteigerungshaus Rudolf Neumeister, München, 102. Auktion, Moderne Kunst, 28.10.1966, Los 498 (m. Farbab., Tafel 8).
- Kunsthaus Lempertz, Köln, 607. Auktion, Kunst des XX. Jahrhunderts, 4./5.6.1985, Los 693 (mit dem Titel „Hafeneinfahrt von Leba“, m. Farbab., Tafel 8).
- Sotheby's, München, Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, 8.6.1988, Los 7 (m. Farbab.).

Max Pechsteins gesamtes künstlerisches Schaffen ist besonders eng mit der See und dem maritimen Leben verbunden. Ob Mittelmeer, Pazifik, Nord- oder Ostsee – die Sommermonate verbringt der Künstler Zeit seines Lebens vor allem am Meer. Bereits ab 1909 beginnt Pechsteins lebenslange Liebesbeziehung mit der Ostsee. In den darauffolgenden Jahren gehören Küstenlandschaften, Hafenansichten, Meeresstücke und Alltagsszenen der Fischer zu den Hauptmotiven seiner Arbeiten. In den 1920er Jahren sind es insbesondere die Ostseebäder Leba und Rowe im damaligen Pommern, die Pechstein als große Inspirationsquelle und als Rückzugsort, als Gegenpol zur hektischen, überlaufenen Großstadt Berlin dienen. Die Natur, die beeindruckenden Gezeiten, den Rhythmus und das Rauschen des Meeres, die oftmals stürmischen, rauen Winde und die schier endlose Weite des Horizonts empfindet er als Kraft spendend. In seinen „Erinnerungen“ schreibt der Künstler rückblickend: „Ich lernte diese Küste nicht nur schätzen, sondern auch lieben. [...] Ich erhielt dadurch eine Sicherheit, die mich nicht versinken ließ in dem Zusammenbruch nach dem Kriege.“ (Max Pechstein, Erinnerungen, Stuttgart 1993, S. 107f.)

Auch das hier angebotene Gemälde „Ostsee“ entsteht 1922 in Leba – ein Jahr nachdem er dort Marta Möller, die Tochter des dortigen Gastwirts, kennen und lieben lernt, und die er wenig später, nach der Scheidung von seiner ersten Frau Charlotte Kaprolat, heiratet. Die stürmische See

• **Seltene, stürmisch-expressive Ostsee-Landschaft von musealer Qualität**

• **Die aufgewühlte Stimmung des Künstlers im Jahr 1922 spiegelt sich im Sujet des Gemäldes wider: Trennung von seiner Ehefrau Lotte und Konflikte mit seinem Kunsthändler Wolfgang Gurlitt**

• **Das Meer und maritime Sujets sind mit Pechsteins Œuvre untrennbar verbunden und charakterisieren sein gesamtes expressionistisches Schaffen**

• **Seit nahezu 40 Jahren Teil einer Schweizer Privatsammlung**

• **Pechsteins Gemälde der frühen 1920er Jahre befinden sich u. a. in der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, im Museum Folkwang, Essen, im Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid**

mag damals durchaus auch sein Inneres widergespiegelt haben: Zusätzlich zu seinen privaten Umbrüchen, belastet den Künstler in diesem Jahr auch das Zerwürfnis mit seinem Kunsthändler Wolfgang Gurlitt und daraus resultierende finanzielle Sorgen.

Die frühen 1920er Jahre kennzeichnen eine recht außergewöhnliche und sehr fruchtbare Schaffensphase. Anders als andere Gemälde dieser Jahre enthält „Ostsee“ als bewegte Darstellung der aufgewühlten See eine ganz besondere Dynamik und Dramatik. Nicht das Leben der Fischer oder die Schönheit der Natur steht hier im Vordergrund. Stattdessen zeigt Pechstein die unbändige Kraft der Natur, die sich durch stürmische Winde aufbäumenden, brechenden und aufschäumenden Wellen und ermöglicht dem Betrachter so das Nachempfinden jener intensiven Naturerlebnisse, die ihn auf Leba selbst so sehr beeindruckten. Nah an das Ufer herangerückt, blickt der Betrachter über die stürmische See bis hin zum in ein sattes Rot getauchten Horizont, beobachtet die sich zum Hafen zurückkämpfenden Kähne, die im Begriff sind an der gefährlich nahen Kaimauer zu zerschellen, meint sogar, das grollende Meeresrauschen zu hören, den peitschenden Wind auf der Haut zu spüren und erkennt womöglich bald die eigene Nichtigkeit. Lediglich das Leuchtf Feuer und die Steinmauern des Hafens im Vordergrund versichern dem Betrachter, dass er sich nicht auf hoher See, sondern an Land und in Sicherheit befindet. [CH]



Die Insel. 1923.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen von fremder Hand bezeichnet „Die Insel‘ von Lyonel Feininger. 1923“. 46 x 74 cm (18.1 x 29.1 in). [AR]
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 1937-09-09-24 registriert ist, bestätigt. Das Gemälde ist in Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings von Achim Moeller unter der Nummer 250 aufgeführt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.
Zusätzliche Informationen wurden von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project, New York - Berlin, zur Verfügung gestellt.

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.38 h ± 20 Min.*

€ 700.000 – 900.000 (R7/F)
\$ 819.000 – 1.053.000

PROVENIENZ
· Rudolf Hofmann, Meiningen/München
(um 1924 direkt vom Künstler erworben).
· Seither in Familienbesitz.

- Zeitloses Meisterwerk aus der frühen Bauhaus-Zeit in Weimar
- Feininger macht die Stille und Erhabenheit erlebbar – grandioses Zusammenspiel von Raum und Farbe, Naturschauspiel und Emotion
- Im wegweisend prismatisch-kubistischen Stil des Künstlers, von musealer Qualität
- Persönliche Note: Feininger verewigt das Motiv in Nina Kandinskys „Livre d’or“ (Gästebuch), heute im Besitz des Centre Pompidou, Paris
- Um 1924 direkt beim Künstler erworben und für 100 Jahre Teil derselben Familiensammlung
- Zuletzt in großen Einzelausstellungen gezeigt, darunter im Whitney Museum of American Art, New York, und der Fundación Juan March, Madrid

„Die Insel“: Zeitloses Meisterwerk aus der frühen Bauhaus-Zeit
Lyonel Feininger zählt zu den wenigen Künstlern der klassischen Moderne, die im traditionsreichen Genre des Seestücks nach neuen, zeitgemäßen Ausdrucksformen gesucht haben. Zeit seines Lebens widmet er sich intensiv der Darstellung von Meeres- und Küstenlandschaften, die neben seinen Architektur- und Straßenszenen die wohl wichtigste Werkgruppe seines Schaffens bilden und alle Stilwechsel überdauern; von den berühmten, prismatischen Meisterwerken der Bauhaus-Zeit bis hin zu den

intimen, atmosphärischen Arbeiten des Spätwerks. Ihre zeitlose Wirkung verdanken Feiningers Seestücke und Küstenlandschaften dabei nicht nur der Schönheit und erhabenen Größe des Naturschauspiels, sondern vor allem seiner künstlerischen Transferleistung von der reinen Beobachtung hin zur Entwicklung eines überzeitlich gültigen Bilderkosmos, der dem menschlichen Natureindruck und der damit einhergehenden, elementaren Gedankenwelt eine konkrete Gestalt zu verleihen vermag.





Die Bauhaus Meister auf dem Dach des Bauhausgeländes in Dessau, Dez. 1926, von r. nach l.: Oskar Schlemmer, Gunta Stölzl, Lyonel Feininger, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Marcel Breuer, Walter Gropius und weitere, Foto: unbekannt.

AUSSTELLUNG

- Feininger: Frühe Werke und Freunde, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 17.9.-19.11.2006, S. 182 (m. Farbabb.).
- Lyonel Feininger: Vom Sujet zum Bild / From Subject to Art, Staatliches Museum Schwerin, 18.5.-5.8.2007; Pommersches Landesmuseum, Greifswald, 19.8.-28.10.2007, S. 143 (m. Farbabb.) u. S. 163.
- Lyonel Feininger - Paul Klee: Malerfreunde am Bauhaus, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 22.2.-24.5.2009; Museum im Kulturspeicher, Würzburg, 24.5.-18.6.2009, Kat.-Nr. 16, S. 133 (m. Farbabb.) u. S. 170.
- Lyonel Feininger: At the Edge of the World, Whitney Museum of American Art, New York, 30.6.-16.10.2011; The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, hier unter dem Ausstellungstitel „Feininger: From Manhattan to the Bauhaus“, 20.1.-13.5.2012, S. 116 (m. Farbabb., Nr. 122) u. S. 253.
- Lyonel Feininger - Rügen, Ribnitz, Usedom. Reisen an die Ostsee von 1892 bis 1913, Kunstmuseum Ahrenshoop, 19.3.-17.7.2016, Kat.-Nr. 97, S. 22 (m. Farbabb.) u. S. 140.
- Lyonel Feininger (1871-1956), Fundación Juan March, Madrid, 17.2.-28.5.2017, Kat.-Nr. 276, S. 403 (m. Farbabb. S. 178-179 sowie auf dem Front- und Backcover).
- Lyonel Feininger: còmics, juguetes, dibuixos i pintures, Fundación Juan March, Palma de Mallorca, 14.6.-14.10.2017, Kat.-Nr. 46 (m. Farbabb. auf dem Frontcover).

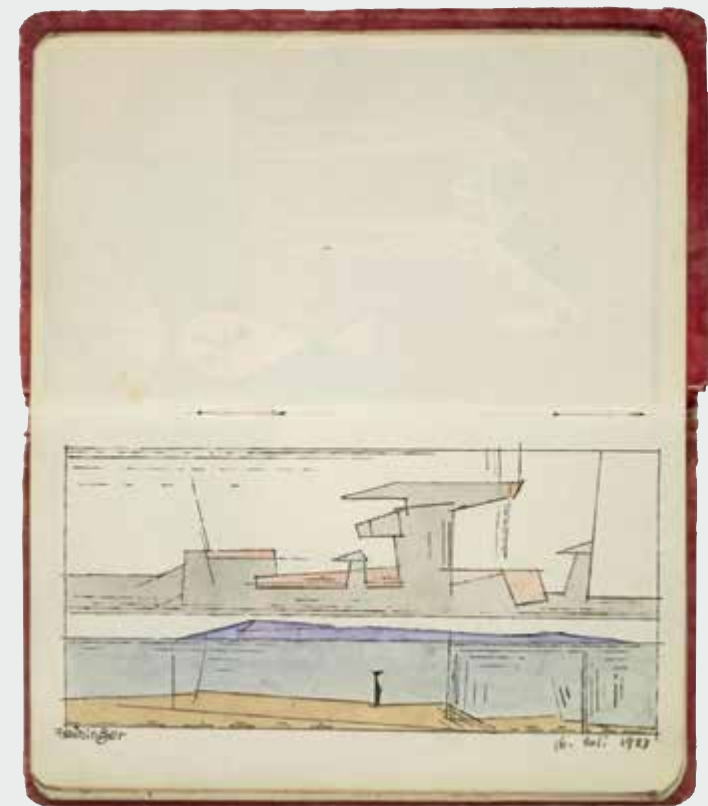
LITERATUR

- Achim Moeller, „Die Insel / (The Island), 1923 (Moeller 250)“, Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings (<http://www.feiningerproject.org>) (m. Farbabb.).
- Hans Hess, Lyonel Feininger. Mit einem Œuvre-Katalog von Julia Feininger, Stuttgart 1959, Kat.-Nr. 237 (m. SW-Abb. S. 270).
.....
- Kunsthalle Nürnberg, Albrecht Dürer Gesellschaft (Hrsg.), Lyonel Feininger. Städte und Küsten: Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst.-Kat., Marburg 1992, S. 263.
- Andreas Hüneke, Motiv und Thema in den Bildserien von Lyonel Feininger, in: Staatliche Galerie Moritzburg, Von der Heydt-Museum Wuppertal (Hrsg.), Lyonel Feininger. Gelmeroda: Ein Maler und sein Motiv, Ausst.-Kat., Stuttgart 1995, S. 15-21, hier S. 20.
- Werner Timm, Feininger an der Ostseeküste, in: Roland März (Hrsg.), Lyonel Feininger: Von Gelmeroda nach Manhattan. Retrospektive der Gemälde, Ausst.-Kat., Berlin 1998, S. 301-309, hier S. 306.
- Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Vom Sujet zum Bild / From Subject to Art, in: Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hrsg.) Lyonel Feininger: Vom Sujet zum Bild / From Subject to Art, Ausst.-Kat., Schwerin 2007, S. 10-23, hier S. 20f.
- Susanne Fiedler, „Auf keinen Fall mit F. nach Deep‘: Transzendente Horizontlinien der Bauhaus-Meister Lyonel Feininger und Paul Klee, in: Kornelia Röder, Antonia Napp (Hrsg.), Sommergäste. Von Arp bis Werefkin. Klassische Moderne in Mecklenburg und Pommern, München 2011, S. 117-126, hier S. 118 (m. Farbabb. Nr. 6).
- Katrin Arrieta, Feininger vor Feininger? Wie die Ostsee den Maler erweckt hat, in: Kunstmuseum Ahrenshoop, Moeller Fine Art (Hrsg.), Lyonel Feininger - Rügen, Ribnitz, Usedom. Reisen an die Ostsee von 1892 bis 1913, Ausst.-Kat., Rostock 2016, S. 10-43, hier S. 22.
- Sebastian Ehlert, Lyonel Feininger: A vele spiegate / Lyonel Feininger: Auf großer Fahrt, in: Harald Fiebig, Ilse Ruch (Hrsg.), Lyonel Feininger: A vele spiegate / Lyonel Feininger: Auf großer Fahrt, Ausst.-Kat., Bellinzona 2019, S. 33-73, hier S. 54 u. 56.

Zu dieser eindrucksvollen Werkgruppe zählt fraglos auch Lyonel Feiningers Gemälde „Die Insel“ aus dem Jahr 1923. Es entsteht wenige Jahre, nachdem Walter Gropius ihn ans Bauhaus in Weimar beruft. Mit den geometrisch-abstrahierten Formen und frühen kristallinen Strukturen zeigt sich darin bereits ganz deutlich der Geist eines neuen Gedankenguts und Kunstverständnisses, das im Kreise der internationalen Künstlerriege der Bauhaus-Meister seine Wurzeln hat und zur Entstehungszeit von „Die Insel“ stilistisch bereits deutlich zum Tragen kommt. In einem Brief an seine Frau Julia schreibt Feininger im Oktober 1922 über die dortige Gemeinschaft: „Kandinsky und ich halten weiter gute Kameradschaft. Sonnabend bin ich mit Klee zusammen, sie sind alle prachtvolle Kerle, Muche, Schlemmer und die übrigen Kollegen. Ich sehe doch jetzt erst richtig eine Kumulativ-Gewalt von ihnen ausgehen, die sehr stark in hervorragenden Menschlichen Qualitäten verankert ist.“ (Lyonel Feininger, 5. Okt. 1922, in einem Brief an Julia Feininger)

Der enge Kontakt zu den Kollegen zeigt sich neben der gemeinsam verbrachten Zeit auch in kleinen, persönlichen Gesten. Mit einer farbigem Zeichnung verewigt Feininger damals etwa das Motiv von „Die Insel“ in Nina Kandinskys „Livre d’or“ (Gästebuch), das sich heute in der Sammlung des Centre Pompidou befindet. Neben Einträgen unter anderem von Paul Klee, Wassily Kandinsky, Walter Gropius und Oskar Schlemmer reiht sich Feininger mit dem Motiv damals nahtlos in die heute so bedeutende Gruppe von Künstlern ein, die mit ihrem fortschrittlichen Denken und Streben die Kunst der Moderne radikal verändern sollten.

Lyonel Feininger, Zeichnung im „Livre d’or“ (Gästebuch) von Nina Kandinsky, 1923. Tusche und Aquarell auf Papier, Centre Pompidou, Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Sommer 1922 und die Sehnsucht nach der Verwirklichung künstlerischer Visionen

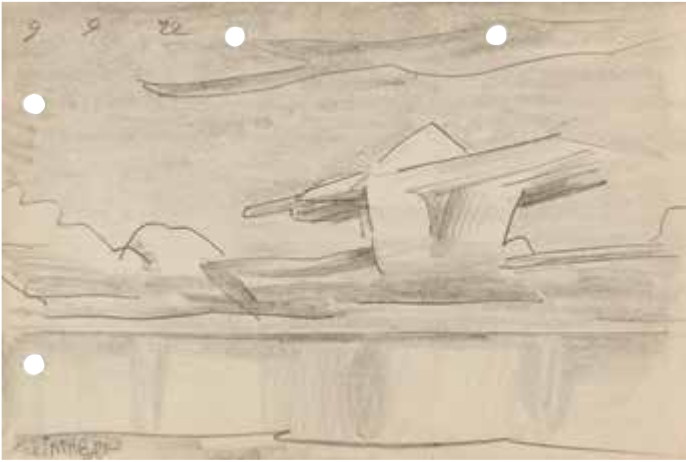
Die Erlebnisse des Sommers 1922 zählen für Lyonel Feininger zu jenen seltenen Momenten, die wie nur wenige andere Ereignisse seine Wahrnehmung verändern und letztlich seine künstlerische Ausrichtung neu definieren sollten. Im September verbringt er auf Einladung des Bauhaus-Direktors Walter Gropius einige Wochen an der Ostsee. Auch das befreundete Ehepaar Kandinsky ist zur selben Zeit angereist. Gemeinsam erleben sie die Landschaft rund um den Timmendorfer Strand, verbringen ihre Tage mit Gesprächen und im intensiven gemeinsamen Austausch. Es ist eine Zeit, die für seinen, in den darauffolgenden Jahren entstehenden, reifen prismatischen Stil sowohl motivisch als auch stilistisch prägend sein wird.

Lyonel Feininger zeigt sich dabei insbesondere von den eindrucksvollen Wetterphänomenen und Wolkenformationen über dem offenen Meer beeindruckt. In einem viel zitierten Brief an seine Frau Julia bringt er diese zutiefst empfundenen Eindrücke, die ihn zu zahlreichen Motiven inspirieren werden, eindringlich zum Ausdruck:

„Ich komme soeben vom Strand herauf, wo ich [...] die Wolken überm Meer gezeichnet habe [...], ein ganzer Kontinent von Sturmwolken [...]. Das Wasser unter Land ganz still [...] und unter den fernen mächtigen hellen Wolken am Horizont leuchtet das Blau des Meeres auf, in breiten Spiegelungen. Ich fühle so unzählige Bilder auftauchen in meiner Phantasie, habe eine solche Sehnsucht nach Verwirklichung dieser Visionen [...].“ (Lyonel Feininger, 9. Sept. 1922, in einem Brief an Julia Feininger)

In kleinformatigen Bleistiftzeichnungen, den „Natur-Notizen“, hält er das Gesehene vor Ort fest. In einem Brief vom 10. Sept. 1922 berichtet er an Julia: „Seit Tagen habe ich nur Wolken gezeichnet.“ (Lyonel Feininger, 10. Sept. 1922, in einem Brief an Julia Feininger) Noch Jahre später dienen sie ihm für Gemälde und Aquarelle als Vorlage. Auch für das ein Jahr später entstandene Gemälde „Die Insel“ wählt er, wie heute bekannt ist, eine dieser Zeichnungen als Vorlage, „Cloud Formation“ von 1922. Sie misst nur 14 x 21 Zentimeter, was in etwa der gängigen Postkartengröße entspricht, und ist mit schnellem Strich in Bleistift ausgeführt. Auf die Wiedergabe von farblichen Eindrücken verzichtet Lyonel Feininger hier noch komplett. Zusammen mit seinen Erinnerungen und aus der eigenen Vorstellungskraft heraus schafft er auf dieser Grundlage im darauffolgenden Jahr ein eigenständiges Gemälde, womit es ihm letztlich gelingt, die im Sommer 1922 am Timmendorfer Strand aufgekommenen künstlerischen Visionen final zu verwirklichen.

Der Maler Lyonel Feininger an den Stränden der Ostsee, von l. nach r.: 1905 auf Rügen (Foto: Julia Feininger), 1927 an einem Ostseestrand (Foto: unbekannt), 1932 in Deep (Foto: T. Lux Feininger). © Moeller Fine Art Projects | The Lyonel Feininger Project, New York – Berlin / Estate of T. Lux Feininger



Lyonel Feininger, Cloud Formation (Wolkenformation), 1922, Bleistiftzeichnung auf perforiertem Skizzenblockpapier, aus unserem aktuellen Day Sale A605, Los 223.

„Ich komme soeben vom Strand herauf, wo ich [...] die Wolken überm Meer gezeichnet habe [...], ein ganzer Kontinent von Sturmwolken [...]. Das Wasser unter Land ganz still [...] und unter den fernen mächtigen hellen Wolken am Horizont leuchtet das Blau des Meeres auf, in breiten Spiegelungen. Ich fühle so unzählige Bilder auftauchen in meiner Phantasie, habe eine solche Sehnsucht nach Verwirklichung dieser Visionen [...].“

Lyonel Feininger, 9. Sept. 1922, in einem Brief an Julia Feininger.

Bis an sein Lebensende wird die Ostsee mit ihren weiten Stränden und eindrucksvollen Wetterphänomenen für Lyonel Feininger eine Quelle der Inspiration bleiben. Seine Aufenthalte beschränken sich dabei nicht nur auf das Gebiet rund um den Timmendorfer Strand, wie Fotografien des Künstlers aus unterschiedlichen Lebensphasen zeigen. Immer wieder wird er bis zu seiner Rückkehr in die USA die Küstenstädte und Strände der Ostsee aufsuchen, ob allein oder mit seiner Familie. Selbst Jahrzehnte später sind diese prägenden Natureindrücke weiterhin so präsent, dass er sie mühelos in seinen künstlerischen Kontext überführt und in mitunter transzendente Bilderlebnisse verwandelt.



Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1808-1810, Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Die Küste, der Himmel, die Wolken, das Meer: Feiningers metaphysische Küstenlandschaften

Der Bildaufbau von Lyonel Feiningers Küstenlandschaften folgt zumeist einem traditionellen Prinzip, das an historische Vorbilder wie etwa Caspar David Friedrichs „Der Mönch am Meer“ (1808-1810) denken lässt. Feininger wählt dafür als Ausgangspunkt fast immer ein kleines Querformat mit horizontal verlaufendem Bildaufbau. Beginnend mit einem schmalen Küstenstreifen und seinen typischen, stark stilisierten Figuren, ordnet er direkt darüber die tiefliegende Horizontlinie an, die wiederum in einen eindrucksvollen Himmelsraum übergeht und dabei zumeist mehr als die Hälfte der gesamten Bildfläche für sich beansprucht.

Nur von wenigen Aquarellen und Gemälden ist hingegen die Darstellung einer Insel bekannt, die sich jedoch auch hier der horizontalen Schichtung unterordnet und als schmaler Streifen, der sich farblich nur minimal von Himmel und Meer abhebt, wie eine ferne Vision am Horizont erscheint. Sie evoziert dabei eine sehnsuchtsvolle Stimmung, die mit Assoziationen wie Einsamkeit oder dem Wunsch nach Zugehörigkeit spielt, nach Orientierung und Halt in einer übergeordneten Weltenordnung sucht. Darüber, in verschiedenen Nuancen von Grau getaucht,



Lyonel Feininger, Vogelwolke, 1926, Öl auf Leinwand, Busch-Reisinger Museum, Cambridge. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

erhebt sich schließlich eine für Feiningers Schaffen ebenfalls so typische Wolkenarchitektur, die wenige Jahre später in dem weltberühmten Gemälde „Die Vogelwolke“ von 1926 ihren Höhepunkt finden wird.

Sie ist aus geometrisch-gebrochenen Flächen zusammengesetzt, einige helle Lichtreflexe durchbrechen Himmel und Wolken, wie es für den wegweisenden, prismatischen Stil des Künstlers dieser Zeit und in den darauffolgenden Jahren charakteristisch ist. Je nach Lesart wirkt das Wolkengebilde dabei wie eine unheilverkündende Vorahnung oder aber wie die Verflüchtigung eines kurz zuvor niedergegangenen Wolkenbruchs mit dem kurz bevorstehenden Aufklaren des Horizonts. Auch in dieser für Feininger so typischen Ambivalenz der Lesarten seiner Naturschauspiele zeigt sich immer wieder die große Faszination, die sein Schaffen auch nach mehr als 100 Jahren trotz tradiert Bildmotive weiterhin ausübt. Der Kunsthistoriker Werner Timm fasste diese besondere Ausdruckskraft von Feiningers Küstenlandschaften einmal als „Metaphysik des Raums“ zusammen und beschreibt damit Feiningers außergewöhnliche Fähigkeit, den existenziellen Fragen, die über das rein Sichtbare und Messbare hinausreichen, im Naturschauspiel mit malerischen Mitteln Ausdruck zu verleihen. [AR]

PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) – 1940 Muralto/Locarno



Buntbewegtes an der Lage gemessen. 1928.

Feder und Aquarell auf Papier, zerschnitten und neu kombiniert, auf zweitem Papier mit Randleisten auf Karton.
Links unten zweifach signiert, betitelt und bezeichnet mit „V.1.“ und „II“.
Rechts unten betitelt.
13,5 x 27,5 cm (5.3 x 10.8 in). Karton: 29,3 x 48,8 cm (11.5 x 19.2 in). [AW]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.40 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R7)
\$ 93,600 – 140,400

PROVENIENZ

- Sammlung Lily Klee, Bern (1940-1946).
- Klee-Gesellschaft, Bern (1946-1949).
- Buchholz Gallery/Valentin Gallery, Berlin/New York (1949-1950).
- Sammlung Joella und Herbert Bayer, Aspen & Montecito (wohl vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Jonathan Bayer, Aspen & London (durch Erbschaft vom Vorgenannten, seither in Familienbesitz).
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Gedächtnisausstellung Paul Klee, Kunsthalle Basel, 15.2.-23.3.1941, Kat.-Nr. 209 (m. Farbab. S. 213).
- [Aquarelle von Paul Klee], Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau, Oktober bis November 1929, Kat.-Nr. 75.

LITERATUR

- Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.), Paul Klee. Catalogue raisonné. 1883-1940, 9 Bde., Bern 1998-2003, Bd. 5, WVZ-Nr. 4753 (m. Abb. S. 266).

Das leuchtende Aquarell von 1928 sieht nicht nur auf den ersten Blick aus wie eine Art Partitur, sondern auch dem Titel nach lässt Paul Klee hier keine musikalischen Zweifel offen. „Buntbewegtes an der Lage gemessen“ bedient sich deutlich am notenschriftlichen Vokabular: „bewegt“ ist eine gängige Bezeichnung für ein lebhaftes, unruhiges Tempo. „Lage“ bezieht sich auf die Position oder das Register der Note innerhalb des Tonumfangs eines Instruments oder einer Stimme. „Gemessen“ impliziert Takt und Maß während „bunt“ weniger musikalisch als chromatisch, als farbenfrohe Vielfalt eingeordnet werden kann. So lässt sich das Aquarell als visuelle Partitur lesen, in der Klee musikalischen Ausdruck in eine räumliche und koloristische Form überträgt.

Die Parallelen zwischen bildlicher und musikalischer Gestaltung sind im Schaffen von Klee kein Zufall. Sein Vater war Musiklehrer am Bernischen Staatsseminar, seine Mutter Sängerin – und so erlernt Klee selbst früh das Geigenspiel und tritt sowohl mit der Bernischen Musikgesellschaft als auch dem Stadtorchester auf.

Doch nicht allein die musikalische Dimension macht dieses Aquarell so besonders. Im Jahr 1928 befindet sich Paul Klee auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft. Als zentrale Figur im Lehrkörper des Bauhauses, dem er von 1920 bis 1931 angehört, durchlebt er eine dynamische wie auch fruchtbare Phase außergewöhnlicher intellektueller und kreativer

• **Leuchtendes Panorama, auf dem geometrische und organische Formen zu einer landschaftlichen Partitur verschmelzen**

• **Paul Klee übersetzt hier musikalisch-rhythmisches Vokabular in ein lichtdurchflutetes und intensiv koloristisches Aquarell**

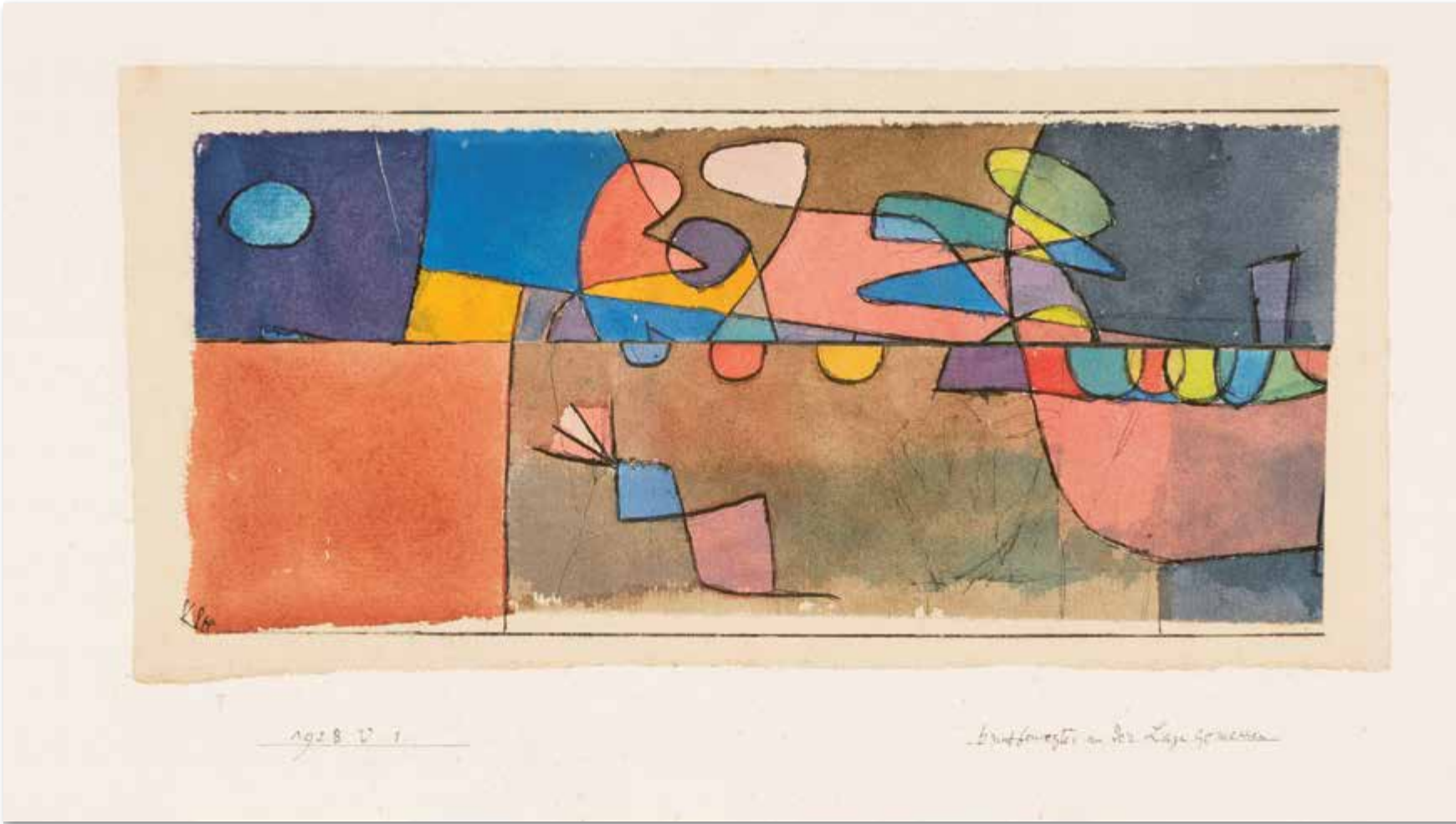
• **1928 auf dem Höhepunkt seines Schaffens: Lehre am Bauhaus und einflussreiche Ägyptenreise**

• **Über 70 Jahre in Familienbesitz von Joella und Herbert Bayer, der am Bauhaus in Dessau lehrte und dort Freundschaften mit Josef Albers, Walter Gropius und Paul Klee schloss**

Verdichtung – einen Freiraum, der es ihm erlaubt, die Grundlagen seines künstlerischen Denkens zu hinterfragen und gleichzeitig neue Wege zu erforschen.

Darüber hinaus unternimmt Klee 1928/29 eine Ägyptenreise, die sein Werk nachhaltig prägt. Seit der Tunisreise 1914 gemeinsam mit August Macke hat er keine größere Reise mehr unternommen. Landschaft, Licht und Architektur sollten ihn nachhaltig beeindruckten. Besonders seine Farbpalette gewinnt eine neue intensive Leuchtkraft und er wendet sich verstärkt satten und lichtdurchfluteten Farben zu, wofür in unserem Aquarell schon einige Anklänge zu finden sind. So drängen Farbflächen in Himmelblau, Ocker, Petrol, Rosé und Violett spannungsvoll sowie lebendig aneinander. Kantige Passagen, Ellipsen und geschwungene Bögen erzeugen dabei einen rhythmischen Ausdruck, den eine bestimmende, doch nicht beherrschende grafische Linie reizvoll rahmt.

„Buntbewegtes an der Lage gemessen“ ist als Ergebnis einer visuell-musikalischen Komposition anzusehen, die Tonlage, Tempo und Harmonie eindrucksvoll in Farbe und Form übersetzt. Auf einem panoramaartigen Format inszeniert Paul Klee eine berauschende Begegnung geometrischer und organischer Formen, deren horizontaler Schwung zugleich an eine Partitur wie an eine Naturlandschaft erinnert. [AW]



PABLO PICASSO

1881 Malaga – 1973 Mougins



Études de personnages. Ca. 1904/05.

Mischtechnik. Gouache, Aquarell, Feder und Tinte.
Links unten signiert. Auf Velin. 24,8 x 32,1 cm (9.7 x 12.6 in), Blattgröße. [KA]
Mit einer Fotobestätigung von Paloma Ruiz-Picasso und
Diana Widmaier-Ruiz-Picasso, Comité Picasso, Paris, vom 17. September 2025.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.42 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 140,400 – 175,500

PROVENIENZ

- Robert von Hirsch (1883-1977), Basel.
- Nachlass Robert von Hirsch, Basel (bis 1978, Sotheby Parke Bernet & Co.).
- Sammlung British Rail Pension Fund (bis 1989, Sotheby's).
- Privatsammlung (bis 1995, Sotheby's).
- Privatsammlung (vom Vorgenannten erworben, bis 2004, Sotheby's).
- Privatsammlung (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Impressionist and Post-Impressionist Works from a British Collection, The Picker Art Gallery, Colgate University, Hamilton, New York, März-Mai 1986, Kat.-Nr. 35, S. 98 (m. Abb.); The Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas, Austin, Sept.-Nov. 1986; Castle Museum, Norwich, England, Okt.-Nov. 1987, Kat.-Nr. 17.

LITERATUR

- Sotheby Parke Bernet & Co., London, The Robert von Hirsch Collection, 27.6.1978, Los 856 (m. Farbabb.).
- Sotheby's, London, Impressionist and Modern Paintings, Drawings and Sculpture, From the Collection of The British Rail Pension Fund, 4.4.1989, Los 23 (m. Farbabb.).
- Sotheby's, London, Impressionist and Modern Paintings, Drawings and Sculpture, Part I, 27.6.1995, Los 25. (m. ganzs. Farbabb.).
- Sotheby's, London, Impressionist & Modern Works on Paper, 22.6.2004, Los 450 (m. ganzs. Farbabb.).

Entstanden in den Jahren 1904 bis 1905, markiert die Gouache „Études de personnages“ einen entscheidenden Moment im frühen Schaffen Pablo Picassos und vermittelt zwischen der Blauen Periode und der sich herausbildenden Rosa Periode. In dieser Zeit lebt und arbeitet Picasso im Pariser Stadtteil Montmartre, eingebettet in ein lebendiges Milieu aus Kabarett, Zirkusdarstellern und intensivem künstlerischem Austausch, was seine Bildsprache nachhaltig prägt und neue thematische Impulse setzt. Im Alter von nur 23 Jahren beginnt er das vorliegende Werk, ein frühes Zeugnis seines aufblühenden Talents. Die Komposition vereint männliche und weibliche Figuren in variierenden Haltungen und Ausarbeitungsgraden. Auf den ersten Blick erscheint das Blatt von einer bemerkenswerten Spontaneität und Leichtigkeit, die den Eindruck unmittelbarer künstlerischer Erfassung vermittelt. Zugleich zeugen die ausgewogene kompositorische Ordnung sowie Picassos bewusste Signatur von seinem Verständnis der Arbeit als eigenständige und abgeschlossene Bildfindung. Diese produktive Spannung verweist auf einen

• Bedeutende Arbeit aus den frühen Pariser Jahren

• Archaischer Klassizismus als entscheidender Schritt hin zu Picassos radikaler Neuerfindung der Figur

• Schlüsseljahr 1905: entstanden im Übergang von der melancholischen Blauen Periode zu den helleren, poetischen Bildwelten der Rosa Periode

• Vielgestaltige, meisterhaft ausgeführte Figurenstudien legen Picassos künstlerischen Schaffensprozess sowie Motive offen, die in zentralen Werken wie „Femme à l'éventail“ (1905) wiederkehren

• Bedeutende Provenienz: aus der renommierten Sammlung des Kunstmäzens Robert von Hirsch (1883–1977)

wesentlichen Aspekt seiner künstlerischen Praxis, in der Zeichnungen nicht nur als Studien dienen, sondern als lebendige Träger von Ideen, die er wiederholt aufgreift, transformiert und im Dialog mit neuen Impulsen weiterentwickelt. Die Figuren selbst erscheinen als ein Reservoir bildnerischer Einfälle und lassen sich mit Gestalten in zeitnahen Kompositionen verbinden. So zeigen die sanft geneigten Frauenfiguren Anklänge an das berühmte Gemälde „Femme à l'éventail“ (1905, The National Gallery of Art, Washington, D.C.), während die aufgerichtete männliche Figur eine Form vorwegnimmt, die in „Le Harem“ (1906) wiederkehrt. „Études de personnages“ gewährt damit einen faszinierenden Einblick in den künstlerischen Schaffensprozess und veranschaulicht die Entwicklung seiner Motive über verschiedene Techniken und Zeiträume hinweg. Stilistisch verbindet das Werk das Nachklingen der melancholischen Blauen Periode mit der aufscheinenden Leichtigkeit der Rosa Periode. Die düstere Introversion weicht einem wachsenden Interesse an Figuren der Darstellungswelt wie Harlekine, Akrobaten und Saltimbanques. Ihre Präsenz, hier noch in Ansätzen, kündigt bewegtere und poetischere Bildthemen an. Zugleich verraten die Figuren einen zunehmenden Klassizismus unter dem Einfluss Pierre Puvis de Chavannes. Vereinfachte, maskenhafte Gesichter und ruhige, skulpturale Körper erinnern an antike Ideale, die durch eine moderne Sensibilität gefiltert erscheinen. So erweist sich „Études de personnages“ als bedeutendes Werk, das einen Künstler im Zustand der Erprobung, der Beobachtung und der Verfeinerung zeigt, der sich an der Schwelle zu einer der maßgeblichsten stilistischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts befindet. [KA]



Kopf eines sitzenden Mädchens, nach links.
Um 1898.

Öl auf Leinwand, auf Faserplatte aufgezogen.
42 x 36,3 cm (16,5 x 14,2 in). [CH]
Verso mit einer schriftlichen Bestätigung des damaligen Direktors der Kunsthalle Bremen, Dr. Günter Busch, Bremen, vom 14. Februar 1961.

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.44 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R7/D)
\$ 117,000 – 175,500

PROVENIENZ

- Sammlung Mathilde „Tille“ Modersohn (1907-1998, die Tochter der Künstlerin).
- Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (1957).
- Privatsammlung Deutschland.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Paula Modersohn-Becker, Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, 5.4.-10.5.1961.
- Paula Modersohn Becker, Frankfurter Kunstverein im Steinernen Haus, Frankfurt a. Main, 24.1.-24.2.1963, Kat.-Nr. 1 (m. Abb.).

LITERATUR

- Günter Busch, Milena Schicketanz u. Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker 1876-1907. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II, München 1998, WVZ-Nr. 22 (m. SW-Abb., S. 33).

Schon früh entdeckt Paula Modersohn-Becker ihr künstlerisches Talent und folgt ihrer inneren Berufung, Malerin zu werden. Im Frühjahr 1896 besucht sie einen Kurs an der Zeichen- und Malschule des Vereins Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, der im Herbst in eine eineinhalbjährige Ausbildung übergeht. 1897 notiert sie in ihrem Tagebuch, wie in einem Gespräch mit sich selbst: „Du lebst ja überhaupt, Du Glückliche, lebst intensiv, das heißt: du malst. Ja, wenn das Malen nicht wäre?!“ (Ausst.-Kat. Paula Modersohn-Becker in Bremen. Die Gemälde aus den drei Sammlungen, Bremen 1996, S. 30) Im darauffolgenden Jahr lernt sie während eines Sommeraufenthalts die 1889 gegründete Künstlerkolonie Worpswede in der Nähe von Bremen kennen und entschließt sich wenig später, im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit, gemeinsam mit der Bildhauerin Clara Westhoff, in das kleine Dorf inmitten des Teufelsmoors übersiedeln. Die Künstlerinnen erhalten vom Worpsweder Maler Fritz Mackensen regelmäßig Anregungen und Korrekturen und müssen sich selbst darum bemühen, Modelle für ihre Arbeiten zu finden. Die meisten Bewohner arbeiten tagsüber auf den Feldern oder sind zum Torfstechen im Moor, doch häufig gelingt es den Künstlerinnen, junge Mädchen und ältere Bewoh-

• **Richtungsweisend: Modersohn-Beckers Kinderbilder gelten neben ihren Selbstbildnissen als die wichtigste Werkgruppe ihres Œuvres**

• **Heute zählen sie deshalb zu ihren gesuchtesten Arbeiten auf dem internationalen Auktionsmarkt**

• **Ehrlich und unmittelbar: Die Künstlerin zeigt das Mädchen, das sein Kinn verspielt und etwas unsicher im Kragen der Bluse verbirgt, mit zärtlich-verständnisvollem Blick**

• **Aus dem Nachlass der Künstlerin, danach lange in Familienbesitz**

• **150. Geburtstag: 2026 wird die Künstlerin mit viel besprochenen Ausstellungen geehrt, darunter „Becoming Paula“ in den Museen Böttcherstraße, Bremen, und „Paula Modersohn-Becker und Edvard Munch“ im Albertinum Dresden**

ner des Armenhauses gegen ein Entgelt zum Modellsitzen zu überreden. Paula Becker mal u. a. die kleine Meta Fijol, „mit ihrem kleinen frommen Cäcilien gesicht“, die sie als „kleines energisches Persönchen“ beschreibt (zit. nach: Paula Modersohn-Becker. Werkverzeichnis der Handzeichnungen, Bd. I Einzelblätter, München 2023. S. 199). Auch das kindliche Temperament des hier dargestellten Mädchens, zeigt Paula Becker ehrlich und unmittelbar, mit zärtlich-verständnisvollem Blick. Womöglich etwas gelangweilt vom langen Stillsitzen und vielleicht auch etwas unsicher, verbirgt es das Kinn hinter dem Kragen seiner Bluse. Von ihren Worpsweder Künstlerkollegen, darunter Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende und Fritz Overbeck, emanzipiert sich die junge Paula Becker schon bald. Die männliche Künstlerriege malt idealisierte Darstellungen der Bewohner und deren Umgebung und wahrt stets einen gewissen Abstand. Paula Becker betrachtet ihre Modelle dagegen unbefangen, direkt, ohne Scheu und Vorurteile. Sie begibt sich unter sie, unterhält sich mit ihnen und überwindet so die Distanz zu den Menschen, die sie malt, was sich in ihren feinfühli gen Zeichnungen und Gemälden bereits in diesen Jahren eindrucksvoll offenbart. [CH]



FRITZ KOENIG

1924 Würzburg – 2017 Ganslberg



Großes Bodenkreuz I. 1980.

Eisen, montiert.
88,8 x 178,5 x 151 cm (34.9 x 70.2 x 59.4 in). [KA]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.46 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 117,000 – 175,500

PROVENIENZ

- Fritz-und-Maria-Koenig-Stiftung, Landshut.
- Privatsammlung (2010 direkt vom Künstler).

AUSSTELLUNG

- Fritz Koenig 1924-2017. Die Retrospektive, Galleriea degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Boboli-Garten, Florenz, 21.6.-7.10.2018, Kat.-Nr. 70 (m. ganzs. Farbabb., S. 421).

LITERATUR

- Dietrich Clarenbach, Fritz Koenig. Skulpturen. Werkverzeichnis, München 2003, WVZ-Nr. 710 (m. SW-Abb., S. 187).

Der Bildhauer Fritz Koenig zählt zu den bedeutendsten Künstlern der deutschen Nachkriegsskulptur und nimmt innerhalb der internationalen Bildhauerei eine herausragende Stellung ein. Geboren 1924 in Würzburg, entwickelt er eine skulpturale Sprache, die im klassischen Kanon verankert ist und zugleich von radikaler Formreduktion sowie einem ausgeprägten Empfinden für Monumentalität geprägt wird. Organische Figuration überführt er in elementare geometrische Strukturen wie Kugeln, Säulen und Kreuze, die eine stille und zugleich eindringliche Präsenz entfalten.

Diese Verbindung von Tradition und Abstraktion wird zentral für sein Œuvre und begründet seine internationale Anerkennung, dies nicht zuletzt durch die Zusammenarbeit mit der New Yorker Staempfli Gallery, die sein Werk in den frühen 1960er Jahren erstmals einem amerikanischen Publikum vorstellt. Nach seiner ersten Einzelausstellung dort im Jahr 1961 richtet die Galerie ihm bis 1973 in regelmäßigen Abständen weitere Einzelausstellungen aus, getragen vom anhaltenden Erfolg seines Schaffens. Koenigs Skulpturen sind von außerordentlicher formaler Disziplin geprägt. Durch Reduktion und Präzision erreicht er eine Verdichtung des Ausdrucks, die selbst historisch und religiös aufgeladene Themen in neuer Unmittelbarkeit erfahrbar werden lässt. Motive einer langen ikonografischen Tradition werden dabei weder illustriert noch erzählt, sondern als eigenständige plastische Setzungen neu formuliert.

• Unikat

• Radikale Formreduktion von monumentaler Wirkung

• Seit den 1980er Jahren nehmen Themen wie Tod und Vergänglichkeit in Koenigs Schaffen einen besonderen Raum ein

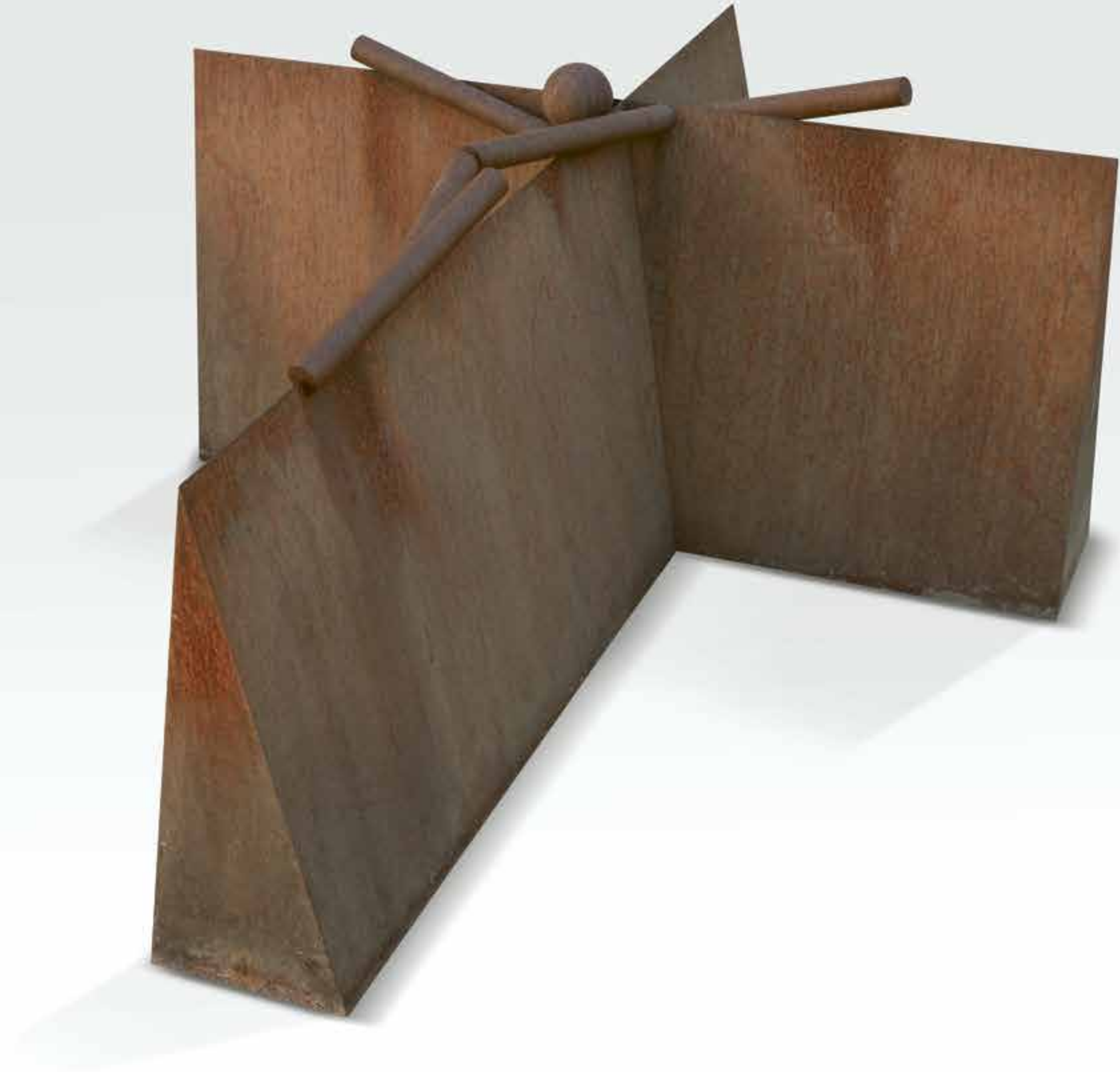
• 2018 in der umfassenden Retrospektive des Künstlers in Florenz gezeigt

• Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt

• Skulpturen von Fritz Koenig befinden sich in zahlreichen bedeutenden Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, die Peggy Guggenheim Collection, Venedig, und die Pinakothek der Moderne, München

„Großes Bodenkreuz I“ (1980) entsteht in einer reifen Schaffensphase, in der Fragen von Vergänglichkeit, Erinnerung und Dauer verstärkt in den Mittelpunkt treten. Das Werk veranschaulicht Koenigs Fähigkeit, komplexe Bedeutungszusammenhänge in eine reduzierte Formensprache zu überführen. Das weit ausgreifende, horizontal gelagerte Kreuz entfaltet sich als plastisches Gegenüber und zugleich als Ort der Kontemplation. In seiner Ausformung bleibt es dabei nicht allein Zeichen, sondern gewinnt zugleich eine körperhafte Präsenz, die an eine liegende, ausgebreitete menschliche Figur denken lässt und so die christologische Dimension des Motivs subtil aufruft, ohne sie festzuschreiben.

Eine erneute Bestätigung erfährt die Bedeutung von Koenigs Œuvre in der großen posthumen Retrospektive, die im Sommer 2018 in den Uffizien sowie im benachbarten Boboli-Garten in Florenz stattfindet. Über beide Ausstellungsorte hinweg konzipiert, tritt sein Werk in einen Dialog mit einem der historisch dichtesten Kunstkontexte Europas. Gezeigt werden Skulpturen in elf Sälen der Uffizien sowie fünfundzwanzig großformatige Arbeiten im Freiraum des Boboli-Gartens. „Großes Bodenkreuz I“ ist Teil dieser Präsentation und unterstreicht in diesem Zusammenhang seine Bedeutung innerhalb des mehr als sechs Jahrzehnte umfassenden Schaffens des Künstlers. [KA]



Villa Seeburg am Staffelsee. 1911.

Öl auf Malpappe.
Rechts unten signiert und datiert.
Verso von fremder Hand betitelt, datiert und bezeichnet „Goldschmidt Frankfurt / M“.
33 x 45 cm (12.9 x 17.7 in). [EH]

Wir danken Dr. Mara Wantuch-Thole, LL.M. und Dr. Ewald Volhard sowie den Erben von Hedwig und Jacob Goldschmidt für die freundliche Unterstützung und für die wissenschaftliche Beratung.

• **Aufrufzeit:** 12.06.2026 – ca. 17,48 h ± 20 Min.

€ 2.000.000 – 3.000.000 (R7/D)
\$ 2,340,000 – 3,510,000

PROVENIENZ

- Sammlung Nell und Herwarth Walden, Berlin (direkt vom Künstler, November 1913-mindestens 1919).
- Sammlung Dr. Oskar Kirchner (1877-1956), Gelsenkirchen (seither in Familienbesitz).

„Unsere beiden Bilder heißen: Seeburg am Staffelsee und Dünaburg (1911). [...] Die Villa Seeburg ist das Bild, das Sie urkundlich aufgezeichnet haben. [...] Seeburg: Ein Turm, der sich im Wasser spiegelt.“

Herwarth Walden, Brief an Gabriele Münter, 5.1.1914.

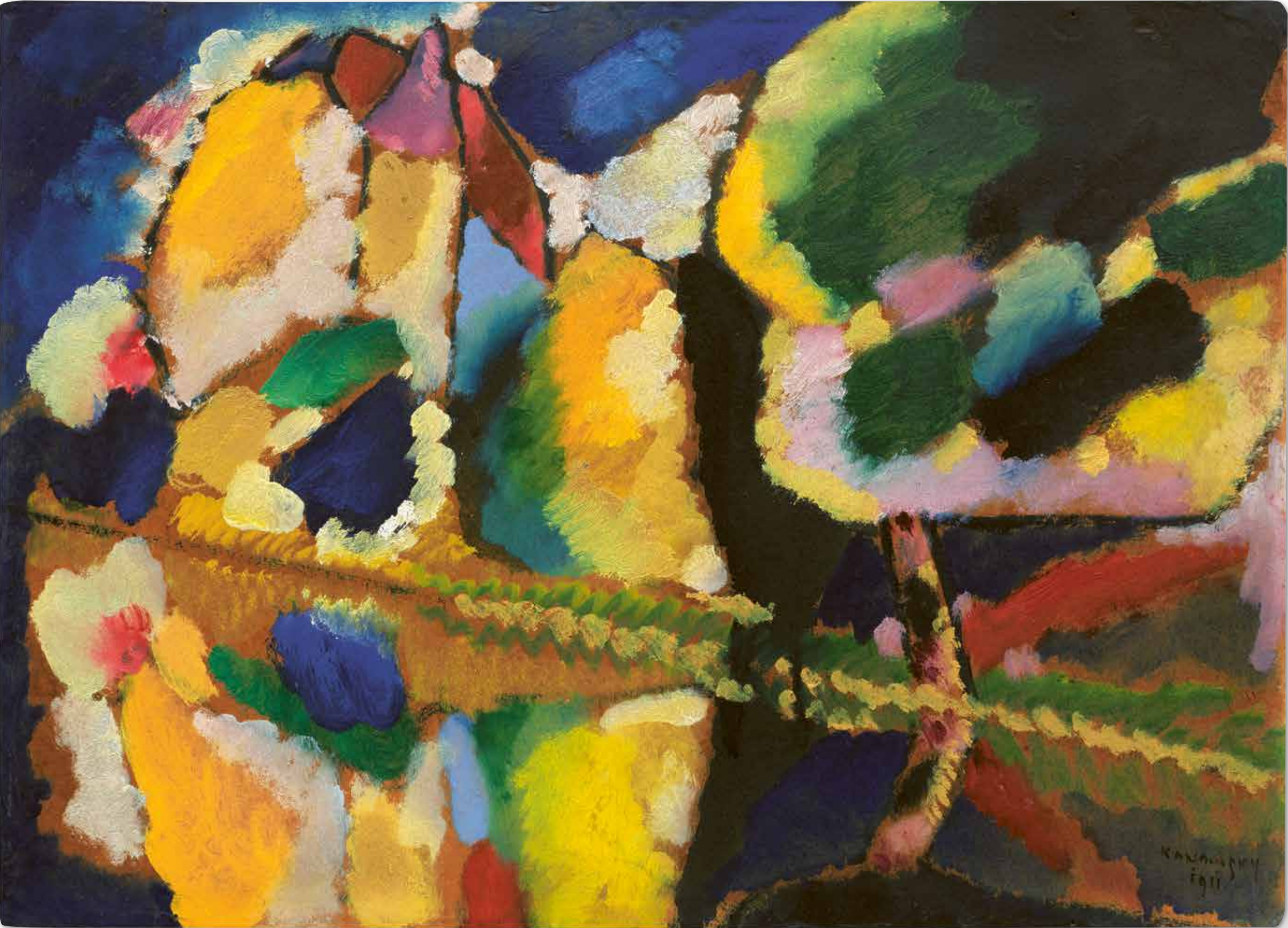


Postkarte „Murnau. Staffelseepartie mit Landungsplatz“, um 1900. (rechts die „Villa Seeburg“)

Murnau als schöpferischer Kraftort

Zwischen 1909 und 1914 lebten und arbeiteten Gabriele Münter und Wassily Kandinsky in München-Schwabing sowie in Murnau, wo Münter 1909 das sogenannte „Russenhaus“ in der Kottmüllerallee erwarb. Das Haus entwickelte sich zum Zentrum ihres Schaffens und zum Archiv ihrer gemeinsamen Zeit. In diesen Jahren entstehen Werke Kandinskys, die den Übergang vom gegenständlichen zum abstrakten Ausdruck markieren – ein Prozess, der in „Villa Seeburg am Staffelsee“ besonders deutlich wird.

1910 schreibt Kandinsky sein berühmtes Traktat „Über das Geistige in der Kunst“. Und schon während des Sommers 1911 waren, ebenfalls in Murnau, Vorbereitungen für eine neue Künstlergruppe getroffen worden, für die Kandinskys Name bis heute maßgeblich steht: „Der Blaue Reiter“.





AUSSTELLUNG

- Der Blaue Reiter, Kunstsalon Marcel Goldschmidt und Cie., Frankfurt a. Main, 28.8.-Mitte Sept. 1912 (möglicherweise, ohne eigenen Katalog, mit einem Versandvermerk „Goldschmidt Frankfurt / M.“ auf der Werkrückseite).
- Sammlung Walden, Galerie „Der Sturm“, Berlin, mindestens 1915-1919 (mit Katalogen).
- Sturm Gesamtschau, Kunstsalon Marcel Goldschmidt und Cie., Frankfurt a. Main, Sept./Okt. 1917 (möglicherweise, ohne eigenen Katalog, mit einem Versandvermerk „Goldschmidt Frankfurt / M.“ auf der Werkrückseite).

LITERATUR

- Wassily Kandinsky, „Memorandum“, Ende 1911, nach: Hans Konrad Roethel, Jean K. Benjamin, Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1900-1915, München 1982, S. 19, Abb. 10.
- Hedwig Kirchner, Liste der Verteilung der Sammlung Oskar Kirchner, vor 1961, Privatnachlass.
- Herwarth Walden an Gabriele Münter, 5.1.1914 (Brief), Lenbachhaus München.
- Herwarth Walden (Hrsg.), Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Galerie der Sturm. Drittes Verzeichnis November 1915, S. 6.
- Herwarth Walden (Hrsg.), Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Galerie der Sturm. Viertes Verzeichnis Mai 1916, Nr. 102.
- Herwarth Walden (Hrsg.), Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Galerie der Sturm. Fünftes Verzeichnis April 1917, Nr. 113.
- Herwarth Walden (Hrsg.), Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Galerie der Sturm. Sechstes Verzeichnis Mai 1917, Nr. 136.
- Herwarth Walden (Hrsg.), Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Galerie der Sturm. Siebtes Verzeichnis März 1919, Nr. 171.
- Herwarth Walden (Hrsg.), Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Galerie der Sturm. Achtes Verzeichnis Oktober 1919, Nr. 171.
- Hans Konrad Roethel, Jean K. Benjamin, Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1900-1915, München 1982, S. 19, Abb. 10.
- Karla Bilang, Kandinsky, Münter, Walden. Briefe und Schriften 1912-1914, Bern [u.a.] 2012, S. 150f., 221.

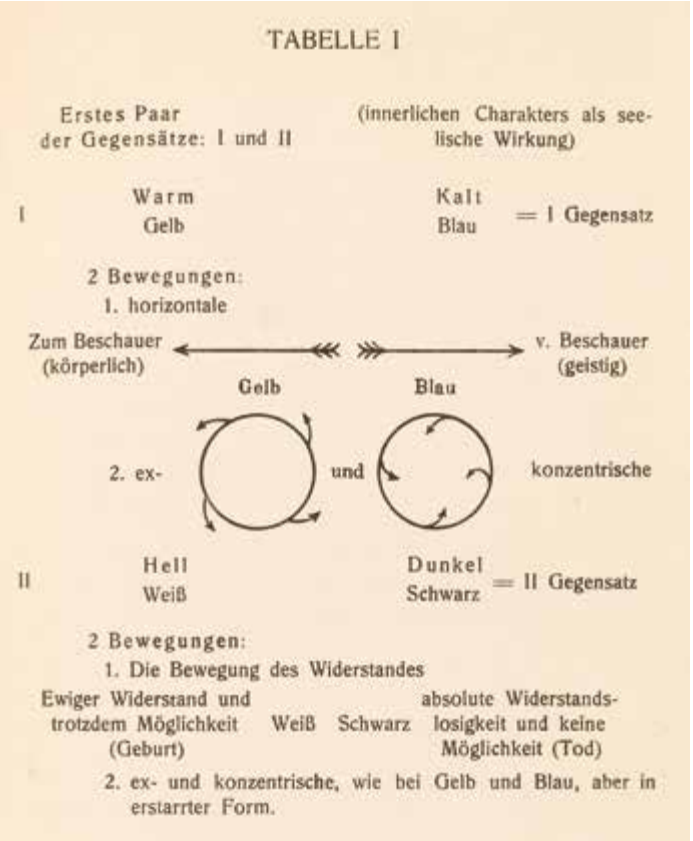
„Villa Seeburg am Staffelsee“ – Eine Neuentdeckung aus Kandinskys „Memorandum“ von 1911
Das Werkverzeichnis der Ölgemälde von Kandinsky berichtet von einem „Memorandum“. Dieses zeigt acht kleine Skizzen, die von Kandinsky „höchstwahrscheinlich Ende des Jahres 1911, zur Zeit der Vorbereitung für die Ausstellung ‚Der Blaue Reiter‘ in der ‚Modernen Galerie Thannhauser‘, in München und in der Galerie ‚Der Sturm‘ in Berlin gefertigt wurden“ (zit. nach: H. Roethel/J. Benjamin, Kandinsky, 1982, S. 19). Alle acht auf diesem Memorandum von Kandinsky im kleinen Format skizzierten Werke aus den Jahren 1908 bis 1911 sind jeweils mit Titel und Entstehungsjahr von ihm benannt; sechs davon zudem mit Anmerkungen zu den beiden Galerien Thannhauser und Sturm versehen. Auch „Villa Seeburg 1911“ ist hier skizziert und von Kandinsky so benannt.



Wassily Kandinsky, Memorandum mit Skizzen, Ende 1911, in: Hans Konrad Roethel, Jean K. Benjamin, Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1, München 1982, S. 19, Abb. 10.



Wassily Kandinsky, Herbst II, 1912, Öl auf Leinwand, Phillips Collection, Washington.



Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912, Tabelle I.

Bis auf „Villa Seeburg 1911“ finden sich alle auf dem Memorandum skizzierten Bilder im nachfolgenden Werkverzeichnis wieder. Nur „Villa Seeburg 1911“ wurde wohl versehentlich nicht berücksichtigt. Unter der WVZ-Nr. 438 ist das heute in der Phillips Collection, Washington D.C., gezeigte Werk „Herbst II“ (1912) – eine spätere und größere Version unseres Gemäldes – aufgeführt und über einen Zwischenschritt der Hinweis auf das Memorandum hinterlegt. Jedoch kann „Herbst II“ nicht das auf dem Memorandum vermerkte Werk sein, denn „Herbst II“ ist erst 1912 entstanden. Das Memorandum muss sich demnach also auf unser Gemälde von 1911 beziehen.

Farbenlehre und Abstraktion: Kandinskys theoretische Grundlagen
Die Erneuerung der Kunst strebte Kandinsky über die theoretische Basis einer neuartigen Kunsttheorie an. 1910 schreibt er sein berühmtes Traktat „Über das Geistige in der Kunst“, das 1911 bei der ersten Ausstellung „Der Blaue Reiter“ ausliegt. Im Vorwort konstatiert er, es „sind Resultate von Beobachtungen und Gefühls Erfahrungen, die sich allmählich im Laufe der letzten fünf bis sechs Jahre sammelten“ (zit. nach: W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912 (2. Aufl.), Vorwort zur 1. Aufl.).

In „Villa Seeburg am Staffelsee“ von 1911 zeigt sich Kandinskys revolutionärer Umgang mit Farbe, wie er ihn in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ 1912 theoretisch ausformuliert. Blau und Gelb stehen sich in großen Flächen gegenüber – eine Gegenüberstellung, die Kandinsky in dieser kunsttheoretischen Schrift als Ausdruck von Kälte und Wärme deutet. Er beschreibt diese Wirkung als „horizontale Bewegung“, bei der das Warme (Gelb) sich dem Betrachter nähert, während das Kalte (Blau) sich entfernt (Kandinsky 1912, S. 72ff.).

Im Weiteren hebt er die ex- und konzentrische Farbwirkung des Gelb und des Blau hervor. Kandinsky folgend, erfährt diese Farbbewegung eine Steigerung durch die Verwendung von Weiß und Schwarz. Das Weiß tupft Kandinsky bei „Villa Seeburg am Staffelsee“ ganz explizit als auffhellende Partien an das Gelb hinzu. Von ganz eigener Qualität, die abstrahierende Wirkung noch betonend, ist die Spiegelung unterhalb der gezackt gegebenen Uferlinie. Hier treffen sich Gelb und Blau in ihrer Mischung, im Grün.

Kandinskys Weg zur Abstraktion

Vom „Russenhaus“ aus können Kandinsky und Münter in das Murnauer Moos und auf die ersten Berge der Alpen dahinter blicken. Nur einen Steinwurf entfernt liegt auf der anderen Seite der Staffelsee. Nicht nur die berühmten Staffelsee-Ansichten Gabriele Münters zeugen von häufigen Spaziergängen an dessen Ufern. Auch unsere „Villa Seeburg am Staffelsee“ liegt hier.

In vielerlei Hinsicht verweist dieses Werk auf die wichtigsten Jahre der Entwicklung der Abstraktion durch Wassily Kandinsky. In den entscheidenden Jahren 1909 bis 1911 gelingt Kandinsky der Durchbruch zu einem absolut neuen, vollständig abstrakten Stil, der die Grundlage seiner Karriere bildet und ihn zu einem der einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhunderts machen wird. Die Entstehung des hier angebotenen Gemäldes von 1911 fällt in eine Phase, die entscheidend für Kandinskys Übergang von der figurativen Malerei zur Abstraktion ist.

Noch vor 1907 sind seine Landschaften geprägt von impressionistischen Einflüssen und seinem untrüglichen Gespür für die Farbigkeit der Natur. Sie sind Zeugnis der gemeinsamen Reisen mit Gabriele Münter. Daneben stehen Werke mit märchenhaften Szenarien seiner russischen Heimat. Die Reaktion Kandinskys auf die Pariser Einflüsse zeigt sich in einer deutlich helleren Palette und dem bewussten Einsatz von Farbe, um Form auszudrücken, ohne formale deskriptive Überlegungen. Die künstlerische Fortführung dieser Entwicklung zeigt sich in der Landschaft „Bei Oberau“, die wir in dieser Auktion unter der Losnummer 67 anbieten können.

„Welch künstlerische Einsicht birgt dieser seltene Maler! Die große Konsequenz seiner Farben hält seiner zeichnerischen (Willkür) Freiheit die Waage – ist dies nicht zugleich eine Definition der Malerei?“

Franz Marc, 1912

„Villa Seeburg am Staffelsee“ markiert einen entscheidenden Moment in Kandinskys Œuvre: die Abkehr von der gegenständlichen Darstellung hin zu einer autonomen Farbkomposition. Während perspektivische Korrektheit und räumliche Tiefe in den Hintergrund treten, gewinnen die Farben an Eigenständigkeit. Die gegenständlichen Elemente lösen sich zu klangvollen Farbflächen auf.

Dabei wendet Kandinsky die Gegenüberstellung von Farben an, wie er sie in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ (1910/11) ausführlich erläutert. Die leicht gebogene Uferlinie und die Spiegelung im Wasser schaffen eine rhythmische Struktur, die die Komposition trägt.

In der Spiegelung agieren die Farben frei, ohne rahmende Linien – ein Merkmal, das Kandinsky in späteren Werken wie „Komposition VII“ (1913) zur Vollendung führt. „Villa Seeburg am Staffelsee“ steht somit an der Schwelle zur Abstraktion und dokumentiert Kandinskys Suche nach einer neuen, spirituell geprägten Bildsprache.



