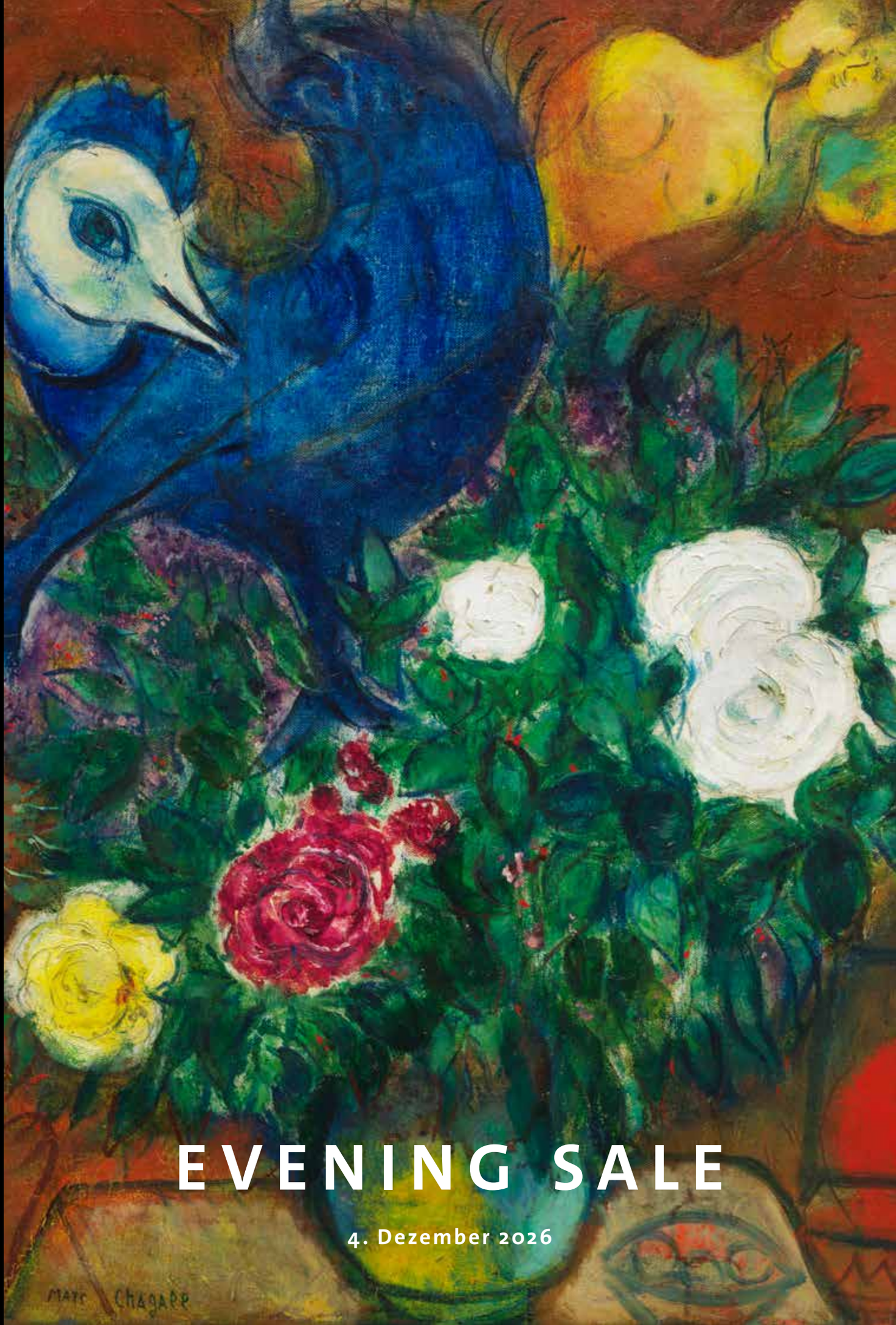
KETTERER KUNST

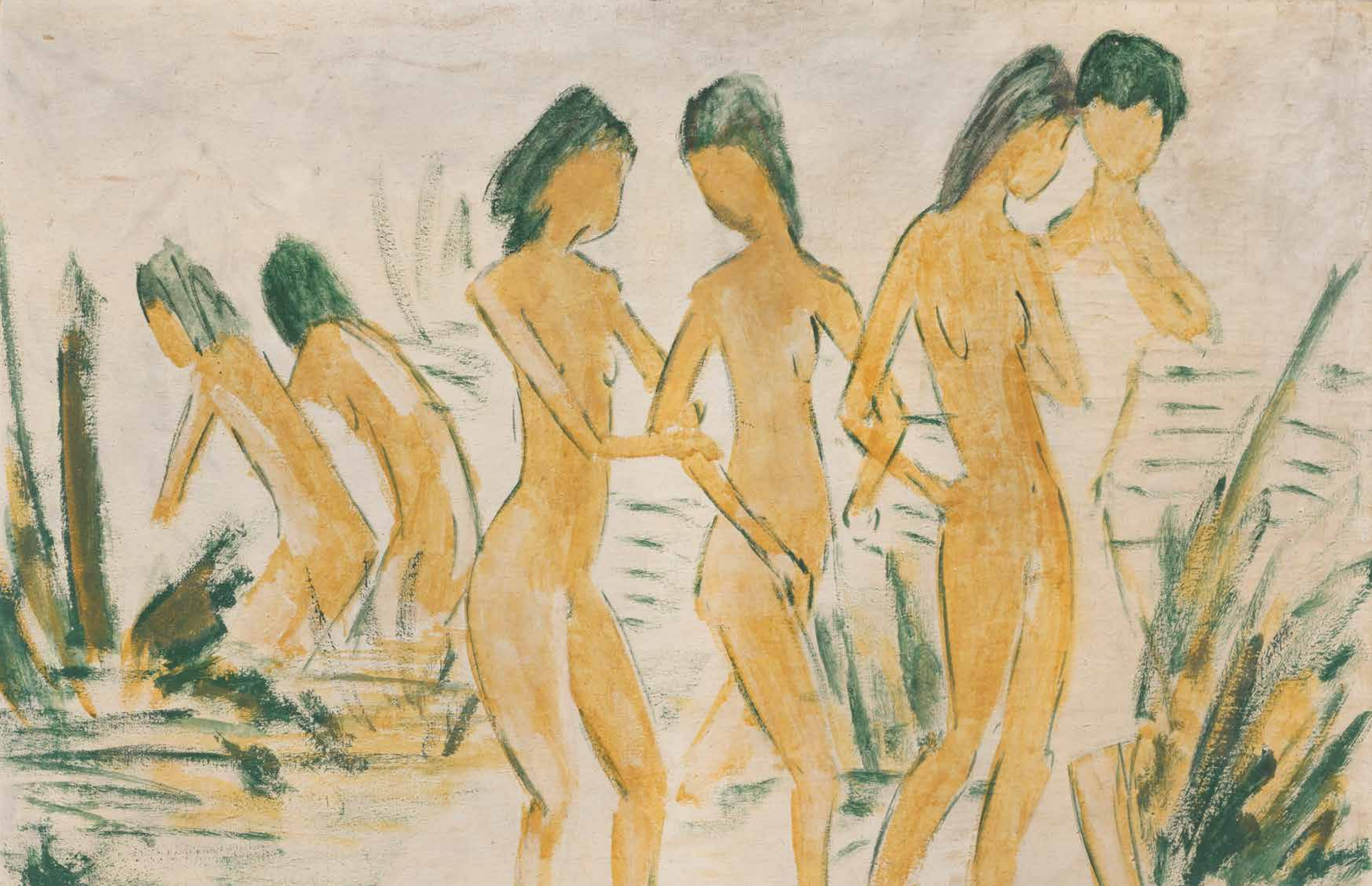


EVENING SALE

4. Dezember 2026









612. AUKTION

Evening Sale

Auktion

Los 1 – 60 Evening Sale (612)
Freitag, 4. Dezember 2026, 17 Uhr

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

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

Weitere Auktionen

Los 100 – 355 Day Sale (611)
Samstag, 5. Dezember 2026, 13 Uhr

Online Sale
„Modern & Contemporary Art“
onlinesale.kettererkunst.de
Mo., 15. Februar 2027, ab 15 Uhr
Läuft gestaffelt aus

Vorbesichtigung | Preview

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

Frankfurt
Heussenstamm-Stiftung, Braubachstraße 34, 60311 Frankfurt
Tel.: +49 (0)6221 58 80 038, infoheidelberg@kettererkunst.de

So.	8. November	15 – 20 Uhr
Empfang & Art Talk		ab 17.30 Uhr
Mo.	9. November	11 – 18 Uhr
Di.	10. November	11 – 15 Uhr

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

Do.	12. November	10 – 21 Uhr
Empfang		ab 18 Uhr
Fr.	13. November	10 – 18 Uhr
Sa.	14. November	11 – 17 Uhr
So.	15. November	11 – 15 Uhr

Hamburg
The Space //, Kaiser-Wilhelm-Straße 14, 20355 Hamburg
Tel. +49 (0)40 3 74 96 10, infohamburg@kettererkunst.de

Di.	17. November	10 – 20.30 Uhr
Empfang		ab 17.30 Uhr
Mi.	18. November	10 – 15 Uhr