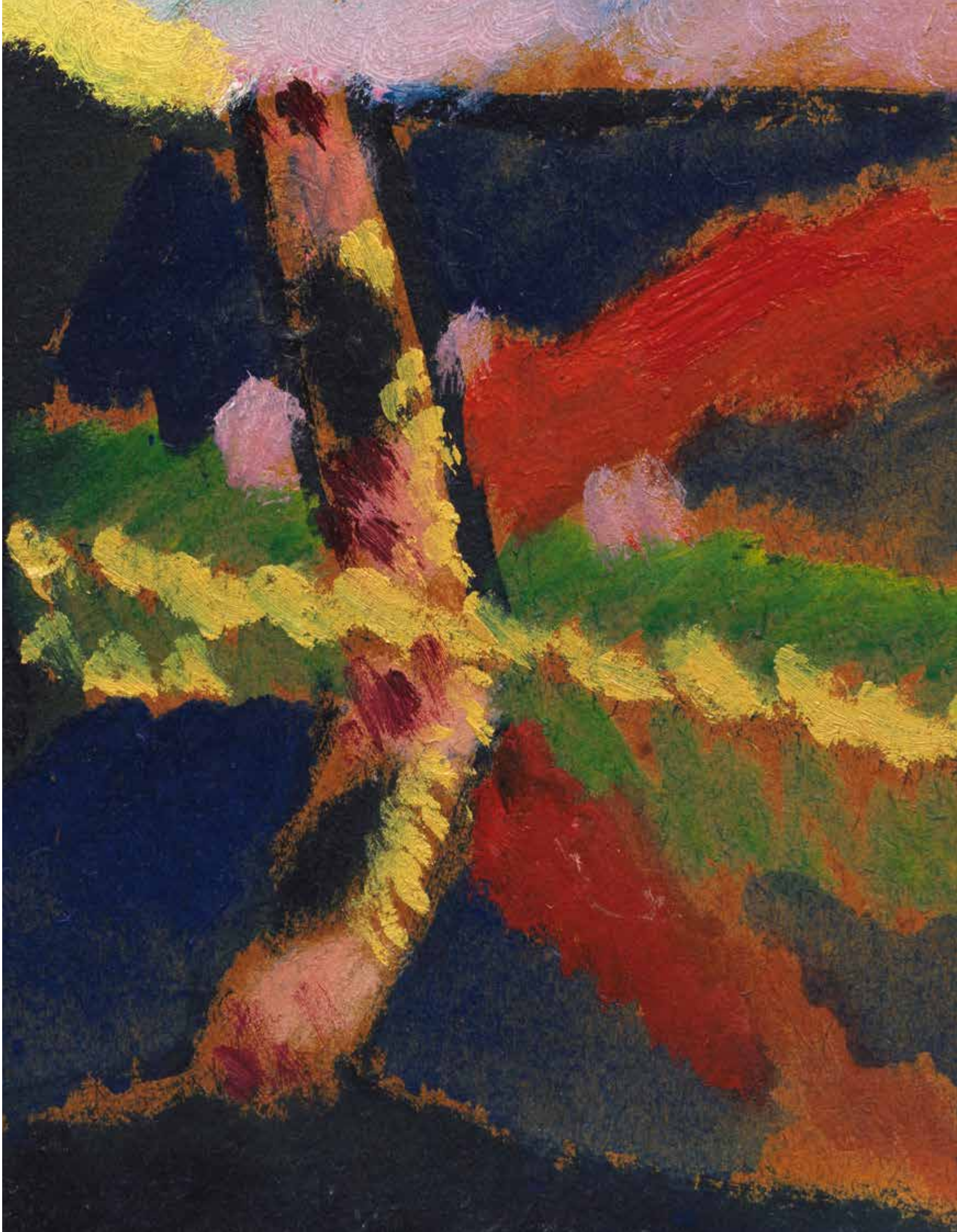
Wassily Kandinsky, Tunis Küstenlandschaft I, 1905, Öl auf Malpappe, Centre Pompidou, Paris.



Wassily Kandinsky, Sonntag (Altrussisch), 1904, Öl auf Leinwand, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



Wassily Kandinsky, Bei Oberau, 1908/09, Öl auf Malpappe, siehe Los 44.



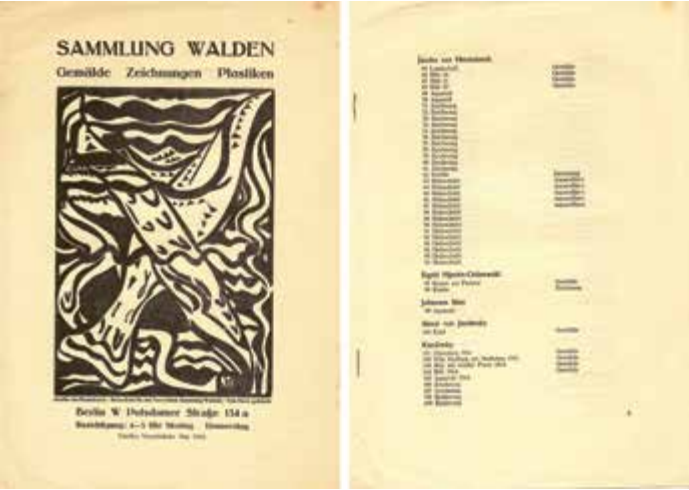


Herwarth und Nell Walden in ihrer Berliner Wohnung, 1916, Foto: unbekannt.

**„Villa Seeburg am Staffelsee“
im Kontext zeitgenössischer Ausstellungen**

Die Ausstellung „Der Blaue Reiter“ (1911/12) war ein Meilenstein der expressionistischen Avantgarde. Die Schau gastierte auch in der Frankfurter Galerie Goldschmidt. Und auf der Rückseite von „Villa Seeburg“ steht, hastig hingeworfen: „Goldschmidt Frankfurt / M“ – wohl ein Versandvermerk. Kandinskys Briefwechsel vom 20. Dezember 1911 mit dem Leiter des Städel Museum in Frankfurt, Georg Swarzenski, bestätigt dessen Vermittlung der Ausstellung nach Frankfurt (Staatsbibliothek Berlin, NL 270, Nr. 89): „Wir möchten gerne die wirklich gut gelungene Ausstellung des Blauen Reiters noch in einigen Städten zeigen, darunter in Frankfurt. Dürfte ich mich bei der Anfrage an Goldschmidt auf Sie berufen?“

Die Vermittlung gelingt: In Frankfurt ist die Schau „Der Blaue Reiter“ zwischen 28. August und Mitte September 1912 zu sehen – möglicherweise mit dem Gemälde „Villa Seeburg“.



Kandinsky		
101	Dünaberg 1911	Gemälde
102	Villa Seeburg am Staffelsee 1911	Gemälde
103	Bild mit weißer Form 1913	Gemälde
104	Bild 1914	Gemälde
105	Aquarell 1913	
106	Zeichnung	
107	Zeichnung	
108	Radierung	
109	Radierung	

Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, viertes Verzeichnis Mai 1916. (Detail).

Provenienz: Von Nell Walden zu Dr. Oskar Kirchner
Nach seiner Entstehung gelangte das Werk Ende 1913 in die Sammlung von Nell Walden. Sie ist eine der bedeutendsten Förderinnen der Moderne und Ehefrau von Herwarth Walden, dem Gründer der Galerie „Der Sturm“, die zu den wichtigsten Plattformen für expressionistische Kunst zählte. So schreibt Walden am 5. Januar 1914 an Gabriele Münter: „Unsere beiden Bilder heißen: Seeburg am Staffelsee und Dünaburg (1911). [...] Villa Seeburg ist das Bild, das Sie urkundlich aufgezeichnet haben“; und als Postskriptum folgt die Bildbeschreibung: „Seeburg: Ein Turm, der sich im Wasser spiegelt“ (zit. nach: Bilanz, 2012, S. 150f.).

Nell Walden baute eine umfangreiche Sammlung auf und stützte damit die Galerie ihres Mannes in schwierigen Zeiten auch finanziell; in den Katalogen aus den Jahren 1915 bis 1919 der „Sammlung Walden“ ist auch „Villa Seeburg am Staffelsee“ dokumentiert. Ein rückseitiges „Sturm“-Etikett bestätigt diese Zuordnung.

Möglicherweise verleiht Nell Walden das Gemälde „Villa Seeburg“ erneut für „Sturm“-Ausstellungen, denn auch darauf könnte die rückseitige Aufschrift „Goldschmidt Frankfurt / M.“ Bezug nehmen. So könnte das Gemälde ebenso gut wie auf der „Blauer Reiter“-Schau auch im Zuge der „Sturm“-Gesamtschau des Jahres 1917 bei Goldschmidt in Frankfurt gewesen sein. Auch hier lässt sich gleichwohl die exakte Werkzusammenstellung nicht mehr rekonstruieren.

1932 lässt Nell Walden, seit 1924 von Herwarth Walden geschieden, den Großteil ihrer wertvollen Sammlung in die Schweiz bringen. Das fragliche Werk scheint die Sammlung aber bereits zuvor zu verlassen.

Später gelangte das Werk in die Sammlung von Dr. Oskar Kirchner, einem Gelsenkirchener Arzt und Mäzen, dessen Sammlung zu den bedeutendsten Privatsammlungen der klassischen Moderne gehörte. Beraten von dem Rheinischen Expressionisten Heinz May, umfasste sie Werke von Klee, Macke, Nolde und Heckel – und Kandinsky.

Ein Werk von besonderer Bedeutung

„Villa Seeburg am Staffelsee“ ist eine Neuentdeckung, entstanden in einer Zeit, die den Übergang zur reinen Abstraktion dokumentiert. Als einziges Werk aus dem „Memorandum“ von 1911 nicht im Werkverzeichnis verzeichnet, ist es ein bisher unentdecktes Zeugnis seiner experimentellen Phase. Die Provenienz aus den Sammlungen Nell Walden und Dr. Oskar Kirchner zeigt, dass schon zur Entstehungszeit die stilistische Innovation erkannt wurde, die es heute zu einem zentralen Dokument der expressionistischen Avantgarde macht. Das Gemälde steht für Kandinskys theoretische und praktische Auseinandersetzung mit Farbe und Form – und damit für den Beginn einer neuen Ära in der Kunst des 20. Jahrhunderts. [EH/AT]



Detail der Werkrückseite. Foto: Ketterer Kunst GmbH & Co KG.

Julimond. 1956.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und mit der Werknummer „(5615)“ sowie mit „gewachst“ bezeichnet.
76,5 x 101,5 cm (30.1 x 39.9 in). [CH]

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

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17:50 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 117.000 – 175.500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

- **Wiederentdeckung: Standort, Komposition und Farbgebung waren der Wissenschaft bisher nicht bekannt**
- **Quintessenz des Expressionismus: Mit kraftvoller Farbigkeit, mutigen Kontrasten und vereinfachten Formen schafft Schmidt-Rottluff eine spannungsvolle Komposition von mystisch-rätselhafter Ausdruckskraft**
- **Quelle der Inspiration: Ab den 1940er Jahren verbringt der Künstler die Sommermonate an der Lübecker Bucht an der Ostsee**
- **Mit dem Motiv der vor der Sonne dunkel hervortretenden Bäume verwendet Schmidt-Rottluff ein Motiv aus der Hochzeit seiner expressiven Landschaftsmalerei und seines grafischen Kunstschaffens**



Die Nachkriegsjahre stellen Karl Schmidt-Rottluff zunächst vor größere Herausforderungen. Im Herbst 1943 hatte ein Bombenangriff sein Atelier und seine Wohnung in Berlin zerstört. In einem Brief an den Künstler Curt Stoermer schreibt er im Jahr 1945: „Es verblieb nur ein unvorstellbares Chaos, das einigermaßen zu beseitigen die letzten Kräfte kostete. Wir gehörten zwar zu den Überlebenden, aber viel ist sonst nicht übrig.“ (zit. nach: Gunther Thiem (Hrsg.), Schmidt-Rottluff. Retrospektive, München 1989, S. 100) Gemeinsam mit seiner Frau Emy verbringt der Künstler deshalb einige Jahre in seinem Geburtsort Rottluff. Erst im Herbst 1946 kehrt er nach Berlin zurück, wo er eine Professur an der neu gegründeten Hochschule für Bildende Kunst antritt. Nach der einjährigen Blockade West-Berlins durch die Sowjetunion, die motivisch zum Teil auch in den Arbeiten des Künstlers widerhallt, findet er in den 1950er Jahren zu seinem einstigen Lebensrhythmus zurück. Die Sommermonate verbringt Schmidt-Rottluff nun wieder an der Ostsee, mit Vorliebe an der Lübecker Bucht, und es beginnt die beeindruckende Werkreihe seiner späten Landschaftsbilder. Wie auch „Julimond“ zeigen sie „Möglichkeiten der absoluten Verschmelzung von Linie und Form zu quasiabstrakten organischen Gebilden. [...] Es geht hier nicht allein um die Landschaftsdarstellung, sondern um die Organisation der Komposition aus Linien-Formen und Farbräumen.“ (Christiane Remm, in: Ausst.-Kat. Karl Schmidt-Rottluff. Die Berliner Jahre 1946-1976, Brücke-Museum, Berlin 2005/06, S. 27)

Motivisch an sein expressionistisches Schaffen der Vorkriegsjahre und der „Brücke“-Zeit anknüpfend, bringt Schmidt-Rottluff seine Farbpalette

nun regelrecht zum Leuchten. „Immer wieder muß die Welt neu gesehen werden, neu gedeutet werden und jeder muß seinen Teil dazu beitragen – es ist also kein Anlass zum Aufgeben“, erklärt der Künstler 1951 (zit. nach: ebd., S. 32). In ihrer Reinheit, Intensität und Strahlkraft stehen diese späten, kühnen Farbwelten im Vordergrund und bestimmen die gesamte Bildwirkung. Bäume und Büsche erscheinen im Gegenlicht als schwarze Silhouette und bilden das dunkle Gegengewicht zu dem kräftigen Kolorit der restlichen Darstellung.

„Die Basis seiner Malerei nach 1945 bilden die stilistischen Errungenschaften der 1930er Jahre, an die Schmidt-Rottluff nach dem Krieg anknüpfte und die er weiterentwickelte: die Farbzonemalerei, die farbigen Konturverdoppelungen sowie das unwirklich-surreale (Mond)-Licht.“ (Zit. Magdalene Schlösser, in: Ausst.-Kat. Karl Schmidt-Rottluff. Landschaft Figur Stillleben, Brücke-Museum, Berlin 2014/15, S. 30) Daneben sind es die flächige Malweise und die geschwungenen Formen, die durch ihre Klarheit, einen stärkeren Grad an Abstraktion und die Verbindung einzelner prägnanter Gebilde mit großen, offen gehaltenen Flächen eine außergewöhnliche Modernität evozieren. Mit größtenteils kühlem, kraftvollem Kolorit und spannungsvollen Kalt-Warm- und Hell-Dunkel-Kontrasten, starken Konturen sowie der Gegenüberstellung von weichen, geschwungenen und kantig-spitzen Formen schafft Schmidt-Rottluff hier eine Stimmungslandschaft von mystisch-rätselhafter Ausdruckskraft, mit welcher der große Expressionist seine Position innerhalb der deutschen Nachkriegskunst behaupten kann. [CH]

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden



Portrait. Um 1916.

Öl auf festem, leinenstrukturiertem Papier.
Links unten signiert. Verso von Lisa Kümmel datiert und von fremder Hand bezeichnet „No. 8“. 51,7 x 33,9 cm (20.3 x 13.3 in).
Bis zum 20. Juli 2026 zeigt das Norton Simon Museum, Pasadena, die Jawlensky-Ausstellung „Dear Little Friend: Impressions of Galka Scheyer“, die den Fokus auf Jawlenskys „Köpfe“ nach 1915 legt. [CH]

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17:52 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/D)
\$ 468.000 – 702.000

PROVENIENZ

- Sammlung Lisa Kümmel, Wiesbaden (direkt vom Künstler erhalten).
- Sammlung Karl-Heinz Kümmel, Wiesbaden (1944 durch Erbschaft von der Vorgenannten).
- Privatsammlung Schweiz/Norddeutschland (erworben zwischen 1994 und 1996).
- Galerie Thomas, München (2015 erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Alexej von Jawlensky, Galerie Thomas, München 2015/16 (m. Abb., S. 35 u. 109).
- Meisterwerke VIII, Katalog 139, Galerie Thomas, München 2020/21 (m. Abb., S. 17 u. 19).
- Figuren 2021, Katalog 141, Galerie Thomas, München 2021 (m. Abb., S. 19 u. 21).

LITERATUR

- Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky, Alexej Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. II: 1914-1933, München 1992, S. 119, WVZ-Nr. 751 (m. Farbabb., S. 98).

Aufbruch in die Moderne

Nach der Jahrhundertwende, kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, ist die europäische Avantgarde auf der Suche nach gänzlich neuen künstlerischen Ausdrucksformen. Unter anderem durch Einflüsse von Vincent van Gogh und der französischen Pioniere der Moderne, darunter Henri Matisse und Paul Cézanne, wird nun radikal Neues erprobt. Jawlensky lernt die Malerei von Matisse und Gauguin bereits auf seiner Frankreich-Reise 1906 kennen. Die Werke der französischen Vorbilder beeinflussen seine Malerei und die seiner Künstlerkollegen maßgeblich, insbesondere hinsichtlich eines deutlich kräftigeren Kolorits und einer sich aus mehreren Farbflächen zusammenfügenden Bildgestaltung.

.....

- **Expressiv und farbgewaltig: fulminanter Abschluss der expressionistischen Köpfe der Vorkriegsjahre**

- **Leuchtendes Zeugnis eines entscheidenden Wendepunkts im Œuvre Jawlenskys**

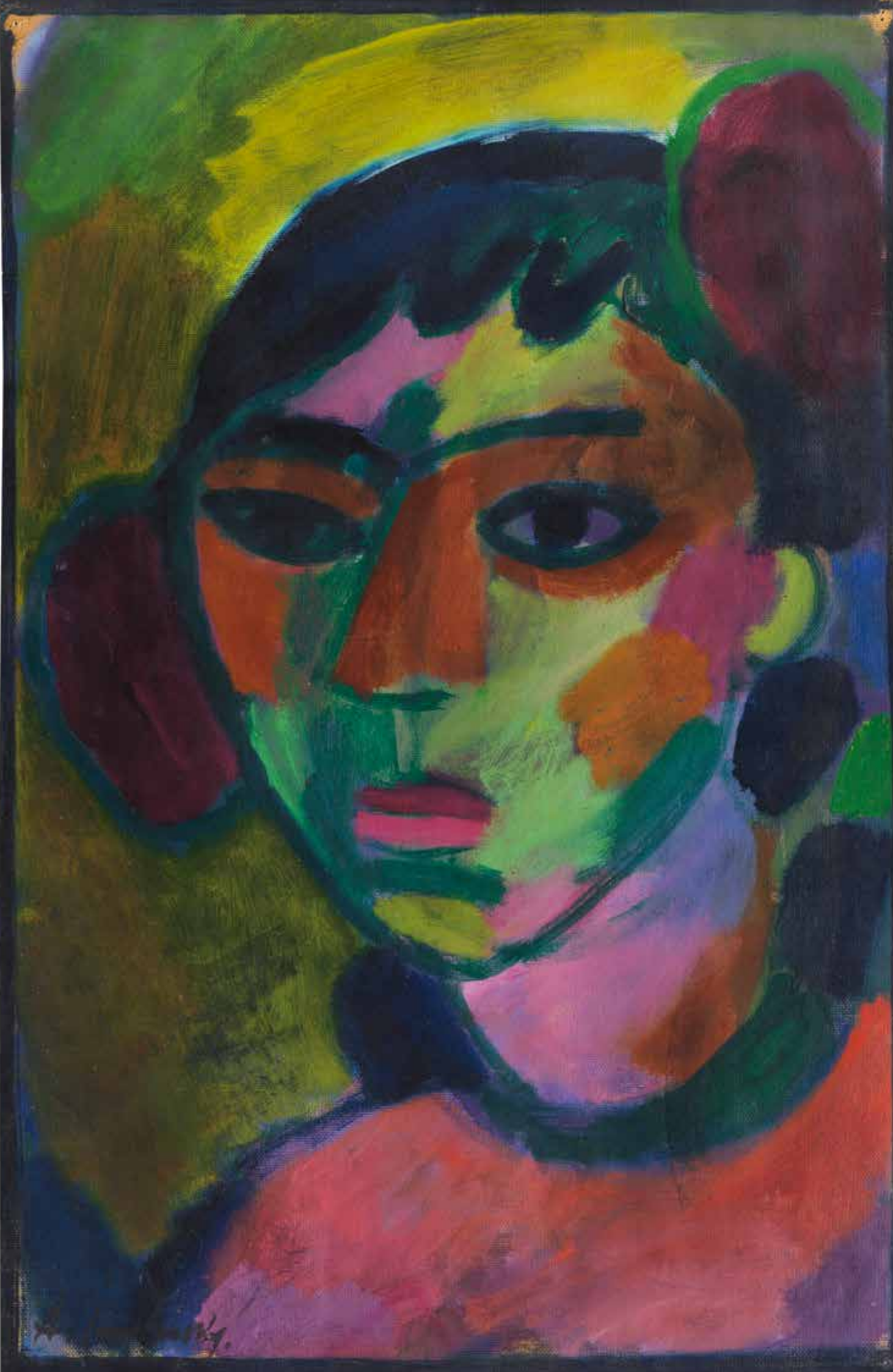
- **Mutig gesetzte Kontraste kulminieren in einem intensiven Farbenrausch**

- **Der unergründliche Blick der Dargestellten sowie die sie umgebenden Farbwolken erzeugen eine rätselhafte, faszinierende Bildwirkung**

- **Bedeutende Provenienz: noch zu Jawlenskys Lebzeiten im Besitz seiner engen Vertrauten Lisa Kümmel**

.....

1909 zählt Jawlensky nach gemeinsamen Malaufenthalten in Murnau mit Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin zu den Gründungsmitgliedern der „Neuen Künstlervereinigung München“. Im selben Jahr zeigt die Galerie Thannhauser die heute berühmte erste Ausstellung der Gruppe. Nach internen Konflikten mit den gemäßigten Mitgliedern treten Wassily Kandinsky, Franz Marc und Gabriele Münter 1911 aus der „Neuen Künstlervereinigung“ aus und rufen den „Blauen Reiter“ ins Leben. Jawlenskys Werke werden gemeinsam mit den Arbeiten des „Blauen Reiter“ ausgestellt, obwohl er bis zu dessen Auflösung im Sommer 1914 offiziell nie der Gruppe beitritt.





Künstlerische Weiterentwicklungen

Als 1914 der Erste Weltkrieg beginnt, wird Jawlensky als russischer Staatsbürger aus Deutschland ausgewiesen. Er siedelt mit seiner Familie und Marianne von Werefkin nach Saint-Prex, einem kleinen Ort am Genfer See, über und lebt schließlich bis 1921 in der Schweiz. Der einst so enge Kontakt zu seinem Münchner Freundes- und Künstlerkreis ist nun nicht mehr möglich. Er geht nun eigene, von den damaligen Konventionen losgelöste, progressive künstlerische Wege. Seine Malerei fokussiert sich nun insbesondere auf das Motiv des menschlichen Kopfes. Um 1911/12 entstehen seine starken, expressiven Porträts bzw. „bunten Köpfe“ im typisch quadratischen Format, wie auch das „Selbstbildnis“ von 1912 (Museum Wiesbaden).

Ab 1915 widmet er sich erneut einigen Mädchenköpfen, zudem entstehen seine ebenfalls bekannten „Variationen“, ab und zu auch einzelne Stilleben – was sich auf der Rückseite unserer Arbeit wunderbar in einem farbkräftigen Entwurf für ein Stilleben mit Früchten und Blumen widerspiegelt. Jawlenskys Hauptaugenmerk liegt jedoch auf dem Motiv des weiblichen Kopfes. Immer häufiger verzichtet er nun auf individualisier-

te Bildnisse und verwendet stattdessen sich ähnelnde Physiognomien wie nach einem ‚Baukasten-Prinzip‘: dunkel konturierte Gesichter mit mandelförmigen Augen, umrandete Münder und aus einfachen Linien klar gesetzte Nasenrücken und Brauen. So schafft Jawlensky simplifizierte, stilisierte und doch höchst ausdrucksstarke Köpfe.

Es geht nun nicht mehr um Abbildhaftigkeit, sondern um Entindividualisierung durch einfache, immer wiederkehrende Formen und einen auch durch das kräftige Kolorit erzeugten Ausdruck geistig-emotionalen Empfindens, hin zu einer von der Wirklichkeitsnähe gänzlich befreiten Ausdrucksfarbe, bspw. taucht der Künstler in diesem „Porträt“ das Inkarnat des weiblichen Kopfes in schillerndes Grün und kräftiges Pink, Nasenrücken und Augenpartie zeigen sich in warmem Terracotta. In kräftigen, mutigen Hieben trägt er die Farbe auf den ungründerten Malgrund auf.

Umrahmt wird das expressive Farbenspiel vom tiefen Schwarz der Haare und unterschiedlichen, hellen, das Gesicht wie ein Lichtkegel umschließenden gelbgrünen Farbflächen.

Vom Porträt zum stilisierten, aus der Farbe heraus gestalteten „Stimmungskopf“

Das hier gezeigte „Portrait“ markiert eine absolut entscheidende Werkphase, bildet es doch genau jenen Übergang zwischen den starken weiblichen Köpfen der Vorkriegsjahre und den „Mystischen Köpfen“ ab 1917, die Jawlensky nach seinem Umzug nach Zürich neben der Werkreihe der „Heilandsgesichte“ und wenig später der „Abstrakten Köpfe“ weiterentwickelt.

Deutlich wird die Verbindung zu den weiblichen Köpfen der Vorkriegsjahre u. a. in Jawlenskys Arbeiten wie „Barbarenfürstin“ (Osthaus Museum, Hagen), „Federhut“ (Norton Simon Museum, The Galka Scheyer Collection, Pasadena) oder auch „Spanierin“ (1913, Lenbachhaus München).

Viele dieser weiblichen Köpfe sind bereits nicht mehr als individualisierte Porträts gedacht, sondern entstehen als aussagekräftige, ikonenhafte Bildnisse, die den Versuch Jawlenskys seit etwa 1911 belegen, vom Individuellen zum Allgemeinen zu abstrahieren, die Form der Köpfe zu vereinheitlichen. In diesem Unterfangen ist Jawlensky hier bereits ein

großes Stück vorangekommen. Die in den früheren Werken noch deutlich spürbare Porträthaftigkeit und Individualität der Dargestellten überwindet Jawlensky nach seinem Umzug in die Schweiz jetzt mehr und mehr: Konturlinien und stilisierte Physiognomien bilden nun lediglich den Rahmen für ein vollkommen freies Spiel aus Form und Farbe, das statt physischer Ähnlichkeit vielmehr die innere Grundstimmung der Dargestellten hervorhebt. Es entsteht eine neue, noch abstrahiertere Variante des Kopf-Motivs, die später mit ebendieser ungestümen Radikalität und Progressivität in die gänzlich abstrakten Köpfe und schließlich in der für das Œuvre des Künstlers größtmöglichen Abstraktion der „Meditationen“ mündet.

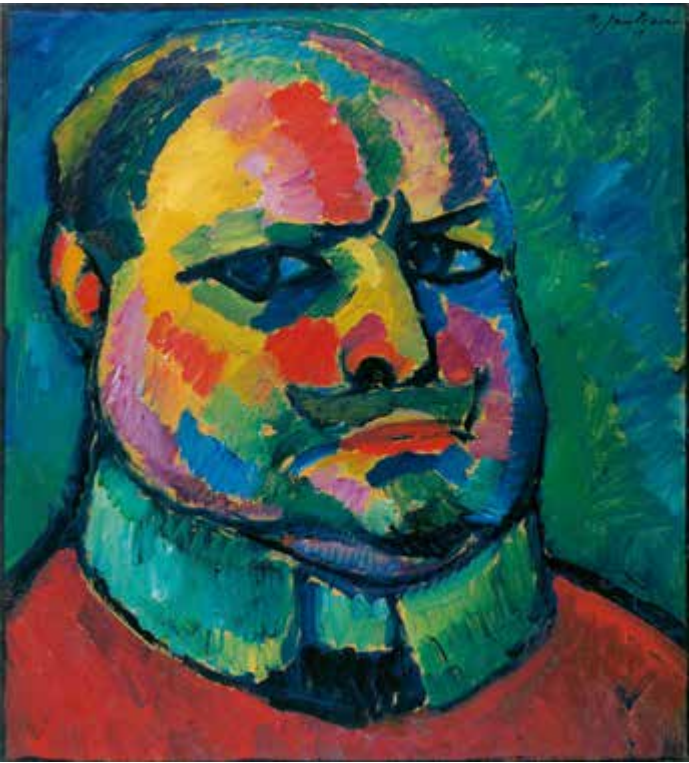
In dieser Stilisierung, motivischen Vereinfachung und formalen Reduktion bildet das „Portrait“ damit einen definierenden Schlüsselmoment auf Jawlenskys programmatischem Weg zwischen Figuration und Abstraktion, einen Zwischenraum, in dem bis heute die Unverwechselbarkeit und außerordentliche Modernität von Jawlenskys einzigartiger Malerei begründet ist.

Ein faszinierendes Beispiel expressionistischer Malerei

In seinen besten Werken erreicht Jawlensky sein Ziel stets über die Farbe. Kräftig, satt und expressiv wird sie auch hier in ganz bewusst platzierten und doch freien Formen eingesetzt, die sich dicht nebeneinander und in Verbindung mit starken, konturierenden Linien zu einem ausdrucksstarken Gesicht zusammenfügen: in sich gekehrt, zugleich selbstbewusst und bestimmt führt der ernste und doch sehr sinnliche Blick an den Betrachtenden vorbei.

Jawlensky stellt hier sein unvergleichliches, intuitives Gespür für Tonalitäten und spannungsvolle Kompositionen unter Beweis: Farben und Formen werden rhythmisch gegeneinander versetzt. In einem raffinierten Spiel aus Dissonanzen, Harmonien und Kontrasten stellt Jawlensky helle und dunkle Farbflächen, warme und kalte Töne direkt nebeneinander, verbindet eine düstere Grundstimmung mit bunter Farbenpracht und mädchenhaftem Haarschmuck, arbeitet mit Diagonalen, freien Formen und starken Konturen, und schafft so ein fulminantes, dramaturgisch durchdachtes Beispiel expressionistischer Malerei von großer Intensität und geheimnisvoller Aura, das die Betrachtenden ganz unweigerlich in den Bann zieht.

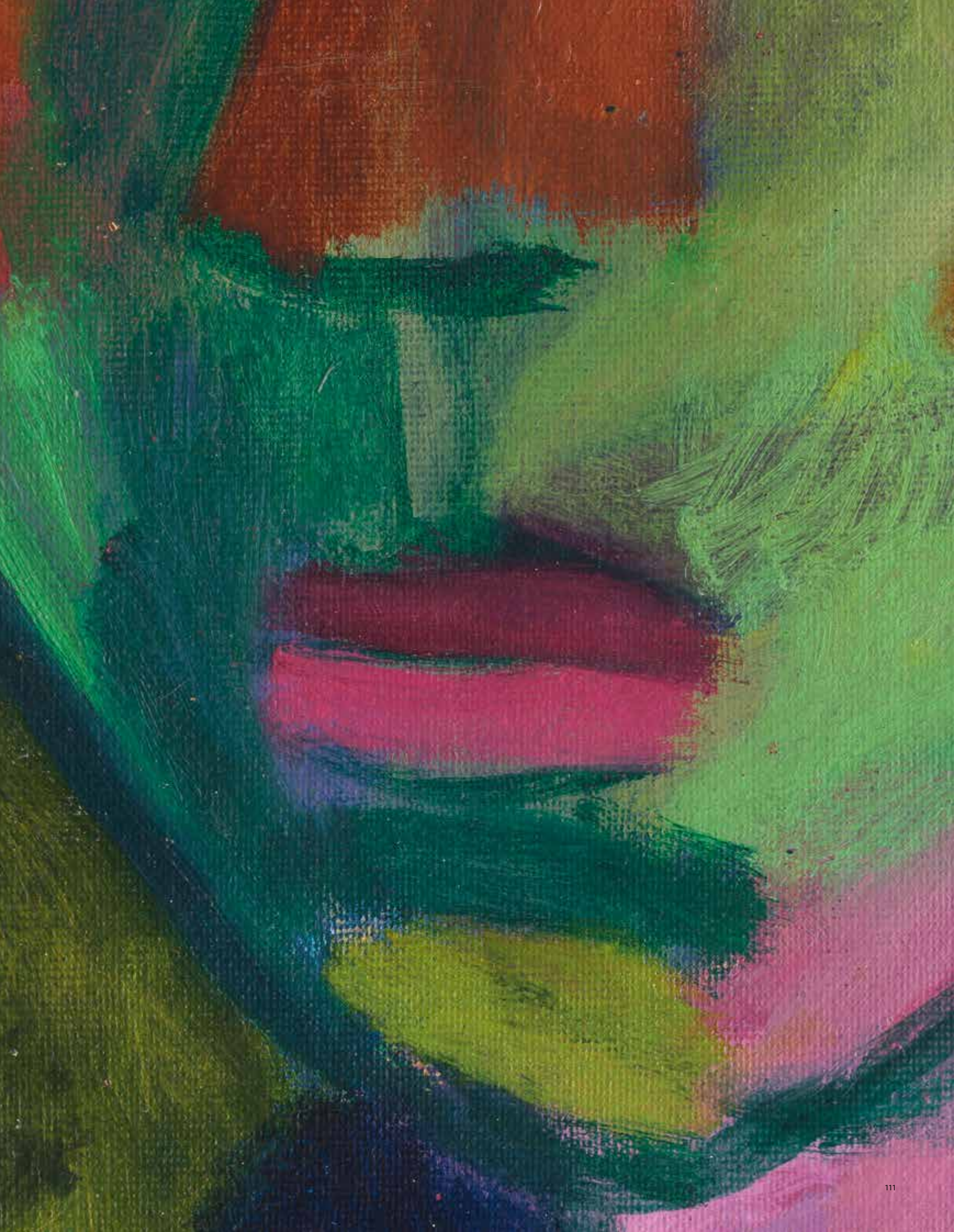
Jawlensky schafft ein vom Naturvorbild emanzipiertes, vielfarbig angelegtes und auf einfache Formen reduziertes weibliches Gesicht, ein vielleicht einzigartiges Bindeglied zwischen den starken, heute weltberühmten weiblichen Köpfen der Vorkriegsjahre und der 1917 begonnenen Werkreihe der „Mystischen Köpfe“. [CH]



Alexej von Jawlensky, Selbstbildnis, 1912, Öl auf Karton, Museum Wiesbaden, Dauerleihgabe Landeshauptstadt Wiesbaden.



Alexej von Jawlensky, Mystischer Kopf, 1917, Öl auf Karton, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.





THOMAS SCHÜTTE

1954 Oldenburg – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Pope. 2006.

Keramik, glasiert.
Unikat. Büste: 40 x 30 x 30 cm (15.7 x 11.8 x 11.8 in). [EH]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17:54 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 140,400 – 175,500

PROVENIENZ

- Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
- Olbricht Collection, Essen/Berlin (2006 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Rockers Island. Olbricht Collection, Museum Folkwang, Essen, 5.5.-1.7.2007
- Lebenslust & Totentanz, Olbricht Collection, Kunsthalle Krems, 18.7.-7.11.2010.
- Zwei Sammler. Thomas Olbricht und Harald Falckenberg, Deichtorhallen Hamburg, 24.6.-21.8.2011, Kat.-Nr.
- Schöne Grüße Thomas Schütte, me Collectors Room, Berlin, 2013/14.
- Gediegenes und Kurioses aus der Sammlung Olbricht, Museum Folkwang, Essen, 2016.
- ... sogar der Fachmann staunt!, Museum Folkwang, Essen, 2021.
www.thomas-schuette.de/ajax.php#/2.02.23.012 (aufgerufen am 7.5.2026)

- Unikat
- Einzige plastische Arbeit zu diesem Motiv in Thomas Schüttes Œuvre
- Traditionskritische Aneignung des seit Jahrhunderten etablierten Genres der Papstbüste
- Thomas Schütte zählt zu den bedeutendsten Vertretern der deutschen Gegenwartskunst
- Das Museum of Modern Art in New York widmete zuletzt dem deutschen Künstler eine umfangreiche Retrospektive (September 2024 bis Januar 2025)
- Das K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, zeigt von November 2026 bis April 2027 eine umfassende Einzelausstellung des bedeutenden Verfechters der figurativen Bildhauerei

„Keramik ist ein demokratisches Material. Es ist billig, es ist alltäglich, aber es kann auch monumental sein. Mit den Päpsten wollte ich zeigen, dass selbst die mächtigsten Figuren aus Ton gemacht sind – und damit zerbrechlich.“

Thomas Schütte im Gespräch mit Julian Heynen, 2010.

Die Institution des Papstes steht für Autorität, Tradition und Dogmatismus. Die Bildnisse von Päpsten gelten oftmals als besonders herausragende Werke der jeweiligen Künstler. So gelten die von Gian Lorenzo Bernini gefertigten Papstbüsten als Höhepunkte des Barock. Seit Jahrhunderten werden Büsten der Päpste im Auftrag des Heiligen Stuhls oder auch als freie Arbeiten ganz unterschiedlicher Künstler angefertigt.

Thomas Schütte greift hier also auf eines der traditionsbehafteten Sujets der westlichen Kunstgeschichte zurück. Und wie nicht anders zu erwarten wird das Motiv durch Thomas Schüttes expressiven Stil umgedeutet. Material und Ausdruck sind besonders. Nicht Bronze oder Marmor, sondern glasierte Keramik ist gewählt. „Keramik ist ein demokratisches Material. Es ist billig, es ist alltäglich, aber es kann auch monumental sein. Mit den Päpsten wollte ich zeigen, dass selbst die mächtigsten Figuren aus Ton gemacht sind – und damit zerbrechlich.“ (Thomas Schütte, Riehen/Basel 2013, S. 96).

Das Papst-Bildnis Schüttes ist nicht mehr Abbild einer realen Person, sondern eine Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit, mit der Funktion dieser Institution. Es zeigt eine Persönlichkeit, in die man die Bürde des Amtes ebenso wie die Karikatur desselben hineininterpretieren kann. Durch die in Farbschichten zerlaufende Glasur ist die Ästhetik grundlegend gebrochen. Thomas Schütte lässt das Abbild des Stellvertreters Gottes auf Erden zwischen Ehrfurcht und Provokation entstehen. Darin zeigt sich, wie vielschichtig hinterfragend der Künstler das Thema jedweder Figur angeht, die er in seinem Œuvre bearbeitet.

Egal ob es „Mann im Matsch“ (1982–2014), „Große Geister“ (1995–2004), „Frauen“ (1998–2006), „Fratelli“ (2012–2018) oder „Wichte“ (2006) sind, um nur einige seiner Werkreihen zu benennen. Die „Wichte“ (2006, Bronze) sind in formaler Hinsicht durchaus vergleichbar, doch ist mit der Materialwahl Keramik für den Papst die Einzigartigkeit des Unikats gewählt. Der „Pope“ steht für diese intensive und vielschichtige Durchdringung. [EH]





EMIL SCHUMACHER

1912 Hagen – 1999 San José/Ibiza



Zargala. 1976.

Acryl und Asphalt auf Leinwand.

Links unten signiert. 103 x 156 cm (40.5 x 61.4 in). [AW]

Die Arbeit ist mit der Inventarnummer „0/751“ in dem von Dr. Ulrich Schumacher angelegten Archiv der Emil Schumacher Stiftung, Hagen, aufgeführt. Wir danken Rouven Lotz, Direktor des Emil Schumacher Museums, Hagen, für die freundliche Auskunft.

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17.56 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)

\$ 117.000 – 175.500

PROVENIENZ

· Galerie Nothelfer, Berlin.

· Olbricht Collection, Essen/Berlin (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Emil Schumacher zum 100. Geburtstag, Galerie Nothelfer, Berlin, 15.9.-27.10.2012.

• **Ein Werk von großer mystischer Strahlkraft und apokalyptisch-haptischer Präsenz**

• **Mit dem Material Asphalt überwindet der Protagonist des deutschen Informel die Regeln der Malerei**

• **1959, 1964 und 1977 Teilnahme an der documenta II, III und 6 in Kassel**

• **Arbeiten Emil Schumachers befinden sich u. a. in den Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, der Staatsgalerie Stuttgart, des Metropolitan Museum of Art, New York, sowie in den Vatikanischen Museen, Rom**

• **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

„Es kommt immer auf die Welt an, die ich in mir trage. Ich gehe das Bild an, wie ich gegen eine Mauer angehe, um eine Lücke zu finden, durch welche ich hindurch kann, um hinter das Unbekannte der Grenze zu kommen.“

Emil Schumacher, zit. nach: Emil Schumacher. Farben sind Feste für die Augen. Zum 100. Geburtstag, Ausst.-Kat. Ernst Barlach Haus, Hamburg 2012/13, S. 91.

Emil Schumacher prägt die deutsche Nachkriegsmoderne wie kaum ein anderer – ein Künstler, der die Leinwand als Schlachtfeld der Emotionen begreift. Sein künstlerisches Schaffen durchläuft eine faszinierende Entwicklung, in der sich Materialität, Farbe und Gestus zu einer unmittelbaren Sprache des Existenziellen verdichten, wofür unsere Arbeit „Zargala“ ein besonders schönes Beispiel ist.

In den fünfziger Jahren gelingt Schumacher im Zeichen des Informel der internationale Durchbruch. Bereits 1958 wird ihm der Guggenheim-Award in New York verliehen, was nur den Auftakt seiner beispiellosen künstlerischen Karriere darstellt. In dieser Zeit verabschiedet er sich vom Gegenstand als Bildmotiv und entscheidet sich für die Ausdruckskraft der Malerei selbst. Die Farbe wird zunehmend zu einem eigenen Bildfaktor. Dieser biografisch-künstlerische Vorgang vollzieht sich vor dem Hintergrund eines Zeitstils, der von der französischen École de Paris, dem Tachismus und vom amerikanischen Action-Painting geprägt ist. Ist die Abstraktion einerseits Zeitzeichen, so wird sie für Schumacher

andererseits zum Merkmal seiner persönlichen Handschrift, seines Stils. Kennzeichen seiner individuellen Malerei ist die vom Gegenständlichen befreite Formensprache, die sich einerseits betont intuitiv gibt, sich jedoch ebenso bewusst des kontrollierten Zufalls bedient. Die 1960er Jahren bringen eine Verdichtung seines Stils mit sich: Erdige Töne, rissige Oberflächen und organische Formen verwandeln die Leinwand in eine geologische Landschaft. Schumacher bearbeitet, zerstört und rekonstruiert spannungsvolle Arbeiten zwischen Schöpfung und Verfall. Dieser Ansatz radikalisiert sich in den 1970er Jahren. Seine Palette verdunkelt sich hin zu Schwarz, Tiefblau und Rostrot, während die Bildoberflächen sich hin zu zerfetzten Relikten entwickeln. Unsere Arbeit „Zargala“ von 1976 ist ein besonderes Beispiel für diese beinahe apokalyptische Bildsprache. Zerklüftete Strukturen in Schwarz und Weiß brennen sich wie Wunden in ein dunkelrot-vulkanisches Bildfeld ein. Trotz dieser düsteren und mysteriösen Ausstrahlung zeugt diese Arbeit von einer für Schumacher typischen Vitalität und Kraft. Der Protagonist des Informal fordert uns mit „Zargala“ ein weiteres Mal heraus. [AW]





EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein



Meer (D). 1930.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt.
74,5 x 100,5 cm (29.3 x 39.5 in).

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 17:58 h ± 20 Min.

€ 800.000 – 1.200.000 (R7/F)
\$ 936,000 – 1,404,000

PROVENIENZ

- Sammlung Wilhelm Ritzerfeld, Berlin (um 1935).
- Elvira Ritzerfeld, Berlin (vom Vorgenannten erhalten, bis 1966: Sotheby's, 22.6.1966).
- M. Knoedler & Co., New York (verso mit dem Etikett).
- Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1968/69).
- Sammlung Udo Bey, Soregno/Schweiz (1990).
- Privatsammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- Kunsthütte Chemnitz, wohl: Der deutsche Norden (Barlach, Nolde, Rohlf), Januar/Februar 1932 (verso mit dem gestempelten Etikett).
- Wanderausstellung „Neuere Deutsche Kunst“, Mai 1932-Juli 1932 (Kopenhagen, Den Frie udstilling, Mai 1932, Nr. 158; Köln, Großer Kongress-Saal der Kölner Messe, Juni-Juli 1932, Nr. 147).
- Expressionismus, Spencer A. Samuels, New York, 1968, Nr. 11 (m. Abb.).

LITERATUR

- Martin Urban, Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II (1915-1951), München 1990, WVZ-Nr. 1103 (m. Abb.)
.....
- Handliste des Künstlers (1930).
- Sotheby and Co., London, Catalogue of impressionist and modern paintings, drawings and sculpture, 22.6.1966, Los 86.
- Wenzel Nachbaur, Moderne Kunst V. Lagerkatalog Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia 1968, Nr. 125.
- Wenzel Nachbaur, Moderne Kunst VI. Lagerkatalog Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia 1969, Nr. 88.
- Naima Salam, Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart, Münster 2004, S. 198 Anm. 564.
- Markus Lörz, Neuere Deutsche Kunst: Oslo, Kopenhagen, Köln 1932. Rekonstruktion und Dokumentation, Stuttgart 2008, Anhang S. 17.
- Nina Hinrichs, Wattenmeer und Nordsee in der Kunst. Darstellungen von Nolde bis Beckmann, 2019, S. 599 (m. Abb.).

.....

- **Das Meer als elementare Urgewalt ist eines der Schlüsselthemen in Noldes Werk**

- **Nolde stellt uns direkt in die Mitte des Meeres und macht so dessen elementare Kraft spürbar**

- **In dieser fast Gegenstandslosigkeit der Meeresbilder wird die Farbe das bestimmende Element**

- **Zwei der sechs auf Sylt entstandenen Gemälde der Meeres-Serie von 1930 gelten als verschollen**

- **„Meer (B)“ dieser Meeres-Serie befindet sich in der Tate Modern, London**

- **Teil der Wanderausstellung „Neuere deutsche Kunst“ (1932), dem wohl wichtigsten Ausstellungsprojekt für die Moderne am Ende der Weimarer Republik**

.....

Eintauchen in die Natur:

Noldes künstlerische Durchdringung der Natur

Das Meer ist für Nolde während seiner gesamten Schaffenszeit ein wichtiges Thema. Bereits 1910/11 arbeitet er an den „Herbstmeeren“, es entsteht eine Folge von 20 Gemälden. „Nolde hat das Meer als Elementarwesen gemalt und als Apotheose des Lichtes und der Unendlichkeit. [...] Das völlige Eintauchen in die elementare Gewalt der Natur bis an die gefährliche Grenze des Möglichen, das Einswerden mit dem Ziel der Durchdringung, die Dinge ergreifen und sich von ihnen ergreifen lassen, um dann aus der Erinnerung das Bild zu malen, fern der Oberflächenwelt, nur der Vorstellungskraft folgend und der sinnlichen Lockung der Farben – kein Thema kam dem Maler mehr entgegen. Hier kann er dem Fluß der Farben alle Freiheit lassen, um ihn zugleich souverän in eine kompositorische Ordnung zu lenken“, so der Kunsthistoriker und langjährige Direktor der Ada und Emil Nolde Stiftung in Seebüll Martin Urban (zit. nach: Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 2002, S. 32).

© Nolde Stiftung Seebüll



Emil Nolde, Herbstmeer XIX, 1911, Öl auf Leinwand. © Nolde Stiftung Seebüll



Emil Nolde, Meer B, 1930, Öl auf Leinwand, Tate Modern, London. © Nolde Stiftung Seebüll

Zwischen Ekstase und Melancholie - Expressiver Schaffensrausch auf Sylt

Dieses Bild gehört zu einer Reihe von sechs Seestücken, die während Noldes Aufenthalt auf der norddeutschen Insel Sylt im Herbst 1930 in kurzer Abfolge entstehen. „Monate waren vergangen, die vielen Menschen verzogen. Es ging gar schnell. Ich war fast ganz allein noch geblieben. Der Herbst war gekommen, die Tage kurz. Gewitterwolken kamen gezogen mit Hagelschauern, – die Blitze fahrend ins Meer. Mein Sinnen war stumpf, mein glücklicher Frohsinn vorbei, wie im Lebensherbst es oft und quälend so sein kann. Sechs Meerbilder hatte ich stehen in Farben naß und fertig, fast fertig, bis zur Ekstase daran noch arbeitend und immer, immer wieder sie prüfend anschauend“, schildert Nolde die intensiv empfundene Zeit der Entstehung dieser Meerbilder (Emil Nolde, Mein Leben. Am Westmeer 1930, Köln 1993, S. 378).

Noldes charakteristisch expressive Pinselführung und die intensive Farbgebung lassen den wogenden Aufruhr des Meeres nachfühlen. Dabei muss es ihm ähnlich ergangen sein wie dem französischen Realisten Gustave Courbet, als dieser rund 60 Jahre zuvor die mächtig sich aufbäumenden und mit schaumiger Gischt anbrandenden Wogen in Étretat an der französischen Atlantikküste in vielfältigen Variationen festhält. Courbet und Nolde sind gleichermaßen fasziniert von dem endlos wiederkehrenden Ereignis der anschlagenden Wellen und der stürmischen Wetterlage mit der vom Wind aufgeblasenen Gischt. Das Getöse des Meeres überträgt sich in die Impulsivität der Malerei Noldes und dessen künstlerischer Ausdrucksfähigkeit: eine von Emotionen geleitete expressive Naturschilderung, die das herbstliche Licht der Insel auf den Kämmen der sich überschlagenden Wellen spiegelt. Noldes Interpretationen von Meer und Himmel sind hier geleitet von seiner

eigenen Stimmung. Nolde überträgt das Gesehene in eine gefühlte Landschaftsmalerei, in der der Realismus nur mehr eine Orientierung leistet, hingegen die expressive Setzung der Farben das Motiv durchdringt und sinnlich erfahrbar macht. Das typische Dunkelgraublau des aufgewühlten Wassers der Nordsee wird mit Grün- und Türkistönen überhöht, der dunkelvioletten getönten Himmel am fernen Horizont unterstreicht die angespannt melancholische Abendstimmung des zu Ende gehenden Herbsttages. Nolde verzichtet auf die Bühne festen Bodens, ein Stückchen Sand oder den Schutz von Dünen; er stellt sich und den Betrachter gleichsam inmitten der aufbrausenden Gischt und lässt mit dieser Geste seiner Erregung freien Lauf.

„Herzlich frisch und stärkend war der Wind, die Wanderungen auf dem festen Sand das Meer entlang meine Lust“, schwärmt Nolde über seinen Aufenthalt am „Westmeer“. „Die Wogen, ihr Grollen, die Wolken vor und über mir, der Strand, die Dünen, das graue Gras, es alles war mein. [...] Ich vermochte es kaum zu ertragen, was allen anderen so hübsch und frei, gesund und herrlich selbstverständlich schien. Wie ein Trunkener lief ich stundenlang den Strand entlang oder durch den flüssigen Sand der Dünen, [...] Ich begriff alles kaum und nahm es hin, gelassen bewegt, wie auch meine Farben es waren, ob ich die graugrünen Dünen malte, das tosende Meer oder die Menschen.“ (Emil Nolde, Mein Leben. Am Westmeer 1930, Köln 1993, S. 377) Nolde ist alleine auf Sylt, seine Frau Ada kümmert sich weiter um den Ausbau des 1927 erworbenen Anwesens in Seebüll. Nolde erreicht die Insel Ende August 1930 und bleibt zwei Monate. Er findet Unterkunft im „Haus Kliffende“ in Kampen.

Einsamkeit und Farbenpracht:

Der Herbst auf Sylt zwischen Courbet und Cézanne

Im September endet die Urlaubs-Saison, die Insel leert sich und Nolde beschließt, noch bis Ende Oktober auf der Insel zu bleiben, und kann in das Blockhaus seiner Wirtin Clara Tiedemann umziehen. „Es ist wie ausgestorben in den Dünen und am Strand, und die letzten Spuren der Großstädter sind von den Wellen verschleift und verwehen bald ganz“, schreibt Nolde an seine Frau Ada (zit. nach: Elke Backert, Malerischer Abschied vom Sommer: Emil Nolde auf Sylt, in: Frankfurt Live, 22.8.2016).

Erst jetzt im Oktober entwickeln sich jene Naturstimmungen, die den Künstler zu Gemälden wie dieses „Meer“ anstacheln mit dem schwer wogenden Wasser, düster, aufgewühlt und bedrohlich. „Seit Wochen ist nun alles öd und ich gehe und ich gehe am Strand oder in den Dünen, vielleicht etwas müde und schwer die Vereinsamung ertragend“, berichtet Nolde an Ada nach Seebüll (ebd.). Und Nolde mag sich beim Blick hinaus übers Meer mit dieser einsamen Wetterstimmung an „La Vague“ von Gustave Courbet erinnern, die gemalte Woge, die sich seit 1906 in der Nationalgalerie in Berlin befindet und über die schon Paul Cézanne voller Begeisterung schreibt: „[...] die in Berlin ist wunderbar, eines der Wunder des Jahrhunderts, viel beweglicher, viel gespannter, mit einem giftigeren Grün, mit einem schmutzigeren Orange, als diese hier [im

Musée du Louvre], mit der schaumigen Gischt der Flut, die aus der Tiefe der Ewigkeit kommt, dem zerfetzten Himmel und der fahlen Schärfe. Es ist als käme sie gerade auf einen los, man schrickt zurück. Der ganze Saal riecht nach Wasserstaub“ (zit. nach: Joachim Gasquet, Cézanne, Berlin 1930, S. 141). „Es war, als ob die freie Luft, der salzige Geschmack, die tosenden Wogen mich spornten und beglückten“, so Nolde erfreut über seine intensive und ertragreiche Begegnung mit dem „Westmeer“ auf der Insel Sylt.

Gustave Courbet, La Vague (Die Welle), 1870, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen – 2013 Freiburg



Rivoli. 1989.

Acryl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. 220 x 140 cm (86.6 x 55.1 in).
[AW]

Das Werk ist im Archiv Günther Förg unter der Nummer WVF.89.B.0229 registriert. Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 (R7/F)
\$ 175,500 – 234,000

PROVENIENZ

- Greene Naftali Gallery, New York (verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Großbritannien (2014 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Domenico Bianchi. Alan Charlton. Günther Förg. Barbara Kruger. Toon Verhoef, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli-Turin, 6.10.-3.12.1989.

LITERATUR

- Bruno Corà, Günther Förg: multiple forms in the transformation of space, in: R. Fuchs, J. Gachnang, C. Mundici, Domenico Bianchi. Alan Charlton. Günther Förg. Barbara Kruger. Toon Verhoef, Rivoli-Turin 1989, o. S.

Günther Förgs vielseitiges künstlerisches Werk entzieht sich durch des Künstlers anhaltende Neugier und seinen Mut zum Experiment jeder festen Einordnung. Neben der Malerei umfasst das Schaffen des 1952 in Füssen geborenen Künstlers auch Fotografie, Skulptur, Zeichnung sowie Arbeiten im öffentlichen Raum. Während seines Studiums an der Münchner Akademie der Bildenden Künste widmet sich Förg zunächst intensiv der Malerei, bevor er sich in den frühen 1980er Jahren verstärkt der Fotografie zuwendet. Dadurch eröffnet er sich neue Perspektiven, die sich für sein weiteres künstlerisches Schaffen als äußerst fruchtbar erweisen.

Besonders interessieren ihn modernistische Bauwerke des italienischen Rationalismus. Treppen, Kanten und funktionale Formen dieser Architektur prägen seine Bildsprache nachhaltig. Architektonische Elemente werden dabei zu abstrahierten Linien und Flächen reduziert. Bevor Förg schließlich zur Leinwand zurückkehrt, experimentiert er zudem mit bemalten Bleiplatten und es entstehen die „Bleibilder“. In diesen Arbeiten erforscht er intensiv Oberfläche und Materialität. 1988 entscheidet er sich jedoch bewusst für eine Rückkehr zur Malerei mit Acryl auf Leinwand. „Rivoli“ zählt zu den ersten Werkgruppen dieser neuen Phase.

In dieser erneuten Hinwendung zur Malerei verbinden sich die zuvor gewonnenen Erfahrungen aus Fotografie, geometrischer Formsprache sowie aus der Auseinandersetzung mit Haptik und Struktur zu

• **Monumentales Beispiel für Förgs energiereiche Leinwände**

• **Intensive Farbigkeit trifft geometrische Strenge**

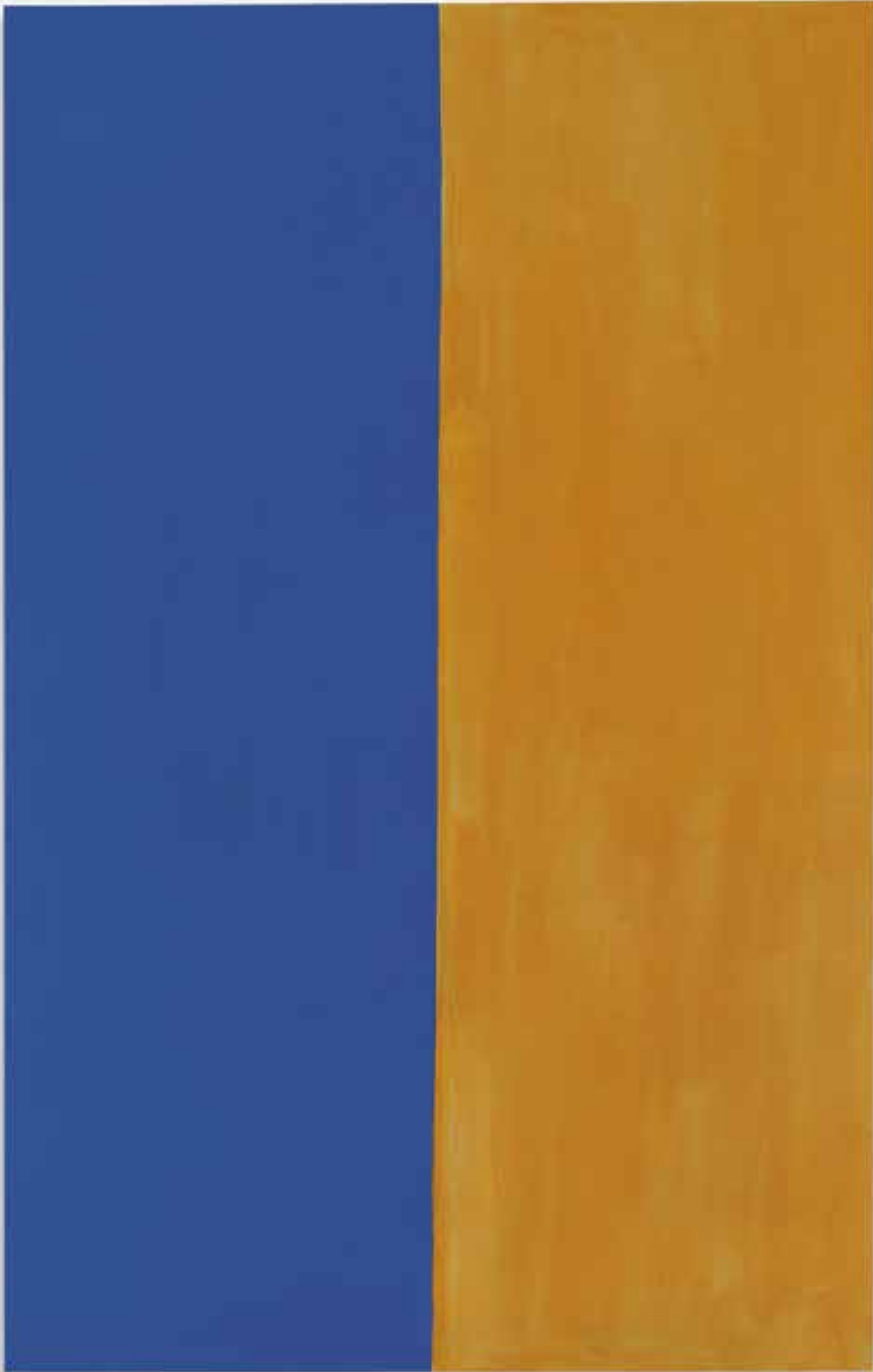
• **Nur drei Werke dieser Serie bisher auf Auktionen**

• **Entstanden für die Ausstellung im Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea 1989 in Rivoli-Turin**

• **Aktuell sind Arbeiten Günther Förgs in der Fondation Beyeler in Riehen sowie in einer Einzelausstellung im Neuen Museum Nürnberg zu sehen**

einer eindrucksvollen Synthese. Anders als in der Hard-Edge-Malerei entstehen durch den Einsatz eines breiten Pinsels lebendige Strukturen, die die monochromen Farbflächen beleben und ihnen eine schwingende, dynamische Wirkung verleihen. Unser Werk aus dem Jahr 1989 markiert in diesem Sinne einen wichtigen Moment innerhalb dieser Entwicklung.

Die rund 25 Gemälde der Werkreihe „Rivoli“ entstehen im Zusammenhang mit einer Ausstellung im gleichnamigen Castello di Rivoli bei Turin. Unsere monumentale Arbeit stellt dabei ein besonders überzeugendes Beispiel dar, das die geheimnisvollen und vieldeutigen Qualitäten von Förgs Malerei bündelt und sich konsequent auf Farbe und Komposition konzentriert. Einerseits greift Förg die klassische Form des Tafelbildes auf, andererseits setzt er sich mit den Arbeiten Barnett Newmans auseinander. Zentral und symmetrisch gliedert er die großformatige Leinwand in zwei vertikale Spannungsfelder: Links steht ein kräftiges Ultramarinblau einem sanfteren, jedoch ebenso intensiven dunklen Kadmiumgelb rechts gegenüber. Trotz der reduzierten Farbpalette entfaltet das Werk durch Förgs schwungvolle, lakonische Pinselführung eine spürbare Energie. Die Komposition erinnert an ein Fenster oder eine Tür: Sie deutet Formen an, ohne sich auf eine konkrete Realität festzulegen. Günther Förg, der 2013 in Freiburg im Breisgau verstirbt, zeichnet sich durch außergewöhnliche Experimentierfreude und stetigen Wandel aus – Qualitäten, die seinem Werk eine anhaltende Vitalität verleihen. [AW]



GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln



Grün-Blau-Rot. 1993.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und bezeichnet „789-65“. 29,8 x 40 cm (11.7 x 15.7 in).
Herausgegeben von der Kunstzeitschrift Parkett, Zürich (Edition des Heftes Nr. 35, März 1993).
[KA]

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

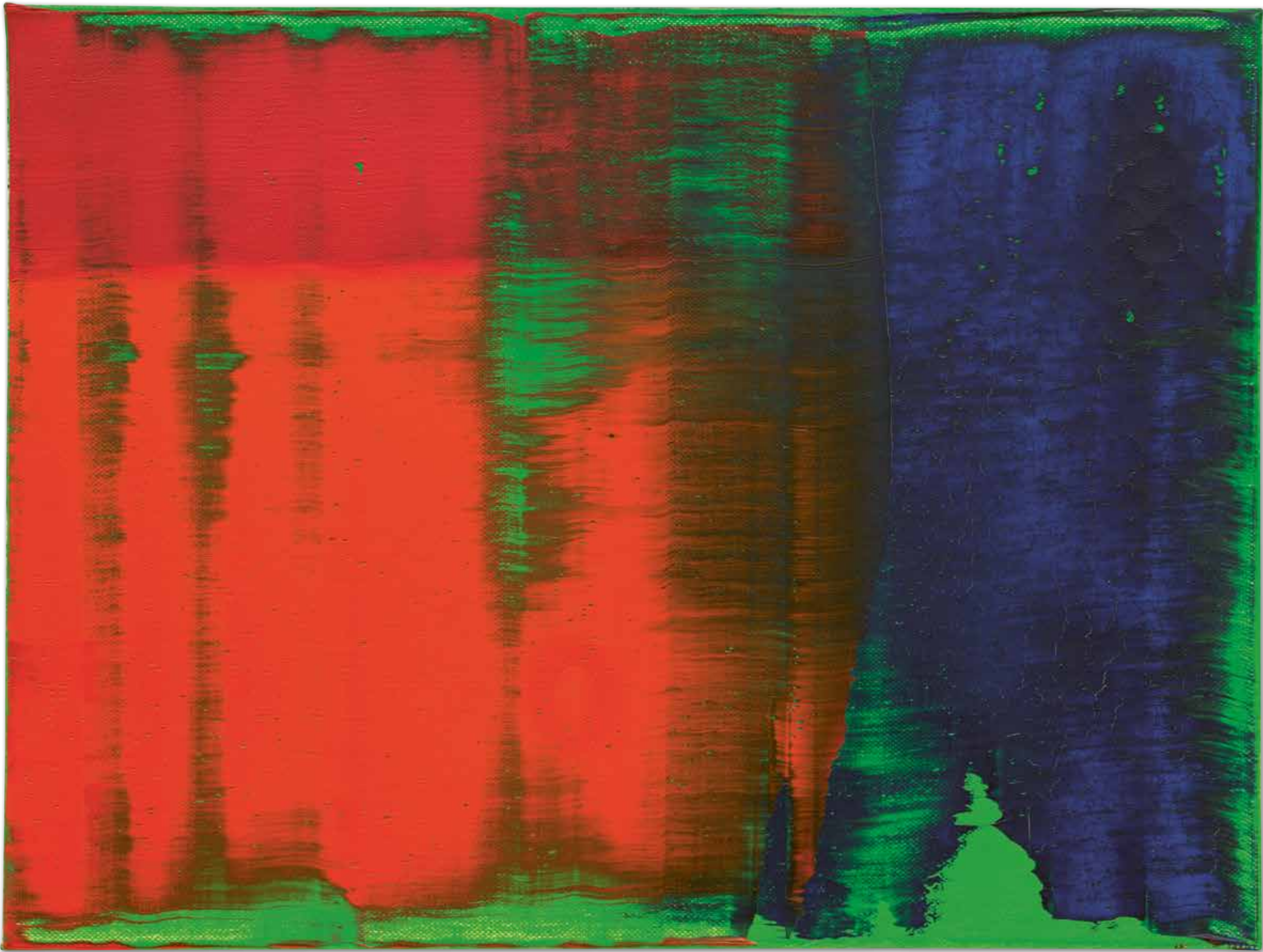
€ 300.000 – 400.000 (R7/D/F)
\$ 351,000 – 468,000

- PROVENIENZ
- Privatsammlung Süddeutschland (direkt vom Künstler).
 - Galerie Schönewald, Düsseldorf (auf dem Rahmen mit dem Etikett).
 - Privatsammlung Süddeutschland (2015 vom Vorgenannten erworben).

- AUSSTELLUNG
- Silent & Violent. Selected Artists’ Editions, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 19.3.-31.8.1995.
 - Collaborations with Parkett. 1984 to Now, Museum of Modern Art, New York, 5.4.-5.6.2001.
 - Beautiful Productions. Parkett Editions since 1984, Irish Museum of Modern Art (IMMA), Dublin, 21.6.-28.10.2002.
 - Parkett. 20 Years of Artists’ Collaborations, Kunsthau Zürich, 26.11.2004-13.2.2005.
 - 200 Artworks, 25 Years, Artists’ Editions for Parkett, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (Japan), 4.9.-26.9.2009, S. 338.

- LITERATUR
- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1988-1994, Vol. 4, Ostfildern 2015, Kat.-Nr. 789-65, S. 524/525 (mit Farbabb. S. 524, Installationsansicht).
 - Hubertus Butin, Gerhard Richter. Editionen 1965-2013, Köln 2014, WVZ-Nr. 81.
 - Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richter, Werkübersicht/Catalogue raisonné 1962-1993, Band III, Stuttgart 1993, WVZ-Nr. 789/1-115.
 -
 - Parkett Kunstmagazin, Nr. 35, Kollaboration mit Gerhard Richter, Zürich/New York 1993 (m. Farbabb. S. 100).

-
- **Unikat auf dem Höhepunkt der „Abstrakten Bilder“**
 - **Mit seiner ikonischen Rakeltechnik lässt Richter seine leuchtende Farbpalette in gänzlich singulären und bewusst unvorhersehbaren Formationen erscheinen**
 - **„Grün-Blau-Rot“ zählt zu den berühmtesten Werkreihen des Künstlers**
 - **Ein weiteres Gemälde dieser Werkfolge befindet sich heute in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York**
 - **Zuletzt wurde Gerhard Richter mit einer umfassenden Retrospektive in der Fondation Louis Vuitton, Paris (2025/26) geehrt**
-



„Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. Das jeweilige Bild soll sich also aus einer malerischen oder visuellen Logik entwickeln, sich wie zwangsläufig ergeben. [...] Ich möchte ja gern etwas Interessanteres erhalten als das, was ich mir ausdenken kann.“ So beschreibt Gerhard Richter 1990 seinen abstrakten Arbeitsprozess, der zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehr als einem Jahrzehnt, seit seiner Etablierung im Jahr 1976, einen zentralen Bestandteil seines Œuvres bildet.

Übersiedlung und künstlerische Neuorientierung

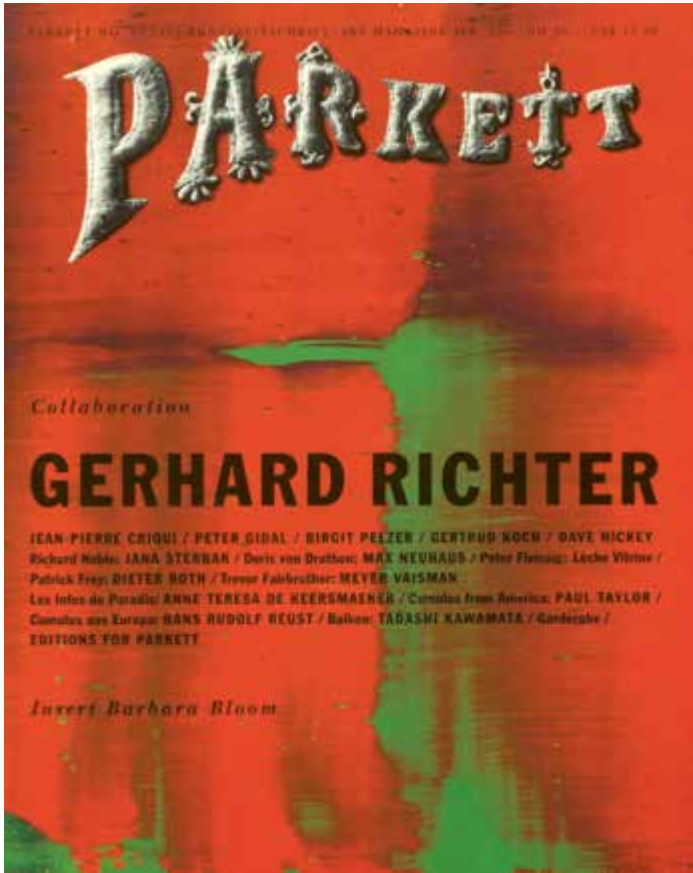
1932 in Dresden geboren, zählt Gerhard Richter zu den bedeutendsten Künstlern der deutschen Nachkriegszeit. Seine Ausbildung erhält er zwischen 1951 und 1956 an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Ein prägender Wendepunkt ergibt sich 1959 mit dem Besuch der documenta II in Kassel, wo die unmittelbare Begegnung mit der zeitgenössischen Kunst des Westens eine grundlegende Neuorientierung seines künstlerischen Denkens auslöst. In der Folge übersiedelt Richter in die Bundesrepublik Deutschland und setzt sein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf fort. Dort entstehen entscheidende künstlerische Verbindungen zu Sigmar Polke, Konrad Lueg und Manfred Kuttner. Geprägt durch die Ausbildung im Spannungsfeld zwischen dem sozialistischen Realismus der DDR und dem experimentellen Klima des Westens, entwickelt Richter eine künstlerische Praxis, die sich souverän zwischen Figuration und Abstraktion, zwischen Fotografie und Malerei sowie zwischen Kontrolle und Zufall bewegt. Spätestens zu Beginn der 1990er Jahre erlangt er nach Werkgruppen wie den „Kerzenbildern“ (1982/83) und dem Zyklus „18. Oktober 1977“ (1988) internationale Anerkennung, ohne dabei seine kontinuierliche Befragung der Möglichkeiten und Grenzen der Malerei aufzugeben.

„Grün-Blau-Rot“ – Jenseits bewusster Erfindung

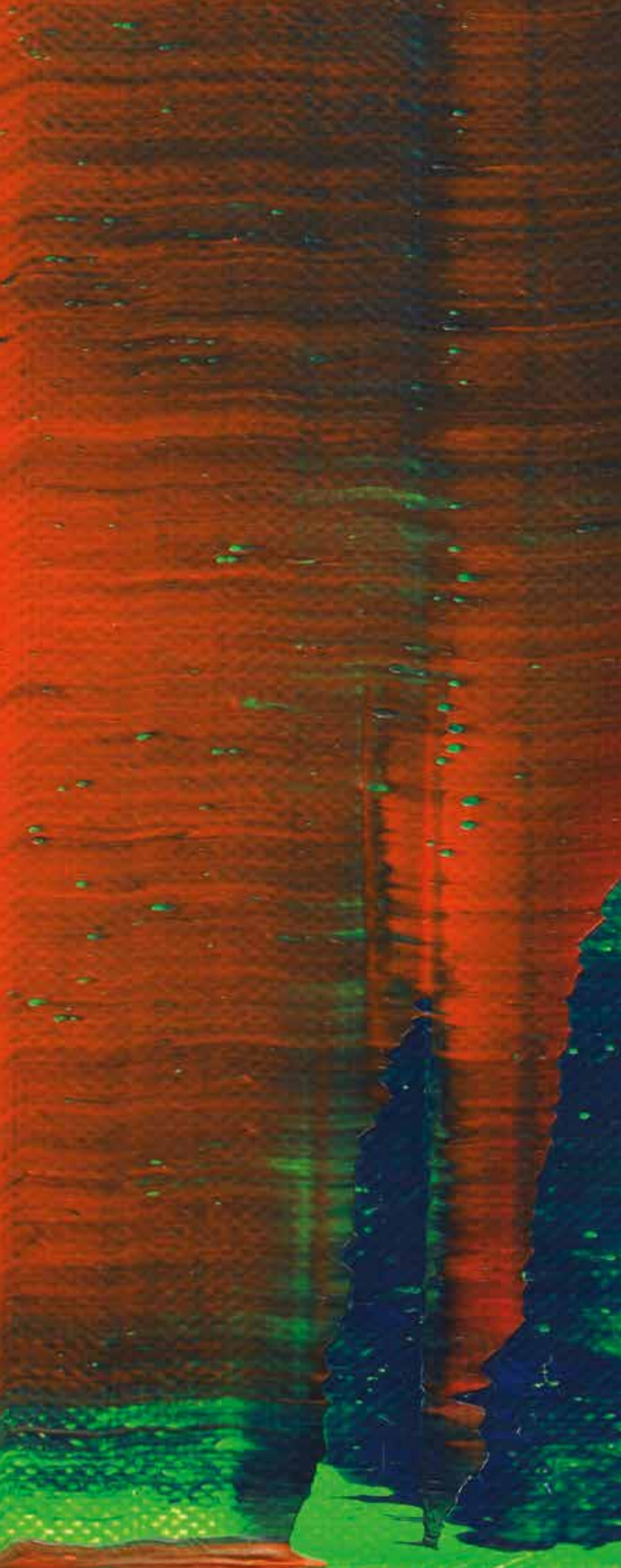
Das 1993 entstandene Werk „Grün-Blau-Rot“ gehört zu einer Werkreihe von Unikaten, die in Zusammenarbeit mit der Zürcher Kunstzeitschrift Parkett konzipiert wurde. Obgleich als Edition angelegt, erweist sich jedes einzelne Werk als unverwechselbares Einzelstück und rückt damit Richters langjährige Auseinandersetzung mit Fragen der Reproduzierbarkeit und Autorschaft in den Mittelpunkt. Seit den 1960er Jahren verfolgt er diese Fragestellungen in Druckgrafiken, Fotografien und Künstlerbüchern, doch etabliert er hier ein produktives Paradox: eine Serialität ohne Wiederholung, eine Auflage, in der kein Werk dem anderen gleicht.

„Abstrakte Bilder sind fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schliessen können. Die bezeichnen wir mit Negativbegriffen: das Nicht-Bekannte, Un-Begreifliche, Un-Endliche.“

Gerhard Richter, zit. nach: J. Harten, „The Romantic Intent for Abstraction“ in: Gerhard Richter, Bilder 1962-1985, Köln 1986, S. 55f.



Titelblatt, Parkett Vol. 35, 1993, erschienen in Zusammenarbeit mit Gerhard Richter.
© Gerhard Richter 2026 (28042026)



Der Titel ist von bewusst nüchterner Direktheit und benennt seriell die drei Farben in der Reihenfolge ihres Auftrags. Zunächst wird ein leuchtendes Neongrün aufgetragen, darauf folgt ein dunkles Blau, das über die Bildfläche gezogen wird, und schließlich ein strahlendes Rot. Dieser Vorgang erfolgt mittels der von Richter 1979 eingeführten Rakel, eines schmalen, flexiblen Werkzeugs, das es ihm ermöglicht, Farbschichten über den Bildträger zu ziehen, zu verdichten und zu verschieben. Die entstehende Oberfläche ist von Schlieren, Verwischungen und Verdichtungen geprägt, die jede Spur subjektiver Handschrift zugunsten einer zugleich mechanischen und hochsensiblen Eingriffssprache zurücktreten lässt. Trotz der scheinbaren Klarheit dieses Verfahrens bleibt das Ergebnis grundsätzlich unvorhersehbar. Komplexe Farbschleier stehen neben dichten Pigment-Anhäufungen und erzeugen eine Bildstruktur, die zwischen Tiefe und Fläche oszilliert. Leuchtende Partien von Rot und Blau durchziehen in wellenartigen Bewegungen die grünen Tiefen und schaffen eine räumliche Ambivalenz, die sich einer eindeutigen Lesart entzieht. Der Zufall fungiert hierbei nicht als bloßes Ereignis, sondern als leitendes Prinzip, das es Richter erlaubt, vollständige Kontrolle aufzugeben und das Bild aus einer eigenen inneren Logik heraus entstehen zu lassen. Dies entspricht seinem Bestreben, zu einem Ergebnis jenseits bewusster Erfindung zu gelangen.

Zwischen Kontrolle und Zufall

Richters anhaltende Hinwendung zur Abstraktion erweist sich als konsequente Untersuchung der Grenzbereiche zwischen Darstellung und autonomer malerischer Form. Sie reflektiert seine grundlegende Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung sowie mit den Bedingungen, unter denen Bilder entstehen und verstanden werden. Selbst in scheinbar gänzlich gegenstandslosen Arbeiten bleibt diese Fragestellung präsent, da der Betrachter mit Spannungen zwischen optischem Eindruck und materieller Faktur konfrontiert wird. Diese kontinuierliche künstlerische Forschung erfährt auch institutionelle Würdigung, etwa in einer umfangreichen Retrospektive in der Fondation Louis Vuitton in Paris, die bis März dieses Jahres gezeigt wurde und insgesamt 275 Werke aus über sechs Jahrzehnten vereinte.

In einer Phase künstlerischer Souveränität entstanden, bündelt „Grün-Blau-Rot“ die zentralen Spannungsmomente seines Werks: Kontrolle und Zufall, Serialität und Einzigartigkeit, materieller Prozess und wahrnehmungsbezogene Ambiguität. In seinem vielschichtigen Aufbau und seiner instabilen räumlichen Logik eröffnet das Werk kein festgefügtes Bild, sondern ein offenes Erfahrungsfeld, in dem sich Bedeutung fortwährend bildet und wieder entzieht. [KA]

Phantom mit roter Figur. 1953.

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte.
Links unten signiert und datiert „9 53“. Verso signiert, datiert, betitelt und mit den Maßangaben bezeichnet. 53,5 x 81 cm (21 x 31.8 in). [JS]

Wir danken Felicitas Baumeister und Hadwig Goetz, Archiv Baumeister Stuttgart, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

 **Aufrufzeit:** 12.06.2026 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/D)
\$ 292,500 – 409,500

PROVENIENZ

- Sammlung Klaus Gebhard, München.
- Privatsammlung Rheinland
(1990 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Willi Baumeister, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 23.1.-21.2.1954, Kat.-Nr. 182.

LITERATUR

- Peter Beye, Felicitas Baumeister, Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde, Bd. II, Ostfildern 2002, WVZ-Nr. 1932 (m. Abb.).
- Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, S. 137, WVZ-Nr. 1477 (m. Abb. S. 234, unter dem Titel „Phantom mit roter Figur I“).



Willi Baumeister, Schwarzes Phantom, 1952, Öl und Mischtechnik auf Hartfaser, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Mit „Phantom mit roter Figur“ ist Willi Baumeister 1953 eine qualitativ herausragende Komposition gelungen, die seine zentrale Stellung innerhalb der internationalen Nachkriegsabstraktion auf besondere Weise belegt. Das großformatige Gemälde zählt zu jener reifen Werkphase, in der Baumeister zu seiner heute als charakteristisch geltenden, archaisch anmutenden und hoch verdichteten Formsprache vordringt, deren Zentrum fortan stets eine dominante schwarze oder weiße Fläche bildet. Nur noch in vereinzeltel Bildelementen, wie hier in der „roten Figur“, spielt Baumeister souverän mit figürlichen Assoziationen und lotet damit den Grenzbereich zwischen Abstraktion und Figurati-on bis an ein Maximum aus. Es sind die Kompositionen seiner letzten

Werkreihen, zu denen neben der zahlenmäßig kleinen Werkfolge „Phan-tom“, auch die berühmten Gemälde der „Montaru“- und „Monturi“- Folge zählen, welche Baumeister fortan einen festen Platz unter den Protagonisten der europäischen Nachkriegsavantgarde sichern und bis heute als seine gefragtesten Schöpfungen gelten. Während sein am Schaffen des Bauhauskünstlers Oskar Schlemmer und des französischen Kubisten Fernand Léger orientiertes Frühwerk noch bis in die 1930er Jahre der Figur verpflichtet bleibt, beschreitet der Künstler fortan den Weg hin zu einer maximal gesteigerten Abstraktion. Die kleine und qualitativ herausragende „Phantom“- Werkreihe nimmt in diesem Kon-text eine Schlüsselrolle ein, denn es sind diese gerade einmal acht

- **Baumeister par excellence: fein ausbalancierter Dialog zwischen Linie und Fläche, Farben und Formen, Erde und Kosmos**
- **Selten und wegweisend: aus der lediglich acht Gemälde umfassenden Werkreihe der „Phantome“, dem Auftakt zu Baumeisters wichtigster Schaffensphase**
- **Das schwebende Schwarz der „Phantome“ wird fortan zum zentralen Kompositionsprinzip**
- **Von musealer Qualität: Das vergleichbare Gemälde „Schwarzes Phantom“ (1952) ist Teil der Sammlung des Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid**
- **Seit 35 Jahren Teil einer bedeutenden deutschen Privat-sammlung**
- **Gemälde dieser Schaffensphase befinden sich in wichtigen internationalen Sammlungen, u. a. im Milwaukee Art Museum, in der Nationalgalerie Berlin und im Museum of Modern Art, New York**



Kompositionen, welche mit ihren dominanten schwarzen Formgebilden die zentralen Kompositionsprinzipien der anschließenden, zwischen 1953 und 1955 entstehenden Werkfolgen „Montaru“, „Monturi“ und „ARU“ in entscheidender Weise vorbereiten.

Baumeister, der 1952 seine erste amerikanische Einzelausstellung in der Hacker Gallery in New York zeigt und im folgenden zu den Künstlern der renommierten Kleeman Galleries, New York, zählt, befindet sich Anfang der 1950er Jahre auf seinem künstlerischen Höhepunkt. Gemälde dieser bedeutenden Schaffensphase sind heute Teil zahlreicher internationaler Museumssammlungen, wie u. a. des Museo Thyssen-Bornemisza, Mad-

rid, des Sprengel Museum, Hannover , des Milwaukee Art Museum, der Nationalgalerie Berlin und des Museum of Modern Art, New York. Gera-dezu visionär erscheint jene kompositionsbeherrschende, kraftvoll zu den Rändern hin ausgreifende, schwebende und metaphysisch anmu-tende, tief schwarze „Phantom“-Form, die schließlich in den nachfolgen-den Werkfolgen zu Baumeisters zentralem Kompositionsprinzip wird: „Das Schwarz überwiegt in den letzten Serien. Es überzieht dabei zuneh-mend von der Mitte aus die Bildfläche und drängt die peripheren Farb-formen immer stärker an den Rand [...]. Die späten Serien ziehen in der Tat die Summe des gesamten Œuvres.“ (Willi Baumeister, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1979, S. 24). [JS]



RICHARD SERRA

1939 San Francisco — 2024 Orient, New York

No. 1. 1969.

Antimon-Blei, 3-teilig.
Installationsmaß: ca. 135 x 252 x 152 cm (53,1 x 99,2 x 59,8 in).
Die Ausführung von 1969 bestand aus Blei und wurde aus Gründen der Stabilität 1986 von Richard Serra und seinem Atelier durch eine Ausführung in Antimon-Blei ersetzt. Dieses Vorgehen ist bei den frühen Werken Serras ein allgemein übliches Vorgehen, vgl. unter anderem Richard Serras „One Ton Prop (House of Cards)“ (1969 (neuausgeführt 1986), Museum of Modern Art, New York). Fast alle dieser frühen Werke wurden durch den Künstler in den 1980er Jahren aus konservatorischen Gründen durch eine härtere Ausführung in Antimon-Blei ersetzt. Im Fall von „No. 1“ wurde im Zuge dessen die Stärke der Bleiplatten von 1,9 cm auf 2,5 cm und die Länge der Bleirolle im Sinne der Stabilität angepasst. [JS]

Die Reiners Stiftung GmbH widmet sich seit ihrer Gründung 1984 der Förderung der Museen Mönchengladbachs. Durch etliche Leihgaben, historische Forschung und großzügige Schenkungen leistet sie einen unverzichtbaren Beitrag zur Mönchengladbacher Kulturlandschaft. Der Erlös beider Lose (Polke und Serra) kommt der Reiners Stiftung zugute, um langfristig das soziale Engagement der Familie fortzuführen.

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.06 h ± 20 Min.*

€ 600.000 – 800.000 (R7/D/F)
\$ 702.000 – 936.000

PROVENIENZ

- Leo Castelli Gallery, New York (1969, direkt vom Künstler).
- Galerie m, Bochum.
- Reiners Stiftung GmbH, Mönchengladbach (vormals Schlafhorst-Stiftung, 1986 vom Vorgenannten erworben).

- **„No. 1“, 1969: eine der ersten, legendären „Prop-Sculptures“**
- **1969 Teil der ersten amerikanischen Solo-Show des Künstlers im Warehouse der Castelli Gallery, New York**
- **Fragile Ästhetik: perfekte Symbiose aus Balance und Schwerkraft**
- **1986 im Katalog der wichtigen Ausstellung „Richard Serra. Sculpture“ im Museum of Modern Art, New York, publiziert**
- **Rarität: Bisher wurden lediglich drei dieser bedeutenden frühen „Prop-Sculptures“ auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Vergleichbare Arbeiten befinden sich heute zum Großteil in Museumsbesitz, u. a. im Museum of Modern Art, New York, der Tate Modern, London, dem Guggenheim Museum, New York**

„When something is truly balanced, it becomes weightless.“

Richard Serra, 1983, Interview mit Peter Eisenman, zit. nach: Richard Serra. Writings/Interviews, S. 144.

Richard Serra – Erneuerer der Skulptur

Richard Serra, einer der bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Minimal Art, ist gerade einmal 36 Jahre alt, als das Museum of Modern Art in New York bereits in den 1970er Jahren plant, seinem revolutionären skulpturalen Schaffen eine erste Einzelausstellung zu widmen. Über das heute international als epochales Werk gefeierte Schaffen hat William Rubin, der damalige Direktor der Abteilung Skulptur, festgehalten: „We felt that the pieces he had then been producing – most of them indoor and landscape-sited works – were of the highest order of creative energy and quality.“ Aus organisatorischen Gründen aber muss das Ausstellungsprojekt am MoMA mehrmals verschoben werden, bevor es schließlich 1986 in der ersten amerikanischen Retrospektive „Richard Serra. Sculpture“ seine Umsetzung findet. Im begleitenden Ausstellungskatalog

ist – neben der ebenfalls 1969 geschaffenen Arbeit „One Ton Prop (House of Cards)“, die sich seither in der Sammlung des MoMA befindet – auch unsere Arbeit „No. 1“ publiziert. Zudem ist „No. 1“ auch Teil der ersten amerikanischen Solo-Show des Künstlers, die bereits 1969 von der Castelli Gallery in ihrem legendären New Yorker Warehouse veranstaltet wird und allein jenen monumentalen frühen, mehrteiligen Blei-Skulpturen gewidmet ist mit denen Serra den Skulpturenbegriff von 1969 an revolutionieren sollte. Gut zwanzig Jahre nach der ersten Einzelausstellung im MoMA widmet das Museum Richard Serras alle tradierten räumlichen Grenzen überwindenden Schaffen mit „Richard Serra Sculpture: Forty Years“ 2007 eine weitere bedeutende Retrospektive, die Richard Serra erneut als spektakulären Erneuerer der Skulptur feiert.





Ausstellungsansicht „Richard Serra. Sculpture“, Museum of Modern Art, New York, 1986 (mittig „One Ton Prop (House of Cards), 1969/86), Foto: unbekannt.
© Estate of Richard Serra / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

AUSSTELLUNG

- Richard Serra, Leo Castelli Warehouse, New York, 16.12.1969-10.1.1970 (Ausstellungsansicht: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/richard-serra9?view=slider#2>).
- Richard Serra. Frühe Bleiskulpturen, Lithografien, Galerie m, Bochum, 16.12.-19.6.1986.
- Richard Serra. Props, Films, Early Works, Jawlensky-Preis 2017, Museum Wiesbaden, 17.3.-18.6.2017.

LITERATUR

- Richard Serra. Sculpture, The Museum of Modern Art, New York 1986, Kat.-Nr. 42, Abb. S. 82.
- art. Kunstmagazin, 10. Oktober 1986 (m. Farbbabb. S. 64).
- Ernst Gerhard Güse (Hrsg.): Richard Serra, Stuttgart 1987, Kat.-Nr. 45 (m. Abb.).
- Dierk Stemmler, Schwerpunkt: 50er Jahre bis zur Gegenwart. Das Städtische Museum Abteiberg in Mönchengladbach, in: Landschaftsverband Rheinland, Das Rheinische Landesmuseum Bonn, Berichte aus der Abtei des Museums, 6, 1987, Abb. S. 96.

- art. Kunstmagazin, 10. Oktober 1987, S. 73 (m. Abb.).
- Dierk Stemmler, Städtisches Museum Mönchengladbach, Berichte aus westdeutschen Museen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XLVIII/XLiX, Köln 1987/88, S. 542 (m. Abb.).
- Kurzführer, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1988, Farbbabb. S. 39.
- Kunst der Gegenwart. 1960 bis Ende der 80er Jahre, Bestandskatalog Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1988, S. 282 (m. Abb. und Abb. S. 283).
- Richard Serra, Props, Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg 1994, Kat.-Nr. 149, S. 227 (m. Abb. S.119).
- Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach. Ein kommentierter Bildband, Mönchengladbach 2001/02, S. 88 (m. Farbbabb. S. 89).
- Richard Stella, Early Work, David Zwirner, New York, Göttingen 2013, Abb. S. 161.
- Kunst der Gegenwart. 1960 bis 2007, Bestandskatalog Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2007, S. 423 (m. Farbbabb. S. 422).

Die frühe Werkgruppe der „Props“ – Fragile Ästhetik: perfekte Symbiose aus Balance und Schwerkraft

Prominenter Teil der ersten MoMA-Ausstellung im Jahr 1986 ist die für Serras Œuvre wegweisende Werkgruppe der „Props“ („Stützen“), die Ende der 1960er Jahre einsetzt und die Serras Werk bis in die 1980er Jahre maßgeblich prägen sollte.

Auch unsere dreiteilige Arbeit mit dem Titel „No. 1“ ist, wie u. a. auch „One Ton Prop (House of Cards)“ (1969) aus der Sammlung des Museum of Modern Art, ein frühes Beispiel dieser revolutionären Werkgruppe, die sich heute zum Großteil in internationalem Museumsbesitz befindet. Gemeinsam ist den Skulpturen dieser Werkfolge eine fesselnde, fragile Ästhetik, die Serra aus Schwerkraft und Balance entwickelt und die den gewaltigen, aus massiven Bleiplatten bestehenden Schöpfungen trotz ihres enormen Gewichtes aufgrund dieses fein orchestrierten Spiels ihren besonderen Charakter von Fragilität und Vergänglichkeit verleiht. In zahlreichen Konstruktionszeichnungen entwickelt Serra jene ausgeklügelte Balance der allein durch Gewicht und Schwerkraft verbundenen Metallteile und wird damit zum Schöpfer einer radikal neuartigen skulpturalen Ästhetik und Konstruktionsform. Diese geht deutlich über Barnett Newmans berühmten „Broken Obelisk“ hinaus, dessen Spitze noch durch einen innenliegenden Stahlkern fest mit dem Unter- teil verbunden ist. Bei Newman ist es also nur der Anschein fragiler Balance, der in Serras berühmten „Props“ zur faszinierenden Wirklich-

keit wird. Richard Serra hat diese ephemere erscheinende Momenhaftigkeit einmal mit den folgenden Worten beschrieben: „When something is truly balanced, it becomes weightless.“ (R. S. 1983, zit. nach: Richard Serra. Writings/ Interviews, S. 144). Die detailliert ausbalancierte Konstruktion lässt Serras riesige, tonnenschwere Arrangements durch die Inszenierung des Momentes der perfekten Balance auf einzigartige Weise schwerelos und zerbrechlich erscheinen. Und so überrascht es nicht, dass eine der damals im MoMA aus- gestellten Arbeiten aus vier aneinandergelehnten Stahlplatten den jenes anscheinende Paradoxon pointiert thematisierenden Titel „One Ton Prop (House of Cards)“ (1969/1986, Museum of Modern Art, New York) trägt.

Serras Faszination gilt fortan der Erschaffung einer Ästhetik, bei der – wie bei unserer frühen „Prop-Sculpture“ „No. 1“ – immer auch der Kollaps und die Vergänglichkeit mitschwingen. Diesen impliziten Widerspruch fast Serra mit den folgenden Worten zusammen: „You can build a structure under compression that implies collapse and impermanence and yet in its mere existence denies this.“ (R. S. 1983, zit. nach: Richard Serra. Writings/Interviews, S. 144). Serras „Prop-Sculptures“ stehen nicht auf einem Sockel, für sie ist die freie Interaktion mit dem Raum essenziell, und diese Entgrenztheit ist es auch, die beim Umschreiten unweigerlich das Gefühl erwachsen lässt, dass sie wie ein Kartenhaus plötzlich aus dem Gleichgewicht geraten und mit einem lauten Knall zu Boden stürzen könnten.



Exhibition view of "Richard Serra," Castelli Warehouse, New York, 1969–70 (the work shown here is in the center), photo: unknown. © Estate of Richard Serra / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

„You can build a structure under compression that implies collapse and impermanence and yet in its mere existence denies this.“

Richard Serra, 1983, Interview mit Peter Eisenman, zit. nach: Richard Serra. Writings/Interviews, S. 144.

Richard Serra neben einer seiner Arbeiten, Foto: unbekannt. © Estate of Richard Serra / VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Serra und die Entdeckung des Raums – „No. 1“ und Malewitschs „Schwarzes Quadrat“

Serra beginnt, ausgehend von seinen Schöpfungen der 1960er Jahre, den Begriff der Skulptur neu zu definieren, seine Arbeiten sind nicht nur allansichtig konzipiert, sondern müssen im Raum erlebt, umschritten und – wie in den neueren, raumfüllend angelegten Stahlskulpturen – sogar raumgreifend durchschritten werden. Formal ist Serras Œuvre der amerikanischen Minimal Art zuzuordnen. Stets auf dem Kontrast aus der dunklen Farbigkeit des Metalls und dem Weiß des Raumes basierend, ist neben der formalen Reduktion auf die geometrischen Grundformen auch die farbliche Reduktion fortan charakteristisch für Serras Werk. Sein skulpturales Œuvre führt die Prinzipien des Konstruktivismus und Suprematismus, allen voran die Monochromie und ausgeklügelte Balance von Kasimir Malewitschs Kompositionen in die Dreidimensionalität und Monumentalität. Gemeinsam ist beiden Künstlern die aktive Einbeziehung des Raumes als kompositorischen Bestandteil der Kunst, ein Prinzip, das Malewitschs Schaffen gerade für die Kunst der amerikanischen Minimal Art so bedeutungsvoll macht. Serras legendäre „Prop-Sculptures“ erscheinen wie eine Hommage an Malewitschs berühmtes Gemälde „Schwarzes Quadrat“ (1915, erste Version), das als Schlüsselwerk der Moderne gilt. So wie Malewitsch mit dem „Schwarzen Quadrat“ die Malerei vom „Ballast der Gegenständlichkeit“ zu befreien versucht, strebt Serra danach, alle räumlichen Fesseln der Skulptur niederzukämpfen.

Serras skulpturales Schaffen – Monumentalität und Aura

Es ist keine Monumentalität, die bedrückt, sondern Geist und Sinne in einem geradezu meditativen Akt des Betrachtens und Begreifens entgrenzt und entschleunigt. Serras Skulpturen und ihre Interaktion müssen mit dem Raum in einem Akt tiefer Konzentration umgangen und begriffen werden. Serra lässt uns seit den späten 1960er Jahren um überdimensionierte Blei- und Stahlformationen wandern, sein meisterhaftes Spiel mit der Balance aus Leichtigkeit und Schwere erkunden sowie wechselvolle Bezüge und Spannungen im Raum entdecken, die es in einem kontemplativen Akt zu durchschreiten und mit dem ganzen

Körper zu erleben gilt. Es überrascht nicht, dass eine der letzten, 2021/22 in der Gagosian Gallery ausgestellten Mega-Schöpfungen Serras den Titel „Transmitter“ (2020, Gagosian Gallery, New York) trägt. 4 Meter hoch, 17 Meter breit und 18 Meter lang ist das aus langen, sanft geschwungenen Stahlplatten konzipierte Gebilde, das labyrinthartig in den Raum ausgreift, unsere etablierten Sehgewohnheiten und die Grenzen unseres sinnlichen Wahrnehmungsvermögens herausfordert. „Transmitter“ belegt einmal mehr, wie einzigartig die Aura von Serras skulpturalem Schaffen ist. Sie entzieht sich jeder Reproduzierbarkeit und kann nur vor und mit dem Original erfahren werden. [JS]



seit 1912 entstandenen graphischen Arbeiten in chronologischer Folge. Dresden, Emil Richter, 1927. 32:25 cm. 84 S. Mit 75 Abb. Or.-Pappband. Die Fortsetzung des Werkverzeichnisses von Sievers über das graphische Werk der Kollwitz bis 1927. – Zusammen 2 Bände.

657. KOLLWITZ, August Klipstein. Verzeichnis des graphischen Werkes von Käthe Kollwitz, für die Jahre 1890–1912 unter Verwendung des 1913 erschienenen Oeuvrekataloges von Johannes Sievers. Bern, Klipstein & Co., 1953. 30,5:22 cm. 360 S. Mit 276 Abbildungen. Or.-Ln. (1100.—)

Lucas 160. Der gesuchte, massgebliche Oeuvre-Katalog über das graphische Werk. 267 beschriebene Werke, sämtliche reproduziert. Mit Biographie und Bibliographie.

MAX LIEBERMANN

GRAPHISCHES WERK

GUSTAV SCHIEFLER

KANDINSKY

ÜBER
DAS GEISTIGE
IN DER KUNST

BRUNO CASERER
BERLIN 1923

659

394

658. LEHMBRUCK, WILHELM. Erwin Petermann. Die Druckgraphik von Wilhelm Lehmbruck. Verzeichnis. Stuttgart, Gerd Hatje, 1964. 30:26 cm. 38 S. Mit 10 Abb. S. Katalog und Abbildungen. Or.-Ln.

Der massgebliche Oeuvre-Katalog über das druckgraphische Werk von Lehmbruck. 183 Radierungen mit Zustandsbeschreibungen und 17 Lithographien. Sämtliche Werke sorgfältig reproduziert.

659. *LIEBERMANN, MAX. Gustav Schiefler. Max Liebermann; sein graphisches Werk. 3. [letzte] Auflage. Berlin, Bruno Cassirer, 1923. 29,5:21,5 cm. 180 S. Mit 1 signierten Radierung und 367 Abbildungen. Or.-Pgt. mit Deckelillustration von Liebermann. Schnitt und Rückenmittel in Gold. (500.—)

Der massgebliche Oeuvrekatalog über das graphische Werk von Liebermann. Exemplaren der Vorzugsausgabe mit 1 signierter Radierung «Junge Frau im Pelz» und 1 Abbildung des Künstlers.

660. MAILLOL, ARISTIDE. Marcel Guérin. Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié. Tome I: Les bois, tome II: Les lithographies, Les eaux-fortes. Genève, Pierre Cailler, 1965–67. 2 Bände. Je 24:17 cm. Mit über 400 Abb. Or.-Kart. (350.—)

Die beiden massgeblichen Werkverzeichnisse über das graphische Werk von Maillol. Beschrieben sind insgesamt 379 graphische Blätter, davon 254 Holzschnitte, 66 Lithographien und 59 Radierungen. Mit Zustandsbeschreibungen. Sämtliche Werke reproduziert.

661. *MARINI, MARINO. Helmut Lederer. Marino Marini. Plastiken. Werkverzeichnis. Mit einer Einleitung von Edward Trier. Stuttgart, Gerd Hatje, 1961. 30:25 cm. 4 u. XXIV S. Mit

D.-B. I, 55, II, 45, III, 150. Bedeutend. Das Dadaismus. Inhalt: Einleitung von Richard Hülsenbeck. Herausragende «Chronik des Dadaismus» von Tzara; ein lückenhafter Bericht über die Bewegung in Zürich. Beiträge von Tzara, Breton, Ball, Hülsenbeck, Walter Mehring, Picabia u. a.

103. [DADACO; DADAISCHES WERK]. 13 Druckbogen. Projektierter «Dadaco», Verlagsprojekt. Verlag der Kunst, Stuttgart, 1920. [Nicht erschienen]. 13 Druckbogen ca. 29:21 cm. (15.000.—)

D.-B. III, 80 (das dort gekaufte Exemplar), Motherwell, Bibliothek der ungeliebten Rohbogen für die endgültige Komposition der projektierten Publikation der Berliner Dadaisten Grosz, Hausmann und Heartfield. Wegen Differenzen unter den Herausgebern nicht erschienen. Einige Bogen von Hausmann (?) römisch-numerisch. Verwendete Texte zum Teil in der Zeitschrift «Der Dada» (Strasse No. 9) und in der Zeitschrift «Der Zelt». Zahlreiche Dada-Illustrationen von Grosz. Die Publikation angekündigt als «Dadaco; dadaistischer Weltatlas» in «Der Zelt» und als «Dadaco» in der Zeitschrift «Der Dada 2». Vgl. die beiden Abbildungen in Motherwell-Koppel. Unter anderem auch in der Zeitschrift «Der Dada» 150–151. Wohl nur in einzelnen Probebogen gedruckt. Höchst wahrscheinlich Unica. Das Exemplar aus der Sammlung von Tzara.

Manifestes du Mouvement Dada. In: Littérature. Revue mensuelle. Breton, Soupault. 2^e année, n° 13. Paris, mai 1920. 22:15 cm. 24 S. (350.—)

Die seltenen Nummer mit den 23 Dada-Manifesten von Aragon, Arnsberg, Breton, Breton, Dermée, Eluard, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Serre, Soupault, Tzara. Die Manifeste wurden am 5. Februar 1920 im Salon des Indépendants, am 7. Februar im Club du Faubourg und am 19. Februar in der Université populaire du Faubourg St-Antoine von den Autoren in der vom Los bestimmten Reihenfolge, vorgelesen.

DADA-MATINÉE-TRIBÜNE. Einladung und Programm zur Dada-Matinée am 30. November 1919. 29,5:23 cm. Doppelblatt mit Titelillustration von Erich Heckel. (300.—)

Adler. 1977.

Künstlerbuch mit 87 Aquarellen mit Gouache, teils mit blauem Filzstift akzentuiert, auf den typografisch bedruckten Seiten des Auktionskataloges „Dokumentations-Bibliothek VI“ von Kornfeld und Klipstein aus dem Jahr 1977, mit bemaltem Einband und Titelblatt.
Der bemalte Einband mit dem geritzten Titel „Adler“. Im Original-Versandkarton mit den handschriftlichen Adressangaben des Künstlers „Baselitz / Schloss Derneburg / 3201 Derneburg“. Unikat.
Das gebundene Künstlerbuch: 27,5 x 19,5 x 1,7 cm (10.8 x 7.6 x 0.6 in). [JS]

🕒 **Auflaufzeit:** 12.06.2026 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 500.000 (R7/D/F)
\$ 351.000 – 585.000

PROVENIENZ

- Sammlung Helmut Anton Krätz, Buchschlag/Frankfurt a. M. (1977 direkt vom Künstler als Geschenk erhalten).
- Seither in Familienbesitz.



Original-Versandkarton mit den handschriftlichen Adressangaben des Künstlers „Baselitz / Schloss Derneburg / 3201 Derneburg“.

„Adler“: Ein singuläres Kompendium mit 87 „Adler“-Aquarellen
Der Adler ist eines der bekanntesten frühen Bildmotive im Werk von Georg Baselitz. Seit den frühen 1970er Jahren ist er das zentrale Zeichen seines Œuvres – archaisch, souverän, unverwechselbar. In leuchtendem Kobalt-blau, in kühnem Pinselduktus, mit jener Mischung aus Urgewalt und malerischer Freiheit, die Baselitz' Adler von jedem anderen Bildzeichen der Nachkriegskunst unterscheidet. Ikonografisch aufgeladen, verdichtet sich im „Adler“, der für Freiheit und Stärke steht, eine komplexe Symbolwelt, die von der Antike bis in die Gegenwart reicht, von der im Barock vielfach dargestellten dramatischen Geschichte von Prometheus bis hin in die politische Gegenwart mit dem Adler als deutschem Staatssymbol. Eine enorme Fülle von Bedeutungsebenen, die gewiss auch biografische Bezüge aufweist; noch als Student verlässt Baselitz Ende der 1950er Jahre die DDR, um seinen künstlerischen Weg in Westdeutschland fortzusetzen. Werke aus der Adler-Werkreihe gehören heute zu den teuersten und gefragtesten Positionen des Künstlers. Einzelne Aquarelle dieser Werkgruppe erzielen hohe fünfstelligen Beträge, großformatige Adler-Gemälde wechseln für mehrere Millionen Euro die Hand.

• **Charakteristisch & singulär: „Adler“ (1977) – ein einzigartiges künstlerisches Kompendium**

• **87 Adler „auf dem Kopf“: umfassende und qualitativ herausragende Serie zu Baselitz' zentralem Bildmotiv der 1970er Jahre**

• **Faszination „Adler“: persönlich und ikonografisch aufgeladen**

• **Radikal & revolutionär: Baselitz' „Adler“ eingereiht in die Tradition der großen Meister der europäischen Avantgarde**

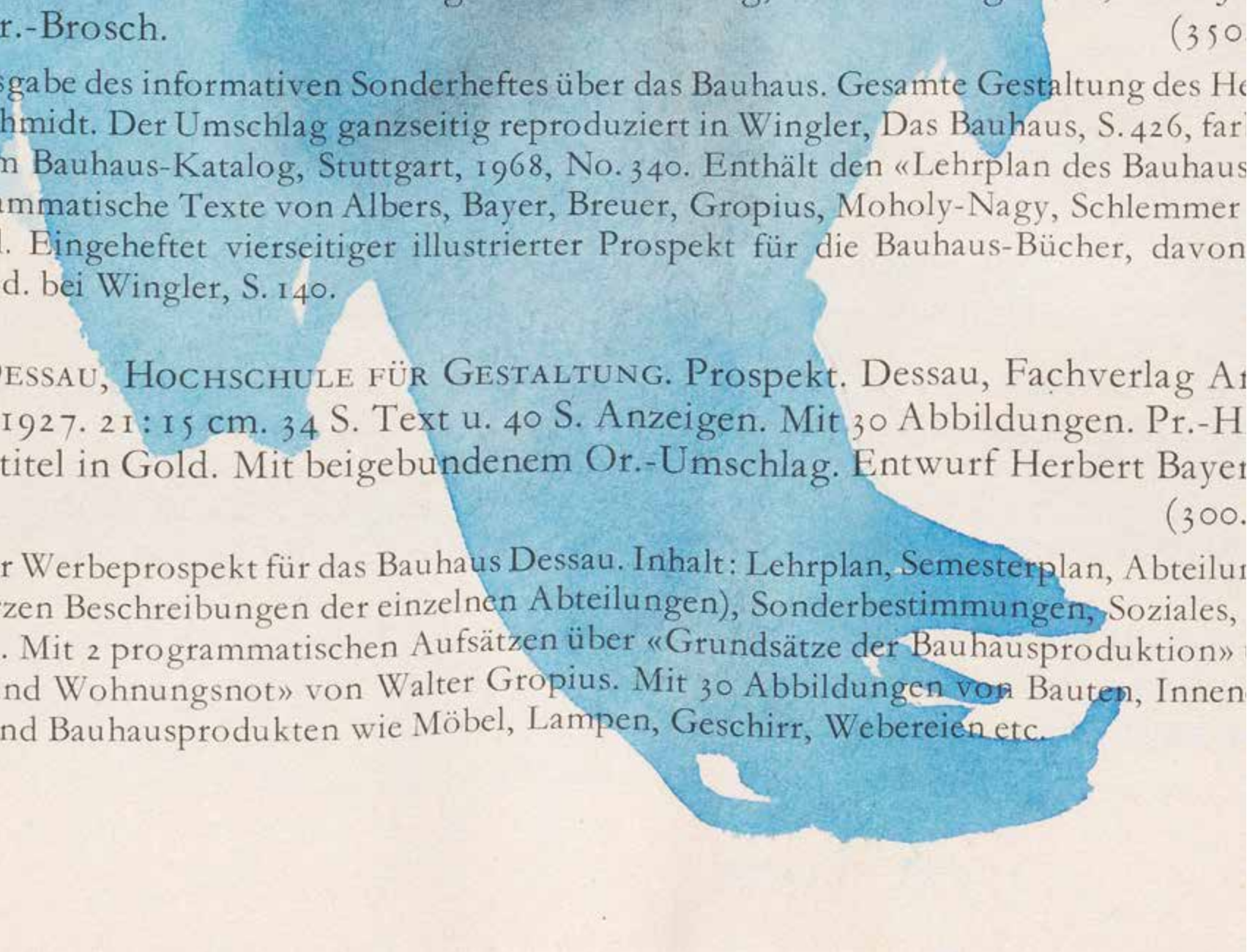
• **Beste Provenienz: Geschenk des Künstlers an den wichtigen Baselitz-Sammler und Förderer der internationalen Nachkriegskunst Helmut Anton Krätz und seither im Besitz der Sammler-Familie**

Was 1977 mit dem vorliegenden Künstlerbuch „Adler“ entsteht, ist nochmal etwas anderes – etwas Größeres. Nicht ein Aquarell. Nicht eine Handvoll. 87 Aquarelle auf einmal, entstanden in einem einzigen konzertierten künstlerischen Akt, eine geschlossene Serie, ein sich motivisch von Blatt zu Blatt fortentwickelnder kreativer Prozess, der sich in seiner Gesamtheit zu einem einzigartigen künstlerischen Gesamtkunstwerk verbindet: 87 Adler-Blätter, jedes davon ein spontan und meisterlich ausgeführtes Original, teils in leuchtend blauer Aquarellfarbe, teils zweifarbig mit Gouache und teils zusätzlich mit blauem Filzstift akzentuiert, jedes einzigartig und von besonderer Qualität.

Allesamt entstammen sie der Hochphase von Baselitz' internationalem Durchbruch und sind von einer bestechenden zeichnerischen Spontanität und Meisterschaft. Ein solches Kompendium – in Qualität, Zahl und konzeptueller Geschlossenheit – existiert in Baselitz' Œuvre vermutlich kein zweites Mal.



Und 59 weitere Adler-Aquarelle



Der Adler „auf dem Kopf“: Baselitz’ künstlerisches Markenzeichen über Expressionismus, Dada und Konstruktivismus

Aber nicht nur die außergewöhnliche Fülle an Aquarellen macht dieses Künstlerbuch außergewöhnlich. Es ist der Träger, auf dem Baselitz gemalt hat. Kornfeld & Klipstein bot 1977 zum sechsten und letzten Mal seine legendäre „Dokumentationsbibliothek zur Kunst des 20. Jahrhunderts“ zur Versteigerung an – eine Auktionsreihe, die seit 1957 als Pionierleistung der Avantgarde-Bibliografie galt und von Hans Bolliger, dem führenden Kenner der Materie, wissenschaftlich erarbeitet wurde. Vorgängerauktionen dieser Reihe enthielten unter anderem Teile der Bibliothek des dadaistischen Rebellen Tristan Tzara. Der Katalog aus dem Jahr 1977 ist der umfangreichen Kunstbibliothek von Helmut Anton Krätz gewidmet, die mit viel Kennerschaft und Begeisterung für die zentralen Positionen wie auch revolutionären Strömungen der Moderne zusammengetragen wurde und hochrangige illustrierte Bücher des Surrealismus, des Dadaismus und der europäischen Avantgarde umfasste: Erstausgaben und bibliophile Raritäten mit Texten und Grafiken von Wassily Kandinskys berühmtem Almanach „Der Blaue Reiter“ (1912) bis hin zu bedeutenden Publikationen des Futurismus, des Dadaismus und des Konstruktivismus. Dieser Katalog vereint als eine Art enzyklopädische Gesamtschau das gesammelte Wissen über die europäische Avantgarde und die bedeutendsten künstlerischen Bestrebungen

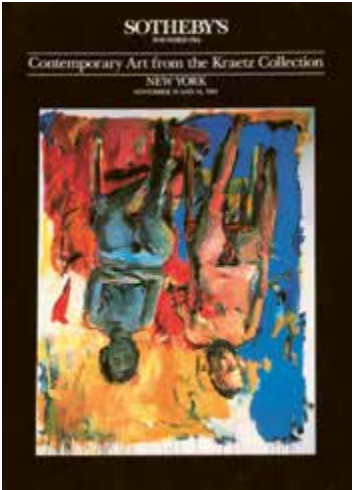
der ersten Jahrhunderthälfte. Auf jeder dieser Seiten erscheint nun Baselitz’ Adler: „Adler über Duchamp“, „Adler über Kandinsky“, „Adler über Kirchner“. Baselitz’ Adler-Zeichen, das die Nachkriegskunst prägte, tritt auf diese Weise in den Dialog mit den großen Meistern der europäischen Avantgarde. Jede Seite hat durch den gedruckten Text und die Schwarz-Weiß-Abbildungen darunter ihren ganz eigenen Klang, gemeinsam ist ihnen jedoch die kunsthistorische Dimension, die Baselitz auf diese Weise auch hier klar als die alles entscheidende Basis seines eigenen, kunsthistorisch heute ebenso bedeutenden Schaffens zu definieren weiß. Ohne all diese radikalen und mutigen Positionen der Moderne wäre Baselitz’ freie, alle Konventionen „auf den Kopf“ stellende Malerei nicht möglich gewesen. „Adler“ ist somit nicht allein als hoch persönliche Huldigung seines äußerst kennerschaftlichen Förderers und Sammlers Helmut Anton Krätz zu verstehen, der unter anderem mit zahlreichen Werken von Baselitz bis zu seinem Tod eine beeindruckende Sammlung zentraler Positionen zeitgenössischer Kunst zusammengetragen hat, sondern auch als eine Hommage an die Urväter der Moderne, an jene radikalen und unangepassten Neuerer, unverwechselbare Künstlerpersönlichkeiten, die Baselitz als die alles entscheidende Basis seines eigenen revolutionären Schaffens begreift.

„Diese Vögel haben eine ausgeprägte Persönlichkeit, als Vehikel kann man ihnen schon einen Symbolwert aufladen – eher Prometheus, die Akte mit dem Flügel, dem Dreieck zwischen Arm und Rumpf.“

Georg Baselitz im Gespräch mit Evelyn Weiss, in: Georg Baselitz, Gesammelte Schriften und Interviews, München 2011, S. 32.



Widmungsseite für Helmut Anton Krätz im Künstlerbuch



Contemporary Art from the Kraetz Collection, Sotheby's, New York, 13./14. November 1991, Cover: Schlafzimmer, 1975, Öl und Kohle auf Leinwand, Privatsammlung, © Georg Baselitz 2026

Baselitz und die Sammlung Krätz: Für wen malte Baselitz 87 Adler?

Helmut Anton Krätz gehörte gemeinsam mit seiner Frau Margot in den 1960er und 1970er Jahren zu den bedeutendsten und weitsichtigsten Sammlern zeitgenössischer Kunst. Er erkannte früh, was andere noch nicht sahen. In einer Zeit, in der Baselitz, Richter und Polke noch kaum auf dem internationalen Radar waren, erwarb das Ehepaar Krätz bereits Hauptwerke. Die Sotheby's-Kataloge für die Verkaufsauktionen der Sammlung 1991 und 1999 in New York lesen sich wie ein „Who's who“ der Nachkriegskunst: Gerhard Richters „Mustang-Staffel“ (1964) – heute in der Galerie Neue Meister im Albertinum in Dresden, Baselitz’ „Ludwig Richter auf dem Weg zur Arbeit“ (1965) – heute im San Francisco Museum of Modern Art, Baselitz’ verstörendes Gemälde „Landschaft für Väter“ (1965) und daneben bedeutende Werke von Sigmar Polke, A. R. Penck, Blinky Palermo, Joseph Beuys, Dan Flavin, Sol LeWitt, Andy Warhol und Joseph Kosuth. Krätz war nicht nur Sammler – er war ein enger Vertrauter und interessierter Förderer vieler Künstler. Zu Baselitz pflegte er eine enge persönliche Beziehung; 1975 mietete die Familie Krätz sogar eine Wohnung in Baselitz’ Schloss Derneburg an, das heute wiederum die international renommierte Hall Art Foundation beherbergt. Der plötzliche Tod von Krätz im Jahr 1978, im Alter von erst 47 Jahren, ein Jahr nach Entstehung des vorliegenden Werkes, setzte dieser intensiven Freundschaft ein Ende. Krätz hinterließ eine der wichtigsten Baselitz-Sammlungen, die je zusammengetragen wurden.

Das faszinierende Aquarell-Kompodium „Adler“ steht in diesem Kontext: Baselitz gestaltete ein einzigartiges Künstlerbuch auf der Basis des Auktionskataloges, welcher der herausragenden Kunstbibliothek seines engen Freundes und Sammlers Helmut Anton Krätz gewidmet

war und als ein fesselndes Zeugnis seiner außerordentlichen Liebe zur Kunst und seiner intensiven Kennerschaft fungiert. Baselitz übersandte das Buch persönlich an Krätz. Das Cover bemalte er deckend mit Gouache und ritzte in die noch nasse Farbe das Wort „Adler“ – Titel und Signatur zugleich. Die Originalversandverpackung ist vollständig erhalten und mit handschriftlichen Angaben von Baselitz selbst versehen, sie bezeugt noch heute die Unmittelbarkeit dieser besonderen freundschaftlichen Geste: ein herausragendes und einzigartiges Kunstobjekt, das malerisches Zeichen und Schrift, Tradition und Moderne, Kunstgeschichte und kreativen Schöpfungsakt mit einer herausragenden Provenienz und persönlicher Geschichte vereint.

Lückenlose Provenienz. Vom Atelier bis heute

Seit seiner Entstehung im Jahr 1977 befand sich „Adler“ zunächst im persönlichen Besitz von Helmut Anton Krätz und ging nach seinem Tod in Familienbesitz über. Auch als Teile der übrigen Sammlung im Jahr 1991 und erneut 1999 bei Sotheby's in New York versteigert wurden und spektakuläre Ergebnisse erzielten, verblieb das die Kennerschaft des Sammlers mit der Meisterschaft des Künstlerfreundes verknüpfende Aquarellbuch „Adler“ weiterhin in der Familie – zu persönlich, zu einzigartig, um es loszulassen. Fast fünfzig Jahre nach seiner Entstehung ist dieses fesselnde Gesamtkunstwerk nun im Rahmen unserer großen Jubiläumsauktion erstmals öffentlich zu sehen. [5]



Georg Baselitz in seinem Atelier, Schloß Derneburg, 1983, Foto: © Daniel Blau 2026



Georg Baselitz, Adler, 1977, Öl auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt a. Main, © Georg Baselitz 2026

JACK GOLDSTEIN

1945 Montreal (Kanada) – 2003 San Bernardino/Kalifornien



Untitled. 1980.

Acryl auf Leinwand. Diptychon.
122 x 247 cm (48 x 97.2 in). [AR]

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 (R7/D/F)
\$ 81,900 – 105,300

PROVENIENZ

- Metro Pictures, New York.
- Privatsammlung New York.
- Josh Baer Gallery, New York.
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Everything That's Interesting is New: The Dakis Joannou Collection, Athens School of Fine Arts, Athen, 20.1.-20.4.1996; Museum of Modern Art, Kopenhagen, 1997; Guggenheim Museum Soho, New York, wohl 1996/97, S. 118-119 (m. Farbabbb.).
- Monument to Now: The Dakis Joannou Collection, Deste Foundation, Nea Ionia und Neo Psychico, Athen, 22.6.-31.12.2004, verlängert bis 6.3.2005.
- The 80s, Albertina modern, Wien, 10.10.2021-13.2.2022, S. 128 (m. Farbabbb.).

LITERATUR

- Christie's, New York, Post War and Contemporary Art (Afternoon Session), 12.5.2005, Los 565.



Jack Goldstein, heute als Schlüsselfigur der „Pictures“-Generation und einflussreicher „artist's artist“ international bekannt, wird 1945 in Montreal (Kanada) geboren. Er studiert unter anderem am renommierten California Institute of the Arts bei John Baldessari, wo er 1972 seinen Abschluss macht. In den folgenden Jahren pendelt er zwischen Los Angeles und New York und erlangt mit seinen Audio-, Film- und Performancearbeiten erste Bekanntheit. Bereits 1977 nimmt er an der von Douglas Crimp kuratierten Ausstellung „Pictures“ in New York teil, die Jahre später einer ganzen Künstlergeneration ihren Namen geben wird. Gemeinsam mit Weggefährten wie Robert Longo und Sherrie Levine distanziert er sich sowohl vom Minimalismus als auch von der Pop-Art und wird zu einer zentralen Figur eines neuen, postmodernen Kunstverständnisses. In den späten 1970er Jahren beginnt er, sich mit der Malerei zu beschäftigen. Explosionen, Naturkatastrophen, Kriegsbilder und astronomische Aufnahmen gehören zu seinen wiederkehrenden Motiven, die er in bisweilen monumentalen Formaten inszeniert. Dabei greift er auf fremde Vorlagen wie Medienbilder oder Fotografien zurück, die er in der von ihm bevorzugten Airbrush-Technik mit der Unterstützung von Assistenten auf seine Leinwände übertragen lässt. Sein Diptychon „Untitled“ von 1980 steht dabei beispielhaft am Beginn

seiner malerischen Auseinandersetzung mit der in den 1980er Jahren allgegenwärtigen Medienwelt. Im Jahr des Ausbruchs des Ersten Golfkriegs inszeniert Jack Goldstein darin einen Kriegsjet vor monochromem Blau und setzt ihm auf der rechten Bildtafel ein düster erscheinendes, schwarz-weißes Abbild einer Fabrikanlage entgegen. Der Jet mit seiner zerstörerischen Kraft erscheint in diesem Szenario trotz gezündeter Rakete nahezu ästhetisch, und ist zugleich distanziert inszeniert, losgelöst von jeglicher individuellen künstlerischen Autorschaft und eindeutig definierbarer Kontextualisierung – es ist eine schaurige Reflexion medialer Bildmacht, jedoch ohne erkennbare narrative Wertung. Gegen den Vorwurf der Gewalt- bzw. Kriegsverherrlichung wehrte sich der Künstler dabei immer vehement. Und doch war Jack Goldstein fraglos auch ein „Künstler des Spektakels“, denn: „Das Spektakel bot ihm die intensivste Erfahrung, auch wenn sie nur von den Medien vermittelt war. Selbst der Krieg interessierte ihn lediglich als visuelles und akustisches Spiel. [...] Wie dem auch sei: Die Bilder haben eine unheimliche Aura. Goldstein wusste, wie man die Emotionen von Betrachtern und Zuhörern manipuliert.“ (Christian Huther, Jack Goldstein. „Art should be a trailer for the future“, in: Kunstforum, Bd. 200, 2010, S. 286-287) [AR]

-
- „Visionär“, „Künstler des Spektakels“ und „artist's artist“: Jack Goldstein gilt als Schlüsselfigur der „Pictures“-Generation und der Postmoderne
 - Theatralisch und konfrontativ reflektiert er mediale Bildrealitäten, manipuliert unsere Wahrnehmung und unser Moralverständnis
 - 1982 und 1987 Teilnahme an der documenta 7 und 8 in Kassel
 - Ausgestellt in der vielbeachteten Show „The 80s“, Albertina Wien (2021/22), sowie in zwei Gruppenausstellungen der renommierten „The Dakis Joannou Collection“ (1996 u. 2004)
 - Aktuell zeigt das Kunst Museum Winterthur eine umfassende Einzelausstellung des Künstlers (bis Mai 2026)
 - Weitere Werke dieser gesuchten Schaffenszeit befinden sich in internationalen Museumssammlungen, wie dem Museum of Modern Art, New York, dem Centre Pompidou, Paris, oder dem Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. Main
-

GEORG BASELITZ

1938 Deutschbaselitz/Sachsen – 2026 Inning am Ammersee



Enddesign. 2011.

Öl und Goldbronze auf Leinwand.
Verso signiert, datiert „24. XII. 2011“ und betitelt
400 x 300 cm (157.4 x 118.1 in). [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.12 h ± 20 Min.*

€ 550.000 – 750.000 (R7/F)
\$ 643,500 – 877,500

PROVENIENZ

- Gagosian Gallery, New York.
- Privatsammlung New York (2012 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Gagosian Gallery, New York, Georg Baselitz, 28.2.-7.4.2012.

LITERATUR

- John-Paul Stonard, Georg Baselitz: Paris, Potsdam, New York, The Burlington Magazine, New York 2012, S. 366-367 (m. Abb., hier unter dem Titel „Enddesign“).
- Georg Baselitz, Robert Fleck, Georg Baselitz. New paintings and sculpture, New York 2012, S. 25-27 (hier unter dem Titel „Enddesign“).

- **Dürer/Friedrich/Baselitz: Mit diesem monumentalen Werk reiht Baselitz sich in die Tradition der großen Meister der Kunstgeschichte ein**
- **Remix & Adaption: radikale Neubewertung seiner wichtigen Fraktur-Bilder der 1960er Jahre, inspiriert von Dürers ikonischer „Melencolia I“**
- **Zeichnerische Spontaneität, Dripping und Dynamik in beeindruckendem Format**
- **Von der Gagosian Gallery, New York, in eine bedeutende New Yorker Privatsammlung**
- **Große Überblickschau zu zuletzt in der Fondation Beyeler, Basel (2018), dem Centre Pompidou, Paris (2021/22), dem Kunsthistorischen Museum, Wien (2023), und White Cube, London (2024)**

Künstler=Genie: Baselitz monumentales „Enddesign“ und Dürers berühmter Kupferstich „Melencolia I“

Monumental, technisch perfekt und inhaltlich hoch verdichtet: Baselitz Gemälde „Enddesign“ ist ein künstlerischer Paukenschlag, der scheinbar mühelos und spontan den Bogen über mehr als fünfhundert Jahre Kunstgeschichte und künstlerisches Selbstverständnis spannt. Nicht nur der Titel dieser enorme Leinwand, sondern vor allem die rätselhafte, entrückt in die Ferne schweifende Gestalt und das ikonische Bildelement des achtflächigen Polyeders sind eindeutige Dürer-Verweise. Baselitz bezieht sich damit auf den Urvater des künstlerischen Geniekultes, den Renaissance Künstler Albrecht Dürer und dessen technisch meisterhaften und inhaltlich hochkomplexen Kupferstich „Melencolia I“ aus dem Jahr 1514. Dürers „Melencolia I“ ist eine Ikone der abendländischen Kunstgeschichte und eines der bekanntesten Kunstwerke weltweit, seine technische Perfektion und seine rätselhafte Darstellung fesseln bis heute, weshalb es als das am meisten besprochene und kommentierte Werk der Kunstgeschichte gilt. Auch Baselitz, der selbst eine umfassende Sammlung von Altmeister Druckgraphiken zusammengetragen und deren komplexe Motivik immer wieder erfolgreich als Inspirationsquelle für seine eigene Malerei genutzt hat, sucht die intensive Auseinandersetzung mit Dürers berühmtem Meisterstich.





Albrecht Dürer, Melencolia I (Die Melancholie), 1514, Kupferstich, verkauft bei Ketterer Kunst, Evening Sale, 8.12.2023, Ergebnis: 279.000 Euro.

Dürer war Maler, Grafiker, Mathematiker und Kunsttheoretiker und beginnt sein Kunstschaffen ganz im Sinne der Renaissance nicht mehr allein als das Ergebnis eines handwerklichen Schaffensprozesses, sondern als die Essenz eines intensiven intellektuellen Schöpfungsaktes zu begreifen. Der Künstler ist für ihn erstmals ein in besonderer Weise geistig Schaffender, der verschiedenste Wissensbereichen wie Anatomie, Geometrie und Perspektive beherrschen muss und in jeder Hinsicht belesen sein sollte.

Das im Mittelalter noch negativ beurteilte menschliche Temperament des Melancholikers erfährt in der neuplatonischen Literatur der Renaissance, Bezug nehmend auf eine Passage in den „Problemata“ des antiken Philosophen Aristoteles (4. Jh. v. Chr.), eine positive Umdeutung. Dürer setzt diese erstmals bildlich um, indem er seine „Melencolia I“ durch die Vielzahl der beigegebenen Attribute als hochgradig intellektuell befähigtes Wesen und damit als umfassende Allegorie des Schöpferischen inszeniert. „Der im Mittelalter mit viel Skepsis betrachtete Melancholiker avancierte zur Genieklasse, der anzugehören sich viele, unter ihnen Dürer, Mühe gaben. Melancholie und Genialität bedingten sich nun wechselseitig. Mit Recht sprechen Forscher wie Schuster von einem ‚versteckten Selbstbildnis‘ [...]“ (R. Schoch/M. Mende/A. Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1, München 2001, S. 183).

Baselitz bezieht sich in „Enddesign“ also nicht nur auf das berühmteste Werk der Kunstgeschichte, sondern darüber hinaus auf das Kunstwerk, das als eine Art künstlerische Initialzündung des modernen künstlerischen Selbstverständnisses gilt, da es den Künstler erstmals als Intellektuellen oder gar als Genie begreift.

Remix & Adaption:

Baselitz' „Enddesign“ als komplexe malerische Verdichtung

Die bildliche Rezeption von Dürers „Melencolia I“ wird für das moderne künstlerische Selbstverständnis in entscheidender Weise initiiierend. Unter anderem hat sich fast 300 Jahre später Caspar David Friedrich, und damit ein weiterer deutscher Ausnahmekünstler in seinem Holzschnitt der „Melancholie (Frau mit dem Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen)“ (1803/04), welcher die künstlerische Grundstimmung der Romantik in einem einzelnen Blatt zusammenfasst, auf Dürer bezogen. Und 1998 hat Georg Baselitz sein auf Friedrich verweisendes, monumentales Gemälde „Friedrichs Melancholie“ für den Treppenaufgang des Berliner Reichstagsgebäudes, dem Sitz des Deutschen Bundestages, geschaffen und damit nicht nur sich selbst, sondern auch den beiden großen Meistern der deutschen Kunstgeschichte, Albrecht Dürer und Caspar David Friedrich, erstmals ein malerisches Denkmal gesetzt.

In „Enddesign“ ist Baselitz aber dreizehn Jahre später noch einen bedeutenden Schritt weiter gegangen, indem er seine Hommage an die beiden großen Meister der Kunstgeschichte noch mit seinen charakteristischen Remix-Elementen, kunsthistorischen Zitaten und Verweisen auf sein eigenes Werk, angereichert und damit dem Bogen meisterlich bis ins 21. Jahrhundert gespannt hat. Somit wirkt „Enddesign“ auf herausragende Weise wie die bildgewordene melancholisch-romantischen Grundstimmung, die Baselitz zum künstlerischen Prinzip seiner reifen Werkphase erklärt: „This idea of „looking toward the future“ is nonsense. I realized that simply going backwards is better. You stand in the rear of the train—looking at the tracks flying back below—or you stand at the stern of a boat and look back—looking back at what's gone.“ Georg Baselitz, zit. nach: Gagosian Gallery, New York (<https://gagosian.com/artists/georg-baselitz/>).

„If you're remixing popular music you change the rhythm or the sound. I have thought for a long time about what to call what I do. I like the word ‚remix‘ because it comes from youth culture.“

Georg Baselitz, zit. nach: Guggenheim Museum Bilbao (<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/remix/>).

Zeichnerische Spontaneität, Dripping und Dynamik:

Technische Meisterschaft in beeindruckendem Format

Entgegen seiner inhaltlichen Komplexität und Dichte fasziniert „Enddesign“ mit einer luftig leichten, spontan auf die Leinwand gesetzten Malerei, die zum einen das Ergebnis aus Baselitz konsequenter malerischer Entwicklung ist und zum anderen stilistische Verweise von Edward Munch über Willem de Kooning bis hin zu Tracey Emin in sich trägt. Zunächst hat Baselitz in kräftigen Pinselhieben frei angelegte Farbflächen auf die riesige, am Boden ausgebreitete Leinwand gesetzt und in einem zweiten Schritt eine äußerst feine, zeichnerisch angelegte Linatur aus schwarzen Drippings darüber ausgebreitet, um den Farbflächen optisch Halt und Tiefe zu verleihen. Als Kenner und Überwinder der Tradition qualifiziert sich Baselitz demnach auch im technischen Bildaufbau, da er keineswegs zuerst die Kontur setzt, sondern bewusst gegenläufig agiert, um ein vollkommen neuartiges Bilderlebnis zu generieren. Seine herausragende malerische Qualität liegt drüber hinaus in der Zweiteilung der Bildfläche und der spannungsvollen Verschiebung der Motivik begründet, die Baselitz aus seinen „Fraktur“-Zeichnungen der späten 1960er Jahre abgeleitet und spontan und malerisch ins Monumentale gesteigert hat.

Bereits 1995 zeigte das Solomon Guggenheim Museum, New York, und das Los Angeles County Museum die erste Baselitz-Retrospektive in Amerika. Fortan sollten zahlreiche große internationale Museumsausstellungen des deutschen Malers folgen, u.a. Fondation Beyeler, Basel (2018), Centre Pompidou, Paris (2021/22) sowie Kunsthistorischen Museum, Wien (2023). International wird Georg Baselitz heute von der Galerie Thaddeus Ropac, Paris, London, Salzburg, und von Gagosian, New York, London, Paris, vertreten. [JS]

Georg Baselitz, Friedrichs Melancholie, 1998, Öl auf Leinwand, Sammlung der Bundesrepublik Deutschland, Reichstagsgebäude, Berlin. © Georg Baselitz 2026



Georg Baselitz, Atelier am Ammersee, 2011 (im Hintergrund an der Wand die vorliegende Arbeit). © Elke Baselitz 2026

„This idea of ‚looking toward the future‘ is nonsense. I realized that simply going backwards is better. You stand in the rear of the train—looking at the tracks flying back below—or you stand at the stern of a boat and look back—looking back at what's gone.“

Georg Baselitz, zit. nach: Gagosian Gallery, New York (<https://gagosian.com/artists/georg-baselitz/>).



ROY LICHTENSTEIN

1923 New York – 1997 New York

Puzzle Portrait (Study). 1978.

Bleistift- und Buntstiftzeichnung.
Verso datiert. Auf Büttlen von Arches (mit Wasserzeichen).
11,3 x 9,5 cm (4.4 x 3.7 in). Papier: 32,1 x 19,7 cm (12.6 x 7.7 in).
Aus dem Skizzenbuch des Künstlers „NY Central Marbled Sketchbook“, um
1977/78 (RLCR 2683). Studie zum Werk „Puzzle Portrait“, 1978 (RLCR 2759) [KA]
Die Arbeit ist unter der Nummer „RL 2630“ bei der Roy Lichtenstein Foundation,
New York, verzeichnet.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 200.000 (R7/F)
\$ 117,000 – 234,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- James Goodman Gallery, New York (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- Privatsammlung USA (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Museum of Modern Art, New York (Leihgabe 1985-1994, aus dem Besitz des Künstlers).
- Roy Lichtenstein. Conversations with Surrealism, Mitchell-Innes & Nash, New York, 19.9.-12.11.2005, Kat.-Nr. 37 (m. Farbbabb.).

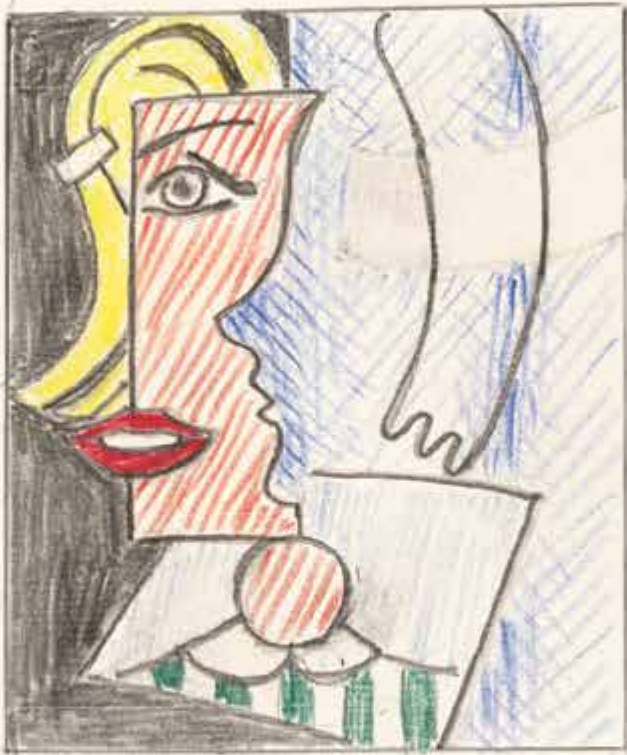
LITERATUR

- Andrea Theil, Puzzle Portrait (Study), 1978 (RLCR 2759), in: Roy Lichtenstein. A Catalogue Raisonné, Roy Lichtenstein Foundation, New York, www.lichtenstein-catalogue.org/catalogue/entry.php?id=2831 (aufgerufen 25.3.2026).

Roy Lichtenstein zählt sowohl mit seinen von Comics inspirierten Gemälden als auch mit seinen späteren kunsthistorischen Dialogen zu den prägenden Figuren der amerikanischen Pop-Art. In den frühen 1960er Jahren erlangt er internationale Anerkennung, indem er sich die überzeichnete Bildsprache von Comicstrips und kommerzieller Werbung aneignet und die Ästhetik des amerikanischen Alltags in einen neuartigen Kontext der Hochkunst überführt. Seit den 1970er Jahren richtet sich sein Interesse zunehmend auf eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte. Im Dialog mit zentralen Strömungen der Moderne wie Kubismus, Surrealismus, Futurismus und deutschem Expressionismus entwickelt er ein eigenständiges, von Ironie getragenes visuelles Vokabular, das tradierte Bildsprachen aufgreift und in eine neue visuelle Ordnung überführt. Im Zentrum steht dabei die Frage nach den etablierten Bedeutungen von Kunst und deren Neuformulierung innerhalb eines veränderten Kontextes. Dies zeigt sich sowohl in Transformationen kanonischer Werke wie „Still Life with Goldfish“ (1972) nach Henri Matisse „Les poissons rouges“ von 1912 als auch in reflektierenden Kommentaren zum abstrakten Expressionismus, etwa in der Serie „Brushstrokes“ (1965), die auf Jackson Pollock Bezug nimmt. Die 1978 entstandene Arbeit „Puzzle Portrait (Study)“ ist dieser Phase besonderer künstlerischer und intellektueller Konzentration zuzuordnen.

- **Seltene Arbeit aus der Phase höchster konzeptueller Verdichtung**
- **Bedeutende Vorstudie zum Gemälde „Puzzle Portrait“ (1978)**
- **Puzzle der Schönheit: Lichtenstein interpretiert seine ikonische blonde Heldin in der Bildsprache des Kubismus und Surrealismus neu**
- **Museale Provenienz: fast ein Jahrzehnt als Leihgabe im Museum of Modern Art, New York (1985–1994)**
- **Im Entstehungsjahr werden Lichtensteins Werke vielfach in renommierten internationalen Museen ausgestellt, u. a. im Whitney Museum of American Art, New York, in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, im Tehran Museum of Contemporary Art sowie im Museum of Modern Art, New York**

Verwurzelt in kubistischen und surrealistischen Traditionen dekonstruiert Lichtenstein hier seine ikonische blonde Heldin und überführt sie in einen statischen Raum, in dem fragmentierte Gesichtszüge, Spiegelungen und Schatten als autonome Elemente auf der Bildfläche erscheinen. Im Gegensatz zum gestischen Pinselduktus der abstrakten Expressionisten, auf den er zugleich Bezug nimmt und reagiert, arbeitet der Künstler mit kalkulierter, nahezu mechanischer Präzision. Markante Konturen, strenge Linien und rhythmische Farbflächen fügen sich zu einer bewusst dislozierten und zugleich schlüssigen Bildordnung. Die Komposition erinnert an Picassos multiperspektivische Frauenporträts, bleibt jedoch in ihrer grafischen Klarheit und feinsinnigen Ironie unverkennbar eigenständig. Als vorbereitende Studie zu dem im selben Jahr entstandenen Gemälde „Puzzle Portrait“ (1978) gewährt das vorliegende Werk einen unmittelbaren Einblick in Lichtensteins kompositorisches Denken. Wie der Künstler bereits 1967 bemerkt: „I don’t draw a picture in order to reproduce it. I do it in order to recompose it.“ (Roy Lichtenstein, zit. nach: Ausst.-Kat. Pasadena Art Museum, San Diego 1967). Analytisch und lyrisch zugleich, diszipliniert und surreal, erfasst diese Zeichnung das Bild im Spannungsfeld zwischen Konzeption und Auflösung und eröffnet einen intimen Einblick in den Arbeitsprozess eines Künstlers auf dem Höhepunkt seines Schaffens. [KA]



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden



Abstrakter Kopf: Tragische Maske. 1932.

Öl auf leinenstrukturiertem Velin, original auf Malkarton aufgelegt.
Links unten monogrammiert sowie rechts unten datiert. Verso signiert und datiert. Zusätzlich auf einem Etikett von fremder Hand betitelt „Tragische Maske“. 35,7 x 25,2 cm (14 x 9,9 in). [MH]
In Jawlenskys sogenanntem Cahier Noir auf Seite 52 als „1932 N. 14“ registriert.

⌚ *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.16 h ± 20 Min.*

€ 250.000 – 350.000 (R7/D)
\$ 292,500 – 409,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles (1960, verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung.
- Privatsammlung (wohl 1977 erworben, Hauswedell & Nolte, Hamburg),
- Privatsammlung Berlin (seit 1984, Hauswedell & Nolte, Hamburg).

AUSSTELLUNG

- Father and Son. Andreas Jawlensky - Alexej von Jawlensky, Kleemann Galleries, New York, 5.4.-10.5.1958, Kat.-Nr. 6.
- Alexej von Jawlensky. Bilder aus den Jahren 1906-1937, Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles, 30.4.-25.5.1962 (m. Abb.).

LITERATUR

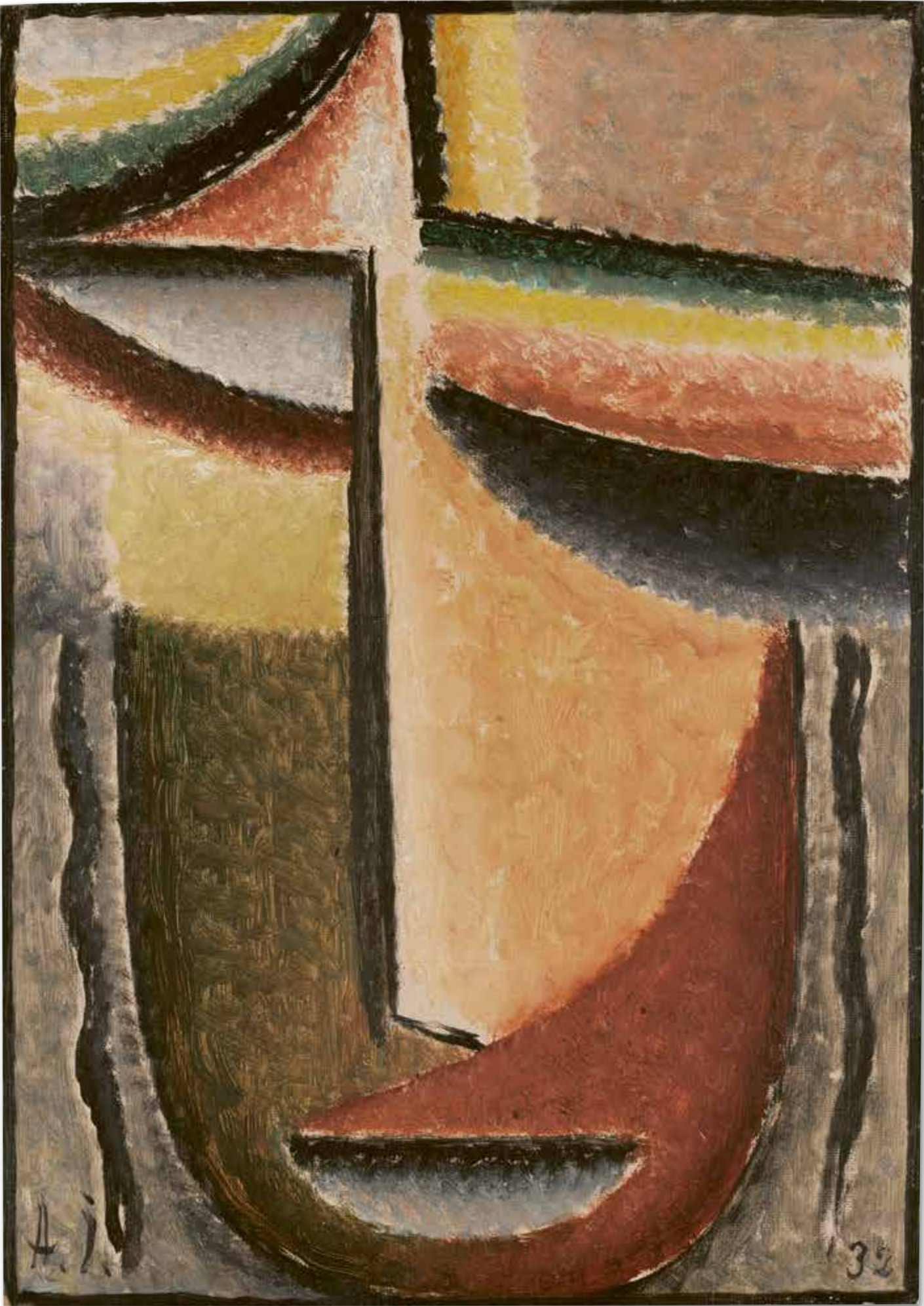
- Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. 2: 1914-1933, München 1992, WVZ-Nr. 1394 (m. Abb.).
- Clemens Weiler, Jawlensky. Köpfe - Gesichte - Meditationen, Hanau 1970, WVZ-Nr. 312, hier ohne Titel (m. Abb.).
- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, WVZ-Nr. 368 (m. Abb. auf S. 253).
.....
- Bernhard S. Myers, Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch, Köln 1957 (m. ganzs. Abb., Nr. 56).
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 222. Auktion, 3.6.1977, Los 667 (m. Abb.).
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 254. Auktion, 8./9.6.1984, Los 792 (m. Abb., Tafel 13).

Aus Alexej von Jawlenskys wichtiger Werkgruppe der „Abstrakten Köpfe“ entfaltet unser Bild „Abstrakter Kopf: Tragische Maske“ (1932) eine besonders harmonische und fast meditativ-beruhigende Stimmung. Die erdige, warmtonige Farbpalette und die für diese Werkgruppe ganz typische zurückhaltende Bildsprache lenkt die Wahrnehmung auf die Struktur und Form des Gemäldes. Durch die Braun-, Grau- und Ocker-Töne und wenige Akzente in Gelb und Grün kann sich das Auge voll und ganz auf den Pinselduktus, seinen tupfenartigen, pulsierenden Auftrag und dessen Wirkung konzentrieren. Diese bewusste ästhetische Entscheidung Jawlenskys bricht die ansonsten dichte Farbfläche auf. Trotz der geschlossenen Augen erzeugt diese komplexe Technik eine physische Präsenz, die den Betrachter in ihren Bann zu ziehen vermag. Vor allem ab ca. 1920 setzt sich Jawlensky immer intensiver und in immer weiter abstrahierender Form mit dem Motiv des Gesichts auseinander. Während in der Werkgruppe der „Heilandsgesichter“ noch menschlich-naturalistische Züge zu erkennen sind, verdichtet der Künstler bei den „Abstrakten Köpfen“ Form und Farbe zu einer autonomen Kraft. Das Individuelle tritt zugunsten einer zeitlosen, inneren Bildidee zurück. Die anatomischen Merkmale werden zu geometrischen Formen

- **Aus der wichtigen Werkgruppe der „Abstrakten Köpfe“ in seiner späten, hochkonzentrierten Schaffensphase**
- **Besonders harmonische und meditativ-beruhigende Komposition**
- **Wunderbare Synthese aus Figuration und Abstraktion**
- **Jawlensky gelingt hier eine formale Verdichtung, die das Gesicht nicht als Porträt, sondern als universelles Sinnbild menschlicher Existenz begreifbar macht**
- **Der Untertitel „Tragische Maske“ eröffnet eine tiefenpsychologische Lesart: Das Werk reflektiert Jawlenskys existenzielle Situation mit seiner Krankheit und die politische Bedrohung der frühen 1930er Jahre**
- **Seit über 40 Jahren Teil einer bedeutenden Berliner Privatsammlung**

umgewandelt und in gar architektonisch anmutender Weise symmetrisch angeordnet. Auch in der hier gezeigten Arbeit orientiert sich alles an einer mittig platzierten Vertikalen, mit der Jawlensky eine Nase andeutet. Den Mund setzt der Künstler aus waagerechten Linien und einer Halbmond-Form zusammen, Augen und Augenbrauen werden durch waagerechte und leicht diagonal platzierte Linien ersetzt.

Der Untertitel unseres Bildes „Tragische Maske“ eröffnet eine tiefenpsychologische Lesart, die mit Jawlenskys persönlicher Situation, mit seinem sich verschlechternden gesundheitlichen Zustand und auch mit der politischen Unsicherheit der frühen 1930er Jahre in Deutschland in Verbindung steht. Kunst wird zunehmend politisiert und als agitatorisches Mittel eingesetzt. In diesem Zuge werden insbesondere der Expressionismus, die Abstraktion und die Neue Sachlichkeit als „entartet“ beschimpft und alles Russische als „bolschewistisch“ diffamiert. Jawlensky ist darüber hinaus immer wieder an das Bett gefesselt und muss sich oft für längere Zeit in Kuraufenthalte begeben. Diese Umstände treffen den Künstler schwer. Relativ zurückgezogen lebt er nun in seiner Wiesbadener Wohnung. Trotz dieser wirtschaftlich und gesundheitlich belastenden Zeit für Jawlensky ist die Resonanz seiner „Abstrakten Köpfe“ – insbesondere auch unter seinen Künstlerkollegen – überaus positiv. Karl Schmidt-Rottluff erwirbt einen, Paul Klee zwei und Kandinsky ebenfalls einen der „Abstrakten Köpfe“ für ihre privaten Sammlungen. [MH]



KONRAD LUEG

1939 Düsseldorf – 1996 Düsseldorf



Ohne Titel. 1966.

Kaseintempera auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert und datiert.
200 x 145 cm (78,7 x 57 in). [EH]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.18 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 117,000 – 175,500

PROVENIENZ

- Sammlung K. Behrends, Düsseldorf
- Olbricht Collection, Essen/Berlin (2003, Sturies).

AUSSTELLUNG

- Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg, PS1 Contemporary Art Center, New York, 12.9.-31.10.1999; Kunsthalle Bielefeld, 14.11.1999-16.1.2000; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Gent, 30.1.-2.4.2000.
- Rockers Island. Olbricht Collection, Museum Folkwang, Essen, 5.5.-1.7.2007.

LITERATUR

- Thomas Kellein, Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg, Bielefeld 1999, S. 103.
- Andreas Sturies, Düsseldorf, Auktion 29.11.2003, Los 151, Farbabb. Taf. XI.

„Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg“, so lautet der Titel der Ausstellung, auf der diese Arbeit 1999 im PS1 Contemporary Art Center, New York, und im darauffolgenden Jahr in der Kunsthalle Bielefeld sowie im Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Gent gezeigt wurde. Unter seinem Geburtsnamen ist der Künstler als einer der wichtigsten und einflussreichsten Galeristen Deutschlands für die Kunst der 1970er und 1980er Jahre bekannt: Konrad Fischer. Als Künstler Konrad Lueg wählt er den Geburtsnamen seiner Mutter, um Verwechslungen zuvorkommen.

Seine künstlerische Ausbildung erhält er ab 1958 an der Kunstakademie in Düsseldorf, wo er zunächst bei Bruno Goller und dann zusammen mit Sigmar Polke, Gerhard Richter und Manfred Kuttner bei Karl Otto Götz studiert. Im November 1962 wird er aus der Akademie ausgeschlossen, ohne Angabe von Gründen und ohne Abschluss. Der Hintergrund hierfür ist wohl in seinen politischen Aktivitäten zu suchen. Doch der gebürtige Düsseldorfer Konrad Lueg ist in der Kunstszene der Stadt gut vernetzt, er kennt über Peter Brüning viele Künstler und kunstinteressierte Leute. Die erste und heute legendäre Ausstellung „Leben mit POP – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus“, für die er mit Gerhard Richter das Möbelhaus Berges bespielt, findet 1963 statt. Mit ihr setzen sich die beiden jungen Künstler als „enfants terribles“ und die Pop-Art in ihrer Behandlung des Alltäglichen perfekt in Szene. Dennoch bleibt die finanzielle Situation für ihn und seinen Weggefährten sehr schwierig. So hat er zusammen mit Gerhard Richter in dieser Zeit auch „die Treppen eines Schlosses in der Nähe von Düsseldorf geputzt oder Innendekorationen für Kneipen angefertigt“ (zit. nach: Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2002, S. 126).

Mit seiner Kunst wendet Konrad Lueg sich, ganz dem Wesen der Pop-Art entsprechend, dem Alltäglichen zu. Zunächst entstehen seine Fußballer-Bilder. Dieser Sport ermöglicht den Deutschen nach den Gräueln des Vergangenen wieder das Gefühl des Stolzes durch die Erfolge der Fußball-Nationalmannschaft. Ab Mitte der 1960er Jahre ergündet Konrad Lueg

• Aus der bedeutenden Reihe der Tapetenbilder

• Luegs Kunst ist Pop-Art im reinsten Sinne

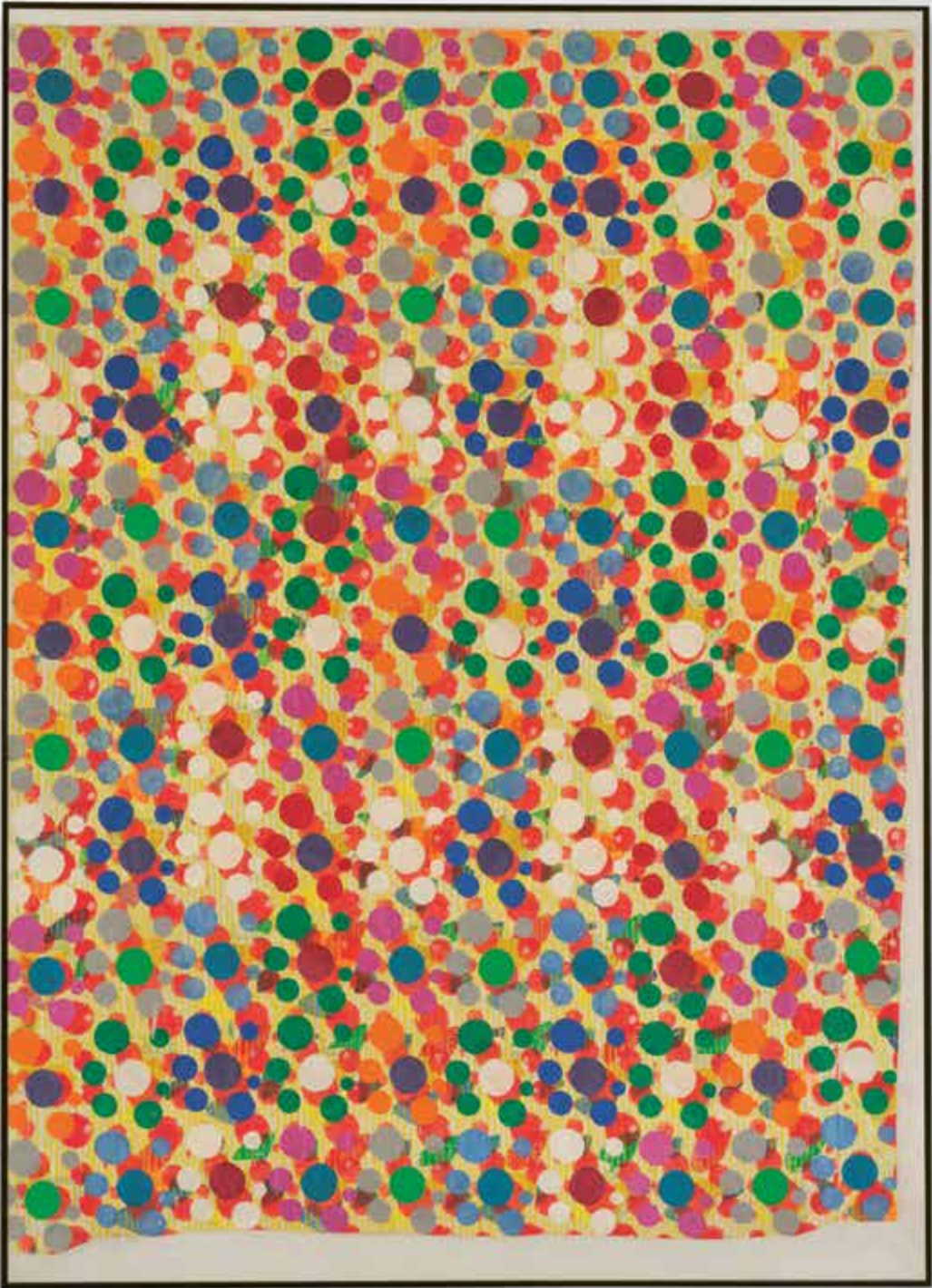
• Bisher ist kein weiteres Werk dieser Reihe auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten worden

• Konrad Lueg ist als Konrad Fischer einer der wichtigsten und einflussreichsten Galeristen für die Kunst der 1970er und 1980er Jahre

die Repetierbarkeit von Motivik und findet sein Medium im Wandschmuck der Tapete oder des stereotypen Musters etwa des Handtuchs. Wohl auch aus finanziellen Gründen verwendet er weiterhin als Malmittel günstige Kaseinfarbe, unter dem Markennamen „Plaka-Farbe“ allbekannt. Diese schnell trocknende Farbe bewirkt ein flaches Erscheinungsbild und ist im Vergleich zu Öl- oder Acrylfarben wesentlich einfacher in der Handhabung. Das Malgeschehen ist unmittelbar, die Farbe entzieht sich nicht der Kontrolle des Künstlers. Auch die Flachheit des Farbauftrages kommt Konrad Lueg sehr entgegen und ist unbedingt erwünscht, kann er doch damit eine neue Kunst im überdeutlich sichtbaren Gegensatz zur materialbetonten, bisweilen spontanen Malerei des Informel erschaffen. Seine Bildthemen lassen sich als Konsumkritik verstehen. Er schaut mit scharfem Blick auf die biedere Gesellschaft des Wirtschaftswunders, in dem sich die deutsche Gesellschaft eingerichtet hat. Außerdem ist es in Deutschland auch die beginnende Zeit der Studentenrevolten und der Hippies, des ersten lauten Auflehns gegen einen traditionellen, von sehr konservativen Werten bestimmten Alltag. So übt Konrad Lueg Kritik, indem er ganz Alltägliches in Szene setzt, erhebt es in die Kunstwürdigkeit und hinterfragt damit zugleich den Kunstbegriff.

Ab 1965 beginnt Konrad Lueg mit seriell sich wiederholenden Mustern zu experimentieren. Konsequenterweise verwendet er auch Malerrollen, wie sie Handwerker benutzen, um die Muster zu repetieren. Im vorliegenden Gemälde inszeniert Konrad Lueg das Muster einer Tapete. Bei genauerer Betrachtung tun sich immer neue, übereinanderliegende Muster-Schichten auf: bunte Punkte über gelben Streifen über weiteren nur stellenweise hervortretenden Musterreihungen; wie bei einer Wohnung, in der die Wände oft übermalt wurden. Im rechten und unteren Rand spielt er jedoch mit der Bildfläche. Das scheinbar flächige Muster liegt wie auf einer sich bewegenden Stoffbahn. Es erhält dadurch eine besondere Leichtigkeit.

Luegs Kunst ist Pop-Art im reinsten Sinne und das vorliegende Tapetenbild ein herausragendes Beispiel dafür. [EH]



SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien – 2010 Köln



BZ am Mittag. 1965.

Dispersion, Öl und Bleistift auf Leinwand.
Verso signiert und datiert. Zusätzlich auf dem Keilrahmen signiert und datiert.
160 x 114 cm (62.9 x 44.8 in).
Das Gemälde „BZ am Mittag“ basiert auf der Titelseite einer humoristischen Hochzeitszeitung, die 1911 anlässlich der Trauung von Waldemar und Lotte von Böttinger im Stil einer illustrierten Beilage der „BZ am Mittag“ (BZ = Berliner Zeitung) erschienen ist. [J5]

Die Reiners Stiftung GmbH widmet sich seit ihrer Gründung 1984 der Förderung der Museen Mönchengladbachs. Durch etliche Leihgaben, historische Forschung und großzügige Schenkungen leistet sie einen unverzichtbaren Beitrag zur Mönchengladbacher Kulturlandschaft. Der Erlös beider Lose (Polke und Serra) kommt der Reiners Stiftung zugute, um langfristig das soziale Engagement der Familie fortzuführen.

🕒 Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 1.200.000 – 1.800.000 (R7/D/F)
\$ 1,404,000 – 2,106,000

PROVENIENZ

- Willy und Fänn Schniewind, Düsseldorf (direkt vom Künstler).
- Lotte von Böttinger (geb. Schniewind), Wuppertal-Elberfeld (1965, von den Vorgenannten als Geschenk erhalten, wohl bis 1987 in Familienbesitz).
- Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf (1987).
- Reiners Stiftung GmbH, Mönchengladbach (vormals Schlafhorst-Stiftung, 1987 vom Vorgenannten erworben).

Sigmar Polke – Genie wider Willen

Genie wider Willen, dies ist vermutlich die treffendste 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 Herausforderungen begreift. „Wir können uns nicht darauf verlassen, daß eines Tages gute Bilder gemalt werden, wir müssen die Sache selber in die Hand nehmen!“, lautet ein berühmtes Zitat von Sigmar Polke und dessen Künstlerfreund Gerhard Richter aus der Mitte der 1960er Jahre, und Polke und Richter nehmen die Sache in die Hand. Spätestens mit seinem programmatischen Gemälde „Höhere Wesen befahlen: obere rechte Ecke schwarz malen!“ (1969, Sammlung Froehlich, Stuttgart) hat Polke den viel beschworenen Titel des revolutionären Antikünstlers ganz offiziell für sich in Anspruch genommen. Mit Witz und Ironie macht sich Polke über den traditionellen Kunstbetrieb und die Vorstellung eines auf göttliche Weise inspirierten Künstler-Genies lustig. Polkes Kunst hat aber auch in den Jahren zuvor, vor allem in Form seiner legendären frühen Rasterbilder, radikal mit der kunsthistorischen Tradition gebrochen. Spätestens die vom Museum of Modern Art, New York, und der Tate Modern, London, gezeigte Polke-Retrospektive im Jahr 2014/15 hat bewiesen, welche Bedeutung seinem Schaffen, das sich durch seinen anarchischen Geist und Witz auszeichnet, international zugewiesen wird.

- **Frühes Signature Piece: eines der ersten ikonischen Rasterbilder**
- **„Neuer Realismus“ und „German Pop“: aus Polkes früher Düsseldorfer Schaffenszeit gemeinsam mit Gerhard Richter, die heute als die gefragteste seines Œuvres gilt**
- **Vielfach ausgestellt und publiziert, u. a. 1997 in der wichtigen Polke-Retrospektive „Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei“ sowie 2019/20 in „Baselitz, Richter, Polke, Kiefer. Die jungen Jahre der alten Meister“**
- **Herausragende Provenienz: im Entstehungsjahr Geschenk des progressiven rheinländischen Sammlerpaares Willy und Fänn Schniewind**
- **Seltenheit auf dem Auktionsmarkt: Polkes Rasterbilder der 1960er Jahre befinden sich heute zum Großteil in bedeutenden internationalen Sammlungen**
- **2014/15 würdigte das Museum of Modern Art, New York, und die Tate Modern, London, Polkes revolutionäres Schaffen mit einer spektakulären Retrospektive**

„Polkes Rasterbilder arbeiten unterdessen an der Dekonstruktion jener präparierten und prädierten Weltsicht. [...] Es geht also um einen dialektischen Prozess von Dekomposition und modifizierender Rekombosition. Aus dieser Gegenbewegung resultieren Bilder, die alles andere als glatt sind [...]“

Martin Hentschel, in: Sigmar Polke. Die Drei Lügen der Malerei, Ausst.-Kat. 1997, S. 55.





Vorlage zu „BZ am Mittag“ (1965), Hochzeitszeitung, 1911.

AUSSTELLUNG

- Städtisches Museum Abteiberg (seit 1987-2026, Dauerleihgabe der Reiners-Stiftung).
- Sigmar Polke. Die Drei Lügen der Malerei, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 7.6.-12.10.1997; Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 30.10.1997-15.2.1998, S. 55 (m. SW-Abb.) u. S. 338 (m. Farbabb. S. 39).
- 60 Jahre 60 Werke - Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland, Martin Gropius-Bau, Berlin, 1.5.-14.6.2009.
- Baselitz, Richter, Polke, Kiefer. Die jungen Jahre der alten Meister, Deichtorhallen Hamburg, 12.9.2019-6.1.2020.

LITERATUR

- Kunst der Gegenwart. 1960 bis Ende der 80er Jahre. Bestandskatalog Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1988, Inv.-Nr. 9822, S. 228 (m. Farbabb. S. 229).
- Dirk Stemmler, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Berichte aus westdeutschen Museen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. L, 1989, S. 388.
- Martin Hentschel, die Ordnung des Heterogenen, Sigmar Polkes Werk bis 1986, Diss. Ruhr-Universität Bochum 1991, S. 163ff. (m. Abb. 126/127).
- Harenberg Kunst-Tageskalender 1992, Dortmund 1991, Farbabb. auf der Seite 7. Februar.
- Sigmar Polke. Die Drei Lügen der Malerei, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn / Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, Bonn 1997, S. 55 (m. SW-Abb.) u. S. 338 (m. Farbabb. S. 39).
- Kunst der Gegenwart 1960 bis 2007. Bestandskatalog Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2007, Inv.-Nr. 9822, S. 326 (m. Farbabb.).
- 60 Jahre 60 Werke - Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland, Ausst.-Kat. Martin Gropius-Bau, Berlin 2009, Farbabb. S. 350.
- Baselitz, Richter, Polke, Kiefer. Die jungen Jahre der alten Meister, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Dresden 2019, S. 195 (ganzs. Farbabb.).

Punkt für Punkt – „BZ am Mittag“:

Polkes ikonische Rasterbilder und die Kunst der „Neuen Realisten“

Allem voran sind da die legendären Rasterbilder der 1960er Jahre zu nennen, wie die vorliegende Komposition „BZ am Mittag“ oder das 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 unserem charakteristischen frühen Gemälde „BZ am Mittag“, das zu den ersten dieser ikonischen Schöpfungen zählt und deshalb unter anderem 1997 Teil der legendären Polke-Retrospektive „Sigmar Polke. Die Drei Lügen der Malerei“ war – fein säuberlich Punkt für Punkt mit dem Lochblech und bearbeitet dann mit viel Geduld jeden Punkt einzeln mit einem Gummistempel nach. Polke nutzt dafür die kleinen, runden Radiergummis, die sich häufig an den Enden von Bleistiften befinden. Wie Gerhard Richters frühe schwarz-weiße Fotogemälde sind auch diese Arbeiten der Bild gewordene Inbegriff des unkonventionellen Lebensgefühls der 1960er Jahre und jener avantgardistischen Kunstströmung, die bald von Düsseldorf aus unter der Bezeichnung „Neuer Realismus“, „Kapitalistischer Realismus“ oder auch „German Pop“ Furore machen sollte. Sigmar Polke und Gerhard Richter gelten heute als die herausragenden Protagonisten jener Kunstbewegung, die sich in den 1960er Jahren – zeitlich parallel zur amerikanischen Pop-Art – einer vollkommen neuartigen Motivwelt aus Magazinen und Zeitschriften widmet und diese durch den künstlerischen Prozess der Selektion, Adaption und Verfremdung vom seriellen Massenprodukt in Kunst transformiert.

Gerade Polke hat mit seinen frühen Rasterbildern diesen künstlerischen Transformations- und Umkehrprozess auf die Spitze getrieben und auf diese Weise die Frage nach den traditionellen Grenzen von Kunst und Alltag, Fiktion und Realität thematisiert. Denn genauso wie das Zeitungsfoto mit der Illusion von Realität spielt, spielen Polkes Rasterbilder mit der genauen Umkehr dieser Illusion: Sie sind handgefertigte Unikate, die vor allem aus der Distanz betrachtet die Illusion eines seriellen Druckerzeugnisses hervorrufen. Provokant und virtuos ist Polkes Spiel mit der optischen Wahrnehmung. In „BZ am Mittag“ hat Polke diesen Akt der künstlerischen Verfremdung sogar nochpotenziert, da dieses Rasterbild weder auf einer bereits im Rasterdruck erschienenen Druckvorlage, noch auf einem echten Print-Erzeugnis basiert. Seine kompositorische Ausgangsbasis bildet vielmehr eine bereits 1911 im Stile einer Ausgabe der Berliner Zeitung (BZ) gedruckten humoristischen Hochzeitszeitung.

Anders als bei Gerhard Richter, der all seine printmedialen Vorlagen in seinem „Atlas“ sammelte, sind bei Polke nur wenige der Magazinvorlagen bekannt, die seinen ikonischen Schöpfungen der 1960er Jahre zugrunde liegen. Mitte der 1960er Jahre 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 tüchtig aufgemischt. Die jungen Künstler brechen gleich auf mehreren Ebenen radikal mit der etablierten gestischen Malerei des europäischen Informel. Sie malen nicht nur gegenständlich, sondern auch nahezu ohne sichtbaren Pinselduktus. Anders als Richter sucht Polke aber auch hinsichtlich der verwendeten Techniken und Materialien die Provokation, wenn er nicht nur auf Ölfarbe, sondern auf bis dato vermeintlich triviale Lack- und Dispersionsfarben zurückgreift. In roter Ölfarbe hat Polke Schriftzug und Motiv des Titelblattes fein säuberlich Punkt für Punkt auf die mit weißer Dispersionsfarbe grundierte Leinwand gesetzt. Aber Polke überträgt das Motiv nicht etwa nur ins große Format, sondern er zergliedert das Motiv zunächst selbst in einzelne Rasterpunkte, da die im Rollenrotationsdruck, einer Form des Hochdruckes, ausgeführte Vorlage keinerlei Rasterpunkte aufweist. Ähnlich der durch eine Lupe

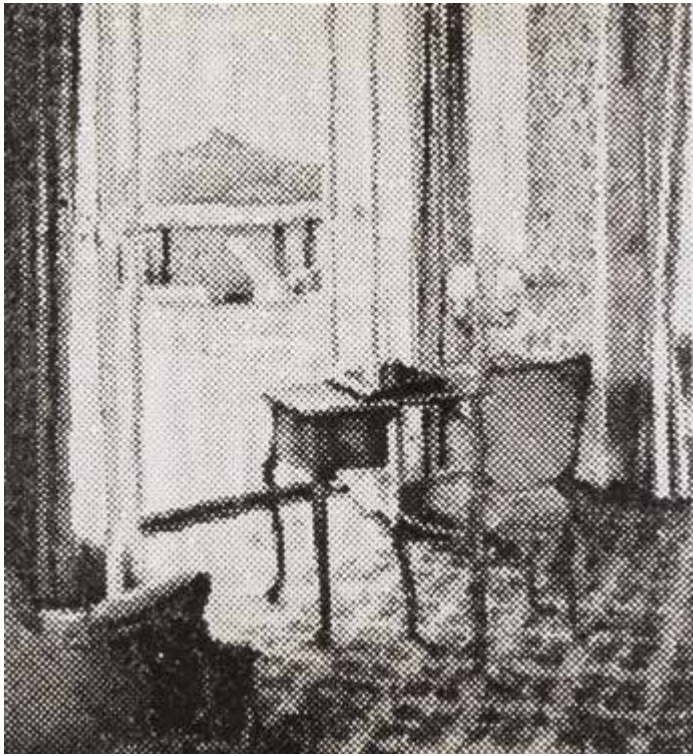
„Dieses Verfahren forciert Polke noch weitgehend bei dem sigulären Bild BZ am Mittag, 1965. Obwohl er sich derzeit schon der Spitztechnik bedient, [...] setzt [er] zwar das Lochblech ein, doch dann wird noch einmal Punkt für Punkt mit dem Gummi gestempelt. [...] Das eigentlich Bemerkenswerte aber ist, das Polke das gesamte Bild aus einem Raster entwickelt, für den eine Vorlage niemals bestanden hat. [...] Der Raster imitiert also kein Zeitungs raster; er nimmt sich vielmehr wie eine abbreviatur des Vorstellungsbildes ‚Zeitung‘ aus.“

Martin Hentschel, in: Sigmar Polke. Die Drei Lügen der Malerei, Ausst.-Kat. 1997, S. 55.

Sigmar Polke bearbeitet im Düsseldorfer Atelier das Rasterbild „Häuserfront“, 1967, Foto: unbekannt. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2026



vergrößerten Struktur eines Offsetdruckes hat Polke das Motiv fein säuberlich in große und kleine, dichter und weiter gesetzte Punkte in leuchtendem Rot zerlegt und damit 1965 seine charakteristische Bildsprache begründet. Unangepasst und progressiv macht Polke sich hier ein Motiv zu eigen, das, wenn auch bereits 1911 als Hochzeitszeitung im Stil einer BZ-Ausgabe gedruckt, in seinem gesamten Ausdruck kaum treffender für die zugeknöpfte Gutbürgerlichkeit und Spießigkeit der deutschen Wirtschaftswunderzeit nach dem Zweiten Weltkrieg stehen könnte, an der sich Polke Zeit seines Lebens humorvoll und besessen abgearbeitet hat. Polke hat sich ebenfalls 1965 in „Liebespaar II“ bereits mit dem Motivkomplex der Liebenden auseinandergesetzt. Während das einander zugewandte Liebespaar in diesem noch nicht als Rasterbild ausgeführten Gemälde geradezu mondän wirkt, fasziniert die Umsetzung der Motivik in „BZ am Mittag“ auf herausragende Weise durch den spannungsvollen Gegensatz aus gutbürgerlich-romantisierender Motivik und radikal moderner Ästhetik. Einmal mehr hat Polke in „BZ am Mittag“ souverän und mutig nicht nur traditionelle Sehgewohnheiten, sondern auch die bis dato vorherrschende Vorstellung von Kunst und Künstler durcheinandergewirbelt.



Sigmar Polke, Interieur, 1965, Dispersion auf Leinwand, Sammlung Frieder Burda, Baden-Baden. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/ VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Sigmar Polke, Springbrunnen, 1966, Dispersion auf Leinwand, The Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art. © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Sigmar Polke und Gerhard Richter während der gemeinsamen Ausstellung „polke / richter“ in der galerie h, Hannover März 1966, Foto: unbekannt. © Gerhard Richter 2026 (28042026) / The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Im Winter 1964/65, unmittelbar vor Entstehung von „BZ am Mittag“, bespielt Sigmar Polke zusammen mit Gerhard Richter die heute legendäre Ausstellung „Neue Realisten“ in der Galerie Parnass in Wuppertal, eine Bezeichnung die fortan neben „German Pop“ und der ironisch gemeinten Selbstbezeichnung „Kapitalistischer Realismus“ zur Klassifizierung dieser jungen, unangepassten Kunstrichtung herangezogen wird. Es ist der revolutionäre, jugendliche Geist, der Polkes seltene Rasterbilder der 1960er Jahre bis heute auszeichnet, und die anarchische Liebe zum Punkt, die fortan zu Polkes künstlerischem Markenzeichen wird: „Ich liebe alle Punkte. [...] Mit vielen Punkten bin ich verheiratet. Ich möchte, dass alle Punkte glücklich sind, die Punkte sind meine Brüder. Ich bin auch ein Punkt.“ (Sigmar Polke und Gerhard Richter, 1966).



Gerhard Richter, Portrait Schniewind, 1964, Öl auf Leinwand, The Fisher Collection, San Francisco Museum of Modern Art. © Gerhard Richter 2026 (0118)

Polke, Richter, Schmela, Schniewind – „BZ am Mittag“: Geschenk des progressiven rheinländischen Sammlerpaares Willy und Fänn Schniewind

„BZ am Mittag“ ist im Entstehungsjahr 1965 das Geburtstagsgeschenk des progressiven rheinländischen Sammlerehepaares Willy und Fänn Schniewind an Lotte von Böttinger (geb. Schniewind), die Cousine des Sammlers. Fänn und Willy Schniewind, der sich zeitgleich in den Jahren 1964/65 ebenfalls dreimal von Polkes Freund und Mitstreiter Gerhard Richter porträtieren lässt, haben ab Anfang der 1950er Jahre zunächst von der klassischen Moderne ausgehend eine bedeutende private Kunstsammlung zusammengetragen. In den 1960er Jahren begannen sie, diese mit viel Gespür um progressive und heute zentrale Positionen der europäischen Nachkriegsavantgarde zu erweitern. Vor allem der enge Kontakt des Unternehmers und Sportfunktionärs Willy Schniewind mit dem legendären Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela sowie der damit einhergehende enge Kontakt mit zeitgenössischen Künstlerkreisen ist für Schniewinds außerordentlich progressives Kunstverständnis dieser Jahre verantwortlich zu machen. Schmela zeigt nicht nur 1964 die erste Einzelausstellung Gerhard Richters, sondern 1966 auch Polke und die „Neuen Realisten“ und war neben der Etablierung der rheinländischen Avantgarde in den 1960er Jahren auch maßgeblich für die frühe Positionierung der „ZERO“-Künstler und des Schaffens Lucio Fontanas auf dem deutschen Markt verantwortlich. All diese von Schmela in den 1960er Jahren vertretenen avantgardistischen Positionen finden in dieser Zeit auch Eingang in Schniewinds Sammlung.

Vermutlich wird das Ehepaar Schniewind also über Schmela in Kontakt mit dem jungen und vielversprechenden Kunststudenten Sigmar Polke gekommen sein, welcher von Schniewind dann 1965 mit einem Gemälde nach dem Titelblatt der Hochzeitszeitung seiner Cousine Lotte von Böttinger (geb. Schniewind) beauftragt wird. Ähnlich ist es 1964/65 über die Vermittlung von Schmela zu den drei berühmten Schniewind-Porträtgemälden von Gerhard Richter gekommen, von denen sich eines heute in der Fisher Collection im San Francisco Museum of Modern Art

befindet. Polke und Richter sind Mitte der 1960er Jahre die beiden Shooting-Stars der Düsseldorfer Kunstszene, wie auch das im Mai 1966 in der Rheinischen Post erschienene Ateliergespräch mit Sigmar Polke belegt, das unter dem Titel „Kultur des Rasters“ erschienen ist. Auf die kritische, den progressiven Geist von Polkes Malerei betonende Frage „Herr Polke, Sie benutzen für Ihre Bilder Vorlagen, Sie schneiden Sie aus Zeitungen und Zeitschriften aus, warum ziehen Sie es vor abzumalen statt zu erfinden?“ hat Polke bereits damals eine komplex-provokante Antwort parat, in der es unter anderem heißt: „Ich habe mehrere, zum Teil widerspruchsvolle und sich aufhebende Motive dafür, und ich weiß nur, sie sind alle wichtig und es ist immer von jedem ein bisschen dabei. Es kann sein, dass ich auf diese Weise zeigen will, wie abhängig man ist von vorgefassten Formen, wie unfrei im Tun und Denken. [...] Es kann auch Ironie sein, es kann Faulheit, Unvermögen oder Dummheit sein. Es kann aber auch Inbegriff einer schöpferischen Freiheit sein, nämlich das zu tun, was man will und für richtig hält [...]“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Baselitz, Polke, Richter, Kiefer, Hamburg 2019, S. 198).

Sigmar Polkes Malerei wirkt nur auf den ersten Blick „plakativ“, bei genauerer Betrachtung offenbaren seine Schöpfungen jedoch eine technische wie inhaltliche Komplexität, die uns seit den 1960er Jahren immer wieder spannende und oftmals kaum zu entwirrende Rätsel aufgibt. Es ist von Beginn an das gekonnte, anarchisch-provokante Spiel mit künstlerischen Traditionen und überkommenen Sehgewohnheiten, 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 albernem Andachtsschreck, der zugleich ein von allen Zwängen befreiter Künstler war – und einer, dessen epochale Wirkung sich weiter entfaltet.“[JS]



KEITH HARING

1958 Reading/Pennsylvania – 1990 New York

Retrospect. 1989.

Farbserigrafie.
Signiert, datiert und nummeriert. Aus einer Auflage von 75 Exemplaren. Auf festem Velin. 103,5 x 195 cm (40.7 x 76.7 in). Papier: 116 x 207 cm (45.7 x 81.5 in). Herausgegeben von Martin Lawrence Limited Editions, New York (mit dem Prägestempel). [CH]

🕒 **Auflaufzeit:** 12.06.2026 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R19/D/F)
\$ 140,400 – 210,600

PROVENIENZ

- Martin Lawrence Galleries, New York.
- Privatsammlung Österreich (1997 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Klaus Littmann, Keith Haring. Editions on Paper 1982-1990. Das druckgraphische Werk, Stuttgart 1993, S. 120f. (m. Farbbabb. eines anderen Ex.).

„I assumed, after all, that the point of making art was to communicate and contribute to culture.“

Keith Haring, zit. nach: Webseite der Keith Haring Foundation, <https://www.haring.com/!/> pop-shop.



- **Das krabbelnde Baby, der bellende Hund und der Engel: In großem Format vereint „Retrospect“ Harings berühmte Markenzeichen, seine „Icons“**
- **Von Harings bunten Piktogrammen zu Smileys und Emojis: Mit seiner visionären, unverwechselbaren Bildsprache nimmt er den Stil heutiger, moderner Kommunikation vorweg**
- **Seine global verständlichen Zeichen und allegorischen Figuren kommentieren das Zeitgeschehen sowie existenzielle und brisante Themen des Lebens**
- **Harings zeitlose Arbeiten etablieren ihn als einen der bis heute bedeutendsten amerikanischen Künstler des späten 20. Jahrhunderts**

Mit seiner heute ikonischen figurativen Kunst entwirft Keith Haring in den 1980er Jahren eine allgemeingültige, für jedermann verständliche Bildsprache, eine eigene, unverwechselbare Ikonografie, die sich vom damals etablierten, elitären Kunstbegriff distanziert und letztendlich die kulturelle Identität eines ganzen Jahrzehnts definiert.

Inspiziert von der Graffiti-Kunst entstehen seine Werke in den darauffolgenden Jahren oftmals auf unkonventionellen Bildträgern, an öffentlichen Plätzen, auf Mauern, Haus- und Galeriewänden oder auf überklebten Plakaten in den New Yorker U-Bahn-Stationen: dort, wo seine Kunst ohne institutionelle Schranken für die breite Bevölkerung zugänglich ist und betrachtet werden kann. Wie sein 30 Jahre älterer Künstlerkollege Andy Warhol erkennt Haring in diesem Zusammenhang auch das große Potenzial der Druckgrafik, durch

die seine Kunst ebenfalls einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden kann. Ab 1982 beschäftigt sich der junge Künstler intensiv mit den unterschiedlichsten Drucktechniken.

„Retrospect“ entsteht 1989, nur ein Jahr vor Harings viel zu frühem Tod im Alter von 31 Jahren. Auf großem Format vereint die Serigrafie den konzentrierten Kosmos seiner ikonischen Motive, seiner sog. Icons. Sie fungiert als visuelle Autobiografie und als eindrucksvolles Vermächtnis seiner unverwechselbaren Zeichenwelt.

Jede der vierundzwanzig einzelnen, schwarz umrandeten quadratischen Bildtafeln zeigt eine in sich geschlossene Szene, bestehend aus den bekanntesten Figuren und Motiven aus Harings unverwechselbarer Zeichenwelt, darunter das krabbelnde Baby, der bellende Hund, der

Delphin, der Engel, tanzende Figuren und pulsierende, aktivierende Linien. Die bunten Piktogramme erweisen sich als zeitlos und letztendlich auch als absolut visionär, denn seit der Jahrtausendwende besteht ein großer Teil der alltäglichen, modernen Kommunikation – anders als in den 1980er Jahren – aus Bildern und Symbolen wie Smileys, Emojis und GIFs.

Mit diesem sich wiederholenden Vokabular aus linearen, allegorischen Figuren in der so charakteristischen, einfachen und leicht verständlichen Bildsprache setzt sich Harings künstlerisches Schaffen mit komplexen, existenziellen Themen wie Leben und Tod, Liebe, Politik und Wirtschaft, Gemeinschaftsgefühl und kollektiver Menschlichkeit auseinander. Harings Bildwelten haben wie die darin behandelten Themen nichts an Aktualität verloren. [CH]

43

ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York



Chanel. 1985.

Farbserigrafie.
Signiert und datiert. Eines von 30 nummerierten Künstlerexemplaren. Auf Lennox Museum Board. 96,4 x 96,4 cm (37.9 x 37.9 in).
Blatt 5 des Portfolios „ADS 1985“ mit Farbserigrafien nach berühmten Werbekampagnen der 1980er Jahre u. a. für Paramount, Volkswagen, Apple, Rebel without a cause (James Dean), The new spirit (Donald Duck). Gedruckt von Rupert Jasen Smith, New York (mit dem Trockenstempel). Herausgegeben von Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York (verso mit dem Stempel). [JS]

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R19/D/F)
\$ 140,400 – 175,500

PROVENIENZ

- Galerie Frank Fluegel, Nürnberg/Kitzbühel.
- Privatsammlung Süddeutschland (um 2015 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi. Andy Warhol Prints. A catalogue raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr. II. 354 (m. Abb., anderes Exemplar).



Anzeige von Chanel aus den frühen 80er Jahren

Andy Warhol hat sich als extrovertierter Sonderling mit dunkler Sonnenbrille und weiß-blond gefärbter Perücke bis heute ins kollektive Gedächtnis eingegraben. Dass Warhol eigentlich ein zurückhaltender Einzelgänger war, der sich mit dieser schrillen Erscheinung ab Ende der 1960er Jahre eine Art schützende Maskierung und damit zugleich sein Markenzeichen geschaffen hat, ist weniger bekannt. Erst am College of Fine Arts des Carnegie Institute of Technology in seiner Heimatstadt Pittsburgh kann der schwächliche, ewig blasse und unter Pigmentstörungen leidende Student aufgrund seiner herausragenden künstlerischen Begabung das Trauma des Ausgeschlossenseins überwinden. Im Sommer 1949 mit gerade 21 Jahren zieht Warhol in die Metropole New York, wo er zunächst als Werbegrafiker arbeitet. Im Herbst 1949 erhält er seinen ersten Auftrag für eine Schuhkampagne für das „Glamour“-Magazin und wird schließlich in den folgenden Jahrzehnten zum gefeierten zeichnenden, fotografierenden, malenden und druckenden Beobachter und Chronisten seiner Zeit. Seine Tätigkeit als Werbegrafiker schlägt sich in seinem reduzierten, streng linearen Zeichenstil nieder, der später mit Schablonen in den Siebdruck übertragen – wie auch in seinem legendären Portfolio „Campbell’s Soup Can“ (1968) – zu seiner unverwechsel-

- **Warhol meets „Chanel“:** ikonisches Porträt des 80er-Jahre-Zeitgeistes
- **Kunst und Kommerz:** Nach den berühmten „Campbell’s Soup Cans“ inszeniert Warhol auch das legendäre Chanel N° 5 als ikonisches Motiv der Pop-Art
- **Serial & Singular:** Inspiriert von der seriellen Produktion der Warenwelt entwickelt Warhol sein künstlerisches Prinzip aus Wiederholung und Variation
- **„Chanel“:** das international gefragteste Blatt des berühmten Portfolios „ADS 1985“ mit Motiven nach Werbekampagnen der 1980er Jahre
- **1997, zehn Jahre nach Warhols Tod, nutzt Chanel das berühmte Warhol-Motiv für eine globale Werbekampagne**

baren künstlerischen Handschrift wird. In Warhols Fokus stehen fortan nicht nur zeitgenössische Celebrities, sondern auch immer wieder die Produkte der amerikanischen Waren- und Konsumwelt. Auf diese Weise ist ihm eine vollkommen neuartige Inszenierung des Gegenstandes gelungen, welche mutig und wirkungsvoll den Grenzbereich zwischen Kunst und Kommerz auslotet. Ähnlich wie in den „Campbell’s Soup Cans“ ist es Warhol mit „Chanel“ gelungen, das serielle Prinzip der Warenwelt in den seriellen Siebdruck zu übertragen und auf diese Weise – scheinbar paradox – serielle Ikonen der Pop-Art zu hinterlassen, die uns noch heute mit ihrer faszinierenden Aura fesseln. Mit „Chanel“, Blatt 5 aus dem insgesamt zehn Motive nach amerikanischen Werbekampagnen umfassenden Portfolio „ADS 1985“, hat Warhol ein ikonisches Sinnbild des 80er-Jahre-Zeitgeistes geschaffen, das aufgrund seiner besonderen Qualität heute als das international gefragteste Motiv des Portfolios gilt, welches darüber hinaus auch Serigrafien nach Werbekampagnen für Paramount, Apple, Volkswagen, Disney und Mobilgas umfasst. Mit sicherem Gespür für das zeitgeistprägende Motiv hat Warhol mit „Chanel“, dem ikonischen Duft im ikonischen Flakon, zwei Jahre vor seinem unerwarteten Tod eine Ikone der Pop-Art geschaffen. [JS]



Bei Oberau. 1908.

Öl auf Malpappe.
Verso von Gabriele Münter datiert und betitelt „Naturstudie Oberau 1909“.
32,8 x 44,5 cm (12.9 x 17.5 in). [EH]
🕒 *Aufrufzeit:* 12.06.2026 – ca. 18.26 h ± 20 Min.
€ 500.000 – 700.000 (R7/D)
\$ 585,000 – 819,000

- PROVENIENZ
- Gabriele Münter, Murnau (durch Eigentumsübertragung der von Kandinsky zurückgelassenen Kunstwerke, bis 1957).
 - Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / Gabriele Münter-Stiftung (1957 als Schenkung der Vorgenannten).
 - Leonard Hutton Galleries, New York (1961 von der Vorgenannten).
 - Alan Auslander Gallery, New York (1963 erworben: Parke-Bernet).
 - Sammlung Nicholas de Kun, Brüssel (bis 1968: Parke-Bernet).
 - H. Neu, New York (vom Vorgenannten erworben).
 - Privatsammlung New York.
 - Privatsammlung Süddeutschland (1993 vom Vorgenannten erworben: Grisebach).

- AUSSTELLUNG
- Leonard Hutton Galleries, New York, 22.11.-Dez. 1961, Kat.-Nr. 12 (verso mit Etikett (hier fälschliche Zuschreibung an G. Münter, Titel: Mountain Rill)).

- LITERATUR
- Hans Konrad Roethel, Jean K. Benjamin, Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1900-1915, München 1982, WVZ-Nr. 226 (m. Abb.) (hier „1908“).
 - Parke Bernet, New York, Auktion 15.5.1963, Los 50 m. Abb. (hier fälschliche Zuschreibung an Gabriele Münter, Titel „Mountain Rill“).
 - Parke Bernet, New York, Auktion 15.5.1968, Los 92 m. Abb. (hier: fälschliche Zuschreibung an Gabriele Münter, Titel „Bergstrom“).
 - Grisebach, Berlin, Auktion 5.6.1998, Los 16 (hier: fälschliche Zuschreibung an Gabriele Münter, Titel „Naturstudie Oberau, 1909“).

-
- **Entstehungsjahr 1908 – Geburtsstunde des Expressionismus**
 - **Extrem intensive und radikale Farbigkeit: Kandinsky löst die Landschaft in kraftvolle, emotional aufgeladene Farbfelder auf**
 - **Wegweisend: Mit Murnauer Motiven findet Kandinsky in der Folge seinen Weg in die Abstraktion**
 - **Kuriose Verwechslung – lange Münter und doch Kandinsky: in den 1960er Jahren mehrfach fälschlicherweise Gabriele Münter zugeschrieben**
 - **Museale Qualität: Vergleichbare Arbeiten befinden sich heute u. a. im Centre Pompidou, Paris, im Art Institute of Chicago und im Guggenheim Museum, New York**
-





Wassily Kandinsky, Landschaft mit Fabrikschornstein, 1910, Öl auf Leinwand, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Geburtsstunde des Expressionismus –

Wassily Kandinsky und Gabriele Münter 1908 in Murnau

1908 entsteht diese farbgewaltige kleine Landschaft in Oberau, südlich von Murnau. Wassily Kandinsky und seine damalige Lebensgefährtin Gabriele Münter waren Anfang Juni dieses Jahres, nach vier Jahren der Reisen mit Aufenthalten in Italien, Frankreich und Tunis, nach München zurückgekehrt. Schon Mitte des Monats brechen die beiden wieder auf Richtung Salzburg. Eigentlich sind sie nahe den Alpen auf der Suche nach einer Bleibe, die ihnen ein geeignetes Umfeld bietet. Kandinsky war schon einmal 1904 in Murnau gewesen, und so wohnen er und Münter vom 8. August bis zum 30. September 1908 in Murnau, zunächst im Griesbräu. Murnau und das umliegende Blaue Land brennen sich den beiden ins Herz, hier finden sie mit dem sogenannten Russenhaus, das Gabriele Münter im Juni 1909 erwerben wird, ihr inspirierendes Zuhause.

Zu Beginn der Murnauer Zeit ereignet sich Außergewöhnliches, als Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, zunächst gemeinsam mit Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin, in und um diesen oberbayerischen Ort malen: ein künstlerischer Umbruch, eine radikale Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil und eine Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerei.

Das blaue Land und Kandinskys Aufbruch in die Abstraktion

Oberau liegt südlich von Murnau im Loisachtal. Erstmals war Kandinsky 1904 hier, wie Postkarten an seine damalige Schülerin und Geliebte Gabriele Münter zeigen. Damals unternimmt er eine Radtour bei strömendem Regen: „...mein Gummikragen war durchnässt, der Rucksack hat nur meinen Rücken vor der Nässe geschützt. Und doch war es schön! Unglaublich schöne Sachen habe ich im Gebirge gesehen: diese ganz tief liegende u. sich langsam bewegende Wolke, der düstere dunkelviolette Wald, die blendend weissen Gebäude, sammttiefe Dächer der Kirchen, das sattgrüne Laub habe ich noch immer vor Augen. Habe sogar von den Sachen geträumt“ (Postkarte Kandinskys an G. Münter, zit. nach: B. Salmen, A. Hoberg, Um 1908 – Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin in Murnau, Murnau 2008, S. 20).

Auch 1908 während des Sommeraufenthalts besucht er wieder Oberau. Der Ort war damals, wie seine Gemälde zeigen, nicht nur rein bäuerlich strukturiert: Aus demselben Jahr 1908 stammt „Herbststudie bei Oberau“ (Roethel/Benjamin 248), das sich heute im Lenbachhaus München befindet.

Zwei Jahre später, 1910, malt er „Landschaft mit Schornstein“ (Roethel/Benjamin 343), das heute zur Sammlung des Guggenheim Museums, New York, gehört. Die darauf dargestellte Pappfabrik Kienzerle & Kie. verortet das Motiv ebenfalls in Oberau.

Unser vorliegendes Gemälde zeigt die Brücke über die Loisach am Süende von Oberau, mit der Floßrutsche darunter. Von hier aus wurden Gips und Holz nach München transportiert. Beherrschend steht die in verschiedenen Blau- und Lilatönen gehaltene Bergsilhouetie am Horizont und lässt nur einen kleinen Bereich für den rosa strahlenden Himmel frei. Die Wirkung der Farben wird verstärkt durch das warme, leuchtende Gelb-Orange der Wiese, durch die in wenigen Grüntönen über Orange zu Schwarz variierenden Bäume sowie durch die das Blau

und Lila wieder aufnehmende Loisach mit der Brücke. In breiten, langen Pinselstrichen wird das Gesehene auf wenige Formen reduziert, die Wahl der Farben ist von jeder Verbindlichkeit und Naturtreue gelöst. Auch die Perspektivwirkung ist auf ein Minimum reduziert. Kandinsky begibt sich mit Werken dieser Zeit zielstrebig auf den Weg zur völligen Unabhängigkeit von beschreibender Form und Farbe.

„Bei Oberau“ zeigt, wie die Landschaft des Blauen Landes Kandinsky beflügelt: Er saugt die Landschaft rund um Murnau in vollen Zügen auf und nimmt sie zum Ausgangspunkt für seine Farbexperimente. Er selbst hat immer wieder darauf hingewiesen, wie wichtig die Landschaftsmalerei für ihn ist. Die in den Jahren 1908 und 1909 geschaffenen Werke bleiben über viele Jahre hinweg für ihn relevant. Mehrfach verweist er in seinen Schriften darauf, dass wesentliche Anregungen für seine weitere Entwicklung aus diesen Landschaften der frühen Murnauer Jahre herrührten.

Das Format der Malpappe, 33 x 45 cm, wird häufig von ihm für das Arbeiten in der Natur genutzt. Es passt gut auf eine tragbare Staffelei und ist so der ideale Bildträger für das hochgeschätzte Arbeiten in der freien Natur. Manche der so entstandenen Werke werden später in größerem Format ein weiteres Mal ausgeführt. Etliche dieser in situ entstandenen Bilder sind nicht in den Handlisten des Künstlers verzeichnet. Sie befanden sich über viele Jahre in Murnau im „Russenhaus“ von Gabriele Münter.

Kandinsky verbrachte vor allem die Sommermonate hier. Diese langen Aufenthalte in Murnau werden zur Keimzelle des späteren „Blauen Reiters“. Franz Marc wohnt im nahegelegenen Sindelsdorf, Jawlensky kommt immer wieder zu Besuch zu Kandinsky und Münter nach Murnau. Auch der Komponist Thomas von Hartmann, mit dem Kandinsky an Bühnenprojekten arbeitet, lebt im nahen Kochel.



Wassily Kandinsky, Kochel – Verschnete Bäume, 1909, Öl auf Malpappe, Lenbachhaus München.



Wassily Kandinsky, Herbststudie bei Oberau, 1908, Öl auf Malpappe, Lenbachhaus München.

Eine kuriose Verwechslung – Irrungen und Entwirrungen

Kandinsky muss mit Beginn des Krieges 1914 als russischer Staatsbürger Deutschland umgehend verlassen. Das Murnauer Künstlerpaar geht zunächst für kurze Zeit nach Zürich. Kandinsky reist weiter nach Moskau und wird entgegen aller Versprechungen gegenüber seiner Murnauer Lebensgefährtin Gabriele Münter nicht mehr nach Murnau und nicht mehr zu ihr zurückkehren. Die Werke, die er zurücklassen muss – und dazu gehört auch unser Bild – verbleiben letztlich im Besitz Gabriele Münters.

Erst mit der großzügigen Übereignung ihres Nachlasses an das Lenbachhaus München gelangt dieses unschätzbar bedeutende Konvolut der Arbeiten von Wassily Kandinsky in den Besitz der Stadt München. Einige dieser Werke wurden in den ersten Jahren nach der Übereignung über ausgewählte Galeristen verkauft. Zu diesen zählte auch die Kunsthändlerin Aenne Abels in Köln. Der Vermerk „77 Abels“ findet sich auf einem Foto, das Hans Roethel und Jean Benjamin bei den Arbeiten zum Werkverzeichnis vorlag.

Leider lassen sich heute nicht mehr alle Stationen unseres Werkes in jedem Detail rekonstruieren. Sicher ist jedoch, dass das vorliegende Gemälde bereits 1961 in New York in der Galerie Leonard Hutton ausgestellt wird, und wohl aufgrund seiner Herkunft aus dem Lenbachhaus fälschlicherweise nicht als eine Arbeit von Wassily Kandinsky, sondern von Gabriele Münter gezeigt wurde. Diese falsche Zuschreibung setzt sich in den folgenden Jahren fort.

So wird es 1963 bei Parke-Bernet in New York als „Gabriele Münter, Mountain rill“ und 1968 dort in einer weiteren Auktion als „Gabriele Münter, Bergstrom (A mountain stream)“ verkauft. Erst dem heutigen Besitzer wird die Autorenschaft Wassily Kandinskys und der Eintrag unseres Werkes „Bei Oberau“ unter der Nummer „262“ im 1982 erschienenen Werkverzeichnis der Ölgemälde, verfasst von Hans Roethel und Jean Benjamin, bekannt. Sie ordnen unser Werk dem Entstehungsjahr 1908 zu und listen es mit dem Vermerk „location unknown“ auf. Dies ist nicht verwunderlich, da es ja seit 1961 fälschlicherweise Gabriele Münter zugeordnet war und damit für sie nicht mehr auffindbar.

Im Rahmen unserer Recherchen konnten wir nachweisen, dass unser Bild „Bei Oberau“ nicht in den bei Parke-Bernet in der Katalogisierung angegebenen Münter-Ausstellungen gezeigt wurde. Es handelt sich dabei also nicht um belastbare Belege zur Autorenschaft, sondern lediglich um allgemeine Hinweise auf Ausstellungen der Künstlerin.

Umso wichtiger ist jedoch ein weiterer, bislang übersehener Hinweis: Verso findet sich auf unserem Bild ein kleines Etikett mit der gestempelten Nummer „236“. Diese Nummer findet ihre Entsprechung auf einer Liste, die wohl 1958 im Münter-Haus in Murnau erstellt wurde. Hier ist unter eben dieser Nummer 236 verzeichnet: „Kandinsky, Naturstudie in Oberau“. Die Verwechslung der Autorenschaft als Werk Gabriele Münters fand mithin erst nach 1958, sicher im Zuge der Vorbereitungen zur Ausstellung 1961 bei Leonard Hutton, statt, die damals von der bereits hochbetagten Künstlerin nur noch am Rande begleitet wurden. Über die Liste von 1958 lässt sich das Gemälde nach vielen Jahren nun wieder korrekt zuordnen. Die Betitelung und Datierung „1909“ auf der Rückseite ist der Handschrift Gabriele Münters zuzuordnen. Das Werkverzeichnis datiert das Gemälde jedoch schon ein Jahr früher auf „1908“.

Die leuchtende, expressive Farbigkeit, die starke Präsenz der Landschaft und die Freiheit der Form haben schon immer die Sprache Kandinskys in den entscheidenden frühen Murnauer Jahren gesprochen. [EH]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos



Hommage à Klee (Bildnis Paul Klee und Frau).
1935/36.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten mit einem Fragment der Signatur. Verso mit dem Nachlassstempel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Nummerierung „Da/Ba 41“. Auf einem Etikett auf dem Keilrahmen typografisch mit dem Künstlernamen bezeichnet und betitelt „Hommage à Klee (Bildnis Klee und Frau)“. 54 x 65 cm (21.2 x 25.5 in). Das Werk ist im Photoalbum IV des Künstlers enthalten (Photo 17). Eine erste Begegnung mit Paul Klee erwähnt E. L. Kirchner im Mai 1934 in einem Brief an Dr. Carl Hagemann. Über seinen Aufenthalt in Bern im Februar 1934 und den Besuch der Klee-Ausstellung berichtet Kirchner in Briefen an seine Lebensgefährtin Erna Schilling und an Dr. Frédéric Bauer am 18. Februar sowie an Dr. Carl Hagemann am 7. März 1934.

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

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.28 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R7)
\$ 351,000 – 468,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers, Davos (1938).
- Erna Schilling (1884-1945), Davos (die Lebensgefährtin des Künstlers, bis 1945).
- Kunstmuseum Basel (ab 1946 als Depositum mit dem restl. Nachlass des Künstlers).
- Curt Valentin Gallery, New York (1951/52 vom Vorgenannten erworben).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer (1955 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (ab 1960/61).
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (ab 1962).
- Privatsammlung Deutschland (1965 vom Vorgenannten erworben).

Kirchner in Davos:
Abgeschiedenheit und intensiver künstlerischer Austausch
Bereits nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zieht E. L. Kirchner mit seiner Lebensgefährtin Erna Schilling in die abgeschiedene Bergwelt der Schweizer Alpen, nahe Davos. Trotz dieser ländlichen Umgebung in seinem Schweizer Bergdorf ist Kirchner über die politischen und kulturrellen Ereignisse in Deutschland und in der restlichen Schweiz bestens informiert. Durch die Lektüre von Kunstzeitschriften und -büchern sowie durch seinen intensiven Briefkontakt mit zahlreichen Bekannten und Förderern weiß er genau, wann und wo welche Ausstellungen eröffnet werden, lässt sich die neuesten Publikationen zusenden und verfolgt das Kunstschaffen seiner deutschen Künstlerkollegen mit großem Interesse.

Über die Arbeiten Paul Klees äußert sich Kirchner bereits in den 1920er Jahren in einigen Briefen äußerst positiv und bezeichnet sie später sogar als „feine Kunst“ (Brief an Grete Ring, Nr. 2758, 5.12.1932).

Deutschland den Rücken kehren
In den 1930er Jahren verbindet E. L. Kirchner und Paul Klee im Zuge der Zäsuren und der Diffamierung durch die NS-Kunstpolitik zudem

- **Kirchner malt Klee: Das Gemälde vereint zwei zentrale Schlüsselfiguren und Wegbereiter der europäischen Moderne**
- **Seine Begegnung mit Paul Klee 1934 erwähnt Kirchner in mehreren Briefen und pflegt mit dem Künstler postalisch zudem ein kameradschaftliches Verhältnis**
- **Geteiltes Schicksal: Beide Künstler leben damals in der Schweiz und werden von den Nationalsozialisten als „entartete Künstler“ diffamiert**
- **Im Spotlight: Mit dieser „Hommage à Klee“ zollt Kirchner seinem avantgardistischen Künstlerkollegen große Anerkennung**
- **Vielfach publiziert und ausgestellt**
- **Seit über 60 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung**

„[...] daß ich Klee kennenlernte, schrieb ich Ihnen wohl schon. Ein netter Mensch. Er wird nun Schweizer in Bern [...].“

E. L. Kirchner in einem Brief an Dr. Carl Hagemann, Mai 1934.

ein geteiltes Schicksal. Während Kirchner bereits in den frühen 1920er Jahren in die Schweiz auswandert und die politischen Ereignisse in Deutschland größtenteils aus der Ferne beobachtet, entscheidet sich Paul Klee erst Mitte der 1930er Jahre Deutschland den Rücken zu kehren. 1933, kurz nach Hitlers Machtübernahme, wird das Meisterhaus der Familie Klee in Dessau einer Hausdurchsuchung unterzogen. Im April wird Klee zunächst beurlaubt und im Spätherbst fristlos aus seiner Lehrtätigkeit entlassen. Auf Drängen von Lily Klee erfolgt bereits im Januar 1934 die Übersiedlung in die Schweiz. Gemeinsam wohnen sie fortan in Klees Geburtsstadt Bern. In einem Brief an seinen Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler schreibt Klee: „In Bern gefällt es mir gut. [...] Zur Zeit ist es wie ein Märchen, grosser Knall – von vorn anfangen.“ (Brief vom 10.1.1934, zit. nach: ebd.) Kirchner verfolgt die Geschehnisse in Deutschland sehr genau, jedoch mit Sicherheitsabstand aus seiner Wahlheimat Davos. Auch über Klees Umzug nach Bern weiß Kirchner bereits früh Bescheid. Seiner Lebensgefährtin Erna Schilling berichtet er „Klee lebt jetzt für die Dauer hier, sehr bescheiden in Dachwohnung, muss neu anfangen nochmals. Düsseldorfer Professur verloren. Ja, ja, es ist schlimm, modern zu malen. Wir haben uns 2mal nicht getroffen. Vielleicht sehe ich ihn aber noch.“ (2976. Brief, 27.5.1934)





AUSSTELLUNG

- E. L. Kirchner. Werke aus dem Nachlass, zum ersten Male in Deutschland, aus Anlass seines 70. Geburtstages (Gordon papers: Deutschlandausstellung), Kunstverein in Hamburg; Kestner-Gesellschaft, Hannover; Kunsthalle Bremen; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 1950/51, Kat.-Nr. 40 (m. SW-Abb.).
- E. L. Kirchner, Galerie Curt Valentin, New York 1952, Kat.-Nr. 24 (auf dem Keilrahmen mit dem Ausst.-Etikett).
- E. L. Kirchner 1880-1938. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik (Zur Erinnerung an den 75. Geburtstag des Künstlers), Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 8.9.-20.10.1956, Kat.-Nr. 36 (m. SW-Abb.).
- Meisterwerke des deutschen Expressionismus, Kunsthalle Bremen; Kunstverein Hannover; Gemeentemuseum / Stedelijk Museum, Den Haag; Wallraff-Richartz-Museum, Köln; Kunsthaus Zürich, 1960/61, Kat.-Nr. 55.
- Die Dreissiger Jahre: Schauplatz Deutschland, Haus der Kunst, München, 11.2.-17.4.1977; Museum Folkwang, Essen, 30.4.-3.7.1977; Kunsthaus Zürich, 15.7.-18.9.1977, S. 38, Kat.-Nr. 33 u. 205 (m. SW-Abb., Nr. 22).
- Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 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. 402 (m. Farbbabb., S. 306, auf dem Keilrahmen mit dem Ausst.-Etikett).

LITERATUR

- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, S. 150 u. 417, WVZ-Nr. 984 (m. SW-Abb. und mit Farbbabb., Tafel 111).
-
- Erna Kirchner (Schilling), Das Photoalbum II 26, 1937, Kat.-Nr. 9.
- Will Grohmann, E. L. Kirchner, New York 1961, S. 24.
- Galleria Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst, Campione d'Italia 1963 (m. Farbbabb. u. Farbbabb. auf dem Umschlag).
- Werner Haftmann, Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986, S. 117 (m. SW-Abb.).
- Marcel Baumgartner und Beat Stutzer, Paul Klee. Spätwerke 1937-1940, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur, Chur 1986, S. 116 (m. SW-Abb.).
- Beat Stutzer, Ernst Ludwig Kirchners Werke in Schweizer Museen. Zur Rezeption und Sammlungsgeschichte, in: Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner. Die Werke in Schweizer Museen, Kirchner-Museum Davos, Davos 1995, S. 34.
- Tilman Osterwold (Hrsg.), Paul Klee. Aquarelle aus der Berner Zeit 1933-1940, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Altes Theater, Ravensburg, Stuttgart 1995, S. 104, Anm., Nr. 18.
- Osamu Okuda, Konkurrenz und Kameradschaft. Ernst Ludwig Kirchners Verhältnis zu Paul Klee, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Hrsg.) und Cathrin Klingsöhr-Leroy, Klee, Winter, Kirchner 1927-1934, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Neue Pinakothek, München, München 2001, S. 92 (m. SW-Abb., S. 93).
- Stefan Tolksdorf, Der Klang der Dinge. Paul Klee - ein Leben, Freiburg i. Br./ Basel/Wien 2005, S. 214.
- Bettina Kaufmann, Symbol und Wirklichkeit. Ernst Ludwig Kirchners Bilder aus der Phantasie und Edvard Munchs Lebensfries (Diss.), Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 420, Bern 2007, S. 336 (m. Abb., Nr. 190).
- Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner - Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“, Zürich 2010, Briefe Nr. 3440 u. 3443.
- Walther Fuchs, Leben im Provisorium, in: Zentrum Paul Klee (Hrsg.), Mit Klee durch Bern. Spaziergänge in Stadt und Umgebung, Bern 2015, S. 103-108 (m. Farbbabb., S. 107).
- Joachim Haas, Eine freie Linie verbindet Klee und Kirchner, in: Kunstverein Schweinfurt e.V. (Hrsg.), Die freie Linie. Paul Klee - Ernst Ludwig Kirchner (Zeichnungen und Graphik von 1904 bis 1925, Ausst.-Kat. Kunsthalle Schweinfurt, Schweinfurt 2016, S. 7-12 u. S. 67-71 (m. Farbbabb.).
- Brigitte Schad (Hrsg.), Begegnungen. Ernst Ludwig Kirchner und Paul Klee, KirchnerHaus Museum, Aschaffenburg, Aschaffenburg 2021, S. 9f. (m. Farbbabb., S. 10).



Paul und Lily Klee mit Katze Bimbo, Kistlerweg 6, Bern, 1935, Foto: Fee Meisel, (SFK Foto FK 049/29 N Repro, Scan von Negativ Felix Klee F 311/14 (Abzug 2013), Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee). © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv.

E. L. Kirchner, Selbstporträt mit Katze, 1920, Öl auf Leinwand, Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museums.



Kirchner trifft Klee

Kirchner schätzt Klees künstlerisches Schaffen ungemein und möchte ihn nach dessen Umzug in die Schweiz auch unbedingt persönlich kennenlernen. So scheint es im Mai 1934 den Versuch eines Besuchs bei Lily und Paul Klee in Bern gegeben zu haben, Kirchner schreibt: „Lieber Herr Klee, das hat mir sehr leid getan, dass ich Sie nicht sah, vielleicht versuche ich es morgen nochmal, Sie zu treffen in der Kollerstrasse. Ich will Sie gewiss nicht stören, nur mal sehen. Ich kenne und schätze Sie und Ihre Arbeit schon so lange und heute müssen wir alle, die wir für die Kunst kämpfen zusammenhalten, sie ist mehr in Gefahr wie je. [...]“ (2977. Brief, 27.5.1934) Das Treffen findet damals ganz offensichtlich statt, denn kurz darauf berichtet Kirchner dem befreundeten Kunstsammler Carl Hagemann: „[...] daß ich Klee kennenlernte, schrieb ich Ihnen wohl schon. Ein netter Mensch.“ (2987. Brief, 15.6.1934) In den darauffolgenden Monaten bleiben Kirchner und Klee sporadisch in Kontakt. Ein weiteres Treffen ist jedoch nicht überliefert. Im Mai lädt Kirchner das Ehepaar Klee ein, seine Ausstellung im Kupferstichkabinett im Kunstmuseum Basel zu besuchen, im Januar sendet er einen freundlichen Neujahrsgruß an Klee und lädt das Ehepaar ein, ihn doch einmal in Davos zu besuchen: „Lieber Herr Klee, ich höre eben mit Bedauern, dass Sie krank waren. Da wünsche ich Ihnen für 36 Ihre Genesung und somit Alles Gute was Sie und Ihre Frau Sich wünschen. Wenn Sie die Höhe brauchen, kommen Sie zu uns nach Davos, Luft und Sonne sind schön hier. Mit herzlichem Gruss und Händedruck Ihnen und Ihrer lieben Frau / Ihr E. L. Kirchner“ (3164. Brief, 2.1.1936).

Hommage à Klee

Das Gemälde entsteht sicherlich im Anschluss an Kirchners erwähnten Besuch beim Ehepaar Klee in Bern im Frühjahr 1934. Zwei vorbereitende Zeichnungen und Skizzen könnten noch während Kirchners Besuch entstanden sein. Im ersten Entwurf in Tusche hält der Künstler seinen Kater noch auf dem Arm und alle Augen sind auf Klee gerichtet. Im finalen Entwurf in Bleistift schaut der freche, auf einem Sessel im Hintergrund thronende Kater direkt zum Betrachter, doch Klee ist und bleibt die unumstrittene Hauptperson im Mittelpunkt des Geschehens und das absolute und geistige Zentrum des Bildes.

Wie durch ein Spotlight auf der Theaterbühne werden ganz bestimmte Bereiche der privaten Szene hervorgehoben: Klee selbst, seine Violine, eines seiner Werke und das helle Fenster im Hintergrund, die linke Gesichtshälfte seiner Frau Lily, die scheinbar bewundernd zu ihm hinüberschaut, sowie der weiße statueske Kater. Ebendiese Elemente des Gemäldes verwendet Kirchner, um über die Künstlerpersönlichkeit Paul Klee ein wenig mehr zu erzählen, und beleuchtet auch die private Seite Malers. So verweist bspw. die Violine, die Paul Klee mit beiden Händen umfasst, auf seine große Liebe zur Musik.

Beide Künstler sind große Katzenfreunde. Kirchner kümmert sich in Davos zunächst um einen zugelaufenen schwarzen Kater namens Bobby, später wird Kater Schacky zum treuen Begleiter.

Auch Paul Klee ist nachweislich ein großer Katzenfreund. In den 1920er Jahren lebt bei der Familie Klee Kater Fripouille. Später übernehmen sie den geliebten, schneeweißen Angorakater Bimbo von ihrer Haushälterin Karla Grosch, der in diesem Gemälde verewigt wird. Nach seinem Besuch 1934 schreibt E. L. Kirchner an seine Lebensgefährtin Erna: „Klees haben einen ganz weissen Angorakater, verschnitten, der ebenso verwöhnt ist wie Schacky, der wie ein Bauernlummel dagegen wirkt. Klee ist sehr zärtlich zu ihm und schleppt ihn überall herum. Sie leben sehr sehr einfach, da sie nicht viel haben.“ (2978. Brief, 31.5.1934)

Ein einzigartiges Künstlerporträt

Künstlerporträts finden sich in Kirchners Œuvre sehr selten. In früheren Jahren malt Kirchner u. a. seine „Brücke“-Kollegen Erich Heckel und Otto Mueller, später porträtiert er bspw. Oskar Schlemmer und Jean Arp. Ab und an finden sich auch andere Kulturschaffende in seinen Werken, darunter Kunsthändler und Kunsthistoriker, vereinzelt Musiker, avantgardistische Tänzerinnen sowie Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Obwohl sich die künstlerischen Prinzipien Paul Klees und E. L. Kirchners deutlich unterscheiden, schätzen die Künstler sich und ihr malerisches Schaffen gegenseitig – schließlich sind beide als äußerst prägende Schlüsselfiguren und Vertreter einer eigenständigen avantgardistischen Bildsprache für die deutsche Kunst und für die europäische Kunstgeschichte bis heute von herausragender Bedeutung. Doch durch die drastische Verschärfung der politischen Lage in Deutschland, der Gleichschaltung der kulturellen Landschaft und der fortschreitenden Diffamierung und Zensur moderner Künstler fühlen sie sich womöglich auch auf einer weiteren Ebene miteinander verbunden. Insbesondere Kirchner scheint in Klee damals einen Verbündeten gesehen zu haben. Zu einer für die Kunst in Deutschland folgenschweren und verheerenden Zeit vereint „Hommage à Klee“ zwei zentrale Wegbereiter der Moderne und gilt deshalb mit seiner kompositorisch reizvollen Ausgestaltung als eines der Hauptwerke E. L. Kirchners innerhalb seiner Davoser Schaffenszeit. [CH]

E. L. Kirchner, Seite aus dem Skizzenbuch 174/47, um 1935, Tusche und Bleistift, Kirchner Museum Davos.





ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Motion. 1962.

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

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

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000 (R7/F)
\$ 585,000 – 819,000

PROVENIENZ

- Sammlung Günther Franke, München.
- Sophie Franke, München (1976, durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Hessen.
- Galerie Fred Jahn, München.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1998 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay. Sechzehn große Bilder, Galerie Günther Franke, München, 2.6.- Mitte Juli 1962, Kat.-Nr. 14.
- Ernst Wilhelm Nay. Gemälde 1955-1964, Kunstverein Hamburg / Badischer Kunstverein, Karlsruhe / Kunstverein Steinernes Haus, Frankfurt a. Main, 26.9.1964-14.2.1965, Kat.-Nr. 35 (Farbtafel 15, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Sammlung Günter Franke. Teil 1, Kunstverein, Neue Residenz Bamberg, 8.5.-12.6.1966, wohl S. 149.
- 50 Jahre Galerie Günther Franke. Nay - Bilder, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen aus der Sammlung und Galerie Günther Franke, München, 20.10.-22.12.1973, Kat.-Nr. 11.
- Ernst Wilhelm Nay. Arbeiten aus Privatbesitz, Neues Rathaus, Weiden (Oberpfalz), 1.10.-5.11.1995.
- Abstrakte Kunst, Neues Museum, Nürnberg, 19.5.-9.7.2000, S. 75 (m. Abb. S. 149).
- Rupprecht Matthies, Peter Zimmermann, Ernst Wilhelm Nay, Malerei, Adolf Luther, Plastiken, und Werke weiterer Künstler, Produzentengalerie Hamburg, 31.1.-15.3.2003.

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1952-1968, Köln 1990, WVZ-Nr. 1028 (m. Farbabbb.).
.....
- Süddeutsche Zeitung, 25.9.1963 (m. Abb.).
- Christian Otto Frenzel, Farbe allein genügt nicht, in: Hamburger Abendblatt, Nr. 226, 28.9.1964, S. 16.
- 50 Jahre Galerie Günther Franke. Nay - Bilder, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen aus der Sammlung und Galerie Günther Franke, München 1973, S. 88 (m. Abb. S. 89).
- Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1991, S. 240.

- **Großformatiges, besonders dynamisches Gemälde aus der bedeutenden Werkphase der „Scheibenbilder“ (1954–1962)**
- **Rhythmische Farbchoreografie: Rundformen („Scheiben“) tanzen in kontrastreichen Primärfarben (Rot, Blau, Gelb) über die Leinwand – eine visuelle Partitur aus Bewegung und Energie**
- **Aus der Privatsammlung seines wichtigen Förderers, des namhaften Galeristen Günther Franke (1900–1976)**
- **Arbeiten aus der Werkreihe der „Scheibenbilder“ befinden sich u. a. im Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1961), der Nationalgalerie Berlin (1957) und dem Städel Museum, Frankfurt am Main (1962)**

Nays künstlerisches Credo

„Motion“ (1962) mit seiner leuchtenden Farbkraft, der rhythmischen Komposition und der fast greifbaren Bewegung verkörpert Nays künstlerisches Credo: Malerei als visuelle Musik, Farbe als reine Energie.

Künstlerische Entwicklung: Von den Anfängen zur Abstraktion

Nay studiert von 1925 bis 1928 bei Karl Hofer in Berlin und setzt sich früh mit dem Expressionismus, mit Farbtheorie und klassischer Komposition auseinander. Ein Stipendium der Villa Massimo im Jahr 1931 führt ihn nach Rom, wo er erste abstrakte Werke schafft. Sein Aufenthalt auf den Lofoten 1937, finanziert durch Edvard Munch, prägt seine „Fischerbilder“ – expressive Farblandschaften, die Natur in reine Malerei übersetzen.

Nach Kriegsdienst und Gefangenschaft entwickelt Nay in den „Hekatebildern“ (1945–1948) eine düstere, mythische Bildsprache, bevor er in den „Fugalen Bildern“ (1949–1951) mit glühenden Farben und verschlungenen Formen einen Neuanfang wagt. 1950 zeigte die Kestner-Gesellschaft Hannover seine erste Retrospektive – ein Zeichen für seine wachsende Anerkennung.



Die „Scheibenbilder“: Farbe als rhythmische Bewegung

Ab 1954 entsteht Nays berühmteste Werkphase: die „Scheibenbilder“. In diesen Werken reduziert er die Bildsprache auf kreisrunde Formen, die sich rhythmisch über die Leinwand bewegen. „Motion“ (1962) gehört zu den letzten und dynamischsten Werken dieser Serie. Hier lösen sich die Scheiben langsam auf, die Farben dringen ineinander und eine neue, fast chaotische Energie durchdringt das Bild. Die Primärfarben Gelb, Rot und Blau leuchten intensiv, während dunkle Akzente im Zentrum eine dramatische Spannung erzeugen. Die pastosen Pinselstriche und überlagernden Farbschichten verleihen dem Werk eine haptische Qualität – der Betrachter spürt förmlich die Bewegung des Künstlers.

Ein Werk im Umbruch: Zwischen Scheiben und Augen

1962 steht Nay an einem künstlerischen Scheideweg. Die „Scheibenbilder“ haben ihn international bekannt gemacht – 1955 zeigt er seine erste Einzelausstellung in New York, 1956 ist er auf der Biennale in Venedig vertreten, darüber hinaus nimmt er an der documenta teil. Doch in „Motion“ deutet sich bereits eine neue Phase an: Die Scheiben beginnen sich aufzulösen, die Formen werden fragmentarischer, und erste Andeutungen der späteren „Augenbilder“ sind erkennbar.

Diese Umbruchsituation verleiht dem Werk eine besondere Faszination. Es ist zugleich Abschied und Neuanfang.



E. W. Nay bei der Arbeit, 1964, Foto: unbekannt. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

„So ist dem Instinkt keine Grenze gesetzt. Die Bildform wiederholt sich nie, nur das Grundmotiv der Scheibe bleibt beständig.“

Ernst Wilhelm Nay, 16.7.1960, zit. nach: Lesebuch, Köln 2002, S. 197.

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

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

Günther Franke: Der Sammler und Förderer

Eine zentrale Figur in Nays Karriere ist der Münchner Kunsthändler Günther Franke, der den Künstler seit den 1930er Jahren unterstützt. Franke, der seine Galerie 1923 eröffnet hatte, ist ein leidenschaftlicher Förderer der Moderne und zeigt neben Nay auch Arbeiten von Max Beckmann, Oskar Schlemmer oder Pablo Picasso. Sein Engagement für Nay geht weit über das Geschäftliche hinaus – ein Briefwechsel zwischen beiden belegt eine tiefe persönliche Verbundenheit. „Motion“ gehörte einst zu Frankes privater Sammlung.

Nays Beitrag zur Nachkriegsmoderne

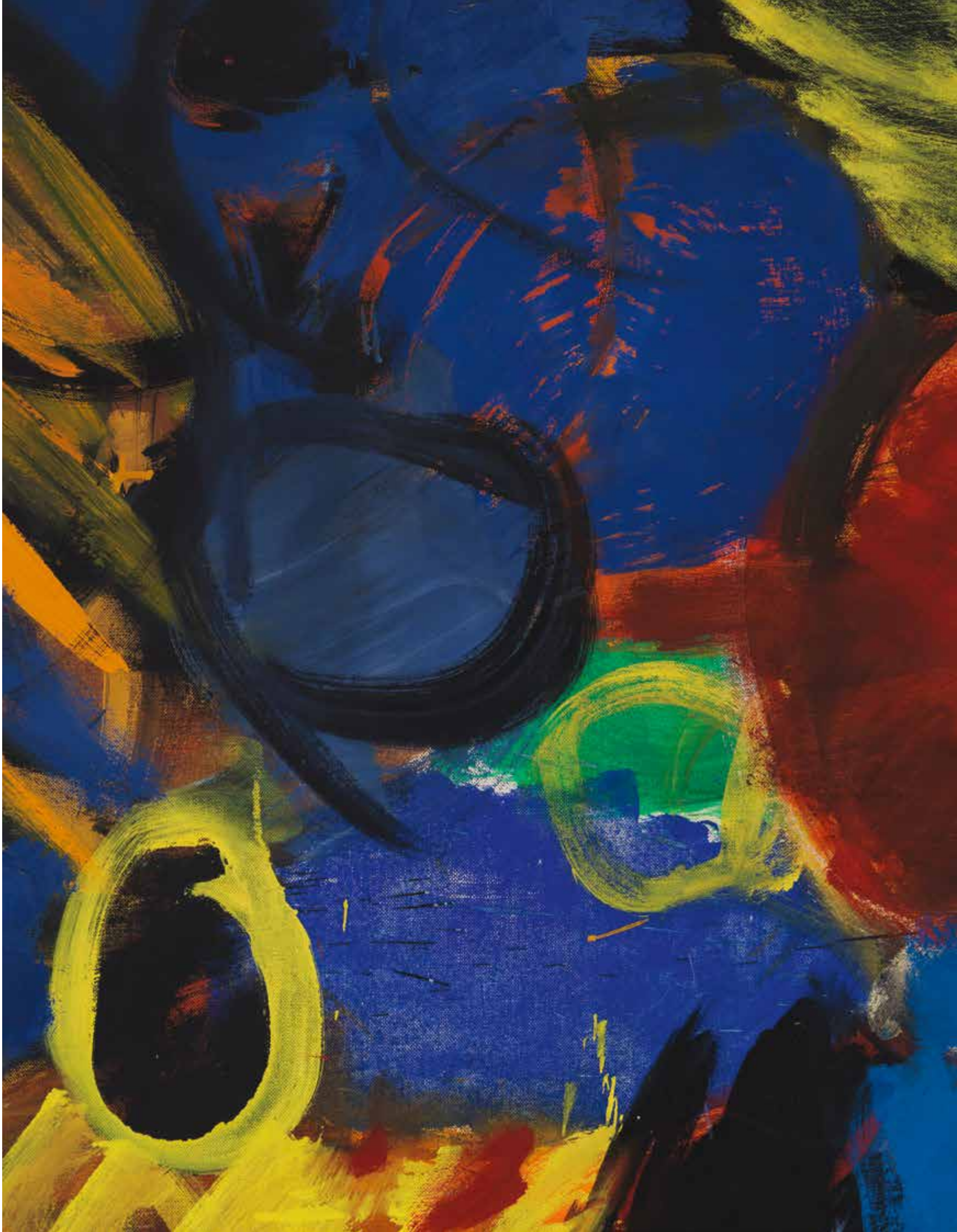
Nays „Scheibenbilder“ gelten heute als einer der bedeutendsten Beiträge zur deutschen Nachkriegsabstraktion. Sie verbinden musikalischen Rhythmus mit malerischer Freiheit. „Motion“ ist dabei ein Höhepunkt dieser Phase – ein Werk, das die Grenzen der „Scheibenbilder“ auslotet und bereits den Weg zu den „Augenbildern“ ebnet.

Die Provenienz aus der Sammlung Günther Franke unterstreicht die Bedeutung des Gemäldes. Franke, der nach dem Krieg als einer der ersten Galeristen die Moderne wiederbelebte, erkennt früh Nays Genie. Dass „Motion“ Teil seiner persönlichen Sammlung ist, spricht für die besondere Qualität des Werks.

„Motion“ – Wo Abstraktion lebendig wird

Ernst Wilhelm Nays „Motion“ ist mehr als ein Gemälde – es ist ein visuelles Erlebnis, das den Betrachter in seinen Bann zieht. Die leuchtenden Farben, die dynamischen Formen und die fast musikalische Komposition machen es zu einem sehr besonderen Werk der deutschen Abstraktion. Der Titel „Motion“ (Bewegung) ist dabei programmatisch: Die Scheiben scheinen sich zu drehen, die Farben fließen ineinander und das Bild wirkt wie ein visuelles Konzert. Als eines der letzten „Scheibenbilder“ markiert es zugleich den Übergang zu einer neuen künstlerischen Phase und verkörpert damit den unaufhaltsamen Fortschritt in Nays Schaffen.

„Motion“ vereint alle Qualitäten, die Nays Kunst auszeichnen: Farbe als Energie, Form als Rhythmus und Malerei als lebendige Bewegung. [MH]





KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf



Pflaumen. 1998.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert und datiert.
203 x 299,5 cm (79.9 x 117.9 in). [KA/MH]

Auflaufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/F)
\$ 234,000 – 351,000

PROVENIENZ

- Galerie Johnen, Köln.
- Galerie von Braunbehrens, München.
- Privatsammlung Deutschland (2001 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Pathologiae. Sechs Frauen - Ein Zufall, sei donne per caso, Museion - Museum für Moderne Kunst Bozen, 4.6.-29.8.1999.
- Im Gegenüber. Landschaften, Stillleben, Portraits, Galerie von Braunbehrens, München, 4.4.-26.5.2000; Galería Joanna Kunstmann, Santanyi, Mallorca, 15.7.-6.9.2000, S. 53.
- Karin Kneffel, Kunsthalle Emden, 30.6.-14.10.2001, S. 9.

LITERATUR

- Simon Maurer, Nach dem Sündenfall, in: Tagesanzeiger Zürich, 12.9.1997, S. 50-51.
- Daniel Schreiber (Hrsg.), Ausst.-Kat. Karin Kneffel, Kunsthalle Tübingen, 2010, S. 133.
- Wilhelm Werthern, Karin Kneffel, in: Le Monde diplomatique, Deutsche Ausgabe, 26.1.2020, S. 9.

Das Gemälde „Pflaumen“ aus dem Jahr 1998 von Karin Kneffel ist ein charakteristisches Beispiel für die präzise, nahezu hyperrealistische Malweise der Künstlerin, die sich zwischen Fotorealismus und malerischer Inszenierung bewegt. Die Darstellung zeigt dicht gedrängte Pflaumen im Geäst, umgeben von üppigem Blattwerk. Durch die Makro-Perspektive wird der Bildraum verdichtet und die Grenzen zwischen naturalistischer Wiedergabe und künstlerischer Komposition bewusst verwischt. Das Obst erscheint zum Greifen nah.

Ikonografisch lässt sich das Motiv in die Tradition des Stilllebens einordnen, insbesondere in die Fruchtstillleben der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Seit Mitte der 1990er Jahre beschäftigt sich Karin Kneffel mit dem klassischen Genre des Früchtestilllebens. Ihre Früchte, wie hier die Pflaumen, porträtiert sie in vielfachen Variationen immer in extremer Nabsicht und in hyperrealistischer Perfektion. Bekannt sind ihre eine perfekte Illusion erzeugenden Früchte-Bilder, die überdimensioniert das Obst ins Zentrum der Darstellung setzen. Kneffels Malerei bewahrt eine geheimnisvolle Distanz, trotz der unmittelbaren Präsenz der Darstellung. Mit diesen Werken hat Karin Kneffel das Früchtestillleben auf ein neues Level gehoben und gibt ihm seine Daseinsberechtigung in der zeitgenössischen Kunst zurück. Im Unterschied zu den historischen Vorbildern verzichtet Kneffel allerdings

.....
• **Verführisches, opulentes Früchtestillleben im Monumentalformat**

• **Kneffel par excellence: virtuose fotorealistische Präzision von suggestiver Haptik**

• **Die Obstdarstellungen sind die gefragtesten Werke der Künstlerin auf dem internationalen Auktionsmarkt**

• **Karin Kneffel gehört zum Künstlerkader der renommierten Gagosian Gallery**

• **Seit über 25 Jahren im selben Familienbesitz**

• **Aktuell sind Arbeiten der Künstlerin von Februar bis August 2026 im Museum Frieder Burda in Baden-Baden zu sehen**
.....

weitgehend auf symbolische Überfrachtung zugunsten einer nüchterneren, fast analytischen Darstellung. Die überdimensionierte Perspektive und die Detailgenauigkeit lenken den Blick auf die Materialität der Oberfläche und die Wahrnehmungsprozesse selbst.

Darüber hinaus kann das monumentale Gemälde im Kontext zeitgenössischer Bildkulturen gelesen werden: Die Nähe zu fotografischer Ästhetik sowie die Übersteigerung des Sichtbaren reflektieren den Einfluss reproduzierter Bilder in der modernen Kunst. „Pflaumen“ agiert somit nicht nur als naturalistische Darstellung, sondern auch als kritische Auseinandersetzung mit Realität, Abbild und Inszenierung.

Karin Kneffel studierte unter anderem an der Kunstakademie Düsseldorf und ist Meisterschülerin von Gerhard Richter, dessen Einfluss sich vor allem in der Auseinandersetzung mit fotografischen Bildvorlagen zeigt. Heute zählt sie zu den bedeutendsten zeitgenössischen Künstlerinnen Deutschlands. Ihr Werk ist international in renommierten Sammlungen vertreten und zeichnet sich durch die Verbindung von technischer Virtuosität, konzeptueller Reflexion und einer eigenständigen Weiterentwicklung realistischer Malerei aus. Aktuell zeigt beispielsweise das Museum Frieder Burda in Baden-Baden eine Ausstellung, die Arbeiten Karin Kneffels präsentiert. [KA/MH]



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

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



GOTTHARD GRAUBNER

1930 Erlbach/Vogtland – 2013 Neuss



Lapilli. 1995.

Acryl und Öl auf Leinwand, über Synthetikwatte auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und betitelt.
Ca. 284 x 355 x 22 cm (111.8 x 139.7 x 8.6 in). [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.34 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000 (R7/D/F)
\$ 468,000 – 702,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (direkt vom Künstler)

AUSSTELLUNG

· Gotthard Graubner. Mit den Bildern atmen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 18.2.2018-10.2.2019, S. 188 (m. doppels. Abb. S. 80/81).

- **Innovative Ästhetik: Graubners ikonische „Farbraumkörper“ sprengen die Grenzen des klassischen Tafelbildes**
- **Rothko/Graubner: Die gepolsterten Leinwände der „Farbraumkörper“ weiten Rothkos sinnliche Farbräume in die dritte Dimension**
- **Monumental & selten: Bisher wurde erst eine weitere Arbeit dieser Größe auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Mystische Aura: maximal befreite, offene und tiefe Farbwirkung in geheimnisvollem Violett von kontemplativem Charakter**
- **2019/20 würdigte u. a. das MKM Museum Küppersmühle in Duisburg Graubners Œuvre in der Ausstellung „Farbe Absolut. Katharina Grosse x Gotthard Graubner“**
- **Museale Qualität: „Farbraumkörper“ befinden sich u. a. im Städel Museum und im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, sowie in der Neuen Nationalgalerie, Berlin**

Auratisch, mystisch, kraftvoll: Graubners ikonische „Farbraumkörper“ und die Entgrenzung der Malerei

Auratisch, mystisch und kraftvoll ist die Wirkung, die von Gotthard Graubners monumentalem „Farbraumkörper“ ausgeht, dessen Titel „Lapilli“ auf explosive vulkanische Eruptionen verweist und damit bereits das innere Glühen der tief violetten Farbe in sich trägt.

Graubners fesselnde „Farbraumkörper“ zählen zu den ikonischen Positionen der deutschen Nachkriegs-Avantgarde, denn Graubner ist der Schöpfer eines radikal neuen Bildtypus, der die Grenzen des klassischen Tafelbildes sprengt. Seine sich wie Farbwolken in den Raum hinein ausdehnenden Bildwerke ermöglichen ein dreidimensionales Farberlebnis. Magisch-kontemplativ weitet sich die Farbe von der gepolsterten

Leinwand ausgehend in den Raum und zugleich – in einzelnen, teils dynamisch akzentuierend aufgetragenen Farbschichten – in die Tiefe, ermöglicht auf diese Weise ein geradezu physisch erlebbares Eintauchen in die Farbe. Vollkommen singulär ist der Charakter dieser Farbwelten. Besonders intensiv und fesselnd ist das Erlebnis ihrer auratischen Präsenz vor seinen Schöpfungen von monumentaler Größe, die besonders selten auf dem internationalen Markt angeboten werden – so auch vor unserer eindrucksvoll glühenden Komposition „Lapilli“. Dieses faszinierende Werk von Gotthard Graubner scheint geradezu die gestische Flächendynamik eines Jackson Pollock mit der mystischen Farbwirkung eines Mark Rothko in sich zu vereinen.





Ausstellungsansicht II. Documenta, 1959, Jackson Pollock, Number 32 (1950).
© Pollock-Krasner Foundation, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Graubner/Rothko: Die documenta II (1959) und Graubners malerischer Aufbruch in die dritte Dimension

Eines der zentralen künstlerischen Vorbilder für den jungen Graubner ist der Amerikaner Mark Rothko und dessen spirituell-kontemplativ anmutende, großformatige Farbräume. Rothko war 1959 auf der für die Etablierung des Abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei in Europa wichtigen documenta II in Kassel vertreten – zusammen mit seinen amerikanischen Zeitgenossen Jackson Pollock, Barnett Newman und Willem de Kooning. Graubner ist damals 29 und noch Student an der Kunstakademie Düsseldorf. Die legendäre, den zeitgenössischen Kunstbegriff auf den Kopf stellende und in der damaligen Presse viel diskutierte documenta II muss somit auch für den jungen Graubner ein gewaltiges künstlerisches Erweckungserlebnis gewesen sein, das ihm fortan den Mut gegeben hat, sich und seine Kunst radikal über alle bisherigen Traditionen hinwegzusetzen. „Als die bundesdeutschen Kuratoren der zweiten documenta kurz vor der Eröffnung die aus New York angelieferten Kisten auspackten, warf ihnen der Anblick der Werke ihr Konzept um. Der bildliche Eindruck der 144 US-amerikanischen Kunstwerke war dominant. Neben den ausladenden, raumgreifenden, expressiven Leinwänden von Mark Rothko, Jackson Pollock, Franz Kline, William de Kooning, Sam Francis und Helen Frankenthaler sahen die abstrakten Arbeiten aus Europa von Wols, Soulages, Dubuffet, Nay, Hartung oder Winter still und – salopp gesprochen – alt aus“ (zit. nach: Marie Luise Knott, Abstrakter Expressionismus. Die documenta II und das Ende des Kalten Kunstkriegs, in: Ästhetik + Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst, hrsg. von M. Ott und H. Strauß, Schriftenreihe der HFBK Hamburg, Hamburg 2009).



Ausstellungsansicht II.
Documenta, 1959, Amerikanische Künstler (im Vordergrund Willem de Kooning und im Hintergrund Mark Rothko). © The Willem de Kooning Foundation, New York / 1998 Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

1959, das Jahr in dem Graubner die Akademie abschließt, ist also das Jahr eines künstlerischen Kulturschocks, der die verhältnismäßig biedere deutsche Kunstwelt tüchtig wachrütteln sollte. Und auch für Graubner sollte danach etwas ganz Neues beginnen, denn bereits Anfang der 1960er Jahre entstehen seine ersten „Kissenbilder“, eine Vorform seiner späteren „Farbraumkörper“, mit denen Graubner schließlich 1968 selbst auf der documenta 4 vertreten ist und die er auch 1977 auf der documenta 6 in Kassel zeigen sollte.



Gotthard Graubner malt Kissenbilder für die Documenta 6, Foto: Erika Kiffl.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026 / Museum Kunstpalast/ AFORK

Auratische Präsenz:

Vom „Kissenbild“ zum monumentalen „Farbraumkörper“

Während Graubner seine frühen Kissenbilder zunächst noch mit feinem Nylogewebe bespannt, verwendet er für seine späteren, großformatigeren „Farbraumkörper“ – wie auch bei unserer in einem geradezu transzendenten inneren Leuchten den Raum erfüllenden Arbeit „Lapilli“ – zunehmend feste Leinwandgewebe, die er mit Polsterwatte hinterfüllt. Der eine wolkige Farbtiefe erzeugende Farbauftrag erfolgt meist mit besenartigen Pinseln auf den am Boden liegenden oder an der Wand stehenden Bildträger. Um die Vielschichtigkeit der einzelnen Farbwerte zu einem „Farbraumkörper“ von oszillierender Wirkung und einzigartiger auratischer Präsenz zu steigern, erfordert es zahlreiche Trocknungsprozesse sowie eine besondere kompositionelle Sensibilität, die Graubners malerisches Schaffen in entscheidender Weise auszeichnet. Ab den 1980er Jahren gelingt Graubner in seinen monumentalen „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“ nicht nur als der zentrale Werkkomplex im Œuvre des Künstlers, sondern darüber hinaus auch als besonders mutige und heute ikonische Schöpfungen der europäischen Nachkriegs-Avantgarde. [JS]

Smaragd in Grau. 1956.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen nochmals signiert und datiert sowie betitelt und mit einer Richtungsangabe bezeichnet.
100 x 125 cm (39.3 x 49.2 in). [MH]

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

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.36 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 180.000 (R7/D/F)
\$ 140,400 – 210,600

PROVENIENZ

- Galerie Springer, Berlin 1956.
- Privatsammlung Großbritannien.
- Galerie Orangerie Reinz, Köln.
- Privatsammlung Hessen (1994 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay, Galerie Springer, Berlin, 1.-30.9.1956, Kat.-Nr. 7.

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1952-1968, Köln 1990, WVZ-Nr. 793 (m. Farbabb.).
.....
- Franziska Müller, Ernst Wilhelm Nays „Vom Gestaltwert der Farbe“ als Künstlertheorie und Zeitzeugnis, Marburg 2016, S. 187.

Ab 1954 setzt sich Ernst Wilhelm Nay in seiner Malerei intensiv mit der runden Form auseinander. Sie wird ab 1955 bis ca. 1962 zu seinem Hauptmotiv. Diese Werkgruppe wird charakterisiert durch die rhythmische Verteilung von Farbkreisen, die in ihrer gegenseitigen Spannung und Farbvariation eine choreografische Komposition bilden. Nay selbst äußert sich zur „Scheibe“ 1954 folgendermaßen: „[...] Wenn ich mit einem Pinsel auf die Leinwand gehe, gibt es einen Klecks, vergrößere ich den, dann habe ich eine Scheibe“ (zit. nach: Magdalena Claesges, E. W. Nay, Lesebuch: Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Köln 2002). Die „Scheibenbilder“ sind die wohl bekanntesten Werke Nays.

Die Jahre um 1956 – Entstehungszeit auch unseres Bildes – sind von Höhepunkten in Nays Karriere gekennzeichnet. 1955 publiziert er sein bildnerisches Programm „Vom Gestaltwert der Farbe“, in dem er die Grundlagen seiner Maltheorie formuliert. Hier umschreibt Nay, dass Farbe nicht bloß illustratives Mittel sei, sondern ein eigenständiger

-
- **Aus der bedeutenden Werkgruppe der „Scheibenbilder“**
 - **Das Gemälde besticht durch die spannungsreiche Kombination aus dem tiefen Smaragdgrün und der grauen Grundtonalität**
 - **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 20th Century“ im Museum of Modern Art, New York**
 - **Arbeiten dieser bedeutenden Werkphase befinden sich u. a. im Museum Ludwig, Köln, in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, sowie dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York.**
-

Ausdrucksträger. Sie formt ohne Linie, sie erzählt ohne Motiv. Im Jahr 1956 präsentiert Ernst Wilhelm Nay seine Scheibenbilder unter anderem im Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig, malt sein größtes Scheibenbild, „Das Freiburger Bild“ (WVZ-Nr. 812), und erhält zunehmend auch internationale Anerkennung. Seine erste Einzelausstellung in den USA findet 1955 in New York statt.

„Smaragd in Grau“ von 1956 ist ein eindrucksvolles Zeugnis dieser Phase. Unser Bild wird von Grautönen und einer gedeckten Farbgebung in rhythmischer, fast schwebend anmutender Anordnung dominiert. Durchbrochen wird dies durch den leuchtend grünen Einschlag im Zentrum der Malerei sowie weitere gelbe Akzente. Mit dieser Farbpalette erzeugt Nay eine ruhige, fast meditative Stimmung – ein Spiel zwischen Zurückhaltung (Grau) und leuchtender Präsenz (Smaragdgrün), zwischen Ruhe und Lebendigkeit, zwischen Struktur und Intuition. Gleich einer Melodie entfaltet sich das Farbspiel in harmonischem Gleichgewicht, als lausche man einer stillen Musik. [MH]



„[...] Wenn ich mit einem Pinsel auf die Leinwand gehe, gibt es einen Klecks, vergrößere ich den, dann habe ich eine Scheibe.“

Magdalena Claesges, E. W. Nay, Lesebuch: Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Köln 2002

STEVEN PARRINO

1958 New York – 2005 New York



Blunt Barnby’s Hole. 1997/98.

Emaillie auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt sowie auf der umgeschlagenen Leinwand und dem Keilrahmen mit Richtungspfeilen bezeichnet. Auf der linken Innenseite des „Holes“ erneut betitelt. 152,5 x 152,5 cm (60 x 60 in). [KA]

🕒 **Aufrufzeit:** 12.06.2026 – ca. 18.38 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 140,400 – 175,500

PROVENIENZ

- Galerie Rolf Ricke, Köln.
- Sammlung Wolkenlos, München (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

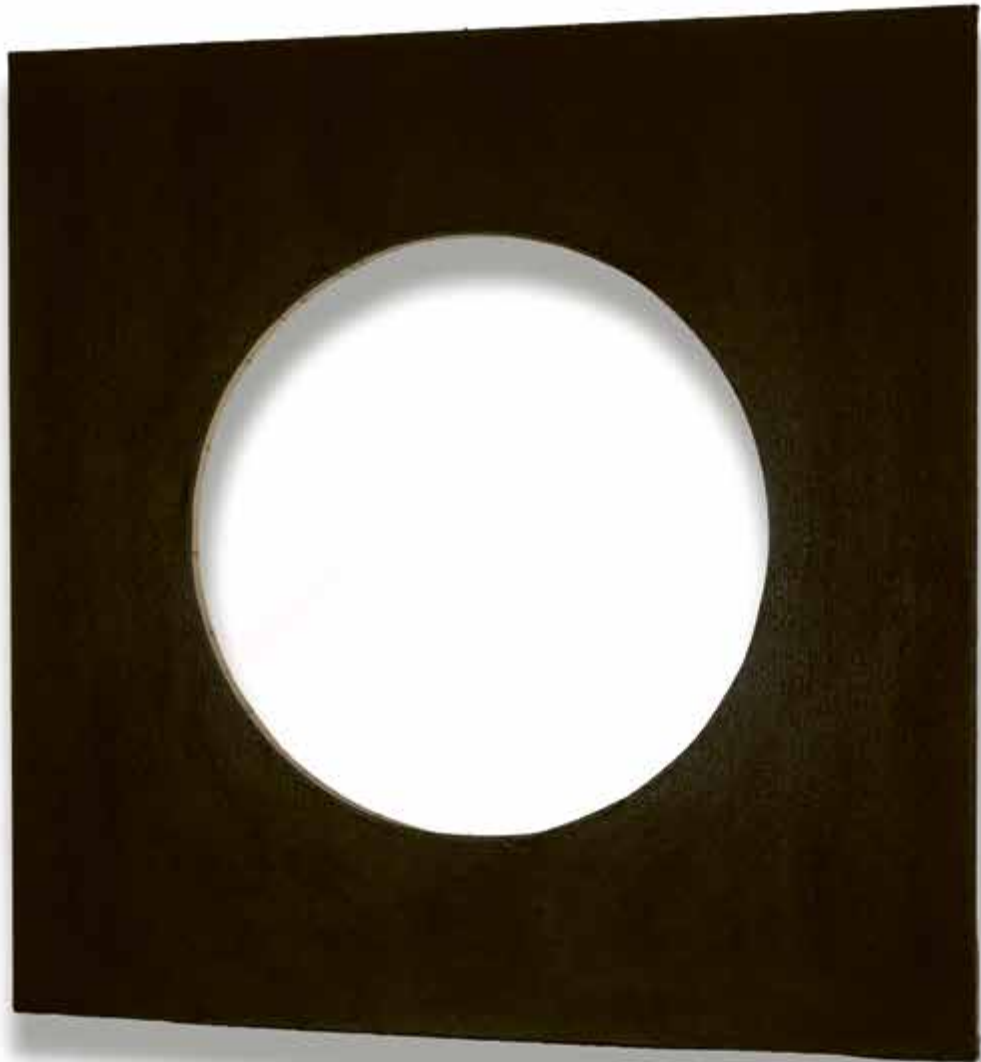
- Clear Cuts, Sammlung „Wolkenlos“, Schloss Raabs, Raabs an der Thaya, Österreich, 23.7.-3.9.2006.

Ob durch die rücksichtslose Deformierung, das Aufschlitzen oder die radikale Zerstörung seiner Leinwände, in Auftritten mit seiner Noise-Band oder in spontanen Aktionen wie „Disruption“ (1981), bei der er ein Fernsehgerät mit einem Vorschlaghammer zertrümmert, verschiebt Steven Parrino konsequent die Grenzen radikalen künstlerischen Ausdrucks.

Aus der New Yorker Avantgarde der 1970er und 1980er Jahre hervorgegangen, ist sein Werk von den Energien des Punk, der No-Wave-Bewegung und der Biker-Subkulturen durchdrungen, deren rohe akustische Intensität und visuelle Codes seine Praxis prägen und in den aufgeschlitzten, verbogenen und gebrochenen Oberflächen seiner Arbeiten materielle Gestalt annehmen. Nach seinem Bachelor of Fine Arts an der New School in New York im Jahr 1982 etabliert sich Parrino rasch als zentrale Figur der postkonzeptuellen Malerei. Seine konsequente Auseinandersetzung mit den materiellen und strukturellen Bedingungen des Mediums führt zu einer grundlegenden Neubewertung der Malerei. Subkulturelle Einflüsse verbindet er mit kunsthistorischer Präzision zu einem vielschichtigen Dialog mit der Nachkriegsmalerei, der sich eindeutigen Kategorisierungen entzieht. Nach seiner ersten Einzelausstellung in der Nature Morte Gallery, New York, im Jahr 1984, wird er zeitweise der „Neo-Geo“-Bewegung zugerechnet, deren kritische Reflexion von Kommerzialisierung und Mechanisierung der Spätmoderne er jedoch mit Skepsis begegnet. Stattdessen entwickelt er eine

eigenständige Praxis, die Minimalismus und Pop-Art von Frank Stella über Barnett Newman bis Andy Warhol mit der anarchischen Energie des Punk verschränkt. Parrino arbeitet medienübergreifend in Malerei, Video, Zeichnung, Installation und Performance. Seine Werke dekonstruieren die Malerei im wörtlichen Sinn: Leinwände werden verdreht, zerrissen oder vom Keilrahmen gelöst und in instabile Objekte überführt, die die Konventionen des Mediums herausfordern und erweitern. Das hier angebotene Werk von 1998 führt diesen Ansatz exemplarisch vor. Sein Titel ist ebenso nihilistisch wie provokant, seine Bearbeitung der Leinwand radikal. Durch das gezielte Entfernen von Partien der monochromen Oberfläche destabilisiert Parrino die Bildfläche und transformiert das Gemälde in einen Ort, an dem Abwesenheit und Präsenz gleichermaßen wirksam werden.

Parrino stirbt 2005 infolge eines Motorradunfalls. Bereits ein Jahr später wird sein Werk in die Whitney Biennial aufgenommen und erfährt damit posthume Anerkennung. Internationale Ausstellungen, unter anderem im Kunstmuseum St. Gallen (1998), im Museum of Contemporary Art in Tokio (2003), im Whitney Museum of American Art, New York (2015), sowie in der Fondation Louis Vuitton, Paris (2022), belegen die anhaltende Relevanz seines Schaffens. Parrinos Œuvre gilt heute als singulärer, kompromissloser Beitrag zur Malerei, der das Medium bis in die Gegenwart hinein herausfordert und neu bestimmt. [KA]



„The artist is a mirror to the world. The world is falling apart.“

Steven Parrino, zit. nach: Steven Parrino, Nihilism is Love, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Lichtenstein, Vaduz, 2020, S. 1.

CHARLINE VON HEYL

1960 Mainz, lebt und arbeitet in USA.



Spanish Fly. 2007.

Acryl und Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.
208 x 198 cm (81.8 x 77.9 in). [AW]

 *Auflaufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.40 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 180.000 (R7/D/F)
\$ 140,400 – 210,600

PROVENIENZ

- Galerie Gisela Capitain, Köln.
- Privatsammlung Norddeutschland (2015 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Charline von Heyl. Snake Eyes, Deichtorhallen Hamburg, 22.6.-23.9.2018; Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, 14.10.2018-13.1.2019; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., 8.11.2018-27.1.2019 (m. Abb. S. 122).

• „Spanish Fly“ verknüpft Gift und Lust, Wissenschaft und Trash - Charline von Heyl nutzt provokante Doppeldeutigkeiten in ihrer Malerei

• The New Yorker bezeichnet sie 2018 als „The most exciting American painter right now.“

• 2018/19 ist „Spanish Fly“ Teil der großen Retrospektive „Snake Eyes“ u. a. in den Deichtorhallen Hamburg.

• Ihre Werke oszillieren zwischen Abstraktion und Figuration – rätselhaft, zeitlos und jenseits aller Kategorien

• Arbeiten Charline von Heyls befinden sich u. a. in den Sammlungen der Tate Modern, London, des Musée d’Art Moderne de Paris, des Solomon R. Guggenheim Museums und des Museum of Modern Art, New York

„I’m just trying to keep the paintings ahead of language. Or better yet, ahead of sentences. Nothing is truly beyond language, obviously. I just want to get the viewer to move past definitions and on to something more personal and fragile, a place where thoughts and feelings meet, where looking feels like thinking.“

Charline von Heyl in einem Gespräch mit Evelyn C. Hankins, The Eye Is Always Game: A Conversation with Charline von Heyl, in: Ausst.-Kat. Charline von Heyl. Snake Eyes, 2018.

„The most exciting American painter right now is the German Charline von Heyl.“ Mit diesem Urteil des New Yorker 2018 und ihrer großen Einzelausstellung in den Hamburger Deichtorhallen im selben Jahr etabliert sich Charline von Heyl als eine der gefragtesten Künstlerinnen der Gegenwart. Für ihre vielseitige und eigenwillige Malerei gefeiert, entzieht sie sich bewusst jeder Stilkategorie und schafft so zeitlose Rätsel auf Leinwand.

1960 in Mainz geboren, beginnt ihr künstlerischer Durchbruch in den 1980er Jahren zunächst in Hamburg, dann in Köln. Albert Oehlen, Sigmar Polke und Martin Kippenberger sind Teil ihres Umfeldes, doch distanziert sie sich Mitte der 1990er Jahre sowohl von deren Kunststil als auch von der dort vorherrschenden männlichen Sphäre. Sie emigriert in die USA und öffnet sich damit selbst die Tür zu einer profunden Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte und der Malerei als solches. Inzwischen abwechselnd in New York und Marfa, Texas, wirkend, entfalten sich ihre monumentalen Abstraktionen zu vibrierenden Energien, die dem Betrachter einen poppigen Dialog aus Form, Farbe und Erinnerung eröffnen. Ihre Malerei verweigert sich jeglicher Kategorisierung – weder abstrakt noch gegenständlich, und selbst die Unterscheidung dieser Pole ist irrelevant. Ihre Bilder erzählen keine Geschichten, haben keinen fassbaren Inhalt und widerstehen bewusst jeder Deutung.

Die permanente Suche ist als die Essenz ihrer Malerei zu verstehen. In diesem Sinne ist auch ihre Herangehensweise zu betrachten: Sie malt oft gleichzeitig an mehreren Bildern, beginnt ohne feste Absicht und lässt sich von Farbe und Geste leiten. Der Zufall wird zum Mitgestalter, während sie ihre Arbeiten weiterentwickelt oder verwirft. Ihre meist zwei mal zwei Meter großen Bilder entstehen prozesshaft aus sich selbst heraus – geprägt von Sehen, Lesen und gelebter Erfahrung. Ein Beispiel hierfür ist die vorliegende rhythmische Schwarz-Weiß-Komposition von 2007, die Assoziationen weckt, ohne sie vorzugeben: Das zackige Muster im Vordergrund erinnert an Flügel – doch es kann mehr sein: Ein Verweis auf ein Insekt oder die „Spanish Fly“, jenes berüchtigte aphrodisierende Gift der Antike, das hier optisch mitschwingt. Im Titel spielt die Künstlerin bewusst mit der doppelbödigen Symbolik des Begriffs – zwischen hochgiftigem Naturstoff und mythisch anrühigem Potenzmittel, zwischen wissenschaftlicher Faktizität und schlüpfriger Popkultur. Von Heyl nutzt diese Ambivalenz, um die Spannung zwischen intellektueller Strenge und provokanter Sinnlichkeit in ihrer Malerei zu verdichten, ohne sie je aufzulösen. So erzählt auch dieses Bild keine schillernde Geschichte, es entwickelt seine eigene rätselhafte Logik und entzieht sich dabei jeglicher Kategorisierung. Charline von Heyl zaubert mit dieser Arbeit ein visuelles Universum herbei, das ebenso weitreichend wie unvorhersehbar ist und unser Auge nicht mehr loslässt. [AW]



PIERRE SOULAGES

1919 Rodez – 2022 Nîmes



Brou de noix sur papier. 2004.

Mischtechnik. Nussbeize auf Papier auf Leinwand aufgezogen. Rechts unten signiert. Auf Velin von Fidelis MBM Arches France (mit dem Wasserzeichen). 109 x 75 cm (42.9 x 29.5 in). [AW]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.42 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 180.000 (R7/D/F)
\$ 140,400 – 210,600

PROVENIENZ

- Galerie Boissérée, Köln (auf der Rahmenrückseite mit dem Galerietikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (2014 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Pierre Soulages. Arbeiten auf Papier und aus dem graphischen Œuvre, Galerie Boissérée, Köln, 21.2.-26.4.2014, Kat.-Nr. 3 (m. Farbabbb.).

- **Präzise Komposition trifft auf energetische Lichtmodulation**
- **Mit der einzigartigen Textur des „Brou de noix“ schafft Soulages eine Tiefenräumlichkeit, die je nach Blickwinkel leuchtet, flimmert oder verschwindet**
- **Bis Januar 2026 zeigt das Musée du Luxembourg in Paris die umfassende, den Papierarbeiten gewidmete Ausstellung „Soulages, another light“**
- **Vergleichbare Arbeiten befinden sich u. a. im Centre Pompidou, Paris, in der Tate Modern, London, im Kunstmuseum Basel und im Museum of Modern Art, New York**

„C’est pour ses qualités picturales que le brou de noix est employé: relations entre la fluidité et la viscosité, la transparence et l’opacité, et aussi pour la qualité des contours de la forme peinte: nette, grumeleuse, floue.“

Pierre Soulages (<http://musee-soulages-rodez.fr>)

Nach 1945 entdeckt Pierre Soulages die Farbe Schwarz neu – nicht als Dunkelheit, sondern als Quelle des Lichts. Während die Abstrakten Expressionisten in New York Schwarz als „geheiligt Lapislazuli“ verehren, wie der Kunsthistoriker David Sylvester es treffend bezeichnete (zit. nach: Ausst.-Kat. Black Paintings, Haus der Kunst München, Ostfildern 2006, S. 11), entwickelt Soulages in Frankreich eine einzigartige Ästhetik, die das Dunkel zum Leuchtenden hin transformiert.

1919 in Rodez geboren, weckt ein Besuch der romanischen Abtei von Conques Anfang der 1930er Jahre Soulages’ künstlerische Leidenschaft und er beginnt zu malen. Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt er sein unverwechselbares Spiel von Farbe und Fläche. Seine Werke bilden nichts ab – sie schaffen eigene Welten. Besonders fasziniert ihn die Vielfalt des Schwarz: Mal verdichtet es sich zu massiven Strukturen, mal ist es lichtdurchlässig. Von den gestisch-expressiven Kompositionen der 1950er Jahre bis hin zu den ab 1979 entstehenden „Outrenoir“-Gemälden, in denen die Farbstruktur selbst zum Lichtträger wird, bleibt Schwarz in all seinen Nuancen Soulages’ zentrales Medium.

In den 1940er Jahren legt er mit den Papierarbeiten bereits den Grundstein für sein späteres, faszinierendes Schaffen. Eine Schlüsselrolle spielt dabei das „Brou de noix“ – eine in der Holzverarbeitung genutzte Beize aus der grünen Schale der Walnuss. Soulages selbst beschreibt es als ein Material der Gegensätze: flüssig und viskos, transparent und opak, klar konturiert und verschwommen. Diese alchemistische Qualität ermöglicht ihm eine unmittelbare, meditative Interaktion mit dem Werk. Mit Pinseln und Spachteln aufgetragen, verdichtet sich die braunschwarze Beize zu durchdringenden und schleierhaften Strukturen. Unsere Arbeit von 2004 ist als ein besonders schönes Beispiel anzusehen, in dem sich diese Fähigkeiten des Materials eindrucksvoll auf der Leinwand bündeln. Erscheint das braune Bildfeld beinahe durchlässig in seiner Konsistenz, findet es sein kontrastreiches Gegenüber in der Strenge des schwarzen Streifens wie auch im leuchtenden Weiß des Papiers. In dieser Arbeit verbindet sich alles, was die Kunst von Soulages so einzigartig macht: radikale Klarheit und zugleich komplexe Tiefe, Transparenz und Opazität. Eine Malerei, die nicht verdunkelt, sondern Licht reflektiert und transformiert. [AW]



Four squares within a square (Light Blue). 1974.

Acryl und Bleistift auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand schwach sichtbar signiert, datiert, betitelt und mit den
Größenangaben in inch bezeichnet. 183 x 183 cm (72 x 72 in).
Verso mit einem Etikett der „Sperone Westwater Fischer Gallery, New York“. [AR]

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.44 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R7/D/F)
\$ 351,000 – 468,000

PROVENIENZ

- Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf/Berlin.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1979 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Reineking - Mangold, Kunsthalle Bielefeld, 27.1.-9.3.1980 (m. Farbabb. im Ausstellungskat.-Teil „Robert Mangold - Gemälde“, S. 23).

LITERATUR

- Ross Neher, Mentalism versus Painting, in: Artforum, Feb. 1979, S. 40-47, hier S. 42 (m. Abb., fälschlicherweise auf dem Kopf stehend abgebildet).

Farbe – Form – Fläche: Robert Mangold und die Minimal Art

Robert Mangold gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der Minimal Art, dessen Schaffen neben den Arbeiten von Sol LeWitt und Robert Ryman in der New York Times bereits in den 1980er Jahren als „Reinform des Minimalismus“ bezeichnet wurde. Bekannt ist Robert Mangold dabei insbesondere für seine abstrakte und radikal reduzierte malerische Reflexion über das für die Kunst so zentrale Verhältnis von Farbe, Form und Fläche. Er wird 1937 in North Tonawanda im Bundesstaat New York geboren und verbringt seine Kindheit in Buffalo. Seine künstlerische Laufbahn beginnt er am Cleveland Institute of Art, wo er bis 1959 eine Ausbildung als Illustrator absolviert. Einige Jahre später erwirbt er an der Yale University in New Haven seinen Master of Fine Arts. In seiner Studienzeit experimentiert er mit verschiedenen künstlerischen Ansätzen und ist zunächst von realistischen Kunstformen angezogen, wendet sich jedoch, noch beeinflusst vom Abstrakten Expressionismus, schon bald der Abstraktion zu.

Nach dem Studium zieht Robert Mangold mit seiner Frau, der Künstlerin Sylvia Plimack Mangold, nach New York. In der Kunstkritikerin Lucy Lip-

• „Four squares within a square“: Minimalismus in seiner reinsten Form!

• Ikonische Arbeit des amerikanischen Vorreiters für radikal reduzierte, abstrakte Malerei

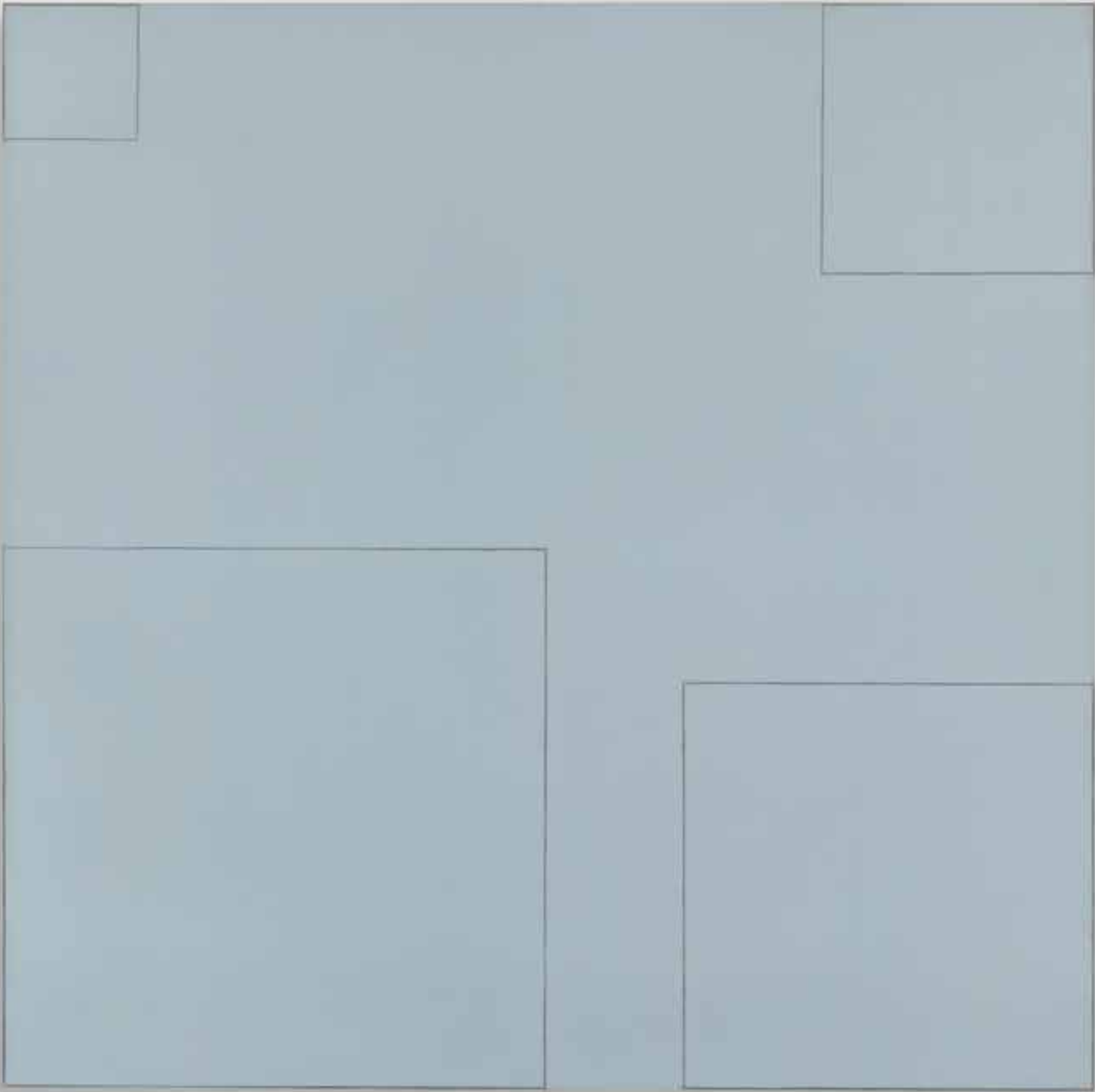
• Bereits 1980 in der Kunsthalle Bielefeld ausgestellt, mit Skulpturen von James Reineking

• Seit 47 Jahren Teil derselben Privatsammlung

• Arbeiten aus den 1970er Jahren erzielten die bislang höchsten Zuschläge für Werke des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt

• Weitere Gemälde mit dem Grundprinzip „Four squares within a square“ aus dem Jahr 1974 befinden sich in wichtigen amerikanischen Museumssammlungen, wie dem Buffalo Art Museum, Buffalo, und dem Minneapolis Institute of Art, Minneapolis

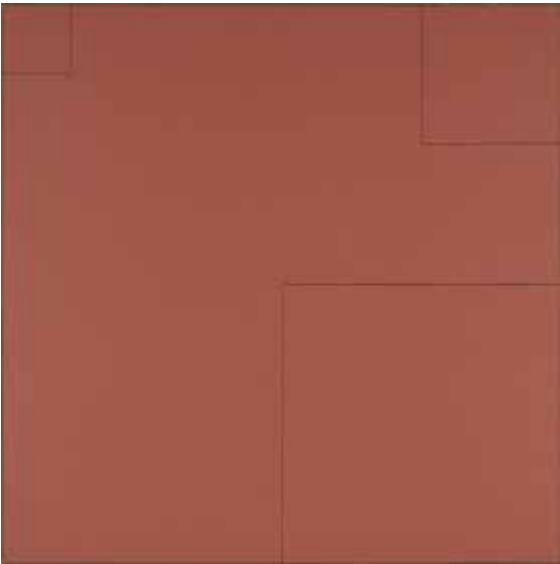
pard findet er eine frühe Unterstützerin, die er am Museum of Modern Art kennenlernt, wo er zunächst als Aufsicht und später in der Bibliothek angestellt ist. Lucy Lippard ist im engen Kreis der Minimalisten fest verankert, mit dem Maler Robert Ryman verheiratet und rechnet auch Robert Mangold den sogenannten Bowery Boys zu, einer losen Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern, die in dieser Zeit rund um die Bowery Street in New York leben und arbeiten. Dort entwickelt Mangold um 1964 seinen charakteristischen Stil und etabliert sich als einer der prägenden Künstler der Minimal Art. Er selbst erinnert sich in einem Interview an diese Zeit: „Denken Sie nur daran, dass Newmans ‚Station of the Cross‘ oder Rothkos ‚Chapel Painting‘ zur gleichen Zeit entstanden wie Warhols Suppendosenkonserven. Für mich war das die spannendste Konfrontation überhaupt in der Malerei. [...] Das hat alles völlig auf den Kopf gestellt und jeden von neuem darüber nachdenken lassen, was Malerei sein kann. Unvermutet hat es die Türen weit geöffnet [...]. Es war eine sehr seltsame und aufregende Zeit. (Robert Mangold im Interview mit Robert Storr am 1.10.1986, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Robert Mangold, Ausgabe 57, Heft 4, 2022, S. 3).



Schon früh findet sein Schaffen internationale Anerkennung und wird bereits in den 1970er Jahren in großen Museen ausgestellt. Zu den wichtigsten Einzelausstellungen zählen Präsentationen im Solomon R. Guggenheim Museum im Jahr 1971 in New York, im Museum of Contemporary Art in San Diego 1974, in der Kunsthalle Basel 1977 sowie 1982 im Stedelijk Museum in Amsterdam. Zudem ist er an drei documenta-Ausstellungen in Kassel beteiligt, in den Jahren 1972, 1977 und 1982. In diese so erfolgreiche Zeit seines internationalen künstlerischen Durchbruchs fällt auch die Entstehung von „Four squares within a square“ von 1974.

„Four squares within a square“: Minimalismus in seiner reinsten Form
Robert Mangolds künstlerisches Schaffen ist von geometrischen Formen und einer ruhigen wie klaren und präzisen Formensprache geprägt, die in ihrer Konsequenz und radikalen malerischen Reduktion selbst unter den Minimalisten seinesgleichen sucht. Es ist ein subtiles Spiel aus Formen und Farben, das, durchsetzt mit feinen Bleistiftlinien und zu meist zurückhaltenden, monochromen Farbflächen, von nahezu klassischer Schönheit ist und mit seiner Zurückhaltung zur tieferen Betrachtung und Reflexion über das grundlegende Wesen der Malerei einlädt.

Seine Arbeit „Four squares within a square (Light Blue)“ aus dem Jahr 1974 ist Minimalismus in seiner reinsten Form. Auf einer monochromen, zart-hellblauen Fläche hat er auf der quadratischen Grundfläche von 183 x 183 cm in jeder der vier Bildecken mit je vier zarten Bleistiftlinien je ein Quadrat eingezeichnet. Sie unterscheiden sich lediglich in ihrer Größe voneinander und vergrößern im Uhrzeigersinn schrittweise ihre Grundfläche, bis das letzte Quadrat links unten schließlich exakt ein Viertel der Leinwand ausfüllt. Mit „Four squares within a square“ folgt Robert Mangold dabei der Ausführung eines seriell gedachten Grundprinzips, wie der Vergleich mit weiteren Werken desselben Entstehungsjahrs verdeutlicht. Denn auch in den Arbeiten „Four Squares within a Square II“ und „Four Squares Within a Square #3“, die sich beide in den Sammlungen wichtiger amerikanischer Museen befinden, setzt er jeweils vier quadratische Formen in die quadratische Grundfläche der Leinwand ein, wobei durch die Farbvariation und die Variation der Anordnung der Quadrate jeweils völlig eigenständige Werke entstehen. Dabei sagte Mangold einmal selbst in einem Interview: „Geometrische Kunst macht mich immer ganz nervös, ich glaube nicht, dass meine Arbeit etwas damit zu tun hat.“ – Ein Ausspruch, der in krassem Gegensatz zu seiner Kunst zu stehen scheint. Doch im weiteren Verlauf des Interviews wird deutlich, was er damit ausdrücken wollte: „Ich glaube in meiner Arbeit geht es immer darum, ob etwas zusammenpasst, wobei die Form des Randes entweder die innere Struktur vorschreibt oder aber eine Rahmenbedingung schafft, gegen die die Binnenstruktur sich ausspielt.“ (Robert Mangold, zit. nach: Interview mit Robin White, in: View, Vol. I No. 7, Oakland 1978, S. 12) Es ist ein Paradox aus Strenge und Zartheit, das Mangolds Schaffen erfüllt – geometrische Präzision und klare Formen, die nicht begrenzen, sondern Raum schaffen und in der Reduktion auf das Wesentliche eine fast meditative Schönheit für das Unsichtbare zwischen den Linien entfalten: die stille Poesie reiner Malerei. [AR]



Robert Mangold, Four Squares within a Square #3 (Vier Quadrate in einem Quadrat #3), 1974, Acryl und Bleistift auf Leinwand, Buffalo Art Museum, Buffalo. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

„Geometrische Kunst macht mich immer ganz nervös, ich glaube nicht, dass meine Arbeit etwas damit zu tun hat. Ich glaube in meiner Arbeit geht es immer darum, ob etwas zusammenpasst, wobei die Form des Randes entweder die innere Struktur vorschreibt oder aber eine Rahmenbedingung schafft, gegen die die Binnenstruktur sich ausspielt.“

Robert Mangold, aus: Interview mit Robin White, in: View, Vol. I No. 7, Oakland 1978, S. 12.

Robert Mangold, Four Squares within a Square II (Vier Quadrate in einem Quadrat II), 1974, Acryl und Bleistift auf Leinwand, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Prima che il lago geli. 1958.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand signiert, datiert, betitelt und bezeichnet „2“. 99,5 x 79,8 cm (39.1 x 31.4 in). [CH]

Die vorliegende Arbeit ist im Archivio Piero Dorazio, Mailand, registriert. Wir danken für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.46 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 140,400 – 175,500

PROVENIENZ

- Galerie Springer, Berlin (verso mit dem Galerieetikett, dort mit dem deutschen Titel „Bevor der See zufriert“).
- Privatsammlung Baden-Württemberg (2000 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Piero Dorazio, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf, 18.10.-26.11.1961, Kat.-Nr. 38 (mit ganzs. Farbabb., mit dem abweichenden Titel „Ton désordre“).
- Piero Dorazio, Haus am Waldsee, Berlin, 14.2.-30.3.1969, Kat.-Nr. 1.
- Der Maler Antonio Calderara. Freunde, Einflüsse, Anregungen, Kunsthalle Kiel, 19.9.-24.10.1982, S. 64 (auf dem Keilrahmen mit dem Ausstellungsetikett).
- Energie - Hoffnung - Freude. Piero Dorazio, Kunstmuseum Altes Rathaus, Bayreuth, 13.7.-12.10.2003.

LITERATUR

- Marisa Volpi Orlandini, Jacques Lassaigne u. Giorgio Crisafi, Dorazio, Mailand 1977, WVZ-Nr. 244 (mit dem franz. Titel „Avant que les lacs soyent glaces“, fälschl. dat. „1957“ und die SW-Abb. mit der WVZ-Nr. 281 vertauscht).

Bereits seit den frühen 1950er Jahren widmet sich Piero Dorazio der reinen Abstraktion. Neben der Farbe spielt die Linie bereits seit den 1940er Jahren eine bedeutende Rolle in der Malerei Piero Dorazios, doch in den späten 1950er Jahren wird sie zum zentralen Ausdrucksmittel für seine rhythmisch organisierten Bilder. Nun vollzieht sich in seinem Schaffen ein entscheidender Wandel: Dorazio verlässt die farbstarke Expressivität seiner früheren Gemälde und entwickelt eine auf gestischen Liniengeflechten und rhythmischer Struktur basierende Abstraktion.

Ab 1957 lassen seine Kompositionen eine neue strukturelle und formale Klarheit erkennen: Linie und Geste rücken ins Zentrum des künstlerischen Schaffens. 1958, im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit, verdichtet sich der fließende, dynamische Farbauftrag zu einem lockeren, etwas feineren, gitterartigen Gefüge, das bereits den Stilwandel andeutet, die Dorazios Werk in den darauffolgenden Jahren einschlagen wird. „Prima che il lago geli [Bevor die Seen gefroren sind]“ entsteht an diesem entscheidenden Wendepunkt im Œuvre Piero Dorazios und markiert den Übergang von seiner zunächst noch sehr sinnlichen, gestischen Malerei zu seinen späteren strengen, komplex-vib-

• **Entscheidender Wendepunkt: Ende der 1950er Jahre findet Dorazio über anfänglich noch sehr sinnliche Überlagerungen aus einer Vielzahl sich kreuzender Linien zu seinen später strengeren, komplex-vibrierenden Farbstrukturen**

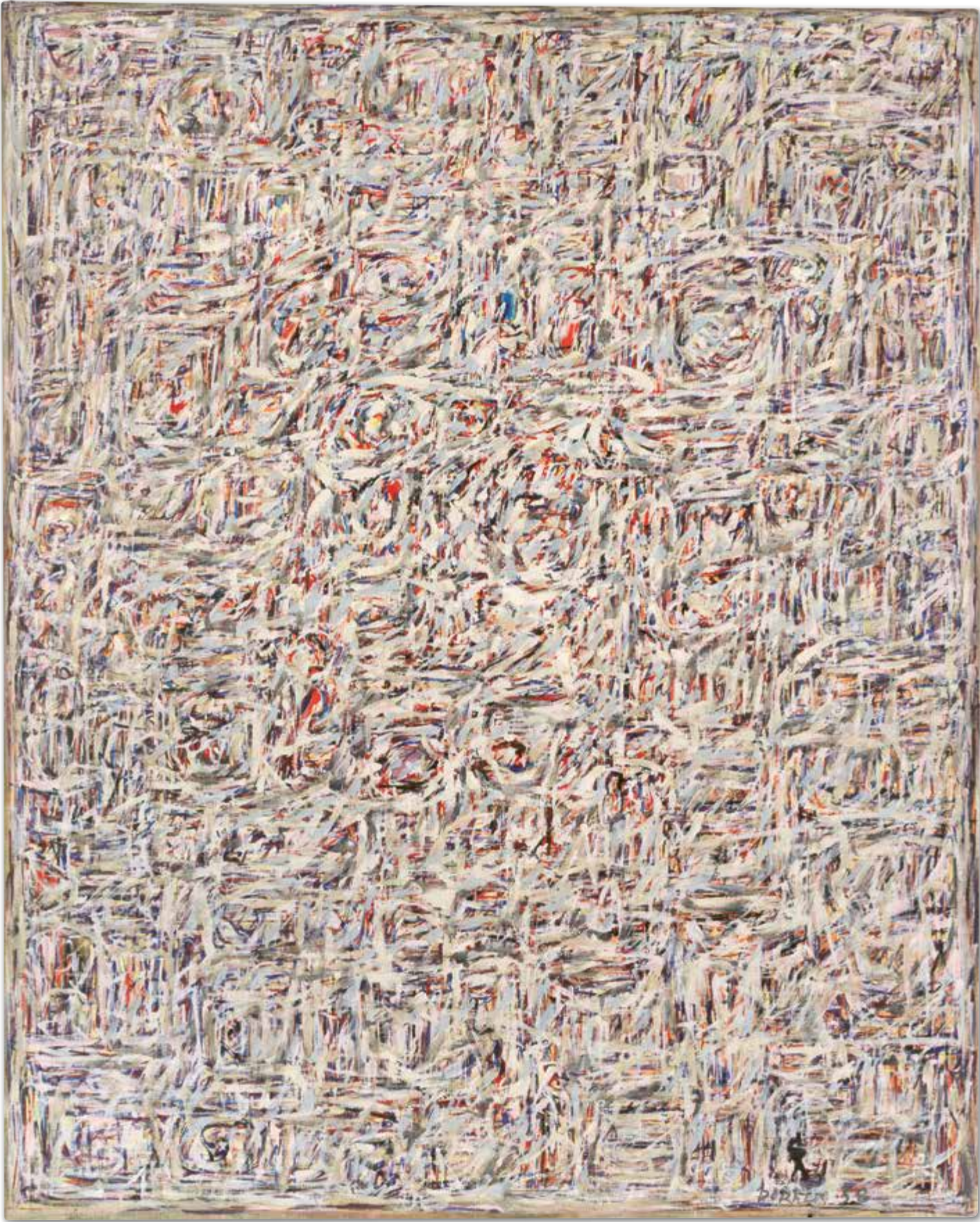
• **Farbe, Licht und rhythmische Strukturen sind die Protagonisten seiner Malerei**

• **Bereits 1961 erstmals ausgestellt (Kunsthalle Düsseldorf)**

• **Seit etwa 30 Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung**

rierenden Farbstrukturen. Die Grundidee der bald einsetzenden Weiterentwicklung ist hier bereits zu beobachten: Aus einer Vielzahl sich kreuzender Linien webt Dorazio ein vibrierendes Farb- und Liniengefüge, mit dem er die Darstellungsmöglichkeiten von Licht und Schatten und ihre räumlichen Qualitäten erkundet. „Schon damals bemerkte ich, dass das Spiel von Licht und Schatten nicht durch einander entgegengesetzte helle und dunkle Massen zustande kommt, sondern vielmehr durch ein verwirrendes System von bewegten Punkten, Fäden, die sich von Sekunde zu Sekunde rhythmisch einander annähern und wieder zurückweichen, anstatt, unserer Vorstellung gemäß, klaren Abgrenzungen zu gehorchen.“ (Piero Dorazio, zit. nach: Piero Dorazio, L'ombra ladra – der diebische Schatten, 1990, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1995, S. 15)

Bis heute gilt Piero Dorazio als einer der führenden Vertreter und Pioniere der Abstraktion in Italien. Seine Gemälde sind Teil bedeutender musealer Sammlungen, darunter die Tate Gallery in London, das Art Institute of Chicago, das Museum of Modern Art, New York, und die National Gallery of Art in Washington, D.C. [CH]







Ohne Titel. 1990.

Acryl auf Blei über Holz. 12-teilig.
Jeweils verso signiert, datiert und bezeichnet „1“ bis „12“. Zwei Bildtafeln zudem verso mit dem typografischen Etikett des Atelier Günther Förg, dort mit der handschriftlichen Werknummer „LB 809/1-12“. Jeweils 60 x 40 cm (23.6 x 15.7 in). [JS]

Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit. Das Werk ist unter der Nummer WVF.90.8.0538 im Archiv Günther Förg registriert.

⌚ *Aufputzzeit: 12.06.2026 – ca. 18.48 h ± 20 Min.*

€ 450.000 – 650.000 (R7/F)
\$ 526,500 – 760,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung (vor 2007).
- Privatsammlung (seit 2007, Pierre Bergé & Associés, Brüssel).
- Andre Simoens Gallery, Knokke/Belgien (eine Bildtafel verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung Europa (seit 2015, Phillips, New York).

LITERATUR

- Pierre Bergé & Associés, Brüssel, Art Moderne et Contemporain, 19.6.2007, Los 80.
- Phillips, New York, Contemporary Art Evening Sale, 14.5.2015, Los 52.

„Was ich gerne mache, ist auf Sachen reagieren.“

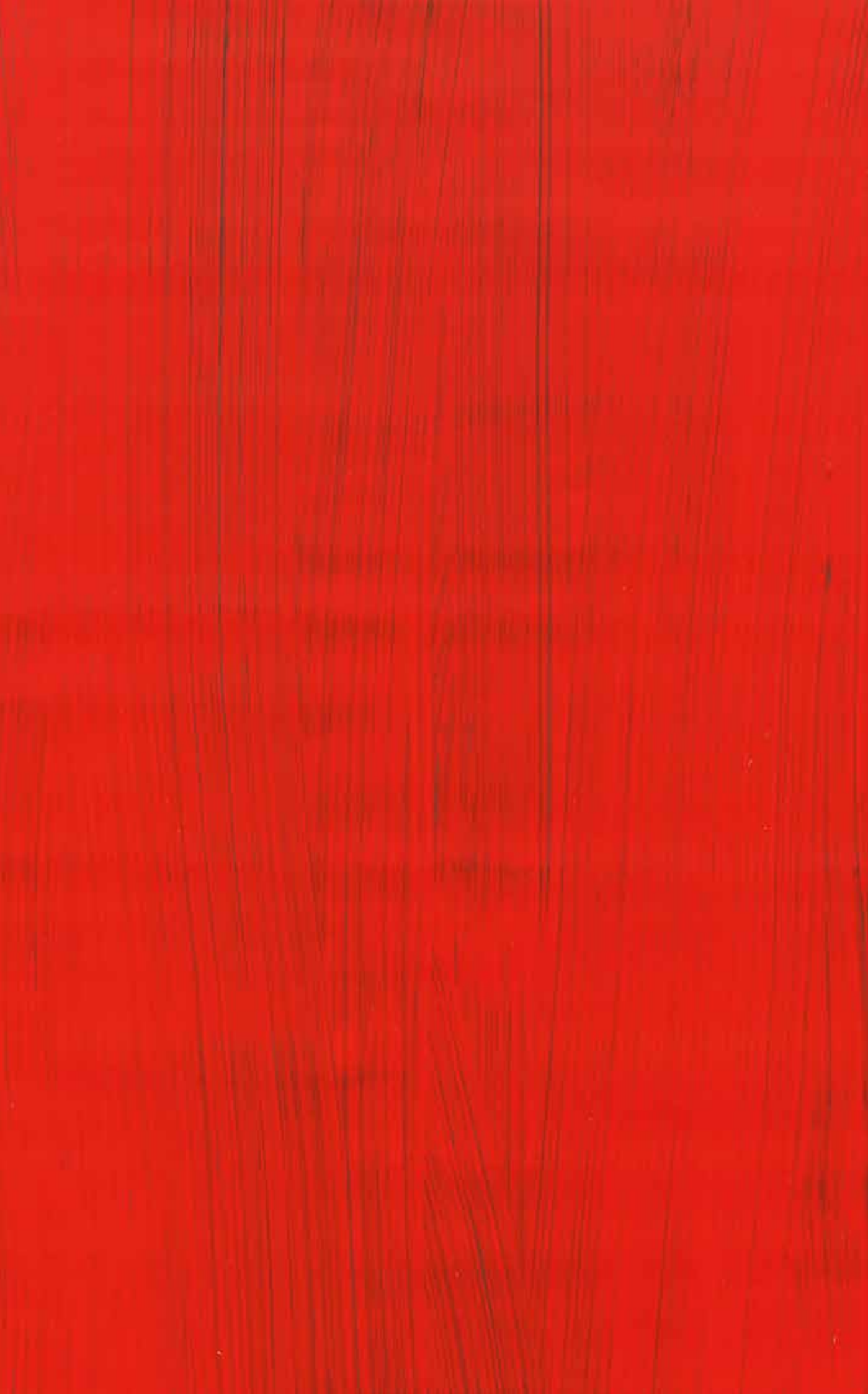
Günther Förg

Farbe & Duktus:
Förgs Malerei als Neudefinition moderner kunsthistorischer Positionen
„Was ich gerne mache, ist auf Sachen reagieren“, lautet ein berühmtes Zitat von Günther Förg, und so ist sein herausragendes Werk nicht nur eine malerische Hingabe an die Farbe, sondern auch eine wahre Meisterschaft der Adaption und Transformation. Vielfältig und stilistisch wechselhaft, ist seine Malerei aber immer getragen von dem unablässigen Versuch, das Eigenleben der Farbe und ihren schier unendlichen Variationsreichtum durch immer neue Kombinationen und Gegenüberstellungen in seinem charakteristischen, sanften Pinselduktus herauszuarbeiten. Förgs Malerei bringt das scheinbar Unvereinbare nahezu mühelos auf dem Malgrund zusammen, vereint Elemente der konkreten Kunst mit gestischen Komponenten: Geometrische Strenge trifft auf expressive Spontanität, ein kalkuliertes System auf die spontane Intuition des Farbauftrages. Förg lässt seinen Gemälden bis in die 1980er

- **Intellektuell und progressiv: Mit „Ohne Titel“ (1990) denkt Förg die amerikanische Malerei des Minimal und Colorfield Painting neu**
- **Beste Schaffenszeit: Ein 1990 entstandenes, mehrteiliges Bleibild hält seit 2010 den internationalen Höchstzuschlag für ein Gemälde des Künstlers**
- **Minimalistische Aura aus Farbe und Blei: spannungsvolle Interaktion aus fein nuancierten Farbwerten, metallischer Härte, malerischem Duktus, Farbe und Raum**
- **Selten und von herausragend schöner Farbigkeit: Vielteilige Bleibild-Serien sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von größter Seltenheit**
- **Museale Qualität: Bleibilder befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, u. a. dem San Francisco Museum of Modern Art, dem Museum of Modern Art, New York, und dem Museum Brandhorst, München**

Jahre maximal grobe Konstruktionsskizzen vorausgehen und seine Arbeiten bestehen stets aus nur einer einzigen Malschicht. Egal ob in seinen Gitterbildern, Bleibildern oder späten Großformaten, Förgs Malerei muss auf einen Schlag gelingen, das Bildereignis wird in einem Zug in nur einer Malschicht realisiert. Immer wieder sucht Förgs Malerei dabei stilistisch die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. Neben Einflüssen der abstrakten Vorkriegsmoderne, des Konstruktivismus und Suprematismus spielt dabei in den 1970er Jahren das Schaffen des früh verstorbenen Blinky Palermo für den Kunststudenten Förg eine prägende Rolle. Seit den 1980er Jahren dann tritt verstärkt das amerikanische Action-, Minimal-, Hard Edge- und Color Field Painting hinzu, etwa die Malerei Willem de Koonings, Clifford Stills, Donald Judds, Barnett Newmans oder Ellsworth Kellys.





Kelly & Förg:
Wie „Ohne Titel“ (1990) die amerikanische Farbfeldmalerei neu denkt
Förg adaptiert und transformiert Gesehenes, macht auf diese Weise in farblicher und formaler Hinsicht immer wieder neuartige Impulse für sein eigenes, facettenreiches Werk nutzbar. Die vorliegende Arbeit „Ohne Titel“ (1990) ist eine außergewöhnliche Komposition: Zwölf Bleitafeln, in ein fein orchestriertes farbiges Inkarnat gehüllt, minimalistisch und gestisch zugleich, fein ausbalanciert den Raum beherrschend. Die entscheidende Inspirationsquelle für dieses Werk liefern die mehrteiligen monochromen Farbtafeln Ellsworth Kellys, die Günther Förg schon vor seiner Amerikareise im Jahr 1989 anlässlich seiner Einzelausstellung „New Work: Günther Förg“ im San Francisco Museum of Modern Art gekannt hat. Förg ist 37 Jahre und fasziniert von der Vielzahl an neuartigen Impulsen, welche vor allem die amerikanische Malerei des Minimal-, des Hard Edge- und des Color Field Painting für ihn bereithält. Vor allem mit Ellsworth Kelly – der seit Ende der 1950er Jahre auch zahlreiche farbige Raumobjekte aus bemaltem Aluminium und seine mehrteiligen monochromen Leinwandgemälde, die berühmten „Panel Paintings“ geschaffen hat, in denen anders als bei Förg jedoch der Farbauftrag meist ohne sichtbaren Pinselduktus erfolgt – verbindet Förg eine architektonische Begeisterung und die Fähigkeit, Farbe und Raum in Beziehung zu denken. Förg war begeistert von Architektur und hat dieser persönlichen Faszination seit Anfang der 1980er Jahre in zahlreichen, meist Fläche und Struktur in den künstlerischen Fokus rückenden Schwarz-Weiß-Fotografien Ausdruck verliehen. Gerade in seinen mehrteiligen Bleibildern, deren massive Kanten roh und unbemalt sichtbar bleiben und auf diese Weise sowohl ein Bewusstsein für die Härte als auch für die Tiefe des Bildträgers schaffen, setzt Förg Malerei und Farbe bewusst als Element der Raumstruktur ein. Zwar hatte auch der viel zu früh verstorbene Blinky Palermo, der unter den deutschen Künst-



Benjamin Katz, Günther Förg, 1993, Silbergelatine auf Baryt. © Estate Günther Förg / 2026 ProLitteris, Zurich / VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Günther Förg, Ohne Titel, 1987, Acryl auf Blei über Holz, The Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

lern als Förgs zentrales Vorbild gilt, bereits wichtige Anregungen aus der zeitgenössischen amerikanischen Malerei bezogen und bereits in den 1970er Jahren begonnen, Strukturen aus monochromen Farbflächen auf dünne Aluminiumtafeln zu setzen und diese meist als vierteilige Arbeiten schwebend mit leichtem Abstand vor der Wand zu montieren. Aber diese Arbeiten unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihres künstlerischen Ansatzes, sondern auch aufgrund ihrer körperlos-schwebenden Ästhetik deutlich von den massiven Schöpfungen des jungen Förg. Selten und in ihrer malerischen Qualität überzeugend ist zudem die maximale monochrome Reduktion, die „Ohne Titel“ (1990) auszeichnet, denn jede der 12 Bleitafeln hat Förg von Kante zu Kante in ein vollflächiges, monochromes malerisches Inkarnat gehüllt. Keine Vertikale oder Diagonale, unbemalt oder in einer anderen Farbe gehalten, vermag mehr – wie in vielen anderen mehrteiligen Bleigemälden des Künstlers – von der fast meditativen Fokussierung auf den Eigenwert der Farbe abzulenken. Bei Förgs Malerei geht es nicht etwa um eine rhythmische Leichtigkeit und maximale Entgrenzung der Farbe, sondern vielmehr darum, dem Eigenwert der Farbe mithilfe der Massivität des Bildträgers eine maximale räumliche Präsenz zu verleihen und diesen mit anderen Farben auf der Wand und im Raum in Beziehung zu setzen.

Blei, Farbe, Raum, Präsenz:
Förgs serielle Bleibilder als zentrale Position der Farbfeldmalerei
Unser 12-teiliges Gemälde „Ohne Titel“ (1990) gibt aufgrund seiner fein nuancierten, leuchtend, warm und erdig in den Raum ausstrahlenden Farbigkeit ein besonders schönes Beispiel von diesem ästhetisch reduzierten künstlerischen Ansatz, aber in gleicher Qualität auch von Förgs einzigartigem Vermögen, Gesehenes aufzugreifen und souverän in radikal Neues zu verwandeln. Die New York Times würdigte Günther Förgs facettenreiches und hoch intellektuelles Schaffen anlässlich seines viel zu frühen Todes mit erst 51 Jahren im Dezember 2013 unter anderem mit den folgenden Worten: „A prolific multidisciplinary whose work is in permanent collections around the world – among them the Stedelijk Museum in Amsterdam, the Tate Modern in London, the Walker Art Center in Minneapolis and the Museum of Modern Art in New York – Mr. Förg was both an ambitious artist and a penetratingly intellectual one.“ (New York Times, 18. Dezember 2013). 2014 präsentierte das Museum Brandhorst, München, eine erste posthume Werkübersicht des Künstlers. Im Jahr 2018 folgte die Retrospektive „Günther Förg. A Fragile Beauty“, die im Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Dallas Museum of Art zu sehen war. 2023 würdigte das Long-Museum in Shanghai Förgs künstlerisches Werk, das heute international zum Kanon der Farbfeldmalerei zählt, mit der großen Einzelausstellung „Günther Förg. Trunk Road and Branch Roads“. [JS]



Sachte. März 1929.

Aquarell und Gouache auf Papier.
Links unten monogrammiert und datiert „K/29“. Verso bezeichnet „no340 / 1929 / ‚Sachte‘“. 27 x 40 cm (10.6 x 15.7 in).
In der Handliste des Künstlers ist die Arbeit unter den Aquarellen für März 1929 verzeichnet „iii 1929, 340, Sachte“. [JS]

 **Aufrufzeit:** 12.06.2026 – ca. 18.50 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/D)
\$ 292,500 – 409,500

PROVENIENZ

- Rudolf Probst, Mannheim
(laut Vermerk in der Handliste des Künstlers, wohl in Kommission).
- Sammlung Nina Kandinsky, Paris.
- Karl Flinker, Paris (1962).
- Heinz Berggruen, Paris (1962).
- Roman Norbert Ketterer, Campione d`Italia (1968).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1968 vom Vorgenannten).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Wassily Kandinsky, Novemberausstellung, Kunsthau Zürich, 5.11.-9.12.1931, Nr. 69.
- Wassily Kandinsky. Ausstellung mit Werken von 1918 bis 1933, Galerie Otto Stangl, 25.7.-4.9.1962 (m. Abb., o. S.).

LITERATUR

- Vivian Endicott Barnett, Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle, Bd. 2: 1922-1944, München 1994, WVZ-Nr. 931 (m. SW-Abb.).
.....
- Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst V, Campione d`Italia, 1968, Nr. 63.

Wassily Kandinsky gilt als der bedeutendste Pioniere oder gar als Erfinder der abstrakten Malerei. In den Jahren 1910/11 entwickelt Kandinsky ausgehend von der ihn in zentraler Weise inspirierenden Landschaft um Murnau und der Musik, vor allem den zeitgenössischen Kompositionen Arnold Schönbergs, eine zunehmend abstrakte Kompositionsweise, die aber immer noch – wenn auch maximal zu Bildkürzeln abstrahiert – gegenständliche Elemente, Berge, Kirchtürme, Boote, Figuren und Reiter in sich trägt. Auch in Kandinskys weltberühmter „Komposition VII“ (Tretjakow-Galerie, Moskau) aus dem Jahr 1913 sind diese enthalten und treten ebenso in den Folgejahren in seinen Kompositionen immer wieder in Erscheinung. Erst um 1920 dann beginnt sich Kandinskys Bildsprache, beeinflusst durch den russischen Konstruktivismus, langsam in Richtung einer streng geometrischen Abstraktion zu klären, wobei dieser Prozess erst während seiner Jahre am Bauhaus seinen absoluten Höhepunkt erreicht. Im Sommer 1921 beginnt Wassily Kandinsky in Weimar als Bauhauslehrer und unterrichtet unter anderem den Vorkurs „Analytisches Zeichnen“, bevor er 1925 mit dem Wechsel des Bauhauses nach Dessau zum Leiter der Form- und Farbenlehre wird. Hier in Dessau, wo Kandinsky gemeinsam mit Paul Klee eines der Meisterhäuser bewohnt, entsteht im März 1929 auch die farblich und kompositionell

.....

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

- **Punkt, Linie und Fläche: „Sachte“ visualisiert in herausragender Weise beispielhaft Kandinskys abstrakte Kunsttheorie „Punkt und Linie zu Fläche“ (1926)**

- **Rarität: eines der seltenen malerisch ausgeführten Aquarelle mit zweifarbigem Flächenton**

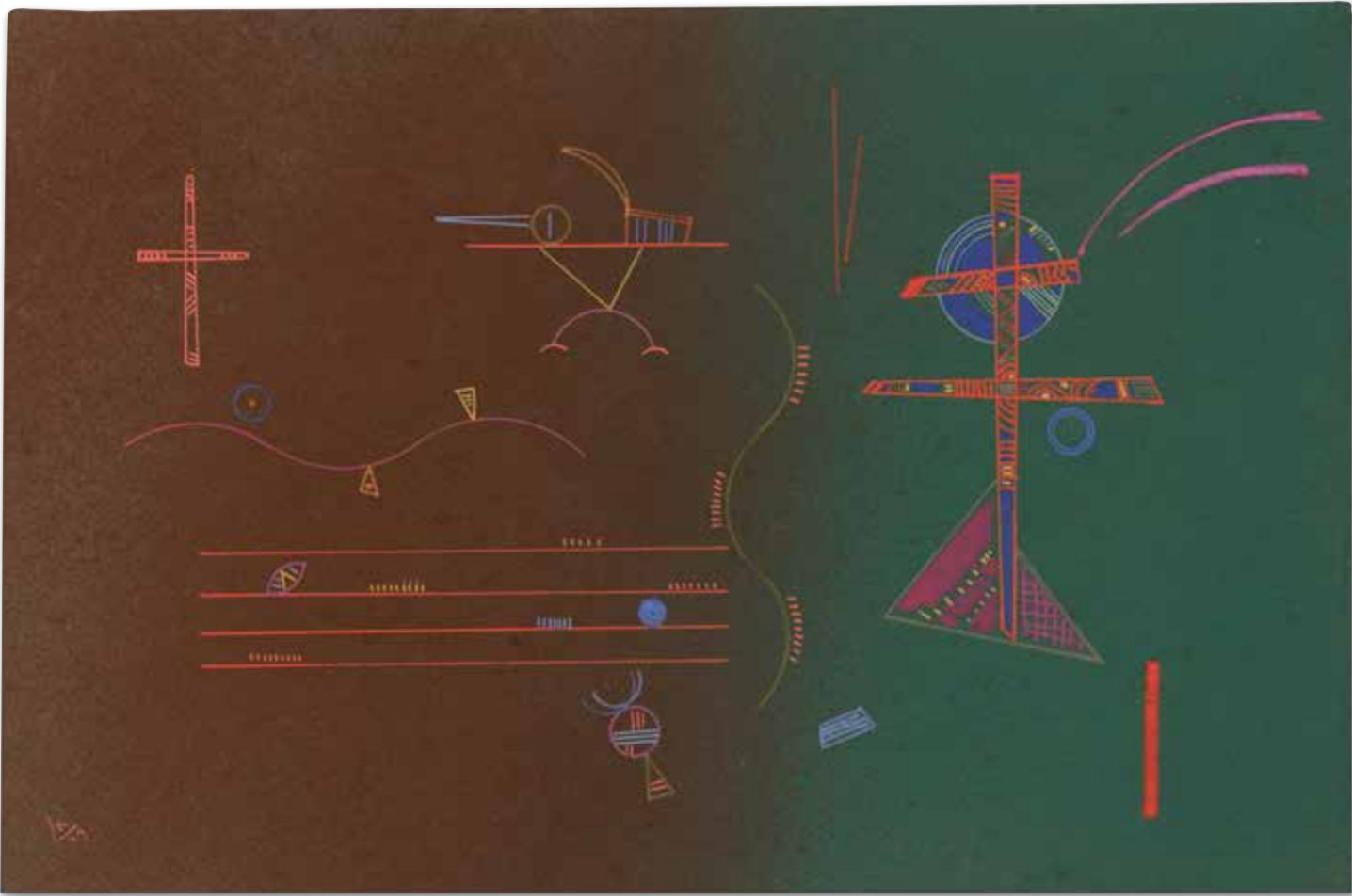
- **Perfekte kompositorische Balance der Bildhälften: Ruhe und Bewegung, Wärme und Kälte, Linien und Flächen**

- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt: seit fast 60 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung**

- **Museale Qualität: Aquarelle dieser Schaffenszeit befinden sich in den wichtigsten Sammlungen weltweit, u. a. im Museum of Modern Art und im Guggenheim Museum, New York, sowie im Centre Pompidou, Paris**

.....

souverän ausbalancierte Komposition, die Kandinsky unter dem stimmungsvollen Titel „Sachte“ in seine Handliste aufgenommen hat. „Sachte“ ist mit dem sanften, aber äußerst spannungsvollen Gegenspiel der beiden farblich aus den Komplementärfarben Rot und Grün entwickelten Bildhälften sowie seinem feinen, geradezu lyrischen Liniengefüge und den geometrischen Grundformen, ein herausragendes Beispiel für Kandinskys künstlerische Umsetzung seiner berühmten, 1926 in der Reihe der Bauhausbücher erschienenen abstrakten Kunsttheorie „Punkt und Linie zu Fläche“. Am Bauhaus erreicht Kandinskys Abstraktion ihren Höhepunkt, fern jeglicher naturnahen Inspiration dringt Kandinsky nun zu streng geometrischen und rein abstrakten Bildkürzeln vor, die er mutig und progressiv zu komplexen, meisterlich durchkomponierten Bildsystemen zusammenfügt. Kandinsky selbst bezeichnet diese neue Ausrichtung als „kühle Abstraktion“ und veröffentlicht 1925 darüber einen Artikel im Cicerone. Zum Vokabular der „kühlen Abstraktion“ gehören Linienbündel und Schachbrettstrukturen, Kreise sowie Dreiecke, die bisweilen bis zur Pfeilform verjüngt sind. Kandinskys Formen schweben frei im Raum oder gruppieren sich um ein imaginäres Zentrum. Umrisse sind gebändigt und Farben geklärt. Kompositionen dieser bedeutenden Schaffenszeit befinden sich heute in den wichtigsten Sammlungen weltweit, wie u. a. im Guggenheim Museum und im Museum of Modern Art, New York, sowie im Centre Pompidou, Paris. [JS]



Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher 9, München 1926, S. 86.

„So ist die Komposition nichts weiter als die exakt-gesetzmäßige Orientierung der in Form von Spannungen in den Elementen eingeschlossenen lebendigen Kräfte. [...] Das Allgemein-Harmonische einer Komposition kann also aus einigen zu dem höchsten Maße des Gegensatzes steigenden Komplexen bestehen. Diese Gegensätze können sogar einen disharmonischen Charakter haben, und trotzdem wird ihre richtige Verwendung nicht negativ auf die Gesamtharmonie wirken und das Werk zum höchsten harmonischen Wesen erheben.“



KATHARINA GROSSE

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



Ohne Titel. 1994.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und mit einem Richtungspfeil versehen.
163 x 243 cm (64.1 x 95.6 in). [AW]

Die Arbeit ist unter der Werknummer „1994/1032L“ im Studio Katharina Grosse verzeichnet. Wir danken der Wunderblock Stiftung (Archiv Katharina Grosse) für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18,52 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/F)
\$ 117,000 – 175,500

PROVENIENZ

- Galerie Maria Wilkens, Köln.
- Sammlung Deutsche Bank (1994 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Ariane Grigoreit, 25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a. Main 2005, S. 260 (m. Farbbabb.).

- **Großartige und monumentale Abstraktion aus dem Jahrzehnt ihres Durchbruchs**
- **Zuletzt werden Arbeiten Katharina Grosses in großen Einzelausstellungen u. a. in der Staatsgalerie Stuttgart, in den Hamburger Deichtorhallen und in der Wiener Albertina gewürdigt**
- **Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Aus der Sammlung Deutsche Bank**



Katharina Grosse zählt zu den bedeutendsten Malerinnen der internationalen abstrakten Gegenwartskunst. Ihre frühen künstlerischen Ansätze wurzeln im Neoexpressionismus der sogenannten „Jungen Wilden“. Bereits ab Mitte der 1980er Jahre löst sich Grosse jedoch zunehmend von der Figuration. Auf eine Phase kraftvoller, von intensiven Pigmentflecken geprägter Bilder folgen in der ersten Hälfte der 1990er Jahre lasierend aufgebaute Farbkompositionen. Breite, entlang der Bildachsen geführte Pinselstriche bestimmen diese Werke und lassen insbesondere die großformatigen Arbeiten in die Nähe des amerikanischen Color Field Painting, etwa von Barnett Newman, rücken. 1998 entdeckt Katharina Grosse zudem die Spritzpistole als künstlerisches Werkzeug, das fortan eine zentrale Rolle in ihrer Arbeit einnimmt und von ihr teilweise auch in direktem Bezug zur Architektur eingesetzt wird. Seit der Jahrtausendwende arbeitet sie verstärkt mit parallelen Linien, die – ebenso wie andere Farbspuren und Farbfelder – nicht nur Leinwände, sondern zunehmend auch Objekte überziehen.

Diese Erweiterung der Malerei über den traditionellen Bildträger hinaus und die aktive Einbeziehung des Raumes sind kennzeichnend für viele Arbeiten der Künstlerin. Auf diese Weise lotet Grosse konsequent die Möglichkeiten ungegenständlicher Malerei aus und verwandelt ganze Räume in vielschichtige Farbwelten. Vor diesem Hintergrund

erscheint das einzelne Gemälde – so auch das hier vorgestellte frühe Werk – wie ein Fragment eines größeren farblichen Zusammenhangs. Die in einem intensiven Kontrast aufeinandertreffenden Farbfelder aus Dunkelblau, kräftigem Rot, Blaugrün und leuchtendem Grasgrün erzeugen durch ihren bewegten, über die Oberfläche fließenden Auftrag den Eindruck, als könnten sich die Farbspuren über die Bildgrenzen hinaus weiter in den Raum ausdehnen. Dieses gedankliche Konzept findet in Grosses späteren, raumgreifenden Arbeiten eine konkrete Umsetzung. Häufig nehmen diese den Charakter ephemerer Interventionen an: Ganze Räume und Objekte werden durch Farbe miteinander verbunden und zu einer neuen, symbiotischen Einheit verschmolzen. Dennoch bleibt auch der klassische Bildträger ein wichtiger Bestandteil ihres Gesamtwerks. Seit 2007 entstehen beispielsweise Leinwände mit erdigen, krustenartigen Oberflächen sowie dynamische, abstrakte Arbeiten auf Papier.

So ist Katharina Grosse seit den 1990er Jahren aus der internationalen Kunstwelt nicht mehr wegzudenken. Weltweit finden Einzelausstellungen statt, die einen umfassenden Überblick über ihr vielfältiges und breitbandiges Œuvre bieten und gleichzeitig zeigen, wie die Ausnahmekünstlerin das Möglichkeitsfeld der Gattung immer wieder sprengt und neu definiert. [AW]

Spiele. 1951.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert, betitelt,
mit Maßangaben bezeichnet sowie mit Richtungspfeil.
100,5 x 125,3 cm (39,5 x 49,3 in). [MH]
Wir danken Frau Dr. Brigitte Schlüter, Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln, für die
freundliche wissenschaftliche Beratung.
 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18,54 h ± 20 Min.*
€ 120.000 – 180.000 (R7/D/F)
\$ 140,400 – 210,600

- PROVENIENZ
- Galerie Wilbrand, Köln (auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
 - Privatbesitz Schweiz.
 - Galerie Haeseler, München (seit 1987, Galerie Wolfgang Ketterer, München).
 - Privatsammlung Süddeutschland (um 2000 vom Vorgenannten erworben).
- AUSSTELLUNG
- Abstrakte Maler der inneren Emigration, Landesmuseum Mainz, 24.2.-31.3.1985, Kat.-Nr. 48.
- LITERATUR
- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1922-1951, Köln 1990, WVZ-Nr. 533 (m. Farbabb.).
.....
 - Galerie Wolfgang Ketterer, München, 115. Auktion, 20. Jahrhundert, 1.6.1987, Los 799 (m. Abb., Farbtafel).

Das Gemälde „Spiele“ (1951) aus der Serie der „Fugalen Bilder“ von Ernst Wilhelm Nay entfaltet sich wie eine visuelle Komposition, die dem Prinzip einer Melodie – gleich einer Fuge – folgt. In Analogie dazu erscheint das Gemälde als ein Gefüge aus Themen, Gegenstimmen und rhythmischen Verdichtungen zu einem Kanon, der sich in den Farbtönen Rot, Grau und Blau, durchbrochen durch zarte Weiß- und Braun-Töne artikuliert.

Die Gruppe der „Fugalen Bilder“ schließt sich direkt an die „Hekate-Bilder“ (1945–1948) an und entsteht vor den „Rhythmischen Bilder“ (1952/53). Der Entstehungszeitraum der „Fugalen Bilder“ beginnt 1949 und endet mit dem Wegzug von Hofheim, wo Nay sich nach dem Zweiten Weltkrieg niedergelassen hatte, 1951 nach Köln. Für Nay ist die Beschäftigung mit abstrakten Flächen nach der zunehmenden Verdichtung der figurativen Bildstrukturen in den „Hekate-Bildern“ eine logische Konsequenz. Der Übergang von den „Hekate-“ zu den „Fugalen Bildern“ verläuft fließend, es lässt sich nur eine strengere Komposition als ein ‚oberflächiges‘, erstes Unterscheidungsmerkmal anführen.

Bei unserem Bild tritt wie bei einer Fuge zunächst das Thema hervor: das Rot. Es erscheint nicht als homogene Fläche, sondern als pulsierende Form. Dieses Rot setzt den Grundton des Bildes – es vermittelt

-
- **Aus der wichtigen, frühen Werkphase der „Fugalen Bilder“**
 - **Farbgewaltiges Zeugnis von Nays Auseinandersetzung mit Musik als zentraler Inspirationsquelle dieser Schaffensperiode**
 - **In seiner visuellen Tiefe erinnert das Gemälde „Spiele“ an eine Komposition gleich einer musikalischen Fuge**
 - **Spielerisch - das Thema: Rot, die Antwort: Blau, die Resonanz: Weiß und Grau**
 - **„Fugale Bilder“ befinden sich u. a. im Museum Folkwang, Essen, im Museum Wiesbaden, in der Nationalgalerie Berlin, in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, München, im Museum Ludwig, Köln, und im Sprengel Museum, Hannover**
-

Energie und Impuls, wie ein Klang. Ihm antwortet das Blau, kühler und ruhiger, als Kontrapunkt. Das Grau und das Weiß schließlich fungieren als Vermittler, in dem sich die farblichen Stimmen entwickeln können. In unserem Bild verschränken sich die Farbstimmen zunehmend. Formen überlagern sich, kreisen, stoßen sich ab und finden neue Konstellationen. Hier wird das titelgebende Prinzip des „Spiels“ sichtbar: Es ist kein Narrativ, sondern ein Geschehen, aus dem kindliche Freude entsteht. Farbe wird zur handelnden Instanz.

Bei längerer Betrachtung gewinnt die Komposition an Intensität, als würde sie auf einen Höhepunkt zustreben. Doch dieser Höhepunkt ist kein finaler Akkord. Die kreisenden Formen erzeugen eine Rhythmik, die an musikalische Taktstrukturen und Notenbilder erinnert. Das Sehen selbst wird rhythmisiert: Das Auge folgt den Farbbahnen, verweilt, springt weiter, kehrt zurück. Wie viele Fugen endet auch dieses Bild nicht mit einem abrupten Schluss, sondern mit einer offenen Resonanz. Rot, Grau und Blau stehen weiterhin im Dialog – ein Gespräch ohne endgültige Antwort.

„Spiele“ erweist sich damit als Übersetzung musikalischer Konzepte. Das Bild gleicht einem visuellen Fugengeflecht, in dem Farbe zu Klang und Fläche zu stiller Melodie wird. [MH]



Zwei liegende Mädchen. 1910. Holzfigur mit Tulpen.
1914 (verso).

Öl auf Leinwand.
Das Stillleben rechts oben monogrammiert und datiert „1914“. 67 x 73,5 cm (26.3 x 28.9 in), Sichtmaß Vorderseite im Spannrahmen. Sichtmaß Rückseite im Spannrahmen: 70,5 x 63,4 cm (27.7 x 25. in.). [JS]

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 18.56 h ± 20 Min.*

€ 1.500.000 – 2.000.000 (R7/D)
\$ 1,755,000 – 2,340,000

PROVENIENZ

- Dr. Karl Lilienfeld, Leipzig/Berlin/New York (-1960er Jahre).
- Robert Mayer, Winnetka (USA)
(in den 1960er Jahren beim Vorgenannten erworben).
- Richard Feigen Gallery, New York.
- Galerie Maison Bernard, Caracas (Venezuela).
- Privatsammlung (1976 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1905-1918, München 2011, WVZ-Nr. 1910/39 (Vorderseite, hier unter dem Titel „Zwei liegende Mädchen auf einem Bett“) u. WVZ-Nr. 1914/4 (Rückseite), jeweils mit Farbbabb.
.....
- Max Pechstein-Archiv, Hamburg, Liste von Margarete Lilienfeld an Doris Pechstein vom 24.11.1969 mit Werken ehemals Besitz Lilienfeld, S. 4.

Der Moritzburger Sommer 1910: „Zwei liegende Mädchen“
und der reife „Brücke“-Stil

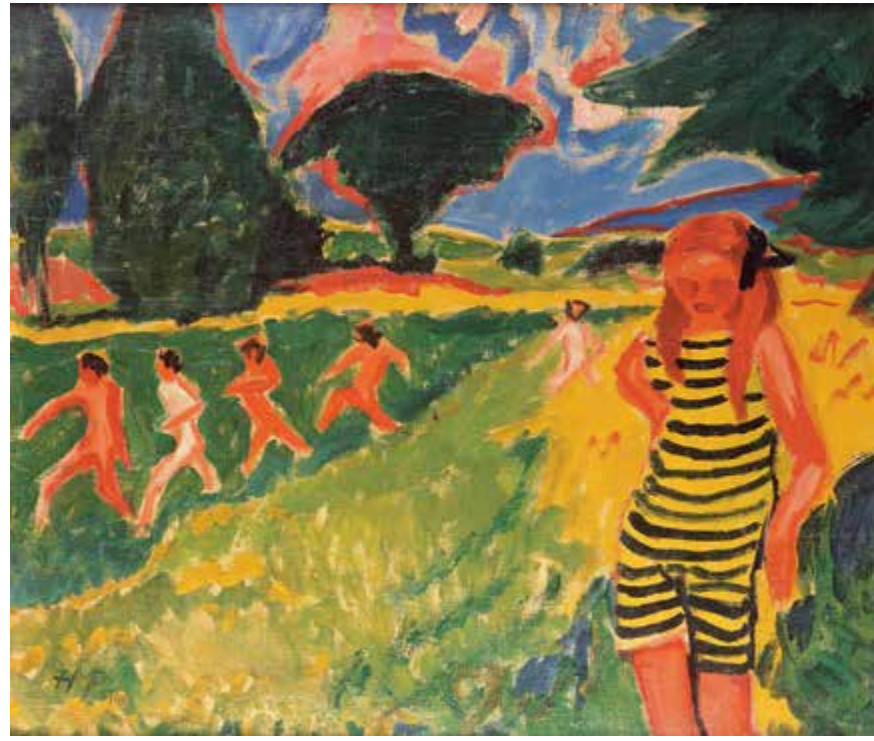
Als erster „Brücke“-Künstler zieht Hermann Max Pechstein 1908 mit 26 Jahren von Dresden in die Kunstmetropole Berlin. Der junge Maler liebt das großstädtische Nachtleben, Musik, Tanz, Theater und den Zirkus, zugleich aber fühlt er sich auch geradezu magisch von der Natur und dem Ideal absoluter Freiheit und Ungezwungenheit angezogen. Nachdem Pechstein den Sommer 1909 erstmals zurückgezogen vom hektischen, sich rasant beschleunigenden Großstadt-Treiben in dem kleinen Fischerdorf Nidden an der Kurischen Nehrung verbracht hatte, kommt es mit dem gemeinsamen Aufenthalt mit Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel an den Moritzburger Seen bei Dresden im Sommer 1910 zu jenem hinsichtlich seiner kunsthistorischen Bedeutung kaum zu überschätzenden gemeinsamen Sommeraufenthalt der „Brücke“-Künst-

- **Höhepunkt des deutschen Expressionismus: Hauptwerk der „Brücke“-Zeit, entstanden im legendären Moritzburger Sommer 1910**
- **Wilde Farben – freier Geist: radikal innovativ hinsichtlich Komposition, Perspektive und Farbgebung**
- **Rarität: Qualitativ vergleichbare Gemälde des deutschen Expressionismus sind eine Seltenheit auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Doppelseitig spektakulär: zwei vollwertige expressionistische Gemälde auf einer Leinwand**
- **Beste Provenienz: Bis in die 1960er-Jahre Teil der Sammlung des frühen und wichtigen Expressionismus-Kenners Dr. Karl Lilienfeld (1885–1966).**
- **Über Jahrzehnte verborgen: zuletzt seit fast 50 Jahren Teil einer internationalen Privatsammlung**
- **Museale Qualität: Vergleichbare Gemälde sind heute Teil internationaler Sammlungen, u. a. der Neuen Galerie, New York, des Saint Louis Art Museum, des Brücke-Museums und der Neuen Nationalgalerie, Berlin**





E. L. Kirchner, Artistin, 1910, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum, Berlin.



H. M. Pechstein, Das gelbschwarze Trikot, 1910, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum, Berlin.

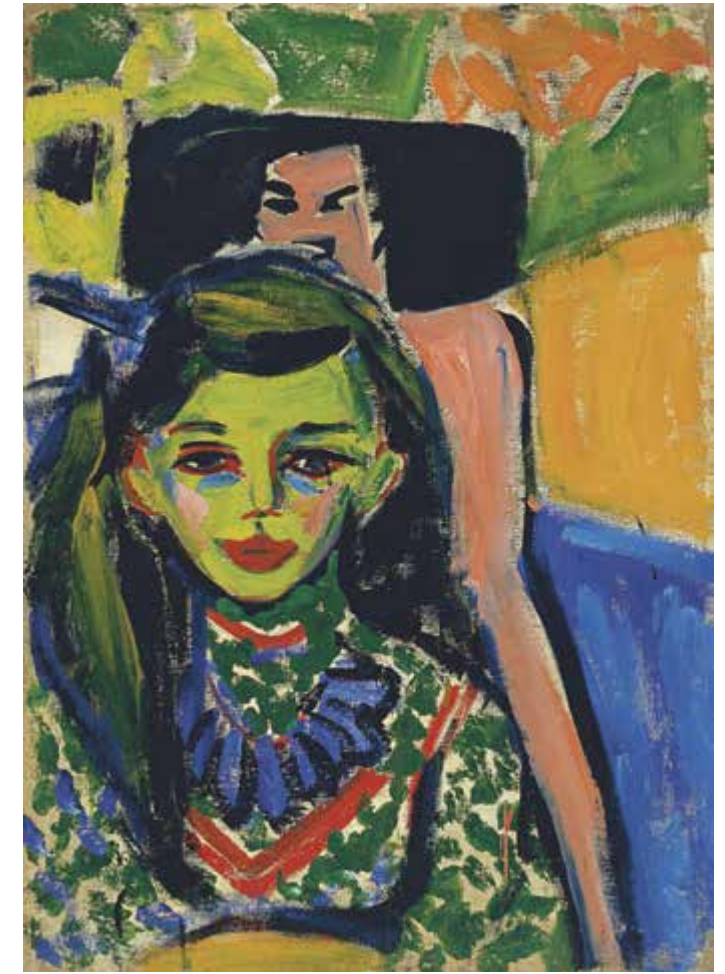
„Der Versuch, den ersten, unmittelbaren Eindruck einzufangen, führte in Pechsteins Ölgemälden zu einer zuvor nicht erreichten Expressivität. Im Sommer 1910 [...] betont er nun die farbigen Flächen und kontrastierte diese durch dunkle Umrandungen. Während der gemeinsamen Arbeit mit Kirchner und Heckel veränderte Pechstein seinen Malstil so sehr, dass einige seiner Figurenbilder nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch denen von Kirchner oder Heckel näher sind als jemals vor- oder nachher.“

Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1905-1918, München 2011, S. 51.

Dort kommt es im Frühjahr 1910 dann zu dem alles entscheidenden Plan der drei Künstlerfreunde: „Als wir in Berlin beisammen waren, vereinbarte ich mit Heckel und Kirchner, dass wir zu dritt an den Seen um Moritzburg nahe Dresden arbeiten wollten. [...] Als ich in Dresden ankam und in dem alten Laden in der Friedrichstadt abstieg, erörterten wir die Verwirklichung unseres Planes. Wir mussten zwei oder drei Menschen finden, die keine Berufsmodelle waren und uns daher Bewegungen ohne Ateli dressur verbürgten. Ich erinnerte mich an meinen alten Freund [...] Er wies uns an die Frau eines verstorbenen Artisten und ihre beiden Töchter. Ich lege ihr unser ernstes künstlerisches Wollen dar. [...] sie [war] damit einverstanden, dass ihre Töchter sich mit uns nach Moritzburg aufmachten.“ (Hermann Max Pechstein, Erinnerungen, Stuttgart 1993 [Erstausg. Wiesbaden 1960], S. 41f.).



H. M. Pechstein, Mädchen mit rotem Fächer, 1910, Öl auf Leinwand, Neue Galerie, New York.



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

Als Modelle begleiteten die Künstler also die heute durch die Gemälde der „Brücke“-Künstler weltberühmte Artistentochter Fränzi Fehrmann und ihre ältere Schwester Johanna Rosa. Für das vorliegende, in leuchtend, spontan und flächig auf die Leinwand gesetzten Rot-, Pink- und Gelbtönen ausgeführte Gemälde „Zwei liegende Mädchen“ haben nach Pechsteins Werkverzeichnis-Autorin Aya Soika ebenfalls die beiden Schwestern Pechstein als Modelle gedient. Fränzi vor allem sollte auch durch Kirchners berühmtes Gemälde „Artistin“ (1910, Brücke-Museum Berlin) und Pechsteins „Sitzendes Mädchen“ (1910, Nationalgalerie Berlin) und „Das gelbschwarze Trikot“ (1910, Brücke-Museum Berlin) in die Kunstgeschichte eingehen. All dies sind herausragende Zeugnisse dieses einzigartigen Sommer 1910, den die drei „Brücke“-Künstler Kirchner, Heckel und Pechstein fernab der Großstadt ganz ihrer von allen Normen losgelösten Malerei in wilden Farben und freien, scharfkantigen Formen gewidmet haben. Inspiriert von dem starken avantgardistischen Geist dieses alles

entscheidenden Jahres ist Pechstein mit „Zwei liegende Mädchen“ etwas Gewaltiges gelungen: Ungemischt und flächig hat er das Rot des Bettes auf die Leinwand gesetzt, das Möbelstück wird – jegliche Regeln der Perspektive verneinend – frontal und in Aufsicht zugleich wiedergegeben und nimmt vollflächig fast die gesamte Malfläche ein. Aya Soika schreibt zu dieser bedeutenden Phase: „Es scheint, als wollten die Maler [der „Brücke“ im Sommer 1910] die Prinzipien ihrer Viertelstundenakte der frühen Brücke-Zeit auf die Leinwand übertragen. Die Ölfarbe aus den Tuben verdünnten sie mit Terpentin und trugen die leuchtenden Farben in schnellen und breiten Pinselstrichen auf die Leinwand auf. Nackte Körper wurden auf einige Umrislinien reduziert. [...] Der Versuch, den ersten, unmittelbaren Eindruck einzufangen, führte in Pechsteins Ölgemälden zu einer zuvor nicht erreichten Expressivität.“ (Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1905-1918, München 2011, S. 50)



Lotte und H. M. Pechstein auf ihrer Palau Reise, 1914, Foto: unbekannt.

Berlin 1910:

Die Neue Secession und die skandalöse Malerei der „Brücke“

Pechstein, Kirchner und Heckel, diese jungen, progressiven Künstler, sollten den etablierten akademischen Kunstbetrieb mit ihrer motivisch und ästhetisch vollkommen neuartigen und unangepassten Malerei tüchtig aufmischen. Gerade auch Pechstein lässt in Berlin keine Gelegenheit für eine künstlerische Provokation verstreichen: Bereits im April 1909 sorgt er mit dem heute verschollenen, mehrfigurigen Aktgemälde „Das gelbe Tuch“, das von den damaligen Ausstellungsbesuchern unter anderem als „das Äußerste an sinnlicher Ungeniertheit“ beschrieben wurde, auf der Ausstellung der Berliner Secession, unter der Leitung von Max Liebermann, für Aufsehen. Das alles aber bremsst den damals 28-jährigen Maler nicht, denn noch im gleichen Jahr macht er mit seinem alle Konventionen hinter sich lassenden Entwurf für das berühmte Plakat der 1. Ausstellung der Neuen Secession, aller von der Berliner Secession zurückgewiesenen Künstler, erneut Furore: Er zeigt eine nackte Amazone nach dem Modell seiner späteren Frau Lotte, mit Pfeil und Bogen, roten Lippen und dichtem schwarzen Haar. Und schließlich ist es auf dieser legendären 1. Ausstellung der Neuen Secession, die vom 15. Mai bis zum 15. Juli in der Galerie Macht in der Rankestraße stattfindet, das heute verschollene Gemälde „Weib“ (1910), das erneut einen Aufschrei in der Berliner Kunstwelt auslöst. Wie in unserer herausragenden Komposition „Zwei liegende Mädchen“ zeigt auch dieses damals im als „Schreckenskammer“ verspotteten „Brücke“-Raum präsentierte Gemälde das Modell in provokanter Pose, nackt auf einem Bett lagernd. Die überzeichneten „barbarischen Formen“ und die „stechenden Farben“ (zit. nach: ebd., S. 269), die in der damaligen Presse großes Entsetzen hervorrufen, hat Pechstein in seiner wenig später in Moritzburg entstandenen Komposition „Zwei liegende Mädchen“ ein weiteres Mal auf die Spitze getrieben. Waren seine expressionistischen Akte für den damaligen Kunstgeschmack noch deutlich zu viel, so gilt diese von allen Traditionen befreite Malweise heute als Inbegriff des Expressionismus und damit als eines der bedeutendsten Kapitel, welches die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu bieten hat.

Einzigartig und revolutionär ist die Malerei der „Brücke“, und doch ist sie niemals gänzlich losgelöst aus der kunsthistorischen Tradition, mit der es sie zu konfrontieren gilt, und die sie mit freiem Geist und wilden Farben mutig überwindet. Und so hat sich Pechstein unter anderem mit der kunsthistorischen Tradition des lagernden weiblichen Aktes auseinandergesetzt, die bis zu Giorgiones und Tizians weltberühmtem Renaissance-Gemälde „Schlafende Venus“ (1510, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) zurückreicht, das Pechstein aus Besuchen der Dresdner Gemäldegalerie sicher bekannt gewesen sein wird.

Pechsteins heute verschollenes Aktgemälde „Weib“ (1910), das kompositorisch deutliche Bezüge zu Henri Matisse's „Nu bleu“ (1907, Baltimore Museum of Art) aufweist, lässt sich ebenfalls in diese Tradition einreihen, als deren berühmtestes Beispiel heute Edouard Manet's großformatiges Skandalgemälde „Olympia“ (1863, Musée d'Orsay, Paris) gilt. Pechstein, der von Dezember 1907 an mehrere Monate in der französischen Kunstmetropole gelebt hat, wird dort sicherlich auch Manet's berühmte „Olympia“ im Louvre, seinem damaligen Standort, bewundert haben, jenes Bild, das im Pariser Salon von 1865 aufgrund seiner Malweise und seiner unsittlichen Motivik einen der bis dato größten Skandale der europäischen Kunstgeschichte ausgelöst und auf diese Weise schnell Furore gemacht hat. Manet, der als einer der Wegbereiter der europäischen Moderne gilt, hatte bereits 1863 mit seinem ebenfalls als unsittlich empfundenen Gemälde „Déjeuner sur l'herbe“ (1863, Musée d'Orsay, Paris) die etablierten Vorstellungen von Sittlichkeit aufs Größte verletzt. Mit diesem Bild, das im Entstehungsjahr für die Jahresausstellung des „Salon de Paris“ zurückgewiesen wurde und daraufhin in der Protestausstellung des neu gegründeten „Salon des Refusés (Salon der Zurückgewiesenen)“ gezeigt wird, gilt als der entscheidende Grundstein für den Aufbruch in die Malerei der europäischen Moderne.

Jener berühmte und folgenschwere Bruch innerhalb der Pariser Malerschafft sollte auch in der Kunstmetropole Berlin zum Vorbild werden, wo die gewaltige Malerei der jungen „Brücke“-Künstler im Jahr 1910, fast fünfzig Jahre nach Manet, die Gründung der Neuen Secession und deren als Protestausstellung der Zurückgewiesenen initiierten 1. Jahresausstellung unumgänglich machte. Es ist also gewiss kein Zufall, dass Pechstein im „Brücke“-Raum dieser 1. Ausstellung der Neuen Secession das heute verschollene, lässig lagernde Aktgemälde „Weib“ (1910) präsentiert hat, das fast fünfzig Jahre nach Manet's „Olympia“ einen vergleichbaren Skandal unter den Berliner Ausstellungsbesuchern auslösen sollte. In der bürgerlichen Berliner Gesellschaft des deutschen Kaiserreiches hatte sich, ausgehend von dem langjährigen Direktor der Königlichen Hochschule der Bildenden Künste Anton von Werner, der dieses Amt bis 1915 über insgesamt vierzig Jahre ausüben sollte, eine konservative Salonmalerei etabliert und konserviert, die erstmals 1899 durch die erste Ausstellung der Berliner Secession unter der Leitung von Max Liebermann herausgefordert werden sollte. Fortan begann sich eine neue, freie und impressionistische Malerei zu etablieren. 1910 aber war der vormals progressive Liebermann selbst zur reaktionären Kraft geworden, da unter seiner Leitung die als skandalös empfundene Malerei der jungen „Brücke“-Künstler für die Jahresausstellung abgelehnt wird, was 1910 schließlich zum Auslöser für die Abspaltung der Neuen Secession wird.



Édouard Manet, Olympia, 1863, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris.



H. M. Pechstein, Plakat zur Ausstellung der Neuen Sezession, Kunstaustellung Zurückgewiesener der Berliner Sezession, 1910, Brücke Museum, Berlin.

Gleich nach dem Ende dieser Ausstellung bricht Pechstein Mitte Juli zusammen mit Kirchner und Heckel an die Moritzburger Seen bei Dresden auf. Dort entsteht auf dem Höhepunkt des scharf konturierten, flächigen und maximal farbgewaltigen „Brücke“-Stils neben zahlreichen, heute in wichtigen Museumssammlungen befindlichen Gemälden auch die vorliegende Komposition „Zwei liegende Mädchen“. Auf der leuchtend roten, fast monochrom gehaltenen Farbfläche des Bettes hat Pechstein die radikal antiakademische Szenerie aus einem nackten und einem bekleideten Modell eingefangen und die locker und frei gesetzten gelben, weißen, roten und blau-grünen Farbflächen der Haut zu dem leuchtenden Rot des Bettes und dem tiefen Schwarz-Blau des Rockes in Kontrast gesetzt.

Ähnlich wie in Kirchners ebenfalls 1910 nach dem Modell von Fränzi entstandenen Gemälde „Artistin“ (1910, Brücke-Museum Berlin), das vermutlich ebenfalls an einem Regentag im Moritzburger Sommer 1910 entstanden ist, zeichnet sich auch „Zwei liegende Mädchen“ durch die flächige Malweise, die wenigen, leuchtend und mutig nebeneinandergesetzten Farben und die radikal moderne Perspektive aus.

Genau wie Kirchner überzeugt auch Pechsteins Souveränität, mit der er die Figuren ins Format setzt und frei bleibende Flächen sowie spannungsvolle Diagonalen im Sinne einer äußerst mutigen und qualitativ herausragenden Komposition zu nutzen weiß.

„Im Café des Westens, im ‚Größenwahn‘, summt es [...]. Wir Abgelehnten waren uns einig es nicht dabei bewenden zu lassen und eine Gegenausstellung zu veranstalten. Wir gründeten die Neue Secession und sammelten für sie die Namen aller derjenigen, die uns als Mitkämpfer erschienen. Ich selbst kam so in Verbindung mit der Gruppe des ‚Blauen Reiters‘ in München, mit Franz Marc, August Macke und Kandinsky. [...] Ich hatte ein Plakat lithographiert, eine kniende Frauengestalt, die einen Pfeil vom Bogen abschoss. Jetzt wurde natürlich die Spaltung noch krasser. In der Presse und im ‚Größenwahn‘ tobte erbittertes Gezänk. Die Geister prallten aufeinander und wir von der jungen Generation hatten unseren Spaß daran [...]. Man bespie unsere Bilder, auf die Rahmen wurden Schimpfworte gekritzelt, und ein Gemälde von mir, ein liegender Akt in goldigem Gelb wurde von einem Missetäter mit einem Nagel [...] durchbohrt. Wieder festigte sich in diesem Kampf das Gemeinschaftsgefühl der ‚Brücke‘.“

Max Pechstein, Erinnerungen, Nachdruck der Ausgabe Wiesbaden 1960, Stuttgart 1993, S. 41.



„Zwei liegende Mädchen“ / „Holzfigur mit Tulpen“ – Ein doppelseitiges Meisterwerk und lange gehütetes Geheimnis der Moderne

Pechsteins „Zwei liegende Mädchen“ aber verbirgt auf der Rückseite der Leinwand mit „Holzfigur und Tulpen“ noch ein weiteres expressionistisches Gemälde. Anfang des Jahres 1914, also vier Jahre nach „Zwei liegenden Mädchen“, hat Pechstein in seinem Berliner Dachatelier in der Offenbacher Straße 8 aus Materialmangel und aus wirtschaftlicher Not heraus die Leinwand für ein Stillleben wiederverwendet. Um 1910/11 war Pechsteins wirtschaftliche Situation nach eigener Aussage besorgniserregend: „Noch immer langte es in meiner Berliner Existenz nicht, weder hinten noch vorn. [... ich] arbeitete [...] wild und übertäubte den Hunger mit Kaffeetrinken und Tabakrauchen. [...] Gegen Ende des Winters kam Kirchner aus Dresden und bezog ein Atelier nebenan. Der Plan, durch eine gemeinsame Malschule unsere wirtschaftlichen Verhältnisse zu sanieren, mißglückte jedoch.“ (Max Pechstein, Erinnerungen, Nachdruck der Ausgabe Wiesbaden 1960, Stuttgart 1993, S. 46) Und auch Anfang 1914, kurz vor seiner Palau-Reise, die Pechstein nur aufgrund eines horrenden Vorschusses seines Kunsthändlers Wolfgang Gurlitt antreten kann, hat sich sein Lebensstil nur geringfügig verbessert. Er war auf regelmäßige Einnahmen aus Kunstverkäufen angewiesen, aber die äußerst progressive Komposition „Zwei liegende Mädchen“ war nach fast vier Jahren noch immer unverkauft geblieben, weshalb sich der Künstler schließlich entschließt, sie fortan zur Rückseite eines gemäßigeren, aber kompositorisch ebenso überzeugenden Stilllebens zu erklären.

Kompositionsbeherrschend ist der spannungsvolle Diagonalbezug, der sich zwischen den fünf leuchtenden Orangen und den drei ebenso farbtensiven Tulpen aufbaut und der in einer kreisenden Bewegung alle anderen Elemente des Stilllebens, die ozeanische Holzfigur, die beiden Schalen sowie das stark angeschnittene Bett mit der gemusterten Decke in meisterlich arrangierter Ausgewogenheit in die Komposition integriert. Während Pechsteins expressionistische Akte noch deutlich zu viel für den zeitgenössischen Kunstgeschmack waren, sind seine raffinierten Stillleben weniger provokant und deshalb schneller verkäuflich. Und so findet „Holzfigur mit Tulpen“ schließlich Eingang in die bedeutende Sammlung des Kunsthistorikers und späteren amerikanischen Kunsthändlers Dr. Karl Lilienfeld, der von 1912 bis 1926 die Leitung des Leipziger Kunstvereins innehat und sich früh für die Malerei des deutschen Expressionismus zu begeistern beginnt. 1926 wechselt er als Kunsthändler nach New York, wo er das Gemälde in den 1960er Jahren nachweislich in eine amerikanische Privatsammlung veräußert, aus welcher es unter anderem über die für die Positionierung der europäischen Avantgarde bedeutende Richard Feigen Gallery, New York, in eine internationale Privatsammlung veräußert wird. Erst in den 1970er Jahren wird wahrscheinlich wieder der herausragende kunsthistorische Wert des bis dato auf der Rückseite verborgenen Gemäldes „Zwei liegende Mädchen“ erkannt und daraufhin wieder zur Vorderseite erklärt. Fast 50 Jahre lang war dieses spektakuläre doppelseitige Gemälde aus der besten „Brücke“-Zeit zuletzt Teil einer internationalen Privatsammlung und ist in dieser Zeit kein einziges Mal öffentlich zu sehen gewesen. [JS]



Rückseite: H. M. Pechstein, Holzfigur mit Tulpen. 1914.

WILLIAM N. COPLEY

1919 New York – 1996 Key West/Florida

Blue Angel. 1973.

Acryl auf Leinwand.
Rechts unten in der Darstellung signiert „cply“ und datiert. Auf dem Keilrahmen betitelt und bezeichnet „18“. 96,5 x 130 cm (37.9 x 51.1 in). [CH]

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des William N. Copley Estate, New York, registriert. Wir danken Anthony Atlas für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

 *Aufruzeit: 12.06.2026 – ca. 18,58 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R7/F)
\$ 93,600 – 140,400

PROVENIENZ

- Nachlass William N. Copley, New York.
- David Nolan Gallery, New York.
- Privatsammlung New York. (2006 erworben).
- Privatsammlung New York (2010 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- CPLY/X-Rated. An Exhibition of New Paintings and Drawings, New York Cultural Center (in Zusammenarbeit mit der Fairleigh Dickinson University), New York, 22.3.-19.5.1974, Kat.-Nr. 22 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- William N. Copley und Andreas Slominski - X-Rated, me Collectors Room, Berlin, 30.1.-8.5.2011, S. 7 (m. Abb.) (m. Abb., Ausstellungsansicht).
- William N. Copley. The New York Years, Kasmin Gallery, New York, 11.3.-26.9.2020 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

- Paul Kasmin Gallery (Hrsg.) und Anne Doran, Ausst.-Kat. William N. Copley. X-Rated, Paul Kasmin Gallery, New York 2010, S. 10 (m. Abb.).
- Germano Celant (Hrsg.), Ausst.-Kat. William N. Copley, The Menil Collection, Houston / Fondazione Prada, Mailand 2016, S. 208f., Kat.-Nr. 429 (m. Abb.).
- Paul Kasmin Gallery (Hrsg.), Ausst.-Kat. William N. Copley. Women, Paul Kasmin Gallery, New York 2017, S. 71 (m. Abb.).

Mitte der 1950er Jahre findet William N. Copley zu seinem unverwechselbaren Stil: einer erzählerischen Bildsprache mit runden, geschwungenen Formen, kräftigen Konturlinien, leuchtender Farbigkeit, einer auf die Fläche angelegten, aus starken Mustern entwickelten Räumlichkeit und oftmals plakativen, zum Teil auch provokativen Motiven. Die Arbeiten lassen sich kaum in kunsthistorische Schubladen einordnen, verbinden sie doch einen Comic-nahen Stil mit Einflüssen der amerikanischen Pop-Art und der Malerei des europäischen Surrealismus. „Diese ganze, oft so heiter-bonbonbunte, durch und durch erotisierte, von einem universalen Begehren durchzogene Welt kommt in ihrer zeichenhaft reduzierten Einfachheit, ihrer comic- und bildgeschichtennahen Faktur so eigensinnig daher, dass sie in erster Linie in ihrer Ichbezogenheit wahrgenommen werden will.“ (Stephan Berg, in: Klaus Gerrit Fries (Hrsg.), William N. Copley. Unter uns, S. 9)

Während sich die leicht bekleideten Frauenfiguren bereits seit den 1950er Jahren in den Gemälden Copleys finden, betont der Künstler ab den 1970er Jahren vermehrt den pornografischen Aspekt seiner Arbeiten und es entsteht die heute legendäre Werkreihe „X-Rated“ (1972–



• **Aus der berühmten Werkserie „X-rated“ (1972–1975), in der Copley seine obszön-erotischen Motive mit Titeln klassischer Hollywood-Filme und Theaterstücke verknüpft**

• **1974 Teil der legendären Copley-Ausstellung „X-Rated“ im New York Cultural Center**

• **Mit seinem einzigartigen künstlerischen Schaffen prägt der Provokateur und Pop-Art-Surrealist die amerikanische und europäische Nachkriegskunst**

• **1972 ist Copley erstmals auf der documenta 5 in Kassel vertreten**

• **Werke der frühen 1970er Jahre befinden sich heute in wichtigen musealen Sammlungen, darunter die Pinakothek der Moderne, München, das Stedelijk Museum, Amsterdam, die Fondazione Prada, Mailand, und das Whitney Museum of American Art, New York**

1975) mit obszön-frivolen Motiven aus jeglicher Facette der menschlichen Sexualität. Die verarbeiteten Motive entnimmt Copley oftmals pornografischen Magazinen und verwandelt sie mithilfe seiner eigenen stilisierten Bildsprache in malerische Erkundungen des menschlichen Körpers und Geschlechtsakts vor an Matisse oder Vuillard erinnernden opulenten, knallfarbigen Hintergründen. Der Künstler erklärt: „For me, it's a very simple thing, pornography has to do with repression, and eroticism with fantasy [...]. I am trying to break through the barrier of pornography into the area of joy.“ (William N. Copley im Gespräch mit Sam Hunter, in: Ausst.-Kat. CPLY. X-Rated, New York Cultural Center, New York 1974)

Häufig wählt der Künstler Bildtitel, die berühmten Werken der Filmgeschichte entlehnt sind. Wie „Monsieur Verdou“ (Whitney Museum of American Art, New York, Film von 1947) oder „Come Back Little Sheba“ (Collezione Prada, Mailand, Film von 1952) ist auch die hier angebotene Arbeit nach einem berühmten Film benannt, nach dem 1930 produzierten Film „Der blaue Engel“ (Regie: Josef von Sternberg). Ein berühmtes Filmstill zeigt Marlene Dietrich in der Hauptrolle der Lola Lola sitzend, in aufreizender Pose, in Corsage und Strumpfhaltern, auf die Copley mit seiner anatomisch wenig korrekten und gleichzeitig schamlos-provokativen Darstellung sicherlich Bezug nimmt.

Vergleichbare Werke aus Copleys singulärer Position der frühen 1970er Jahre befinden sich heute in bedeutenden internationalen Museums-sammlungen, darunter das Museum Ludwig, Köln, die Pinakothek der Moderne, München, das Stedelijk Museum, Amsterdam, die Fondazione Prada, Mailand, das Art Institute of Chicago und das Whitney Museum of American Art, New York. [CH]



CHRISTO

1935 Gabrovo (Bulgarien) – 2020 New York



The Pont Neuf, Wrapped (Project for Paris) (2-teilig). 1985.

Mischtechnik. Graphit, Kohle, Pastellkreide, Wachsstift, Stoff und Luftaufnahme, teils collagiert, Original auf Karton, auf Keilrahmen montiert. Auf dem oberen Teil rechts unten signiert und datiert. Am Unterrand betitelt „THE PONT NEUF, WRAPPED (Project for Paris) Quai du Louvre, Q. de la Mégisserie, Ile de la Cité, Q. de l’Horloge, Quai des Orfèvres, Q. de Conti, Q. des Gds. Augustins“. Auf dem unteren Teil mit Maßangaben und Konstruktionshinweisen bezeichnet. Beide Teile verso mit Hängenanweisung bezeichnet. Oberer Teil I: 37,5 x 165 cm (14,56 x 64,96 in). Unterer Teil: 106,5 x 165 cm (41.73 x 64.96 in). [MH]

Wir danken Herrn Matthias Koddenberg, Christo and Jeanne-Claude Foundation, New York, für die freundliche Auskunft. Die Arbeit ist im Archiv registriert.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 19.00 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7/F)
\$ 175,500 – 292,500

PROVENIENZ

· Michael Cullen, London.

· Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a. Main (seit 1985, vom Vorgenannten erworben).

- **Die Pont Neuf, Wahrzeichen von Paris, verwandeln Christo und Jeanne-Claude in eine temporäre Skulptur**
- **Die gezielte Verfremdung bewirkt eine Neubewertung des historischen Monuments**
- **Eigenständiges Kunstwerk, das Konzept und Vision des Projektes vermittelt**
- **Biografische Schlüsselarbeit: Für Christo und Jeanne-Claude besitzt das Werk durch den Bezug zu Paris eine besondere persönliche Dimension**
- **Aus der Sammlung Deutsche Bank**
- **Vergleichbare Werke zur Verhüllung der Pont Neuf befinden sich u. a. im Centre Pompidou, Paris, im Metropolitan Museum of Art, New York, oder in der National Gallery of Art, Washington, D.C.**

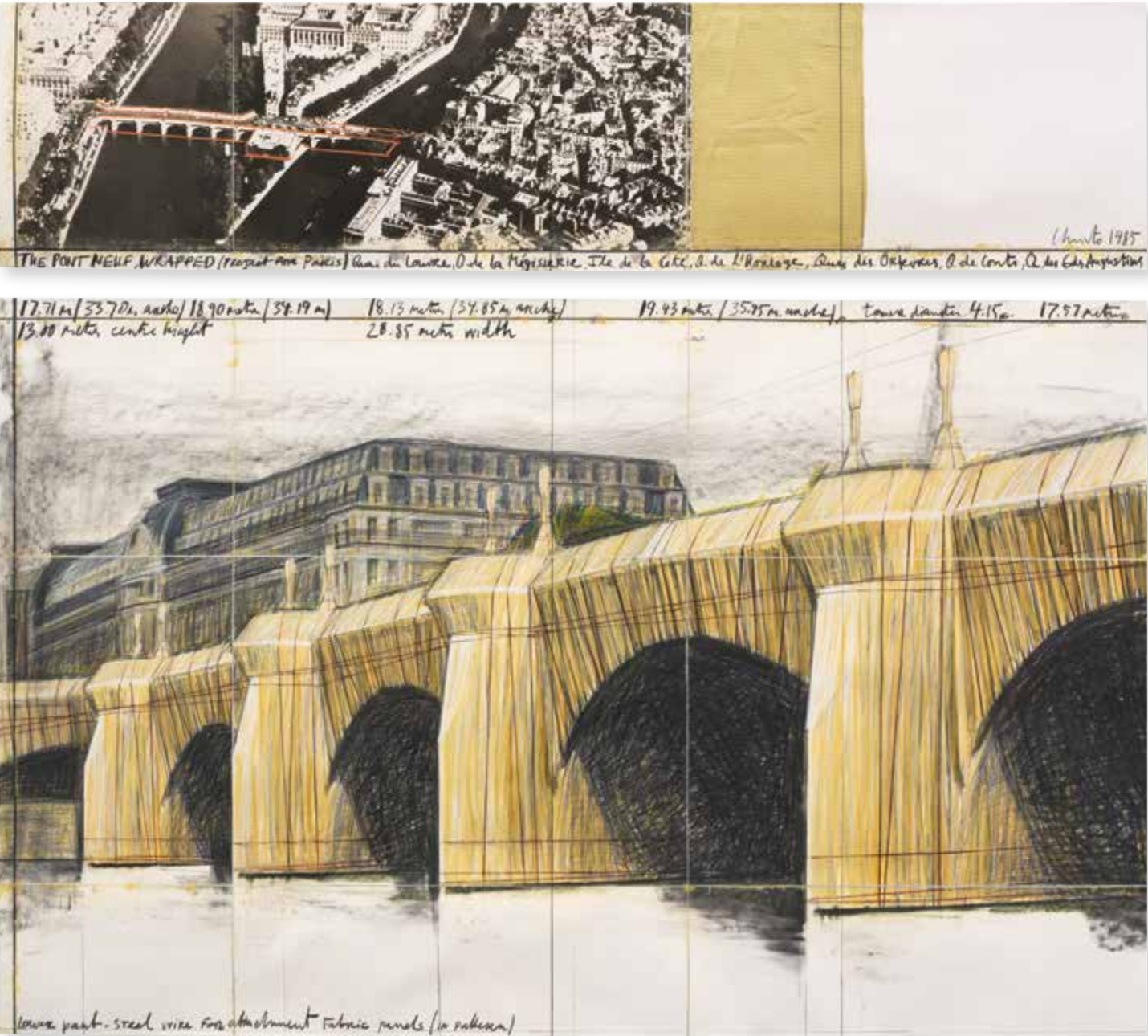
Die Pont Neuf ist die älteste im Originalzustand erhaltene Brücke über die Seine. Mit der Verhüllung der Pont Neuf verwandelt Christo gemeinsam mit seiner Partnerin Jeanne-Claude dieses historische Wahrzeichen von Paris in eine temporäre Skulptur. Die Verhüllungs-Aktion ist allerdings keine Objektkunst im herkömmlichen Sinne, sondern vielmehr eine geplante Intervention im öffentlichen Raum. Durch die temporäre Verschleierung wird dem Bauwerk für den Moment seine Selbstverständlichkeit innerhalb der kulturellen Identität von Paris genommen.

Ein bekannter Teil des Gedächtnisses der Stadt wird „versteckt“, entfremdet und transformiert: Konturen treten hervor und das Volumen der Brücke wird betont. Dieser Verfremdungsprozess führt gleichzeitig zu einer neuen Sichtbarmachung und zu einem Bedeutungsgewinn des historischen Monuments. Der Realisierung des Projekts geht eine jahrelange Planung voraus und die Verhüllung ist schließlich für 14 Tage ab dem 22. September 1985 zu sehen. 300 professionelle Hilfskräfte arbeiten an der Vollendung des Projekts und bedecken die Brücke mit einem goldenen Stoff, der an Seide erinnert. Gehalten wird diese Installation von Seilen und Stahlketten, die auch dazu beitragen, dass die wesentlichen Umrisse weiterhin erkennbar bleiben.

„The Pont Neuf, Wrapped (Project for Paris)“ nimmt im Werk von Christo und Jeanne-Claude eine besondere Stellung ein, da sie sich in dieser Stadt kennenlernten. Über die allgemeine Bedeutung von Paris als Kunstmetropole hinaus ist das Projekt somit auch als eine zutiefst persönliche Arbeit innerhalb ihres Œuvres zu verstehen, die durch ihre biografische Verbundenheit zusätzlich aufgeladen ist.

Charakteristisch für Christo und Jeanne-Claude ist die Eigenfinanzierung ihrer Projekte, zum Beispiel durch den Verkauf begleitender Zeichnungen, Entwürfe und Collagen, wie unser Werk. Diese Kunstwerke sind keine bloße Dokumentation, sondern eigenständige künstlerische Positionen. Sie vermitteln die Idee des Konzepts, bündeln die Vision und machen sie greifbar.

Die Verhüllungsprojekte Christos und Jeanne-Claudes gelten als Zäsur von Kunst im öffentlichen Raum. Unser Bild steht hierbei sinnbildlich für ein ikonisches Kapitel in der Kunstgeschichte, in dem sich urbane Identität und konzeptuelle Radikalität auf einzigartige Weise verbinden. [MH]



LYONEL FEININGER

1871 New York – 1956 New York

Queen of the Hudson (Mary Powell). 1940.

Öl und Bleistift auf Leinwand.
Verso mit einem auf dem Keilrahmen befestigten Label und einer handschriftlichen Widmung des Künstlers; dort mit dem Pseudonym Feiningers bezeichnet „yclept Papileo“ und datiert „N. Y. June 11th, 1940“. 35,5 x 73,6 cm (13.9 x 28.9 in). Die vollständige Beschriftung verso lautet: „To my dear Lux, on the auspicious occasion of his 30th Birthday, this preliminary sketch to what may some day become a full-fledged painting, representing ‚The Queen of the Hudson‘: the Side-Wheeler ‚Mary Powell‘, is dedicated with great affection by his Old Laddie, yclept Papileo N.Y. June 11th 1940“. [AR]

Achim Moeller, Direktor des Lionel Feininger Project, New York - Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lionel Feininger Project unter der Nummer 2048-02-26-26 registriert ist, bestätigt. Das Gemälde ist in Lionel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings von Achim Moeller unter der Nummer 412 aufgeführt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei. Zusätzliche Informationen wurden von Achim Moeller, The Lionel Feininger Project, New York - Berlin, zur Verfügung gestellt.

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 19.02 h ± 20 Min.*

€ 140.000 – 180.000 (R7/F)

\$ 163,800 – 210,600



PROVENIENZ

- Theodore Lux (T. Lux) Feininger, Cambridge (MA) (als Geschenk vom Künstler).
- Nachlass T. Lux Feininger, Cambridge (MA) (durch Erbschaft).

AUSSTELLUNG

- Lionel Feininger, Marlborough-Gerson Gallery, New York, 1.4. - 1.6.1969, Kat. - Nr. 52, S. 12 u. 69 (m. SW-Abb., hier als „Untitled [a sketch]“).
- Leihgabe Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (MA) (verso m. Etikett).
- Lionel Feininger: Zurück in Amerika. 1937 - 1956, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 16.5.- 30.8.2009, Kat.-Nr. 8 (hier als „Queen of the Hudson“), S. 68 f. (m. Farbabb.) u. S. 221.

LITERATUR

- Achim Moeller, „The Queen of the Hudson (Mary Powell) / (Die Königin des Hudson [Mary Powell]), 1940 (Moeller 412).“ Lionel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings, www.feiningerproject.org/ (abgerufen am 26.2.2025).
- Hans Hess, Lionel Feininger. Mit einem Œuvre-Katalog von Julia Feininger, Stuttgart 1959, WVZ-Nr. 394 (m. Abb. S. 286, hier als „Unbetitelt (Skizze)“).
.....
- T. Lux Feininger, Konstruierte Schiffe, in: Mare 20, Juni/Juli 2000, S. 74 - 79, hier S. 77.
- Sebastian Ehler, Lionel Feininger: A vele spiegate / Lionel Feininger: Auf großer Fahrt, in: Harald Fiebig, Ilse Ruch (Hrsg.), Lionel Feininger: A vele spiegate / Lionel Feininger: Auf großer Fahrt, Ausst.-Kat. Bellinzona 2019, S. 33 - 73.

• Persönliche Widmung Lionel Feiningers an seinen Sohn T. Lux anlässlich dessen 30. Geburtstags.

• Fein abgestimmtes Licht- und Farbspiel von eindringlicher, atmosphärischer Intensität.

• Typisches Hauptmotiv: unter doppeltem Regenbogen wird das Schiff zum kraftvollen Sinnbild für Erinnerung und Widerstandskraft.

• Virtuos verbindet Feininger klare architektonische Form mit einer fast schwerelosen Wirkung.

• Direkt aus dem Nachlass von T. Lux Feininger, erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten

Das Gesamtwerk von Lionel Feininger zeichnet sich durch eine große stilistische Vielfalt aus, die für die Entwicklung der klassischen Moderne als wegweisend gilt. Auffällig ist jedoch, dass sich seine Bildthemen dabei stets auf einige wenige Motivgruppen konzentrieren, innerhalb derer Feininger zu immer neuen künstlerischen und stilistischen Ausprägungen findet. Neben der Architektur übt vor allem die maritime Motivwelt eine ungemein große Faszination auf den Künstler aus. Eine Leidenschaft, die er nicht nur mit seinem Sohn T. Lux Feininger teilt, sondern die darüber hinaus sein künstlerisches Schaffen über die Jahrzehnte und unterschiedlichen Werkphasen hinweg dauerhaft prägt.

Schon während seiner Kindheit in Amerika beobachtet Feininger die vorbeiziehenden Schiffe auf dem Hudson River in New York. Darunter befand sich unter anderem die hier dargestellte „Mary Powell“, die aufgrund ihrer Leistungsstärke auch als „Queen of the Hudson“ bekannt ist. Für Lionel Feininger sind die Jahre in New York der Beginn einer lebenslangen Faszination für die Schifffahrt, die während seiner Zeit in Deutschland und seinen Aufenthalten an der Ostsee nicht abreißen wird. Auch am Bauhaus findet die Thematik Eingang in seine Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Holzschnitte, und selbst nach seiner Rückkehr in die USA im Jahr 1937 lebt die maritime Motivwelt in seinem

Schaffen fort. Die hier angebotene Arbeit aus dem Jahr 1940 widmet er seinem Sohn T. Lux Feininger zu dessen 30. Geburtstag. Noch Jahre später erinnert sich dieser lebhaft an die Entstehung des Gemäldes, das sich bis heute im Besitz der Familie Lionel Feiningers befindet: „Eins der ersten Bilder, die gegen Ende der Periode der Rebellion gegen das was sich nicht ändern ließ, vollendet wurden, ist die ‚Queen of the Hudson‘. [...] Es ist ein Erinnerungsbild, denn Lionel Feininger hatte als junger Mensch den Dampfer der Hudson River Dayline dieses Namens gekannt und bewundert. Die ‚Mary Powell‘ war ein Rekordbreaker und hielt das Blaue Band viele Jahre lang, bis sie in 1922 abgewrackt wurde. Der doppelte Regenbogen deutet auf Hero Worship, ein fühlbarer archaischer Zug, welcher auch in der rigoros unperspektivischen Seitenansicht enthalten ist. Ohne Ausnahme hatten und haben bis heute die Hudson River boats ihren Namen in großen, schwarzen Lettern auf die weiße Seitenwand aufgemalt. Auf unserem Bild ist kein Name sichtbar. Man soll nicht glauben, dass das Zufall ist. Weglassung der Identität bedeutet eine symbolische, archetypische Funktion. ‚Ich lebe in New York, aber Old New York lebt in mir‘, schrieb mir mein Vater gegen Ende seines Lebens.“ (T. Lux Feininger in einem Brief an Wolfgang Büche, 15.2.2008, zit. nach.: Wolfgang Büche (Hrsg.), Lionel Feininger. Zurück in Amerika. 1937-1956, München 2009, S. 68). [AR]

CY TWOMBLY

1928 Lexington – 2011 Rom



Untitled. 1964.

Mischtechnik. Bleistift, Wachskreide und Kugelschreiber auf Papier. Rechts unten signiert und datiert. 70 x 99,7 cm (27.5 x 39.2 in), blattgroß. 1964 im Kontext der Zeichnungsfolge „Notes from a Tower“ entstanden, die Cy Twombly während eines Sommeraufenthaltes im Castel Gardena, Südtirol, geschaffen hat. [JS]

🕒 Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 19.04 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/D/F)
\$ 468,000 – 702,000

PROVENIENZ

- Galerie Rüdiger Schöttle, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (1976 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Möglicherweise: Cy Twombly. Notes from a Tower / The Artist in Northern Climate, Galerie Friedrich + Dahlem, München 1964 (vgl. die hier nachweislich ausgestellte, eng verwandte Komposition, Del Roscio, Vol. 4, WVZ-Nr. 59, m. Abb.).

Poetisch, sinnlich, unverwechselbar – Twomblys intellektuelle Verdichtungen als Ikonen der amerikanischen Nachkriegskunst

Poetisch, sinnlich, unmittelbar und unverwechselbar sind die Schöpfungen, die uns der amerikanische Maler Cy Twombly hinterlassen hat und die heute zu den Ikonen der amerikanischen Nachkriegskunst zählen. Twomblys Schaffen, das sich seit den späten 1950er Jahren in kalligrafischer Feinheit auf dem Bildgrund ausbreitet, fasziniert durch seine radikale Unangepastheit, welche der viel belesene und weit gereiste Künstler aber niemals laut, sondern stets mit einer meisterlichen zeichnerischen Subtilität und Spontantität formuliert. Meist auf dem hellen, unbehandelten Malgrund ausgeführt, ist den sich sanft überlagernden kalligrafischen Kürzeln und Zeichen seiner Zeichnungen und Gemälde eine poetisch-metaphysische Aura zu eigen. Sie begründet bis heute die exklusive Position von Twomblys Schaffen innerhalb des abstrakten Expressionismus und darüber hinaus innerhalb der weltweiten Nachkriegsavantgarde. 2008 hat die Tate Modern anlässlich der großen Aus-

- **Poetisch, sinnlich, rätselhaft: Twomblys intellektuelle Verdichtungen der 1960er Jahre gelten als Höhepunkt der amerikanischen Nachkriegskunst**

- **Frühe, ikonische Werkgruppe: radikale Verschmelzung von Schrift und Bild**

- **Eindrucksvolles großes Format**

- **Charakteristisch und unmittelbar: Papierarbeiten vergleichbarer Qualität sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von großer Seltenheit**

- **Seit fünfzig Jahren Teil einer bedeutenden süddeutschen Privatsammlung**

- **Zeichnungen dieser wichtigen Schaffensphase befinden sich in renommierten Sammlungen, u. a. im Museum of Modern Art und im Whitney Museum, New York**

stellung „Cy Twombly. Cycles and Seasons“ nicht nur die Bedeutung dieses epochalen Werkes gewürdigt, sondern Twombly darüber hinaus unter die Titanen der amerikanischen Malerei gezählt, wenn es heißt: „Tate Modern presents a major exhibition of works by Cy Twombly, one of the most highly regarded painters working today and a foremost figure among the generation of American artists that includes Jasper Johns, Robert Rauschenberg and Andy Warhol.“ (zit. nach: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/cy-twombly>) Ab 1960 beginnt Twombly, der bereits seit 1958 von der legendären New Yorker Leo Castelli Gallery vertreten wird, in seine bis dahin noch vorrangig in Graphit auf Leinwand oder Papier ausgeführten Kompositionen auch vermehrt Buntstift und farbige Kreiden zu integrieren, um schließlich eine komplexe, assoziative Gedankenwelt in sich überlagernden Zeichen und Kürzeln spontan und unmittelbar auf dem Bildgrund niederzuschreiben.





Cy Twombly, Leda and the Swan (Leda und der Schwan), 1962, Öl, Bleistift und Wachskreide auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © Cy Twombly Foundation

Wegweisend und inspirierend: Twomblys frühe römische Jahre und die Verschmelzung von Schrift und Bild

Oftmals sind der intellektuelle Ausgangspunkt dieser emotionalen Verdichtungen für den seit 1957 in Rom lebenden Künstler Themen der antiken Mythologie oder der italienischen Kunstgeschichte, die mit Sinneseindrücken, Erinnerungen, Gedanken und Empfindungen zu einem komplexen intellektuellen Ganzen verschmelzen. Ein Blick auf Twomblys epochale Schöpfungen der frühen 1960er Jahre, wie etwa das großformatige Gemälde „Leda and the Swan. Rome 1962“ (Museum of Modern Art, New York), offenbart schnell, dass Twomblys erstmals Schrift- und Bildzeichen und damit letztlich Zeichnung und Malerei verschmelzende Bildsprache nachfolgende Künstler wie u. a. Jean-Michel Basquiat maßgeblich beeinflusst hat. Basquiat, der unter anderem die frühe Twombly-Retrospektive „Cy Twombly. Paintings and drawings, 1954–1977“ im Whitney Museum of American Art in New York besucht hat, war fasziniert von dieser vollkommen neuartigen, emotional durchdrungenen gestischen Bildsprache und hat fortan Elemente wie das Durchstreichen und Übermalen von Schriftzeichen übernommen und zu einem zentralen Charakteristikum seiner eigenen Bildsprache weiterentwickelt.

Twombly selbst erhält am legendären Black Mountain College in North Carolina, an das er 1951 auf Anraten seines New Yorker Freundes und Weggefährten Robert Rauschenberg wechselt und das aufgrund seines avantgardistischen Geistes in jenen Jahren für die Entwicklung des abstrakten Expressionismus und des Color Field Painting von zentraler Bedeutung ist, entscheidende Impulse aus der freien, gestischen Malerei eines Franz Kline oder Robert Motherwell. Twombly beginnt in dieser Phase langsam die Grenzen zwischen Zeichnung und Malerei aufzuheben. Richtungsweisend ist diese Entscheidung

für seinen eigenen Stil, für den vor allem die Zeichnungen der frühen 1960er Jahre, vorrangig in Rom entstanden, von fundamentaler Bedeutung sind.

Dies belegt etwa auch die wichtige Ausstellung „Cy Twombly. Fifty Years of Works on Paper“, die 2005 unter anderem im Whitney Museum of American Art, New York, zu sehen war. Zeichnungen dieser für Twomblys gesamtes Werk wegweisenden Schaffensphase, an die sich ab 1966 die Werkgruppe der berühmten „Blackboard Paintings“ anschließt, befinden sich heute neben dem Whitney Museum und dem Museum of Modern Art in New York noch in einer Vielzahl bedeutender Sammlungen weltweit. 2011 ist Twombly in Rom gestorben, seiner italienischen Wahlheimat, die für den großen amerikanischen Künstler aufgrund ihrer reichen antiken Historie und ihres südländischen Lebensgefühls für mehr als ein halbes Jahrhundert der entscheidende künstlerische Stimulus war.

Bereits 1957 ist Twombly kurz nach seiner Hochzeit mit der italienischen Adligen Tatiana Franchetti nach Rom gezogen, wo er fortan gemeinsam mit seiner Frau einen gigantischen Palazzo aus dem 17. Jahrhundert in der Via di Monserrato ganz in der Nähe des Campo de' Fiori bewohnt. Dessen beeindruckende Wohn- und Arbeitsräume avancierten spätestens 1966 durch die berühmte Fotostrecke in der Vogue zu einem der weltweit berühmtesten Künstlerateliers. Wie ein Dichter beginnt der junge Twombly, die historische und emotionale Dichte der italienischen Kunstmetropole in sich aufzusaugen und scheinbar spielerisch in zeitlos abstrakte Schöpfungen von lyrischer Poesie und Schönheit zu verwandeln.



Cy Twombly, Untitled (Ohne Titel), 1964, Graphit, Buntstift und Wachskreide auf Papier, Whitney Museum, New York. © Cy Twombly Foundation

Von lyrischer Poesie und Schönheit – Die intellektuelle Tiefe und Unmittelbarkeit der Zeichnung

Assoziativ, sprunghaft und extrem verdichtet ist der Charakter dieser Zeichnungen der frühen römischen Jahre. Wie das vorliegende, großformatige Blatt tragen sie gleich einer mehrfach beschriebenen Tafel verschiedenste rätselhafte zeichnerische Verweise und Kürzel in sich und sind damit das alles entscheidende Fundament für die wenig später einsetzende Werkreihe der „Blackboard Paintings“. Da ist vor allem das rote „A“ im Zentrum, vielleicht eine assoziative Verkürzung des seit Twomblys Umzug in die italienische Hauptstadt immer wieder auftauchenden Schriftzuges „ROMA“. Oder ist dies doch vielmehr ein Verweis auf Apollo, den römischen Gott des Lichts und der Künste, oder gar ein visuelles Kürzel für den Künstler selbst (artist/artista)? Aber vielleicht steht das „A“ auch für Amor, den Gott des sinnlichen Verlangens und der Liebe? Passend zu den sexuell-erotischen Bildkürzeln auf der linken Seite des Blattes, die sich nach oben hin geradezu in eine spielerisch leicht aufs Papier gesetzte Wolkenformation aufzulösen scheinen. Oder ist das rätselhafte „A“ am Ende der maximal reduzierte künstlerische Verweis auf dies alles zusammen, ein Bildkürzel, das eben diese ganze Fülle von Assoziationen auf einmal und sicherlich darüber hinaus noch vieles mehr in sich trägt? Wahrscheinlich also führt Twombly uns in dieser rätselhaft-komplexen, großformatigen Komposition auch exemplarisch vor Augen, worin die besondere Qualität von Malerei und Zeichnung gerade auch im Vergleich zur Poesie und Dichtung liegt, nämlich in der Synchronität und Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks, der all diese gestisch verdichteten Emotions- und Bedeutungsebenen, die sich im Geiste des Künstlers intellektuell und emotional überlagern, künstlerisch konserviert und visuell synchron erfahrbar werden lässt. Und so liegt die besondere Qualität von Cy Twomblys Schöpfungen dieser herausragenden Schaffensphase gerade in jener hoch verdichteten Unmittelbarkeit ihres optischen Ausdrucks. Einem Bild gewordenen Tagebucheintrag gleich hat Twombly sich in unserem großformatigen Blatt, welches seit nunmehr fünfzig Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung mit bedeutenden Positionen internationaler Nachkriegskunst ist, sein tiefstes Inneres geradezu rauschhaft von der Seele geschrieben. [JS]

Cy Twombly, Rom, um 1959, Foto: Luisa Tatiana Twombly. © Fondazione Nicola Del Roscio



Pastoral V. 2000.

Kohle, Acryl auf geprägter Kunstharzplatte.
Verso auf der Rahmenrückseite signiert, datiert und betitelt. Mit dem Künstler-
rahmen: 130 x 171 x 6 cm (51.1 x 67.3 x 2.3 in).
Im originalen Metallrahmen. [CH]

 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 19.06 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
\$ 117,000 – 175,500

- PROVENIENZ
- Gagosian Gallery, New York.
 - Galerie Philomene Magers, München, und Galerie Monika Sprüth, Köln.
 - Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten erworben).
- AUSSTELLUNG
- Richard Artschwager, Galerie Xavier Hufkens, Brüssel, 11.6.-10.8.2000 (verso mit dem Galerieetikett).
- LITERATUR
- Silke S. Sommer, Richard Artschwager. Werkverzeichnis der Gemälde und Objekte, (Diss.) Berlin 2004, WVZ-Nr. SV 2000.888 (m. Abb., hier mit abweichenden Maßangaben).

„Sculpture is for the touch, painting is for the eye. I wanted to make a sculpture for the eye and a painting for the touch.“

Richard Artschwager, zit. nach: Ken Johnson, Richard Artschwager, Painter and Sculptor, Dies at 89, in: New York Times, 10.2.2013, <https://www.nytimes.com/2013/02/11/arts/design/richard-artschwager-painter-and-sculptor-dies-at-89.html>



Über sich selbst sagt Richard Artschwager, seine bedeutendste Charaktereigenschaft sei die Neugier. Das erklärt ein Stück weit seine recht ungewöhnliche Künstlerbiografie, sein gänzlich eigenständiges und ungewöhnliches künstlerisches Denken und insbesondere die Vielseitigkeit innerhalb seines ein halbes Jahrhundert umspannenden Œuvres. Obwohl er schon in jungen Jahren großes Interesse für die bildende Kunst hegt, studiert Artschwager zunächst Mathematik und Naturwissenschaften. Erst in den 1960er Jahren beginnt er auf Basis seiner handwerklichen Fähigkeiten seine künstlerische Karriere und schafft eine Reihe eigener Skulpturen. Ein Jahr später wagt er sich schließlich auch an die Malerei heran, inspiriert von einer Schwarz-Weiß-Fotografie.

Der Erfolg lässt nicht lange auf sich warten: Bald vertritt ihn die legendäre Leo Castelli Gallery. In den darauffolgenden Jahrzehnten trifft

- **Aus der Werkreihe der „Pastorals“ (1991–1999): Artschwager verwandelt Landschaft in ein rätselhaftes Spiel aus Struktur, Unschärfe und Materialität**
- **Zwischen Malerei und Skulptur: Die reliefartige Oberfläche macht das Werk beinahe körperlich erfahrbar**
- **Meister der Ambivalenz: Vertraute Landschaft kippt in eine irritierende, fast surreale Bildwelt**
- **Richard Artschwager zählt zu den einflussreichsten amerikanischen Künstlern der Nachkriegszeit – vertreten auf der documenta sowie der Biennale von Venedig**
- **Arbeiten dieser Schaffensphase sind heute Teil internationaler musealer Sammlungen, darunter das Art Institute of Chicago, das Museum of Modern Art und das Whitney Museum of American Art, New York**



sein Schaffen stets den Nerv der Zeit: 1968, 1972, 1982, 1987 und 1992 ist Artschwager auf der documenta 4, 5, 7, 8 und IX in Kassel vertreten sowie 1976 und 1980 auf der Biennale von Venedig. Sein faszinierendes, geistreiches und widersprüchliches Œuvre umfasst Skulpturen, Installationen, Malerei, Zeichnungen, Druckgrafiken, Fotografie und Möbeldesign (u. a. für Vitra), mit denen er die bisherigen ästhetischen und räumlichen Erfahrungen der Betrachter in Frage stellt.

Auch in seiner Malerei spielt Artschwager gerne mit ungewöhnlichen Materialien. Bereits ab den 1960er Jahren malt er meist auf Celotex, Hartfaserplatten, die vermehrt im Baugewerbe verwendet werden. Die raue Oberfläche verleiht den zweidimensionalen Werken eine reliefhafte, taktile Qualität. Motivisch spielt Artschwager gerne mit einer gewissen Ambiguität. In seiner Werkreihe der „Pastorals“ meint man

auch aufgrund der Titel eine Landschaft zu betrachten. Den vermeintlichen Landschaften ist jedoch jegliche Farbigkeit entzogen und es wirkt, als habe Artschwager ein weißes Tuch über uns visuell verborgene und nur haptisch zu erahnende Gegenstände geworfen.

Die meist monochromen Gemälde setzt der Künstler in sehr auffällige Rahmen aus bemaltem Holz oder spiegelndem Metall: Sie sind Teil des Kunstwerks, bilden – wie in der hier angebotenen Arbeit – mit der hochglanzpolierten Oberfläche einen reizvollen Gegensatz zu der groben, rauen Haptik der monochromen Malerei und betonen die Dreidimensionalität des Gesamtkunstwerks.

Genau darin, in der sorgfältig konstruierten Unbestimmtheit zwischen Malerei und Skulptur, liegt das Ziel des Künstlers. [CH]

LYONEL FEININGER

1871 New York – 1956 New York



Hulks. 1923.

Öl auf Leinwand.
Links oben signiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie datiert und betitelt. 39,3 x 53,4 cm (15.4 x 21 in). [AR]

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 1927-05-17-24 registriert ist, bestätigt. Das Gemälde ist in Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings von Achim Moeller unter der Nummer 243 aufgeführt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei. Zusätzliche Informationen wurden von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project, New York - Berlin, zur Verfügung gestellt.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 19.08 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/F)
\$ 468,000 – 702,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers, New York.
- Andreas Feininger, New York (durch Erbschaft).
- Familie des Künstlers (durch Erbschaft).

„[...] ich bin wirklich vom Meer von Kindesbeinen an begeistert“

Lyonel Feininger, 1926

„Hulks“ – Kraftvoll-atmosphärisches Seestück des großen Bauhaus-Meisters

„[...] ich bin wirklich vom Meer von Kindesbeinen an begeistert“, so beschreibt der damalige Bauhaus-Meister Lyonel Feininger 1926 seine lebenslange Begeisterung für die maritime Motivwelt, aus der letztlich seine heute weltbekannten Seestücke hervorgegangen sind (Lyonel Feininger, 18.3.1926, zit. nach: Johannes Langner, Lyonel Feininger. Segelschiffe, Stuttgart 1962, S. 26). Die stilistische und motivische Vielfalt dieser für den Künstler so zentralen Werkgruppe lässt dabei nicht nur seine große Leidenschaft für die unterschiedlichen Schiffstypen erkennen, sondern offenbart in den Gemälden zudem immer wieder auf ganz besondere Art ein zentrales Anliegen seines künstlerischen Strebens, das er schon im Jahr 1917 mit den folgenden Worten zusammenfasste: „Das einzelne Werk dient jedesmal als Ausdruck unseres jeweiligen eigensten Seelenzustandes und der unabweislichen, imperativen Notwendigkeit der Befreiung durch entsprechende Gestaltung: in Rhythmus, Form, Farbe und Stimmung des Bildes.“ (Lyonel Feininger, 1917, zit. nach: Lothar-Günther Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956, S. 30)

Auch Feiningers Seestücke sind weit mehr als reine Beschreibungen oder Abbildungen verschiedener Schiffstypen oder belebter Meereslandschaften. Vielmehr zeigen sie eine oftmals stille, fast entrückte

• **Ungemein kraftvoll-atmosphärisches Seestück des großen Bauhaus-Meisters**

• **Eindrucksvolle Ausstellungshistorie, sowohl zu Lebzeiten als auch posthum**

• **Malerische Manifestation von Licht und Materie: Immaterielles inneres Leuchten trifft auf geometrisierte Gegenständlichkeit des Schiffskörpers**

• **Spiel der Gegensätze: Horizontale und Vertikale, Bewegung und Stillstand, sphärische Leichtigkeit und starke Kontraste**

• **Aus der frühen Bauhaus-Zeit in Weimar, ein Jahr später Gründung von „Die Blaue Vier“ (Feininger, Kandinsky, Klee, Jawlensky)**

• **Aus dem Nachlass des Künstlers, lange Zeit im Besitz der Feininger-Familie**

• **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

Welt, in der alle Komponenten zu einem eigentümlichen Gleichgewicht zwischen Realität und künstlerischer Vision zusammenfinden. Seine Schiffe erscheinen dabei oftmals als symbolische Träger von Bewegung und Orientierung in einer von Licht durchdrungenen Natur. Die realen Schiffs-Modelle und Natureindrücke transformiert Feininger hierbei stets in seine eigene Bildsprache, in der Linien und geometrisierte Flächen in die materielle Welt vordringen und neu zu ordnen scheinen. So werden die Schiffe zu Vermittlern zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion – schwebend zwischen Wirklichkeit und Vision, fest verankert im Bildraum und doch in eine geistige Welt entrückt.

Auch die Arbeit „Hulks“ von 1923 ist dieser Motivwelt zuzuordnen, die sich spielerisch zwischen Materialität und Immaterialität bewegt, wobei sie sphärische Leichtigkeit auf starke Farbkontraste treffen lässt und ausgeprägte horizontale Anordnungen auf vertikale Gegenspieler. Sowohl posthum als auch zu Lebzeiten des Künstlers wurde die kleinformatige Arbeit mit ihrer kraftvollen atmosphärischen Präsenz in zahlreichen Ausstellungen gezeigt, wie etwa 1936 am Mills College in Kalifornien, wo Lyonel Feininger im selben Jahr für sechs Wochen als Gastdozent tätig ist.



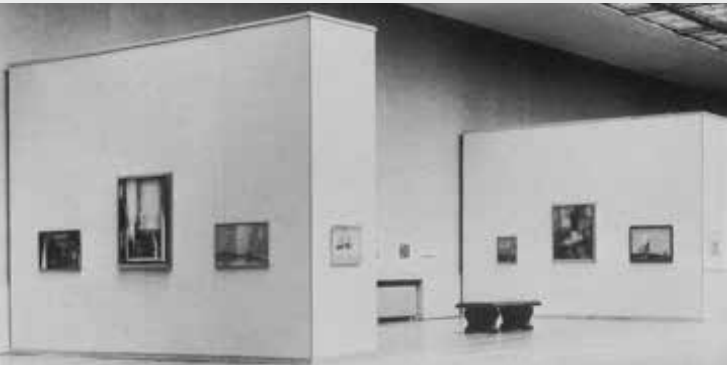


AUSSTELLUNG

- Lyonel Feininger, Galerie Dr. Goldschmidt - Dr. Wallerstein, Berlin, 22.11.1925- o. Datum, Kat.-Nr. 8.
- Lyonel Feininger und O. Th. W. Stein, Kunsthütte Chemnitz, Chemnitz, 17.10.-14.11.1926, Kat.-Nr. 6.
- Lyonel Feininger, Erich Heckel: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ewald Mataré: Plastik, Gesellschaft der Kunstfreunde Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste (Altes Generalkommando), Breslau, 20.1.-20.2.1929, Kat.-Nr. 17, S. 2.
- Bauhaus Dessau: J. Albers, L. Feininger, W. Kandinsky, P. Klee, O. Schlemmer, Kunsthalle Basel, 20.4.-9.5.1929, Kat.-Nr. 24.
- Sonder-Ausstellung: Die Blaue Vier: Lyonel Feininger, A. Jawlensky, W. Kandinsky, Paul Klee, Galerie Ferdinand Möller, 3.10.1929- o. Datum, Kat.-Nr. 1, S. 7.
- Sonderausstellung: Lyonel Feininger, Kunstverein für Böhmen, Prag, 28.12.1929-19.1.1930, Kat.-Nr. 16, S. 3.
- Lyonel Feininger, Museum Folkwang, Essen, 21.6.-23.8.1931 (checklist).
- Lyonel Feininger, National-Galerie, Kronprinzenpalais, Berlin, 19.9.1931-31.1.1932, Kat.-Nr. 78, S. 28 (m. SW-Abb.), u. S. 30.
- Lyonel Feininger, Kestner-Gesellschaft Hannover, 28.1.-6.3.1932, Kat.-Nr. 30, o. S. (m. SW-Abb.).
- The Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee, Los Angeles Museum of Art, Okt. 1933, Kat.-Nr. 3.
- Exhibition Lyonel Feininger, Mills College Art Gallery, Oakland, 1.6.-22.8.1936; San Francisco Museum of Art, 22.8.-15.9.1936; Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, 5.10.1936- o. Datum, Kat.-Nr. 9 (verso m. Etikett „Mills College Art Gallery“).
- Lyonel Feininger: Exhibition of Oil Water Color Paintings and Prints in the Faulkner Memorial Art Gallery, Faulkner Memorial Art Gallery, Free Public Library, Santa Barbara, 5.1.-17.1.1937, Kat.-Nr. 5.
- Die Maler am Bauhaus (organisiert von den Bayerischen Staatsgemäldesamm-lungen), Haus der Kunst, München, Mai/Juni 1950; Die Maler am Bauhaus (veranstaltet anlässlich der Industrie-Ausstellung Berlin 1950 im Schloss Charlottenburg), Schloss Charlottenburg, Berlin, 29.9.-29.10.1950, Kat.-Nr. 272 (ergänzende Liste; nur in Berlin ausgestellt).
- Die Blaue Vier: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt, Kunstmuseum Bern, 5.12.1997-1.3.1998; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 28.3.-28.6.1998, Kat.-Nr. 9, S. 172 (m. Farbabb.) u. S. 337 (verso m. Ausstellungsetikett).
- Lyonel Feininger and the City at the Edge / German Expressionism and Masters of the Bauhaus, Achim Moeller Fine Art, New York, Herbst 2001-Feb. 2002, Kat.-Nr. 9 (checklist).
- 20th Century European and American Masters: From Arp, Beckmann, and Feininger to Tobey, Guston, and Rauschenberg, Achim Moeller Fine Art, New York, o. Datum -24.4.2004, Kat.-Nr. 17 (checklist).

LITERATUR

- Achim Moeller, „Hulks / (Schiffsrümpfe), 1923 (Moeller 243)“, Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings (<http://www.feiningerproject.org>), (m. Farbabb.).
- Hans Hess, Lyonel Feininger. Mit einem Œuvre-Katalog von Julia Feininger, Stutt-gart 1959, WVZ-Nr. 229 (m. SW-Abb. S. 269).
.....
- Erwin Redslob, Het werk van Lyonel Feininger, Wendingen 10/7 (1929), S. 2-18 u. S. 5 (Scheepjes).
- Werner Timm, Lyonel Feininger: Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee 1892-1935, Regensburg 1992, S. 192.
- Jörn Grabowski, Lyonel Feininger und die Sammlung der Moderne im Kronprin-zenpalais 1919-1937, in: Roland März (Hrsg.), Lyonel Feininger: Von Gelmeroda nach Manhattan, Berlin 1998, S. 329-335, S. 331 (hier auf 1924 datiert).
- Hans Schulz-Vanselow, Lyonel Feininger und Pommern, Kiel 1999, S. 316.



Ausstellungsansicht mit dem Gemälde „Hulks“, Mills College Art Gallery, Oakland, 1936, Foto: unbekannt. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Wie der Titel schon besagt, setzt Feininger in seiner Arbeit „Hulks“ eine ganz bestimmte Boots-Gruppe in Szene, die im weitesten Sinne alle Arten von ausrangierten Schiffen umfasst, die für ihre letzte Station oder zum Abwracken in Küstennähe gezogen werden und dort meist für längere Zeit vor Anker liegen. Doch Feininger stellt auch hier mehr als nur einen spezi-fischen Schiffstypus dar. Vor dem großen, dunkelblauen „Hulk“ in der Bildmitte, das ganz offenbar vor Anker liegt und wohl schon einen Teil seiner Takelage eingebüßt hat, ist ein zweites, kleineres Schiff auszumachen. Mit silbrig-grauem Bootsrumpf und eindrucksvoller brauner Rauchwolke, die aus dem großen Schornstein in den ebenfalls braun gefärbten Himmel am oberen Bildrand emporsteigt, bewegt es sich in Gegenrichtung des massiven „Hulks“ dicht an dessen Bootsrumpf entlang. Es scheint sich um eine Art Schlepper zu handeln, von dem das ausrangierte Schiff vielleicht an seinen Liegeplatz gezogen wurde oder der als Transportmittel für die mit kleinen Figürchen angedeutete Besatzung im Einsatz ist.

Ob Feininger diese Szenerie selbst an der Ostsee beobachtet hat oder sich eventuell von historischen Seestücken inspirieren ließ, wie etwa von William Turners „The Fighting Temeraire“ aus dem Jahr 1839, lässt sich nur vermu-ten. Nachweislich ist er jedoch vom Schaffen des britischen Romantikers fasziniert. Abgesehen von der motivischen Anlehnung an William Turners Gemälde ist die Nähe zur dessen sphärischer, lichtdurchfluteter Malerei jedoch auf eindrucksvolle Art in Feiningers kleinem Gemälde mit dem hellen, immateriellen Leuchten aus der Tiefe des Bildraums ganz deutlich nachzuempfinden. Feiningers Darstellung der ausrangierten Schiffe, die er im undefinierten, hellgelben Farbraum zwischen Himmel und Meer anord-net – oder im übertragenen Sinn in einer Art Zwischenraum von Diesseits und Jenseits –, zeugt von Feiningers großer Fähigkeit, seinen Werken eine eigene Seele zu verleihen. So wird „Hulks“ bei Lyonel Feininger zu einem stillen Sinnbild für Übergang und Vergänglichkeit – und zugleich zu einer eindrucksvollen Reflexion über das Verhältnis von äußerer Wirklichkeit und innerer Empfindung. [AR]



William Turner, The Fighting Temeraire (Die kämpfende Temeraire), 1839, Öl auf Leinwand, The National Gallery, London.





ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

6. Jahresmappe der Künstlergruppe „Brücke“, gewidmet Erich Heckel. 1911.

Mappe mit einem Holzschnitt, einer Lithografie und einer Radierung von Erich Heckel sowie dem Umschlag mit einem Holzschnitt von Hermann Max Pechstein. Die mindeste Auflagenhöhe orientiert sich an der Anzahl der passiven „Brücke“-Mitglieder, zu diesem Zeitpunkt waren es 68 Personen.
Umschlag (Papier): 57,8 x 43,9 cm (22,7 x 17,2 in).
Enthalten sind: Hermann Max Pechstein. Umschlag mit „Kniender Akt mit Schale“. 1911. Holzschnitt. Im Stock monogrammiert. Auf blauem Velin (Doppelbogen). 37,4 x 31 cm (14,8 x 12,3 in). Papier: 57,8 x 43,9 cm (22,7 x 17,3 in). Erich Heckel. „Stehendes Kind (Fränzi stehend)“. 1910/11. Holzschnitt in Schwarz, Grün und Rot. Signiert, datiert sowie im Stock monogrammiert. Auf festem Velin. 37,5 x 27,5 cm (14,8 x 10,8 in). Papier: 53,8 x 39,7 cm (21,3 x 15,8 in). Erich Heckel. „Szene im Wald“. 1910. Kreide- und Pinsellithografie. Signiert und datiert. Auf festem Büttlen. 27,9 x 34 cm (11 x 13,5 in). Papier: 40 x 54 cm (15,8 x 21,3 in). Erich Heckel. „Strasse am Hafen (Hamburger Hafen/Strasse mit Brücke)“. 1910. Kaltnadelradierung. Signiert, datiert sowie in der Platte monogrammiert und datiert. Auf festem Büttlen. 17 x 20 cm (6,8 x 7,8 in). Papier: 40,1 x 53,8 cm (15,8 x 21,3 in). Vollständige 6. Jahresmappe. [KA]

🕒 **Aufrufzeit:** 12.06.2026 – ca. 19.10 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)

\$ 117,000 – 175,500

PROVENIENZ

• Olbricht Collection, Essen/Berlin (seit 1995, Galerie Kornfeld, Bern).

AUSSTELLUNG

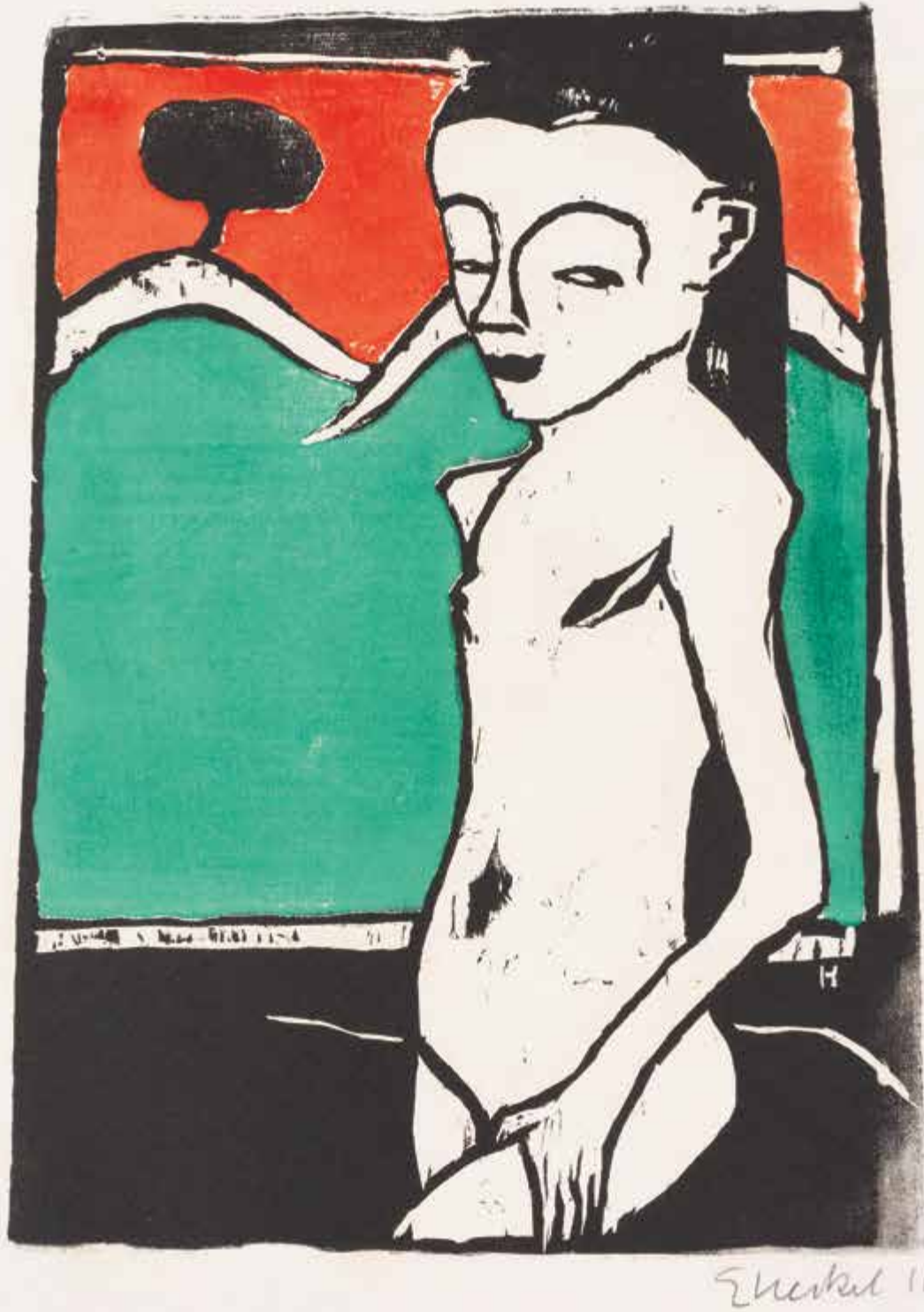
• Künstlergruppe Brücke. Jahresmappen 1909-1912, Galerie Utermann, Dortmund, 23.11.-23.12.1994, m. Farbabb. (wohl anderes Exemplar).
• 100 Jahre Brücke. Expressionismus aus Berlin, Kunsthalle Hypo-Kulturstiftung, München, 24.2.-21.5.2006, Nr. VI. 60-63, m. Farbabb. (wohl anderes Exemplar).
• Lebenslust & Totentanz. Olbricht Collection, Kunsthalle Krems, 18.7.-7.11.2010 (lediglich „Stehendes Kind (Fränzi stehend)“).

LITERATUR

• Annemarie und Wolf-Dieter Dube, Erich Heckel. Das graphische Werk, Bd. 1: Holzschnitte, New York 1964:
• Erich Heckel, „Stehendes Kind (Fränzi stehend)“, 1910/11: WVZ-Nr. H 204 B 2 (von B 2).
• Annemarie und Wolf-Dieter Dube, Erich Heckel: Das graphische Werk, Bd. 2: Radierungen, Lithographien, New York 1965:
• Erich Heckel, „Szene im Wald“, 1910: WVZ-Nr. L 153.
• Erich Heckel, „Strasse am Hafen (Hamburger Hafen/Strasse mit Brücke)“, 1910: WVZ-Nr. R 91.
• Renate Ebner, Andreas Gabelmann, Erich Heckel. Werkverzeichnis der Druckgraphik, Bd. 1: 1903-1913, München 2021:
• Erich Heckel, „Stehendes Kind (Fränzi stehend)“, 1910/11: WVZ-Nr. 423 H B 1 (von B 2), m. Farbabb.

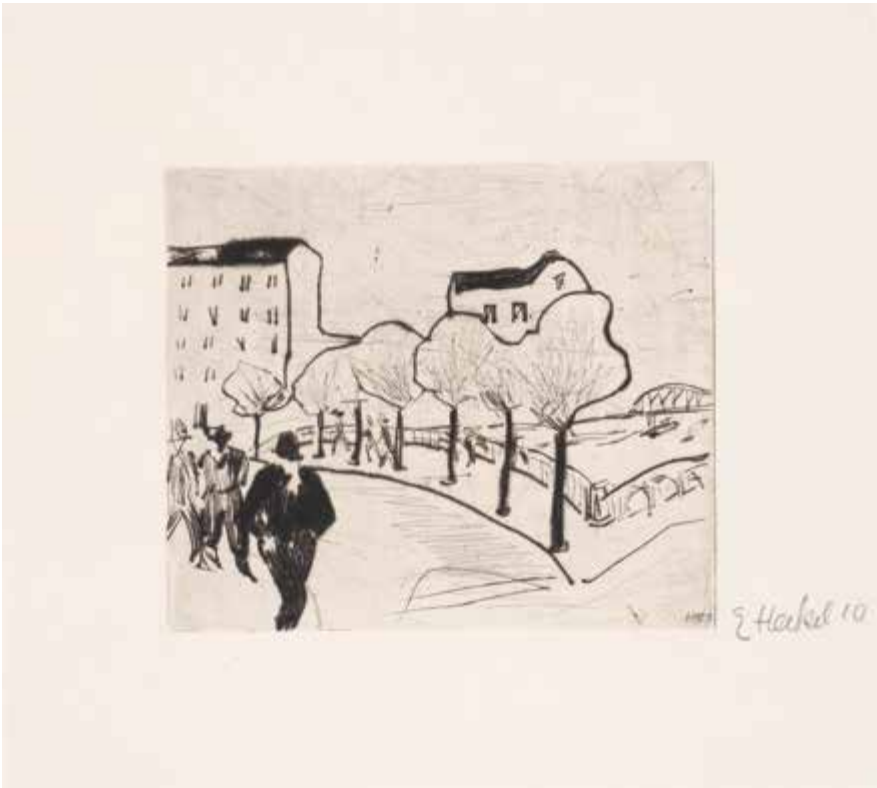
- **Äußerst seltene, vollständige Mappe aus der besten „Brücke“-Zeit**
- **Drei Blätter in unterschiedlicher Technik von meisterhafter Vollendung**
- **„Fränzi stehend“ zählt zu den bedeutendsten Farbholzschnitten Erich Heckels**
- **Die Jahresmappen wurden jeweils an die passiven Mitglieder der Künstlergruppe herausgegeben**
- **Seit über 30 Jahren Teil einer bedeutenden deutschen Privatsammlung**
- **Werke aus dieser Mappe befinden sich in renommierten Museumssammlungen wie dem Städel Museum, Frankfurt am Main, dem Saint Louis Art Museum, Missouri, und dem Los Angeles County Museum of Art (LACMA)**

• Erich Heckel, „Szene im Wald“, 1910: WVZ-Nr. 451 L II (von II), m. Abb.
• Erich Heckel, „Strasse am Hafen (Hamburger Hafen/Strasse mit Brücke)“, 1910: WVZ-Nr. 485 R II (von II), m. Abb.
• Günter Krüger, Das druckgraphische Werk Max Pechsteins, Hamburg 1988:
• Hermann Max Pechstein, Umschlag mit „Kniender Akt mit Schale“, 1911: WVZ-Nr. H 132, (m. Abb.).
•
• Hans Bolliger, E. W. Kornfeld, Ausstellung Künstlergruppe Brücke. Jahresmappen 1906-12, Bern 1958, S. 20-21, Nr. 21-24 (wohl anderes Exemplar).
• Magdalena M. Moeller (Hrsg.), Ausst.-Kat. Die Jahresmappen der „Brücke“ 1906-1912, Brücke-Museum Berlin, Archiv-Heft 17/1989, Kat.-Nr. 21-24, m. ganzs. Farbabb., S. 87-91 (anderes Exemplar).
• Gerhart Söhn (Hrsg.), Handbuch der Original-Graphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern und Katalogen (HDO) 1890-1933, Band II, Düsseldorf 1990, Nr. 216-1-4, m. Abb. (wohl anderes Exemplar).
• Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 116-117, SHG-Nr. 72-75, Nr. 72-73 m. Farbabb. (anderes Exemplar).
• Galerie Kornfeld, Bern, 215. Auktion, Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Teil I, 23.6.1995, Los 27 (m. Abb.).
• Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 178-179, SHG-Nr. 399-401; S. 398, SHG-Nr. 869, m. Farbabb. (anderes Exemplar).
• Magdalena M. Moeller (Hrsg.), Ausst.-Kat. Dokumente der Künstlergruppe Brücke, Brücke-Archiv 22/2007, München 2007, Kat.-Nr. 32 (a-d), m. Farbabb. (anderes Exemplar).



Die im Frühjahr 1911 erschienene 6. Jahresmappe der Künstlergruppe „Brücke“ nimmt innerhalb des gemeinsamen Œuvres wie auch in der Entwicklung des Expressionismus eine zentrale Stellung ein. Die 1905 von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl gegründete Künstlergemeinschaft verfolgt das Ziel, jenseits akademischer Konventionen eine unmittelbare, unverstellte Bildsprache zu entwickeln. Die zwischen 1906 und 1912 herausgegebenen Jahresmappen, bestimmt als exklusive Gaben für die fördernden „passiven“ Mitglieder, erweisen sich als zentral für dieses Anliegen. Sie fördern eine direkte Beziehung zwischen Künstlern und Sammlern und fungieren zugleich als Experimentierfeld für die Druckgrafik, die innerhalb der Gruppe als der Malerei gleichrangig gilt.

Die Erich Heckel gewidmete Mappe von 1911 umfasst drei Druckgrafiken aus den Jahren 1910/11, einem Höhepunkt im Schaffen der „Brücke“, nicht zuletzt im Kontext der Ausstellung in der Dresdner Galerie Arnold. Die Blätter veranschaulichen zentrale Themen der Gruppe: expressive Figuration, die Einheit von Mensch und Natur sowie Szenen des modernen Großstadtlebens. Zu den eindrucksvollsten Beiträgen zählt der farbkräftige Holzschnitt „Stehendes Kind (Fränzi stehend)“, in Schwarz, Rot und Grün ausgeführt.



Erich Heckel, „Strasse am Hafen (Hamburger Hafen/Strasse mit Brücke)“, 1910, Kaltadelradierung.

Erich Heckel, „Szene im Wald“, 1910, Kreide- und Pinsellithografie.

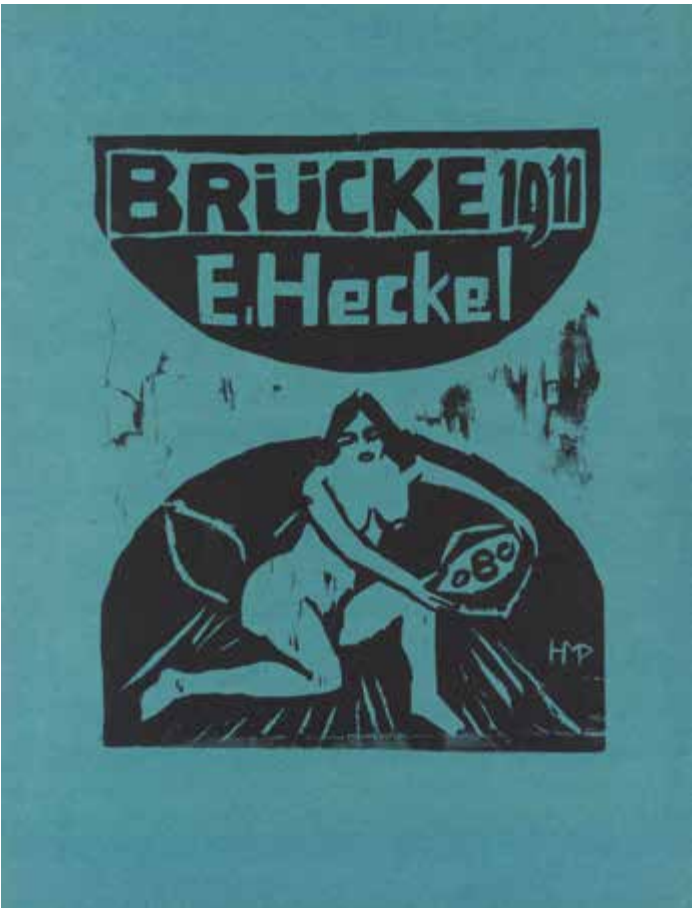


Erich Heckel, „Stehendes Kind (Fränzi stehend)“, 1910/11, Holzschnitt in Schwarz, Grün und Rot.

Die scharf konturierte Figur erhebt sich vor einer flächig reduzierten Landschaft und verweist auf Heckels Auseinandersetzung mit der sogenannten etruskischen Kunst während seiner Italienreise 1909. Im Unterschied zu Kirchners malerischerem Umgang mit dem Farbholzschnitt betont Heckel klar voneinander abgegrenzte Farbflächen, vermeidet Überlagerungen und integriert das Weiß des Papiers bewusst in die Komposition. Das Modell Lina Franziska Fehrmann (1900–1950), „Fränzi“, erscheint von selbstbewusster Präsenz und verkörpert das Ideal eines unmittelbaren Ausdrucks. Die Lithografie „Szene im Wald“, angeregt durch die Teichlandschaft von Moritzburg bei Dresden, zeigt Akte in freier Natur und evoziert die für die „Brücke“ zentrale Vorstellung einer ursprünglichen Einheit von Mensch und Umwelt. Das Motiv der freien, ungehemmten Nacktheit verweist auf das umfassendere Ideal eines „primitiven“, einfacheren Lebens, das von gesellschaftlichen Zwängen befreit ist, und wird zu einem Leitmotiv der produktivsten Jahre der Gruppe. Demgegenüber führt die Radierung „Strasse am Hafen (Hamburger Hafen/Strasse mit Brücke)“ ein urbanes Sujet ein: Eine bewegte Straßenszene entlang einer geschwungenen Uferlinie lässt die Dynamik und Anonymität des modernen Großstadtlebens hervortreten und erweitert das thematische Spektrum der Mappe.

Der Umschlag der Mappe, Hermann Max Pechsteins Holzschnitt „Kniender Akt mit Schale“, unterstreicht schließlich den kollaborativen Charakter des Projekts. In vereinfachten, weich geführten Bogenformen und einem gedämpften Blauviolett nimmt Pechstein subtil Bezug auf Heckels Formensprache. Die 6. Jahresmappe der „Brücke“ vereint so in exemplarischer Weise Heckels individuelles künstlerisches Profil mit den kollektiven Idealen der Gruppe: expressive Verdichtung, das Spannungsverhältnis von urbaner Erfahrung und naturverbundener Utopie sowie die wegweisende Etablierung der Druckgrafik als modernes künstlerisches Medium. [KA]

Hermann Max Pechstein, Umschlag mit „Kniender Akt mit Schale“, 1911, Holzschnitt.



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin



Alpenlandschaft. 1914.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert. 88 x 101,5 cm (34.6 x 39.9 in). [KA]

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

Wir danken Dr. Alexander Bastek, Direktor des Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck, und Johanna Poltermann, Staatsgalerie Stuttgart, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 19.12 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/F)
\$ 234,000 – 351,000

PROVENIENZ

- Sammlung Prof. Dr. Carl Georg Heise, Lübeck/Hamburg (spätestens 1924-1950, auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet).
- Sammlung Dr. Max Fischer, Stuttgart (1950 vom Vorgenannten erworben).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer (1954 vom Vorgenannten erworben, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatbesitz New York (vor 1971).
- Privatbesitz Berlin (um 1982).
- Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach.
- Privatsammlung Schweiz (1989 vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

- **Radikal expressive Alpenlandschaft in kristallin gebrochener Formensprache**
- **Bedeutendes Werk aus der „Brücke“-Zeit und der Hochphase des deutschen Expressionismus**
- **Hochkarätige Provenienz: ehemals im Besitz des Kunsthistorikers und Hamburger-Kunsthalle-Direktors Carl Georg Heise**
- **Faszinierendes Spiel aus Spiegelung, alpiner Ruhe und monumentaler Bergkulisse**
- **Charakteristische Verdichtung von Farbe, Licht und architektonisch anmutender Struktur**
- **Seit über 35 Jahren Teil einer bedeutenden Schweizer Privatsammlung**



„[...] so kann man nur aus einer neuen Stellung zur Natur zu einer neuen Sicht der Welt gelangen.“

Karl Schmidt-Rottluff in einem Brief an W. R. Valentiner vom 19. Juli 1947, zit. nach: Magdalena M. Moeller (Hrsg.), Karl Schmidt-Rottluff, Landschaft, Figur, Stilleben, München 2014, S. 22.

Im Jahr 1914, auf dem Höhepunkt des deutschen Expressionismus, entsteht Karl Schmidt-Rottluffs imposante „Alpenlandschaft“. Das Gemälde veranschaulicht seine Auffassung der Landschaft als Ort innerer Erfahrung und kontemplativer Versenkung, eine Perspektive, die sein gesamtes Œuvre durchzieht. Bereits in frühen Arbeiten um 1901/02 aus seinem Heimatort Rottluff zeigt sich eine ausgeprägte Sensibilität für die Natur: Nicht das Motiv selbst, sondern dessen Stimmung rückt in den Mittelpunkt einer von Empfindung getragenen Bildsprache.

Als Gründungsmitglied der Dresdner Künstlergemeinschaft „Brücke“ im Jahr 1905 zählt Schmidt-Rottluff zu den prägenden Persönlichkeiten des Expressionismus. In dieser Zeit entwickelt er eine eigenständige Bildsprache, in der expressive Farbigkeit, reduzierte Form und psychologische Intensität eine enge Verbindung eingehen.

Werke wie das „Erzgebirgsdorf“ markieren den Übergang zu einer Malweise, die auf Kontrast, Verdichtung und gesteigerte Ausdruckskraft setzt.



Karl Schmidt-Rottluff, Haus am Pleißenbach in Rottluff, um 1902, Öl auf Leinwand, Privatsammlung Deutschland.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Entscheidende Impulse erhält sein Schaffen durch die Sommeraufenthalte im Norden, insbesondere auf der dänischen Insel Alsen sowie in Dangast, wo er zwischen 1907 und 1912 wiederholt arbeitet. Die Auseinandersetzung mit Meer, Licht und Marschlandschaft führt zu einem freieren, experimentelleren Umgang mit Form und Farbe. Die naturalistische Darstellung weicht zunehmend einer klar strukturierten, kraftvollen Formensprache, die fortan sein Werk bestimmt.

Auch die „Alpenlandschaft“ entsteht aus dieser Entwicklung. Anstelle eines beschreibenden Panoramas entfaltet sich eine verdichtete, visionäre Naturauffassung. Schroff aufragende Bergspitzen steigen wie facettierte Monolithen gegen einen leuchtenden Himmel empor, während Hügel, Wälder und Wasserflächen in geometrisierter Form erscheinen. Die kantige Formensprache verweist zugleich auf die Nähe zur Druckgrafik und unterstreicht die expressive Verdichtung der Darstellung.

Entstanden kurz vor dem Ersten Weltkrieg, ist das Werk von einer spürbaren inneren Spannung geprägt. Monumentale Formen und gesteigerte Farbigkeit verleihen ihm eine besondere Dringlichkeit. In der „Alpenlandschaft“ zeigt sich Schmidt-Rottluff auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Gestaltungskraft. Die Arbeit ist ein eindrucksvolles Zeugnis seiner lebenslangen künstlerischen und geistigen Auseinandersetzung mit der Natur. [KA]



AUSSTELLUNG

- Schmidt-Rottluff. Ausstellung der Overbeck-Gesellschaft im Behnhaus Lübeck, 1924 (ohne Katalog).
- Museum Behnhaus Lübeck (Dauerleihgabe von Prof. Carl Georg Heise, um 1924-1933).
- Brücke 1905-1913. Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus, Museum Folkwang, Essen, 12.10.-14.12.1958, Kat.-Nr. 159 (o. Abb.).
- Brücke, Museum Ulm, 1959, Kat.-Nr. 19.
- Die Maler der Brücke. Sammlung Buchheim, Städtische Galerie, München, 18.6.-26.7.1959 (außer Kat.).
- Meisterwerke des deutschen Expressionismus, Kunsthalle Bremen, 20.3.-1.5.1960; Kunstverein Hannover, 15.5.-26.6.1960; Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 18.9.-20.11.1960, Kat.-Nr. 140 (m. ganzs. Farbabbb., S. 48, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Deutscher Expressionismus. Erich Heckel, E. L. Kirchner, Otto Mueller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Eine Privatsammlung, Kunsthaus Zürich, 18.5.-18.6.1961, Kat.-Nr. 140 (m. ganzs. Farbabbb., S. 48, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 259 (m. SW-Abb.) u. 287.
- Abram Enns, Schmidt-Rottluff. Ausstellung der Overbeck-Gesellschaft im Behnhause, in: Lübeckische Blätter 1924 (66), S. 291f., hier S. 292. (<https://digital-stadtbibliothek.luebeck.de/viewer/image/L2301924/308/>, zuletzt aufgerufen am 7.4.2026).
- R. N. Ketterer, Campione bei Lugano, Schweiz, Moderne Kunst III, 1966, Los 175 (m. ganzs. Farbabbb.).
- R. N. Ketterer, Campione bei Lugano, Schweiz, Moderne Kunst IV, 1967, Los 119 (m. ganzs. Farbabbb.).
- R. N. Ketterer, Campione bei Lugano, Schweiz, Moderne Kunst VI, 1969, Los 116 (m. ganzs. Farbabbb.).
- Karl Schmidt-Rottluff. Aquarelle, Farbstift- und Tuschpinselblätter. Ausstellung zum 85. Geburtstag, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung 1969, S. 57-58.
- Karl Brix, Karl Schmidt-Rottluff, Wien/München 1972, S. 48.
- Schmidt-Rottluff, Gemälde, Landschaften aus 7 Jahrzehnten, Ausst.-Kat. B.A.T Cigaretten-Fabriken GmbH, Hamburg 1974, S. 32.
- Gerhard Wietek, Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, Nr. 59, S. 187 (m. SW-Abb.).
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 259. Auktion, Moderne Kunst, 6.6.1985, Los 1420 (m. ganzs. Farbabbb., Taf. 27).

Badende am Waldsee. Um 1919.

Leimfarbe auf Rupfen.
Verso signiert und bezeichnet. 91 x 72 cm (35.8 x 28.3 in).
Verso mit einer formatfüllenden Aktdarstellung mit drei Figuren in gleicher Technik. Dieses Gemälde war zunächst die Vorderseite und wurde bereits 1912 in der berühmten „Brücke“-Ausstellung der Berliner Galerie Gurlitt gezeigt. Um 1919 hat Mueller dann aufgrund von Materialmangel die Leinwandrückseite für „Badende am Waldsee“ genutzt und die bisherige Vorderseite mit der großflächig über die Darstellung gesetzten Signatur zur Rückseite erklärt. Die Motivik der drei hockenden Akte hat der Künstler schließlich 1920 in seinem Gemälde „Drei Mädchen im Wald“ (Saint Louis Art Museum, St. Louis) wieder aufgenommen. [JS]

 **Aufrufzeit:** 12.06.2026 – ca. 19.14 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000 (R7/D)
\$ 585,000 – 819,000

PROVENIENZ

- Sammlung Fritz und Irma Epstein, Duisburg/London/Los Angeles, CA (vor September 1935 erworben, möglicherweise 1928 direkt vom Künstler).
- Sammlung Marianne Pinkus, geb. Epstein, und Gerhard E. Pinkus, Beverly Hills, CA (von den Vorgenannten, bis 1959: Stuttgarter Kunstkabinett).
- Privatbesitz (1959 vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Nierendorf, Berlin (1964, wohl in Kommission).
- Norbert Nusser, München (1973).
- Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (seit 1975: Koller).
- Privatsammlung Rheinland (1976 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (durch Erbgang vom Vorgenannten).



Rückseite

**Aufbruch in die Kunstmetropole Berlin:
Otto Mueller und der spitze „Brücke“-Stil**

Otto Mueller ist der Romantiker unter den Expressionisten und zugleich verblüffend modern in seiner rohen Malweise, die er mit matten Leimfarben auf den groben Rupfen setzt. Diese besondere Technik entfaltet in Kombination mit seinen an Cranach, Lehmbruck und der Kunst der Ägypter orientierten, überlängten Figurentypen eine extrem avantgardistische und zugleich vollkommen zeitlose Ästhetik. Mueller, der 1907 mit 33 Jahren von Mittel-Schreiberhau im Riesengebirge nach Berlin zieht und dort ein Atelier im Dachgeschoss der Mommsenstraße 60 anmietet, zählt heute zu den herausragenden Protagonisten der Künstlergemeinschaft „Brücke“. 1905 von den vier Architekturstudenten Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl in Dresden ins Leben gerufen, schließt Mueller sich der expressionistischen Künstlergemeinschaft erst in den Folgejahren an. 1910 nimmt der junge Künstler nach der Ablehnung seiner progressiven Arbeiten durch die Berliner Secession an der Ausstellung der

- **Otto Mueller, der Romantiker unter den „Brücke“-Künstlern, mit einem kleinen, hochkarätigen malerischen Œuvre**
- **Idealisierte Verschmelzung von Mensch und Natur in herausragender Qualität**
- **Fernes Paradies vs. Großstadt-Realität: Mit seinen arkadischen Landschaften schafft Mueller im lauten Berlin die fesselnde Vision eines Sehnsuchtsortes**
- **Bedeutende Ausstellungshistorie: 2003 in der großen Otto-Mueller-Retrospektive und 2012/13 in „Otto Mueller. Wegbereiter der ‚Künstlergruppe Brücke‘“ präsentiert**
- **1912 wird die heutige Rückseite bereits in der „Brücke“-Ausstellung in der Galerie Gurlitt, Berlin, gezeigt**
- **Seit 50 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung**
- **Vergleichbare Gemälde befinden sich heute zum Großteil in internationalen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, das Saint Louis Art Museum, St. Louis, und die Neue Nationalgalerie, Berlin**

abgespaltenen Neuen Berliner Secession im Kunstsalon Maximilian Macht teil, wo er zum ersten Mal auf die Künstler der „Brücke“ trifft. Ab da verbindet ihn eine enge Freundschaft mit Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel. „Die erste Begegnung mit Otto Muellers Bildern geschah in Berlin“, schreibt Erich Heckel Jahre später in einem Brief, „in der Ausstellung der Zurückgewiesenen der Berliner Secession [...], mit ihm selbst noch am gleichen Tag in seinem Atelier in der Mommsenstraße. Für jeden von uns war sie bedeutsam und im fruchtbaren Moment, und es war selbstverständlich, dass er von nun an zur Gemeinschaft der Brücke gehörte.“ Und Max Pechstein erinnert sich an diese kunsthistorisch bedeutenden, aber auch von wirtschaftlicher Not geprägten Anfänge in Berlin: „Ein neues Mitglied stieß zu uns, Otto Mueller. Er saß mit seiner tapferen Frau Mascha in einem Dachatelier und es ging ihm genauso übel wie uns.“ (Max Pechstein, Erinnerungen, Wiesbaden 1960, S. 41).





Gemeinsam zeigen sie ihre Arbeiten in den Folgejahren in den ersten, heute bedeutenden Ausstellungen, die der noch jungen expressionistischen Malerei gewidmet sind. Sie reisen zum Zeichnen und Malen an die Moritzburger Seen oder nach Fehmarn und treiben in diesen entscheidenden Jahren den heute international gefeierten, scharfkantigen „Brücke“-Stil auf die Spitze. Kirchner malt kurz vor Ausbruch und zu Beginn des Ersten Weltkrieges seine berühmten Straßenszenen am Potsdamer Platz mit ihren charakteristischen, hoch expressiven, spitz zulaufenden Figurenformationen, die heute als seine besten Gemälde gelten. Parallel findet auch Mueller ab etwa 1911, unter anderem in Auseinandersetzung mit der Kunst Cranachs, Lehmbrucks und der Ägypter, zu seinem charakteristischen scharfkantigen Figuren- und Formenrepertoire, aus dem er während und nach dem Ersten Weltkrieg seine besten arkadisch-entrückten Landschaftsvisionen, wie auch unsere „Badenden am Waldsee“, entwickelt. Im Gegensatz zu Kirchner aber interessiert Mueller keineswegs das hektische Treiben der Großstadt. Mueller scheint vielmehr fortan in seine entrückten expressionistischen Parallelwelten zu fliehen. Gerade im Anschluss an seinen Einsatz im Ersten Weltkrieg, zu dem er 1916 einberufen wird, gelangt er in seinem kleinen, aber hochkarätigen malerischen Werk gegen Ende des Jahrzehnts zu fesselnden Schöpfungen von herausragender Qualität und Dichte.



Ausstellungsansicht mit dem Gemälde der Rückseite in der „Brücke“-Ausstellung im Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin, mit Erich Heckel, 1912, Foto: unbekannt, Kirchner Museum Davos, Schenkung Nachlass Ernst Ludwig Kirchner.

Großstadt / Krieg / Not:

Muellers „Badende am Waldsee“ als paradiesischer Sehnsuchtsort

Während die Angst vor dem Krieg Ernst Ludwig Kirchner in seine lebenslange Morphiumabhängigkeit treibt, die er auch in der Abgeschiedenheit der Schweizer Alpen nicht überwinden sollte, andere bedeutende Expressionisten wie Franz Marc und August Macke viel zu früh im Ersten Weltkrieg ihr Leben lassen und Otto Dix so intensiv wie kaum ein anderer deutscher Künstler die Schrecken des Krieges und die Abgründe der Menschheit mit einer noch heute verstörenden Direktheit künstlerisch verarbeitet hat, entwirft Mueller, der von Zeitzeugen als introvertiert und melancholisch beschrieben wird, in seinen paradiesischen Landschaftsvisionen eine vollkommene Parallelwelt, in der die von jeglichen zivilisatorischen Zwängen befreiten Menschen untereinander und mit der unberührten Natur in absolutem Einklang leben.

Der auf den antiken Mythos zurückgehende Traum von Arkadien, einer unberührten Hirtenidylle, in der Mensch und Natur in einer vollkommenen Symbiose leben, wird seit der Renaissance und dem Barock in Malerei und Dichtung vielfach aufgegriffen, und auch Goethe hat seine

berühmte „Italienreise“ mit den Worten „Auch ich in Arkadien!“ begonnen. Den Schrecken und Nöten des Ersten Weltkrieges mit einer gewissen Realitätsflucht zu begegnen und sich in antiker Tradition einen fernen Sehnsuchtsort zu erträumen, ist Mueller mit „Badende am Waldsee“ in meisterlicher Perfektion gelungen. Kurz vor seinem Kriegseinzug, der Mueller schließlich an die Front in Frankreich und Russland führen sollte, hat er gemeinsam mit Maschka in Berlin ein einfaches Wohnatelier in Berlin-Friedenau bezogen, in sein erstes ärmliches Dachatelier in der Mommsenstraße 60 zog daraufhin Erich Heckel als Nachmieter ein.

Paul Westheim, Kunstkritiker und Nachbar von Otto Mueller, hat das neue, mit Wanddekorationen selbst ausgestattete Atelier in der Wilhelmshöherstraße 18, in dem der Künstler bis 1919 lebt, folgendermaßen beschrieben: „An die Wände der kleinen bescheidenen Dachwohnung in Friedenau hatte er sich eine Art Paradies gezaubert, in dem seine ‚Badenden‘ sich tummelten.“ Unsere herausragende und faszinierend lebensferne Komposition „Badende am Waldsee“ entsteht in diesem emotional aufgeladenen Moment nach Muellers Rückkehr von der Front: Ende 1917 wird dem Künstler Heimurlaub gewährt und er wird schließlich 1918 als technischer Kriegszeichner nach Berlin versetzt, was ihm fortan ermöglichte, sich wieder verstärkt der Malerei zu widmen.

Von Berlin nach Breslau: „Brücke“-Zeit und künstlerischer Höhepunkt vereint im doppelseitigen Gemälde „Badende am Waldsee“

Bereits 1919 zeigt die renommierte Galerie Paul Cassirer eine umfangreiche Einzelausstellung des Künstlers mit 37 Werken. Mueller ist auf seinem künstlerischen Höhepunkt, noch im selben Jahr wird er an die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe nach Breslau berufen, eine der damals progressivsten und bedeutendsten Kunsthochschulen Europas. Aufgrund der Materialknappheit der Nachkriegszeit nutzt Mueller für seine „Badenden am Waldsee“ die Rückseite von einer seiner Vorkriegsarbeiten, ein Gemälde mit drei hockenden Akten, das bereits 1912 in der „Brücke“-Ausstellung der Galerie Fritz Gurlitt zu sehen war und das heute die Rückseite der „Badenden am Waldsee“ schmückt. Auf faszinierende Weise ist anhand dieser beiden Gemälde nachzuverfolgen, wie Mueller den Schritt von der reinen Aktdarstellung hin zu einer optischen Verschmelzung von Mensch und Natur geht, in der er die traumverlorenen Aktfiguren zu mutig reduzierten Kürzeln des Menschlichen komprimiert, die auf einzigartige Weise eins mit der Landschaft werden. Faszinierend ist neben der in warmen Naturtönen durchmodulierten Farbigkeit und der zeitlos-modernen Ästhetik, die Mueller durch den Einsatz matter Leimfarben auf grobem Rupfengewebe erzielt, der stark abstrahierte, pyramidal ins Bild gesetzte, weiße Kegelberg, der mit seiner Monochromie und leuchtenden Farbigkeit einen spannungsvollen Kontrast zum bewegten Strich und der naturnahen Farbigkeit von Vegetation und Figuren setzt. Es gibt in dieser Zeit nur äußerst wenige Gemälde von vergleichbarer Qualität und Dichte. Eines davon ist die im 2020 erschienenen Werkverzeichnis anschließende „Landschaft mit gelben Akten“ (um 1919, Museum of Modern Art, New York), in der drei, in ihren Körperformen stark überlängte Akte gleich den gelben Baumstämmen zu ihren Seiten über das Blau des Wassers ragen.

Bereits 1931, ein Jahr nach Muellers Tod, zeigt das Museum of Modern Art, New York, seine Gemälde unter anderem neben Arbeiten von Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc und Max Beckmann in der Ausstellung „German Painting and Sculpture“. Dass unser Gemälde „Badende am Waldsee“ unter anderem 2003 für die große Otto-Mueller-Retrospektive in der Kunsthalle München und dem Museum Folkwang, Essen, sowie für die große Otto-Mueller-Ausstellung „Einfach. Eigen. Einzig“ ausgewählt wird, ist aufgrund seiner herausragenden Qualität und kunsthistorischen Bedeutung alles andere als überraschend. [JS]

AUSSTELLUNG

- Brücke, Galerie Fritz Gurlitt, Berlin, 1912 (das Gemälde der Rückseite).
- Otto Mueller. Neue Gemälde, Galerie Dr. Goldschmidt - Dr. Wallerstein, Berlin, 18.3.-15.4.1923 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett mit der handschriftlichen Nummer 1683).
- Otto Mueller zum 90. Geburtstag, Galerie Nierendorf, Kunstblätter der Galerie Nierendorf 4/5, Berlin, 29.6.-14.10.1964, Kat.-Nr. 2 (m. Abb.).
- 4. Westdeutsche Kunstmesse Köln, 17.-25.3.1973.
- Otto Mueller. Eine Retrospektive, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 21.3.-22.6.2003; Museum Folkwang, Essen, 4.7.-28.9.2003, Kat.-Nr. 20 (m. Abb.).
- Einfach, Eigen, Einzig. Otto Mueller 1874-1930. Wegbereiter der „Künstlergruppe Brücke“ und deren „selbstverständliches Mitglied“, Kunstsammlungen Zwickau, 5.2.-6.5.2012; Lehmbruck Museum, Duisburg, 15.11.2012-24.2.2013, u. a., Kat.-Nr. 207 (m. Abb.).
- Städtische Galerie, Dresden (Dauerleihgabe, 2004-2025).

LITERATUR

- Mario-Andreas von Lüttichau, Tanja Pirsig-Marshall, Otto Mueller. Bd. 1: Gemälde, Köln 2020, WVZ-Nr. G 1919/o8 (148) (m. Abb.).
- Wenzel Nachbaur, Otto Mueller Werklisten, Archiv Roman Norbert Ketterer, Kirchner Museum, Davos, 1950er Jahre (m. Abb.).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Auktion 33, 29./30.5.1959, Los 610 mit Abb. Tafel 41.
- Weltkunst, Jg. 43, München 1973, Heft 5, S. 299.
- Galerie Koller, Zürich, Auktion 34, 7.-22.11.1975, Los 2906 (m. Abb.).
- Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst IX, Campione d’Italia, 1976, Kat.-Nr. 37 (m. Abb.).
- Mario-Andreas von Lüttichau, Tanja Pirsig (Hrsg.), Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen (CD-ROM), München 2003, Essen 2007/o8.
- Tanja Pirsig-Marshall, „Die Brücke als Katalysator für Muellers Schaffen“, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 32, Sonderband: Gruppe und Individuum in der Künstlergemeinschaft Brücke. 100 Jahre Brücke - Neueste Forschungen, Dresden 2007, m. Abb. (das Gemälde der Rückseite).

PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) – 1940 Muralto/Locarno



Kleines Bühnenbild. 1916.

Aquarell und Feder auf Papier auf Karton aufgezogen.
Rechts unten signiert. Links unten auf dem Karton datiert und bezeichnet mit „11“. 10,2 x 13,9 cm (4 x 5,4 in). Karton: 15,2 x 17,8 cm (5,9 x 7 in). [AW]

🕒 *Aufrufzeit: 12.06.2026 – ca. 19.16 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R7/D)
\$ 140,400 – 175,500

PROVENIENZ

- Lucien Goldschmidt, New York (verso auf der Rahmenrückpappe mit dem Galerieetikett).
- Serge Sabarsky, Inc., New York.
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Paul Klee. Der Ararat, Zweites Sonderheft, 6o. Ausstellung, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München, 17.5.-25.6.1920, Kat.-Nr. 115.
- Paul Klee, Kunst-Verein zu Jena, 11.7.-1.8.1920, Kat.-Nr. 47 (als Aquarell aufgeführt ohne Titelangabe).
- Paul Klee. Adolf Erbslöh. Stettiner Künstler, Pommereder Verein für Kunst und Kunstgewerbe, Stettin, Nov. 1922, Kat.-Nr. 20.
- Paul Klee in Jena 1924, Stadtmuseum Göhre, Jena, 14.3.-25.4.1999, Kat.-Nr.1916/11, S. 135 (o. Abb.).

LITERATUR

- Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.), Paul Klee. Catalogue raisonné. 1883-1940, 9 Bde., Bern 1998-2003, Bd. 2, WVZ-Nr. 1608 (m. Abb. S. 331).
.....
- Christie's, New York, Auktion 20.11.1980, Los 340 (m. Farbabbb.).
- Sotheby's, London, Auktion 1.7.1981, Los 345 (m. Farbabbb.).
- Calliope Rigopoulou, La scène chez Paul Klee, (Diss.) Paris 1983, Kat.-Nr. 146 (m. Abb.).
- Dorothea Richter, Unendliches Spiel der Poesie. Romantische Aspekte in der Bildgestaltung Paul Klees, Weimar 2004, S. 67f. (m. Abb. 19).
- Osamu Okuda, Bild als Bühne. Die theatralische Raumgestaltung bei Paul Klee, in: Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern 2007, S. 243-250, S. 246 (m. Abb.).

Kaum ein Motiv durchdringt Paul Klees künstlerisches Schaffen so nachhaltig wie die leidenschaftliche Faszination für das Theater. In einer musikalischen Familie aufgewachsen, wird er selbst ein passionierter Besucher von Zirkus, Variété und Oper. Seine Bildwelten bevölkern Figuren wie Don Giovanni oder Hamlet, aber auch archetypische Gestalten des Clowns, der Maske oder der Puppe. Sie alle werden zu festen Bestandteilen seines bildnerischen Vokabulars. Klee versteht das Leben selbst als großes Theaterstück und greift den alten Topos der Welt als Bühne wieder auf, verwandelt Menschen in Schauspieler oder Marionetten und lässt Alltagsszenen mit theatralischen Momenten verschmelzen.

So wird auch sein Aquarell „Kleines Bühnenbild“ zu einer kleinen, aber fein orchestrierten Inszenierung. Im Vordergrund tanzen zwei zarte Figuren über die winzige Bühne, während ein kleiner Hund sie von der Seite beobachtet. Doch diese Szene ist nur ein kleines Fragment im

• **Fantasievoll lichtet Paul Klee den Vorhang für eine besonders atmosphärische Theaterbühne**

• **Von außergewöhnlicher Farbkomposition und flächiger Formensprache**

• **Im Kriegsjahr 1916 wird Paul Klee einberufen und bespielt zugleich seine erste Einzelausstellung mit abstrakten Aquarellen bei Herwarth Walden in der Galerie „Der Sturm“**

• **Bereits in den 1920er Jahren erstmals ausgestellt**

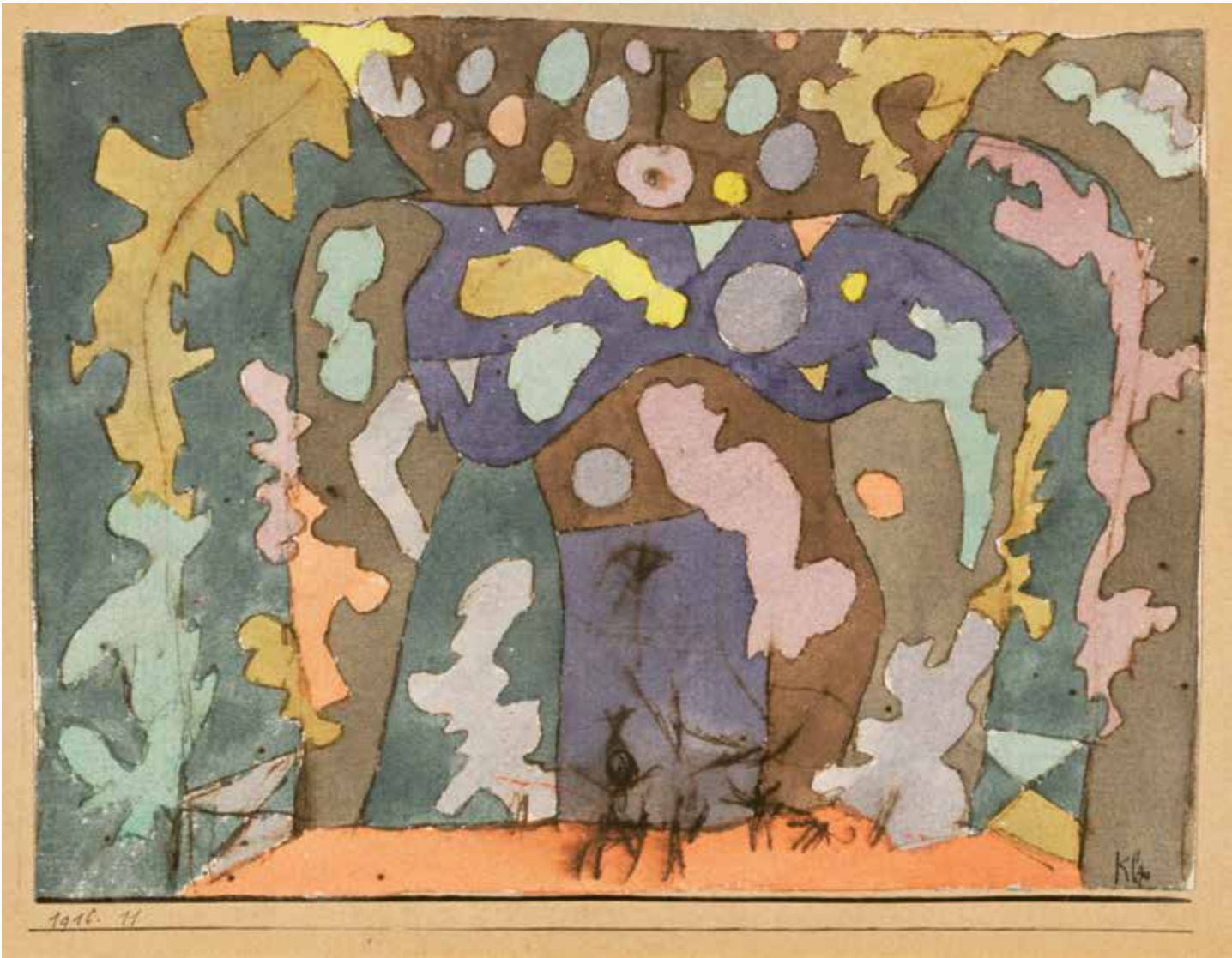
• **Beeindruckende Provenienz: Lucien Goldschmidt und Serge Sabarsky – bedeutende New Yorker Kunsthändler**

• **Aquarelle aus dem Jahr 1916 befinden sich u. a. im Museum of Modern Art, New York, in der Sammlung Ernst und Hildy Beyeler, Basel, sowie in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern**

Gesamtgefüge des Bildes. Denn im Hintergrund entfaltet sich eine farbenprächtige und spektakuläre Bühnenlandschaft: Amorphe Gestalten in Gelb, Blau und Rosa schweben über verschiedene Ebenen, als würden sie von unsichtbaren Fäden gezogen. Trotz der flächigen Komposition erzeugt Klee eine faszinierende Tiefenwirkung, als öffne sich hinter der vordergründigen Idylle ein ganzer Kosmos aus Farben und Formen. Seitliche Begrenzungen erinnern an Umrisse einer Zirkusma-nege, ein Verweis auf die vielfältigen theatralischen Welten, die Klee zeitlebens inspirieren. Vielleicht stellt Klee sich hier selbst mit seinem Sohn Felix dar. Zwischen 1916 und 1925 fertigt er nämlich rund 50 Handpuppen für den begeisterten Puppenspieler und späteren Regisseur an.

Das Aquarell entstand in einer schwierigen Zeit und lässt sich daher durchaus auch als eine kleine Flucht aus dem Alltag verstehen. 1916 wird Klee zum Kriegsdienst eingezogen, den er äußerlich unversehrt übersteht. Doch auch künstlerisch lässt ihn der Krieg nicht ruhen – im selben Jahr bespielt er seine erste Einzelausstellung in Herwarth Waldens legendärer Galerie „Der Sturm“.

So ist das „Kleine Bühnenbild“ weit mehr als nur eine malerische Miniatur: Es vereint Alltag und Theater, Realität und Traum in einer farbenfrohen Vision. Klee schafft damit ein Werk, das bis heute fasziniert – eine kleine Bühne, auf der die Welt zum Spiel wird. [AW]



KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf



Ohne Titel. 2013.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert und bezeichnet mit „30“.

180 x 270 cm (70.8 x 106.2 in). [AW]

Wir danken Prof. Karin Kneffel für die freundliche Auskunft.

 *Auflaufzeit: 12.06.2026 – ca. 19.18 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R7/D/F)

\$ 140,400 – 175,500

PROVENIENZ

· Dirimart Gallery, Istanbul.

· Olbricht Collection, Essen/Berlin (2013 vom Vorgenannten erworben).

• **Technisch makellos, doch voller Irritation: Karin Kneffel inszeniert die Tulpe als rätselhafte und fotorealistische Illusion**

• **Meisterhaftes Spiel mit Licht, Materialität und unheimlicher Intimität des Sichtbaren**

• **Aktuell sind Arbeiten Karin Kneffels von Februar bis August 2026 im Museum Frieder Burda in Baden-Baden zu sehen**

• **Ihre Blumenstilleben werden auf dem internationalen Auktionsmarkt äußerst selten angeboten**

Karin Kneffels künstlerische Entwicklung zeigt eine konsequente Radikalisierung des Hyperrealismus. Während sie in den 1980er Jahren noch expressive, düstere Motive wählt, wendet sie sich ab den 1990er Jahren der akribischen Wiedergabe von Objekten zu. Ihre Stilleben sind keine naturalistischen Studien, sondern hochgradig konstruierte Bilder, die zwischen Faszination und Irritation oszillieren. Die Tulpen wirken so lebendig, dass man ihren Duft zu riechen glaubt – doch ihre klinische Präzision verrät die Künstlichkeit der Darstellung. Kneffel nutzt die Malerei als Medium der Täuschung, um die Mechanismen der Wahrnehmung selbst zu hinterfragen.

Besonders bemerkenswert ist ihre Fähigkeit, das Ephemere einzufangen: Die Tulpen sind keine idealisierten Schönheitssymbole, sondern Momentaufnahmen eines unaufhaltsamen Verfalls. Ihre perfekte Darstellung verweist auf die Vanitas-Thematik – ein zentrales Motiv der Kunstgeschichte. Die Tulpe selbst ist dabei ein vielschichtiges Symbol: Im Osmanischen Reich steht sie für göttliche Vollkommenheit, im 17. Jahrhundert wird sie zum Spekulationsobjekt der „Tulpenmanie“, und in der Romantik gilt sie als Zeichen vollkommener Liebe. Heute symbolisiert sie Hoffnung und Neuanfang, während Künstler wie Jeff Koons sie als Kommentar zu Konsum und Kunstmarkt nutzen.

Mit ihrer beeindruckenden Auslotung zwischen Realität und Illusion zählen Karin Kneffels Stilleben zu den faszinierendsten Phänomenen der zeitgenössischen Malerei, da sie Grenzen zwischen Realität und Illusion auf bemerkenswerte Weise ausloten und damit die Tradition des Genres neu definieren. Sie verbinden die technische Virtuosität alter Meister mit einer zeitgenössischen Reflexion über das Sehen. In einer von digitalen Bilderfluten geprägten Welt erinnert uns Kneffel daran, dass Malerei mehr ist als bloße Reproduktion: Sie ist eine Einladung, die Welt langsamer, präziser und mit meditativer Aufmerksamkeit zu betrachten. Ihr Tulpenstilleben ist nicht nur ein Meisterwerk des Hyperrealismus, sondern auch eine Hommage an die Komplexität des Sichtbaren und die kunsthistorische Vergangenheit. Unser Tulpenstilleben von 2013 verkörpert dabei paradigmatisch ihren künstlerischen Ansatz: eine fast schon obsessive Auseinandersetzung mit der Oberfläche der Dinge, die zugleich eine tiefgründige Reflexion über Wahrnehmung und Repräsentation offenbart. Karin Kneffels Malerei ist kein bloßes Abbild der Realität, sondern eine inszenierte Überhöhung des Alltäglichen – ein Spiel mit Licht, Materialität und Fragilität. In extremer Nahsicht auf die Tulpen und durch die beinahe fotografische Schärfe entsteht eine fast schon unheimliche Intimität, die uns als Betrachter zwingt, uns mit der Materialität des Bildes auseinanderzusetzen. [AW]



VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Bitte beachten Sie die Änderung des Aufgelds §5.5) in unseren Versteigerungsbedingungen zum 15.05.26.

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. Gesteuigert 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 auktions-spezifischen 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 2.000.000 Euro: hieraus Aufgeld 34 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 2.000.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 29 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 2.000.000 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 Gegenständen wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kaufpreis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 2.000.000 Euro: hieraus Aufgeld 29 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 2.000.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 23 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 2.000.000 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 erstergiterten 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 noch-

mals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rechte aus dem vorangegangenen Zuschlag erloschen, 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 Beibtreibungskosten.

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 erstergt, 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 Vertichtungsgehilfen 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 Ausgang im Auktionssaal und im Internet veröfentlicht 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 Verbrauchstreitbeilegungsgesetz (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: 10/2025)

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

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, Telefonnummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Steuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;
- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;
- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweis-kopie, Handelsregisterauszug, Rechnerkopie, Beantwortung von zusätzlichen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekt überprüfen zu können). Teilweise sind wir dazu auch gesetzlich verpflichtet, vgl. § 2 Abs. 1 Ziffer 16 GwG und dies bereits schon in einem vorvertraglichen Stadium.

Gleichzeitig sind wir im Rahmen der Vertragsabwicklung und zur Durchführung vertragsanbahnender Maßnahmen berechtigt, 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 Vorkäufer 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 Auktionsator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichen Sorgfaltsmaßnahmen, dass hierbei keine Personen im Saal, die nicht konkret von Ketterer Kunst für den Ablauf der Auktion mit deren Einwilligung dazu bestimmt sind, abgebildet werden. Ketterer Kunst kann jedoch keine Verantwortung dafür übernehmen, dass Personen im Auktionssaal sich aktiv in das jeweilige Bild einbringen, in dem sie bspw. bewusst oder unbewusst ganz oder teilweise vor die jeweilige Kamera treten, oder sich durch das Bild bewegen. Für diesen Fall sind die jeweiligen davon betroffenen Personen durch ihre Teilnahme an bzw. ihrem Besuch an der öffentlichen Versteigerung mit der Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten in Form der Abbildung ihrer Person im Rahmen des Zwecks der Live-Auktion (Übertragung der Auktion mittels Bild und Ton) einverstanden.

Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Gemäß den Vorschriften der DSGVO stehen Ihnen insbesondere folgende Rechte zu:

- Recht auf unentgeltliche Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten personenbezogenen Daten, das Recht eine Kopie dieser Auskunft zu erhalten, sowie die weiteren damit in Zusammenhang stehenden Rechte nach Art. 15 DSGVO.
- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten – auch mittels einer ergänzenden Erklärung – zu verlangen.

- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden“) der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.

- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.

- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.

- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

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 KGG i.V.m. § 42 KGG verpflichtet sind, Nachweise über die Sorgfaltsanforderungen aufzuzeichnen und hierfür bestimmte personenbezogene Daten für die Dauer von 30 Jahren aufzubewahren. Nach Ablauf der Fristen, die uns vom Gesetzgeber auferlegt werden, oder die zur Verfolgung oder die Abwehr von Ansprüchen (z.B. Verjährungsregelungen) nötig sind, werden die entsprechenden Daten routinemäßig gelöscht. Daten, die keinen Aufbewahrungsfristen und -pflichten unterliegen, werden gelöscht, wenn ihre Aufbewahrung nicht mehr zur Erfüllung der vertraglichen Tätigkeiten und Pflichten erforderlich ist. Stehen Sie zu uns in keinem Vertragsverhältnis, sondern haben uns personenbezogene Daten anvertraut, weil Sie bspw. über unsere Dienstleistungen informiert sein möchten, oder sich für einen Kauf oder Verkauf eines Kunstwerks interessieren, erlauben wir uns davon auszugehen, dass Sie mit uns so lange in Kontakt stehen möchten, wir also die hierfür uns übergebenen personenbezogenen Daten so lange verarbeiten dürfen, bis Sie dem aufgrund Ihrer vorbezeichneten Rechte aus der DSGVO widersprechen, eine Einwilligung widerrufen, von Ihrem Recht auf Löschung oder der Datenübertragung Gebrauch machen.

Wir weisen darauf hin, dass für den Fall, dass Sie unsere Internetdienste in Anspruch nehmen, hierfür unsere erweiterten Datenschutzerklärungen ergänzend gelten, die Ihnen in diesem Fall gesondert bekannt gegeben und transparent erläutert werden, sobald Sie diese Dienste in Anspruch nehmen.

*Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung)

(Stand 5/2020)

TERMS OF PUBLIC AUCTION

Please note the change in buyer's premium (5.5) in our terms of public auction as of May 15, 2026.

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 at the auctioneer's discretion; in general, in steps of 10 %.

2.2 The auctioneer may reject a bid, especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as of yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

2.3 If a bidder wishes to bid on behalf of someone else, he must notify the bidder before the start of the auction, stating the name and address of the person represented and submitting a written power of attorney. When participating as a telephone bidder or as a bidder in a live auction (see definition Section 1.4), representation is only possible if the auctioneer has received the proxy in writing at least 24 hours before the start of the auction (= first call). Otherwise, the representative is liable to the auctioneer for his bid, as if he had submitted it in his own name, either for performance or for damages.

2.4 A bid expires, except in the case of its rejection by the

auctioneer, if the auction is closed without a bid being accepted or if the auctioneer calls up the item again; a bid does not expire with a subsequent ineffective higher bid.

2.5 In addition, the following applies to written proxy bids: These must be received no later than the day of the auction and must name the item, stating the catalog number and the bid price, which is understood to be the hammer price without premium and sales tax; Any ambiguities or inaccuracies are at the expense of the bidder.

If the description of the auction item does not match the specified catalog number, the catalog number is decisive for the content of the bid. The auctioneer is not obliged to inform the bidder that his bid has not been considered. Each bid will only be used by the auctioneer to the amount necessary to outbid other bids.

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the

auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply especially if the minimum hammer price specified by the commissioner is not reached. In this case the bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

2.7 If several bidders submit bids of the same amount, the auctioneer can, at his own discretion, award a bidder the bid or decide on the bid by drawing lots. If the auctioneer overlooked a higher bid or if there is any other doubt about the bid, he can choose to repeat the bid in favor of a specific bidder or offer the item again until the end of the auction; in these cases, a previous knock-down becomes ineffective.

2.8 Winning a lot makes acceptance and payment obligatory.

3. Special terms for written proxy bids, telephone bidders, bids in text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

3.1 The auctioneer exerts himself for considering written proxy bids, bids in text form, via the Internet or telephone bids that he only receives on the day of the auction and the bidder is not present at the auction. However, the bidder cannot derive any claims from this if the auctioneer no longer considers these offers in the auction, for whatever reason.

3.2 On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction venue. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

3.3 In general, it is not possible to develop and maintain software and hardware completely error-free given the current state of the art. It is also not possible to 100% rule out disruptions and impairments on the Internet and telephone lines. As a result, the auctioneer cannot assume any liability or guarantee for the permanent and trouble-free availability and use of the websites, the Internet and the telephone connection, provided that he is not responsible for this disruption himself. The standard of liability according to Section 10 of these conditions is decisive. Under these conditions, the provider therefore assumes no liability for the fact that, due to the aforementioned disruption, no or only incomplete or late bids can be submitted, which would have led to the conclusion of a contract without any disruption. Accordingly, the provider does not assume any costs incurred by the bidder as a result of this disruption.

During the auction, the auctioneer will make reasonable efforts to contact the telephone bidder on the telephone number he/she has provided and thus give him the opportunity to bid by telephone.

However, the auctioneer is not responsible for not being able to reach the telephone bidder on the number provided or for disruptions in the connection.

3.4 It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract.

If the telephone bidder does not agree to this, he/she must point this out to the employee at the latest at the beginning of the telephone call.

The telephone bidder will also be informed of the modalities listed in Section 3.4 in good time before the auction takes place in writing or in text form, as well as at the beginning of the telephone call.

3.5 In case of the use of a currency converter (e.g. for a live auction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt, the respective bid price in EUR shall be the decisive factor.

3.6 A bidder in a live auction is obliged to keep all access data for his user account secret and to adequately secure it against access by third parties. Third persons are all persons with the exception of the bidder himself. The auctioneer must be informed immediately if the bidder becomes aware that third parties have misused the bidder's access data. The bidder is liable for all activities carried out by third parties using his user account as if he had carried out this activity himself.

3.7 It is possible to place bids after the auction, in the 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 readout; 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 2,000,000 €: herefrom 34 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 2,000,000 € is subject to a premium of 29 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 2,000,000 €.

– 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 purchase price consists of the hammer price and a surcharge per single object calculated as follows:

– Hammer price up to 2,000,000 €: herefrom 29 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 2,000,000 € is subject to a premium of 23 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 2,000,000 €.

– 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.

DATA PRIVACY POLICY

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 2 No. 10 BGB, the provisions of consumer goods sales, i.e. the provisions of Sections 474 et seq. BGB, do not apply to this purchase.

A „publicly accessible auction“ within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB is understood as such a form of marketing in which the seller offers goods or services to consumers who are present in person or who are granted this opportunity, in a transparent process based on competing bids carried out by the auctioneer, in which the winning bidder is obliged to purchase the goods or service. Since the possibility of personal presence is sufficient for the exception of Section 474 (2) sentence 2 BGB, it is not important that one or more consumers actually took part in the auction. The auction via an online platform is therefore also to be regarded as a publicly accessible auction if the possibility of the consumer’s personal presence is guaranteed.

Therefore, the warranty exclusions and limitations listed in these conditions also apply to a consumer.

9.3 The catalog descriptions and illustrations, as well as the images in other media of the auctioneer (internet, other forms of advertising, etc.), were made to the best of knowledge, they do not constitute a guarantee and are not contractually agreed properties within the meaning of § 434 BGB, but only serve to inform the bidder/ buyer, unless the auctioneer expressly and in writing guarantees the corresponding quality or property. This also applies to expertises. The estimate prices specified in the auctioneer’s catalog and descriptions in other media (internet, other advertisements, etc.) serve – without guarantee for the correctness – only as an indication of the market value of the items to be auctioned. The fact of the assessment by the auctioneer as such does not represent any quality or property of the object of purchase.

9.4 In some auctions (particularly in the case of additional live auctions), video or digital images of the works of art may be used. Errors in the display in terms of size, quality, coloring etc. can occur solely because of the image reproduction. The auctioneer cannot guarantee or assume any liability for this. Clause 10 applies accordingly.

10. Liability

Claims for compensation by the buyer against the auctioneer, his legal representatives, employees or vicarious agents are excluded – for whatever legal reason and also in the event of the auctioneer withdrawing according to Section 8.4. This does not apply to damages that are based on intentional or grossly negligent behavior on the part of the auctioneer, his legal representatives or his vicarious agents. The exclusion of liability also does not apply to the assumption of a guarantee or the negligent breach of essential contractual obligations, but in the latter case the amount is limited to the foreseeable and contract-typical damages at the time the

contract was concluded. The liability of the auctioneer for damage resulting from injury to life, limb or health remains unaffected.

11. Privacy

We expressly refer to the auctioneer’s applicable data protection regulations. They are published in the respective auction catalog, posted in the auction room and published on the internet on www.kettererkunst.com/privacypolicy/index.php. They are part of the contract and the basis of every business contact, even in the initiation phase.

12. Final Provisions

12.1 Information provided by the auctioneer over the phone during or immediately after the auction about the auction processes – in particular regarding premiums and hammer prices – are only binding if they are confirmed in writing.

12.2 Oral ancillary agreements must be put in writing in order to be effective. The same applies to the cancellation of the requirement of the written form.

12.3 In business transactions with merchants, legal entities under public law and special funds under public law, it is also agreed that the place of fulfillment and jurisdiction is Munich. Furthermore, Munich is always the place of jurisdiction if the buyer does not have a general place of jurisdiction in Germany.

12.4 The law of the Federal Republic of Germany applies to the legal relationship between the auctioneer and the bidder/buyer, excluding the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG).

12.5 Dispute Resolution:

The provider is neither legally obliged nor voluntarily to join a dispute resolution (e.g. Art. 36 Para. 1 Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (Consumer Dispute Settlement Act, 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 October 2025)

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 violation of the GDPR, you have the right to lodge a complaint with the relevant office, e.g. in Bavaria with the Data Protection Authority of Bavaria (Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, BayLDA), Promenade 27 (Schloss), D-91522 Ansbach.

Data Security

Strong IT security – through the use of an elaborate security architecture, among other things – is especially important to us.

How Long We Store Data

Multiple storage periods and obligations to archive data have been stipulated in various pieces of legislation; for example, there is a 10-year archiving period (Sec. 147 (2) in conjunction with (1) nos. 1, 4, and 4a of the German Tax Code (Abgabenordnung), Sec. 14b (1) of the German VAT Act (Umsatzsteuergesetz)) for certain kinds of business documents such as invoices. We would like to draw your attention to the fact that in the case of contracts, the archiving period does not start until the end of the contract term. We would also like to advise you that in the case of cultural property, we are obligated pursuant to Sec. 45 in conjunction with Sec. 42 of the German Cultural Property Protection Act (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)

(As of May 2020)

INFO

Glossary

1.

Signed and/or **dated** and/or **titled** and/or **inscribed**, is what we believe to be the artist’s handwritten information.
2.

Hand-written means all the information that, in our opinion, does not undoubtedly come from the artist himself.
3.

R7/D: This object is sold subject to differential or regular taxation at a tax rate of 7 %.
4.

R19/D: This object is sold subject to differential or regular taxation at a tax rate of 19 %.
5.

R7: This object is sold subject to regular taxation at a tax rate of 7 %.
6.

R19: This object is sold subject to regular taxation at a tax rate of 19 %.
7.

F: For works by artists who died less than 70 years ago, there is a resale right royalty, ranging from 4 % to 0.25 % of the hammer, see 5.5 Terms and Conditions. The resale right fee is exempt from sales tax.
8.

The Artprice Price Database provides auction results dating back to 1987 and, according to the company, currently includes auction data from over 700 auction houses worldwide.

Results

Results available from the first work day after the auction on +49 (0)89 55244-0. For the export of works of art from the European Union, the Cultural Protection Agreement of 1993 and the UNESCO Convention from 1975 must be observed.

Owner’s list 606

1: 47; 2: 35; 3: 25; 4: 45; 5: 21, 49; 6: 52; 7: 11; 8: 68; 9: 32; 10: 22, 24; 11: 4; 12: 30, 46; 13: 18, 57, 61; 14: 58; 15: 23; 16: 38; 17: 69; 18: 51; 19: 2, 62; 20: 37; 21: 26; 22: 27; 23: 15; 24: 43; 25: 13, 19, 67; 26: 3; 27: 63; 28: 31; 29: 7, 54; 30: 5; 31: 42; 32: 50; 33: 34, 41; 34: 14; 35: 60; 36: 55; 37: 48; 38: 56; 39: 44; 40: 39; 41: 17; 42: 59; 43: 9, 20, 65; 44: 16; 45: 6; 46: 1, 33; 47: 53; 48: 8, 10, 36, 64; 49: 12; 50: 28, 29, 40, 66, 70

Find more on www.kettererkunst.com

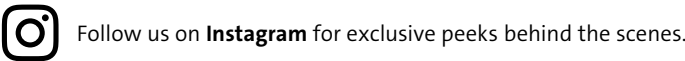
- Condition reports: high-resolution photos including the fronts and backs of all works, more images of, e.g. the frames etc.
- Videos on selected sculptures
- Bid live on www.kettererkunst.com
- Register to get more information about the artists
- Register to get more information about the auctions



KettererKunst is a partner of the Art Loss Register. All works in this catalogue with a lower estimate of at least € 5,000, have been checked against the data base of the Register prior to the auction.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2025 (for represented artists) / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © Estate Günther Förg, Suisse / © All rightst reservverd. Maryland College Institute of Art / © Helen Frankenthaler Foundation, Inc. / © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Cologne / © Georg Baselitz 2026 / © Elke Baselitz 2026 / © Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia / © Cy Twombly Foundation / © Fondazione Nicola Del Roscio / © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv / © Archives Comité Picabia / © Moeller Fine Art Projects | The Lyonel Feininger Project, New York – Berlin / Estate of T. Lux Feininger / © Piero Dorazio by SIAE 2026 / © Gerhard Richter 2026 / © Estate of Richard Serra / © Kirchner Museum Davos / © Nolde Stiftung Seebüll / © Daniel Blau 2026 / © 2026 ProLitteris, Zurich / © Museum Kunstpalast/ AFORK / © The Willem de Kooning Foundation, New York / © 1998 Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko / © Pollock-Krasner Foundation, New York.

Unless otherwise stated, copyright is held by the artists or their legal successors. Despite diligent investigation, it was not possible to identify the copyright holders in all cases. Any legitimate claims will of course be settled in accordance with the applicable agreements.



Online Sale

BID FROM ANYWHERE, AT ANY TIME

Upcoming Auction:

Modern & Contemporary Art

Auction ends: July 15, 2026 at 3 pm CET



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF
Tessiner Bauernhof. 1949.
Watercolor.
€ 14.000 – 18.000



FRANCIS BACON
Second Version of Painting 1946. 1971.
Offset in colors.
€ 4.000 – 6.000



ERNST WILHELM NAY
Lots Weib. 1947.
Ink brush.
€ 10.000 – 15.000



STEPHAN BALKENHOL
Janus. 2007.
Bronze.
€ 14.000 – 18.000



TOM WESSELMANN
Still life with Lichtenstein and two oranges. 1993.
Silkscreen in colors.
€ 10.000 – 15.000



GERHARD RICHTER
Schweizer Alpen I A1. 1969.
Silkscreen in colors.
€ 12.000 – 18.000

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.

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 regelmäßig stattfindenden Online Sales die richtige Plattform. Warum? Der Erfolg dieses etablierten Auktionsformats, das wir bereits seit über 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 regelmäßig stattfindenden 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 sowie unsere persönlichen Kontakte zu Sammlern und Institutionen ermöglichen es uns, den passenden Käufer für Ihre Kunstwerke zu finden und so einen maximalen Verkaufspreis zu erzielen.

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



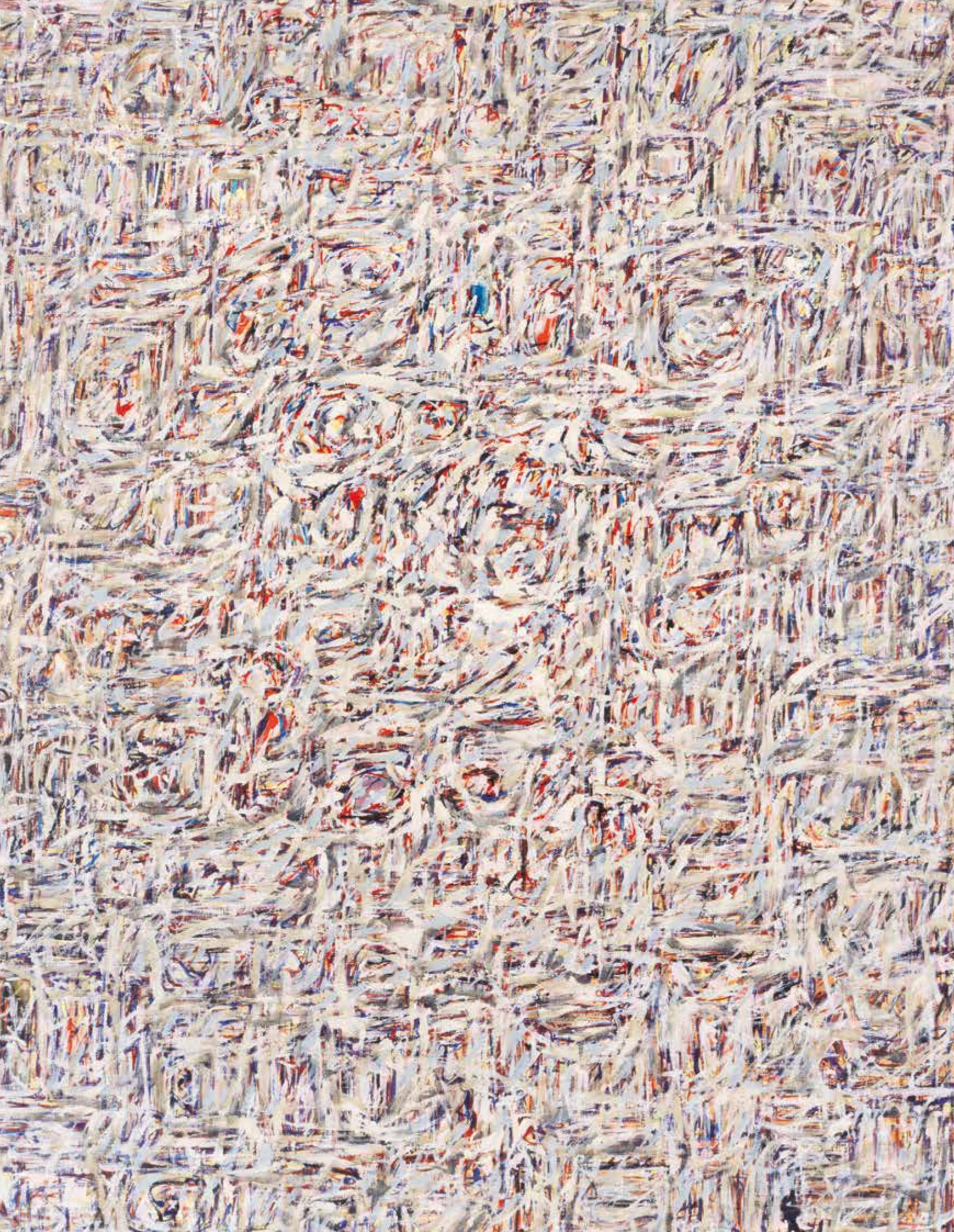
KÜNSTLERVERZEICHNIS

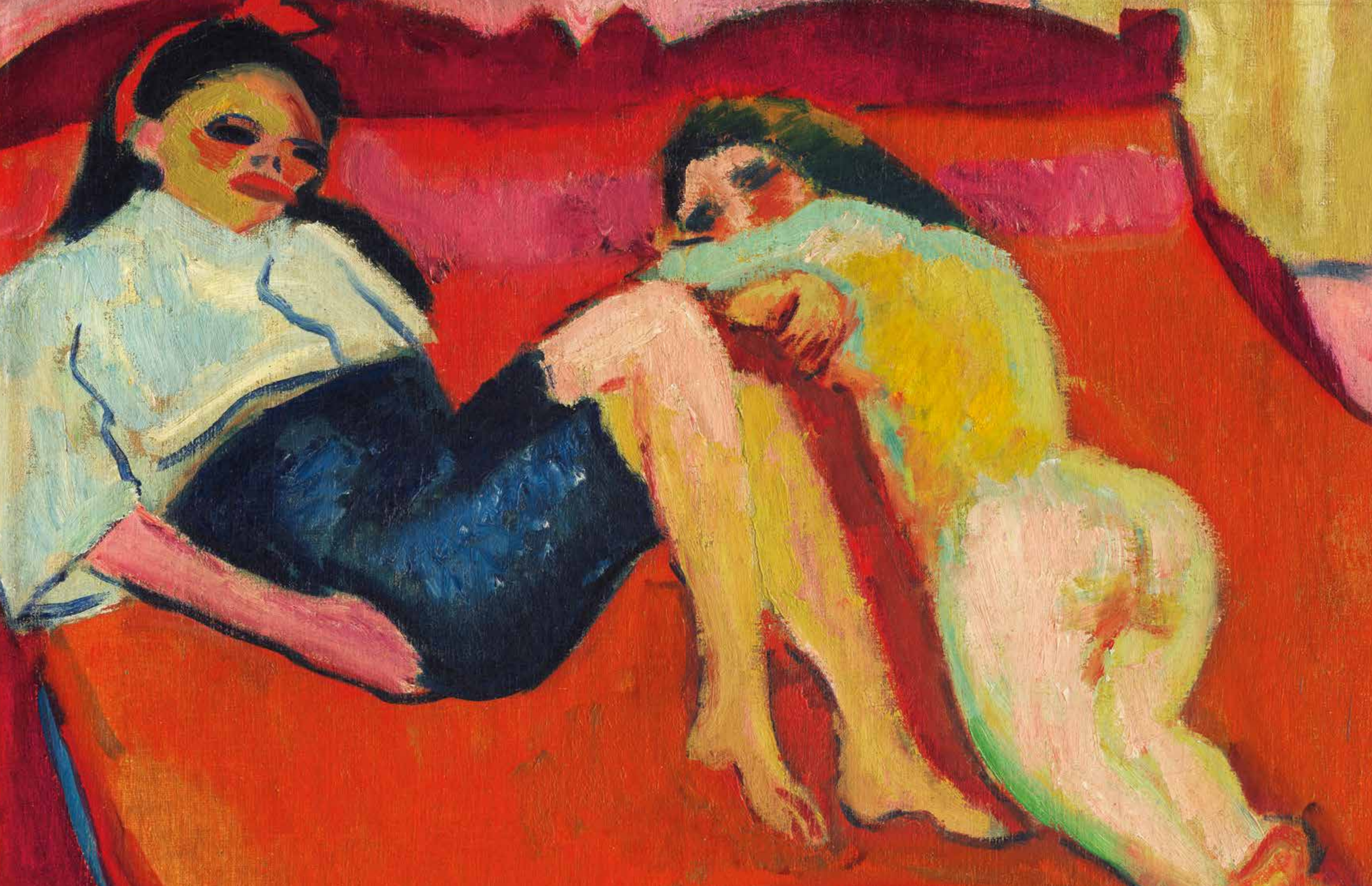
606 Evening Sale (Freitag, 12. Juni 2026)
605 Day Sale (Samstag, 13. Juni 2026)

Antes, Horst	605: 111, 177, 190, 271, 281
Artschwager, Richard	606: 64
Balkenhol, Stephan	605: 113, 188, 210
Barlach, Ernst	605: 172
Baselitz, Georg	606: 35, 37
Baumeister, Willi	606: 33
	605: 187, 192, 262
Beuys, Joseph	605: 265
Bisky, Norbert	605: 119, 255
Böckstiegel, Peter August	605: 136
Bonalumi, Agostino	605: 106
Brockhusen, Theo von	605: 244
Brüning, Peter	605: 134, 158, 185
Buffet, Bernard	605: 129
Burgert, Jonas	605: 189, 194
Christo	606: 61
	605: 112
Copley, William N.	606: 60
	605: 218, 260
Csáky, József	605: 199
Dado	605: 234, 252
De Maria, Nicola	605: 283
Dokoupil, Jiri Georg	605: 235, 277
Dorazio, Piero	606: 7, 54
	605: 127, 286
Ende, Edgar	605: 161
Erró	605: 212
Fautrier, Jean	605: 200
Feininger, Lyonel	606: 2, 9, 20, 62, 65
	605: 118, 223, 248, 289
Felixmüller, Conrad	605: 236, 237
Fetting, Rainer	605: 104, 122, 163
Förg, Günther	606: 12, 31, 55
	605: 152, 181, 208
Francis, Sam	605: 175, 261
Fritsch, Katharina	605: 130, 211
Fruhtrunk, Günter	605: 186
Geiger, Rupprecht	605: 105, 149, 198, 269
Genzken, Isa	605: 182
Girke, Raimund	605: 209, 259
Goldstein, Jack	606: 36
Graubner, Gotthard	606: 48
Grosse, Katharina	606: 57
	605: 219
Grützner, Eduard von	605: 116
Hagemeister, Karl	605: 145
Haring, Keith	606: 42
	605: 108, 279
Hartung, Karl	605: 179
Heckel, Erich	606: 66
	605: 120, 241, 249, 250
Hernández, Secundino	605: 270
Hödicke, Karl Horst	605: 230
Jawlensky, Alexej von	606: 1, 27, 39
	605: 137, 153
Jorn, Asger	605: 126, 275
Kandinsky, Wassily	606: 25, 44, 56
Kirchner, Ernst Ludwig	606: 14, 45
	605: 114, 160, 170, 215, 216, 238, 240
Klapheck, Konrad	605: 229

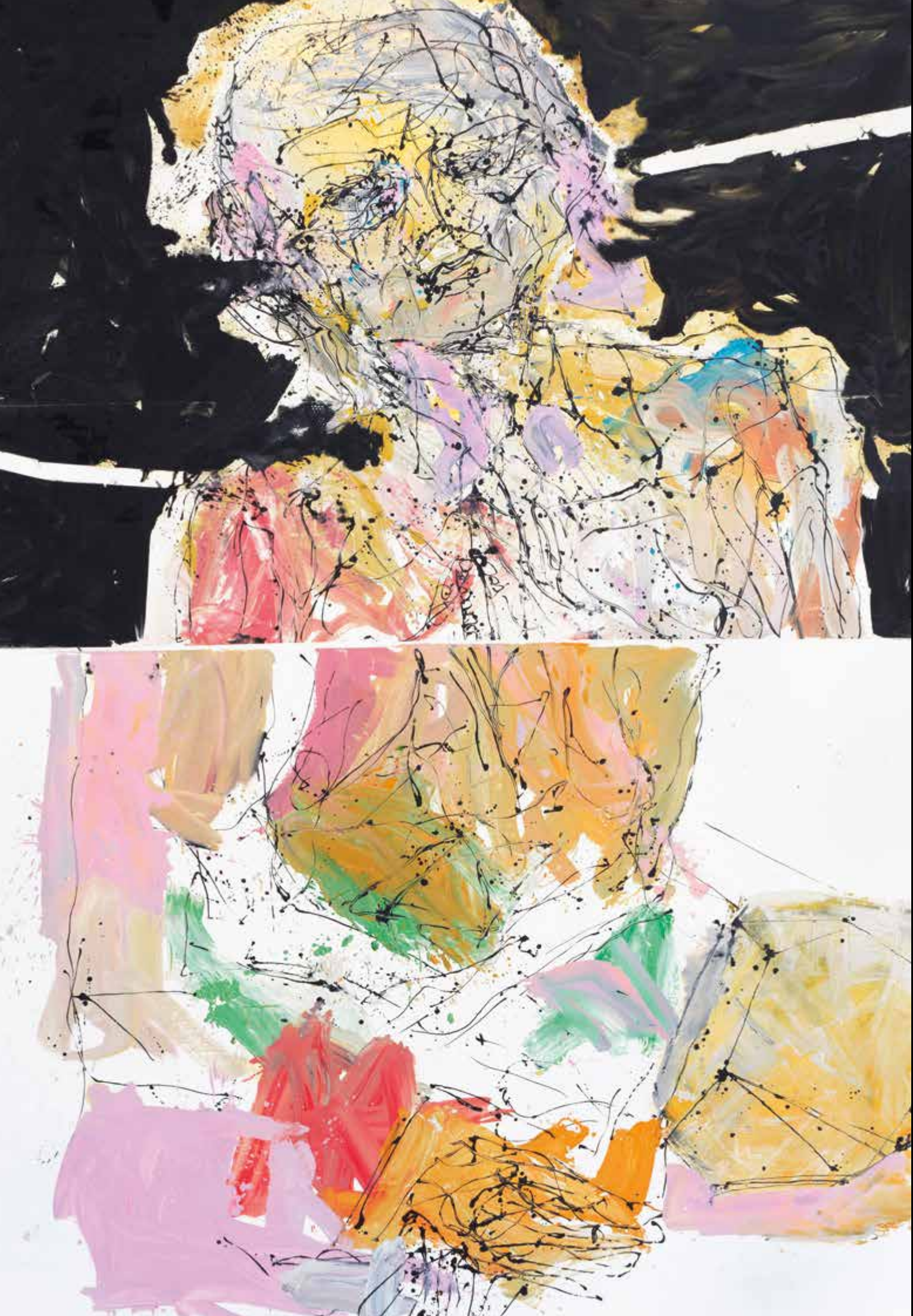
Klee, Paul	606: 21, 69
Kneffel, Karin	606: 15, 47, 70
	605: 178
Knoebel, Imi	605: 246, 251
Koenig, Fritz	606: 24
	605: 217
Kricke, Norbert	605: 263
Krushenick, Nicholas	605: 169
Kwade, Alicja	605: 207
Lagerfeld, Karl	605: 220
Lichtenstein, Roy	606: 38
	605: 110, 272
Longo, Robert	605: 205
Louis, Morris	606: 17
Lueg, Konrad	606: 40
Lüpertz, Markus	605: 128, 254, 287
Luther, Adolf	605: 193
Mack, Heinz	605: 196
Macke, August	605: 222, 256
Mammen, Jeanne	605: 290
Man Ray	605: 146
Mangold, Robert	606: 53
Manzù, Giacomo	605: 124
Marc, Franz	605: 224
Marcoussis, Louis	605: 143
Modersohn-Becker, Paula	606: 3, 23
Motherwell, Robert	605: 266
Mueller, Otto	606: 68
	605: 140, 141
Mullican, Matt	605: 214
Munch, Edvard	605: 139
Münter, Gabriele	605: 202
Nay, Ernst Wilhelm	606: 46, 49, 58
Nitsch, Hermann	605: 162, 247
Nolde, Emil	606: 16, 30
	605: 154, 173, 201, 257
Oehlen, Albert	606: 18
Oelze, Richard	605: 225, 253
Paalen, Wolfgang	605: 138
Paeffgen, Claus Otto	605: 148
Parrino, Steven	606: 50
Pechstein, Hermann Max	606: 13, 19, 59
	605: 142
Penck , A. R. (d.i. Ralf Winkler)	605: 213
Picabia, Francis	606: 5
Picasso, Pablo	606: 22
	605: 101, 103, 239, 278
Piene, Otto	605: 167
Plensa, Jaume	605: 243
Poliakoff, Serge	605: 267
Polke, Sigmar	606: 41
	605: 151, 197, 282
Purrmann, Hans	605: 183
Putz, Leo	605: 115, 171, 184
Rainer, Arnulf	606: 6
	605: 166, 231, 268
Rée, Anita	605: 100
Richter, Gerhard	606: 32
Roeder, Emy	605: 191
Rohlf, Christian	605: 147

Rokkaku, Ayako	605: 221
Schmidt-Rottluff, Karl	606: 26, 67
	605: 135, 159, 258
Schultze-Bluhm, Ursula	605: 242
Schumacher, Emil	606: 29
	605: 131, 133, 226, 274, 292
Schütte, Thomas	606: 28
Schwitters, Kurt	605: 288
Schwontkowski, Norbert	605: 156
Serra, Richard	606: 34
Shapiro, Joel	605: 168, 227
Sonderborg, K.R.H. (d.i. Kurt R. Hoffmann)	605: 164
Soulages, Pierre	606: 52
Spitzweg, Carl	605: 117
Sturm, Helmut	605: 228
Tanning, Dorothea	605: 284
Thieler, Fred	605: 276
Tobey, Mark	605: 264
Twombly, Cy	606: 63
	605: 176, 203
Uecker, Günther	606: 11
	605: 157, 165, 180
Ury, Lesser	605: 121, 144, 245
Vasarely, Victor	606: 8
Vedova, Emilio	606: 10
Venet, Bernar	605: 102
Voigt, Jorinde	605: 206
von Heyl, Charline	606: 51
Vordemberge-Gildewart, Friedrich	605: 204
Warhol, Andy	606: 4, 43
	605: 107, 109, 123, 125, 132, 150, 155, 174, 232, 233, 273
Winter, Fritz	605: 195, 280, 285
Wols	605: 291









KETTERER ■ KUNST