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

Fr.	20. November	10 – 18 Uhr
Sa.	21. November	10 – 18 Uhr
So.	22. November	10 – 19 Uhr
Empfang		ab 17 Uhr
Mo.	23. November	10 – 18 Uhr
Di.	24. November	10 – 18 Uhr
Mi.	25. November	10 – 15 Uhr
Do.	26. November	10 – 18 Uhr
Fr.	27. November	10 – 15 Uhr

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

So.	29. November	11 – 17 Uhr
Mo.	30. November	10 – 18 Uhr
Di.	1. Dezember	10 – 18 Uhr
Mi.	2. Dezember	10 – 20 Uhr
Do.	3. Dezember	10 – 17 Uhr
Fr.	4. Dezember	10 – 18 Uhr *

** Nur Day Sale-Werke*

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,12 US Dollar (Richtwert).

Vorderer Umschlag außen: Los 29 M. Chagall – Frontispiz 1: Los 11 F. Léger – Frontispiz 2: Los 41 H. Hartung – Frontispiz 3: Los 26 O. Mueller – Seite 6: Los 52 G. Münter – Seite 9: Los 23 R. Lichtenstein – Seite 10: Los 20 K. Lueg – Seite 13: Los 22 G. Baselitz – Seite 261: Los 14 E. W. Nay – Seite 262: Los 2 A. v. Jawlensky – Seite 264: Los 33 E. L. Kirchner – Seite 266/267: Los 57 G. Richter – Hinterer Umschlag innen: Los 7 W. Campendonk – Hinterer Umschlag außen: Los 21 D. Richter

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 11).

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 11).

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. Februar 2026, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)

JETZT VORMERKEN

15. Januar–
15. Februar 2027



HERBSTAUKTIONEN 2026

KETTERER KUNST

Aufträge

Auktionen 611 | 612 | @

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

Kundennummer

Rechnungsanschrift

Name | Vorname | c/o Firma

Straße | PLZ, Ort | Land

E-Mail | USt-ID-Nr.

Telefon (privat) | Telefon (Büro) | Fax

Abweichende Lieferanschrift

Name | Vorname | c/o Firma

Straße | PLZ, Ort | Land

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

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

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

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

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

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

Versand

Ich hole die Objekte nach telefonischer Voranmeldung ab in

☐ München ☐ Hamburg ☐ Berlin ☐ Köln

☐ Ich bitte um Zusendung.

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

Ich habe Kenntnis davon, dass Ketterer Kunst gesetzlich verpflichtet ist, gemäß den Bestimmungen des GwG eine Identifizierung des Vertragspartners, gegebenenfalls für diesen auftretende Personen und wirtschaftlich Berechtigte vorzunehmen. Gemäß §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

Im Zuge der Einführung der „eRechnung“ stellen wir auf eine elektronische Rechnungsstellung um und möchten diesen Service auch unseren Privatkunden anbieten. Bitte teilen Sie uns Ihre E-Mail-Adresse mit, wenn Sie Ihre Rechnung künftig per E-Mail erhalten möchten. Dies gestaltet die Abwicklung im Falle eines Kaufes erheblich schneller und effizienter.

☐ Bitte schicken Sie mir die Rechnung 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
Geschäftsführer
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.,
Elena Brunner 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 40 374961-15
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,
Bernd Reichle

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



PABLO PICASSO

1881 Malaga – 1973 Mougins

Buste de Femme au Chapeau. 1962.

Farblinolschnitt.
Signiert und nummeriert. Aus einer Auflage von 50 Exemplaren, neben ca. 20 Künstlerexemplaren dieses Druckzustands. Auf Velin von Arches (mit Wasserzeichen).
63 x 53 cm (24.8 x 20.8 in). Papier: 75,1 x 61,9 cm (29.5 x 24.3 in).
Gedruckt von Hidalgo Arnéra, Vallauris. Herausgegeben 1963 von der Galerie Leiris, Paris. [AR]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/D/F)
$ 280,000 – 392,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Ottomar Lampe, Kiel.

LITERATUR

· Brigitte Baer, Picasso peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1959-1965, Bd. V, Bern 1989, WVZ-Nr. 1318, V Ba (von V Bb) (m. Farbabb. S. 459, anderes Exemplar, hier unter dem Titel „Portrait de Femme au Chapeau à Pompons et au corsage imprimé").

· Georges Bloch, Pablo Picasso. Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1904-1967, Bd. I, Bern 1984, WVZ-Nr. 1072 (m. SW-Abb. S. 224, anderes Exemplar).

VIRTUOS Farbprächtig inszeniertes Porträt des Jahrhundertkünstlers

VORREITER Picassos Farblinolschnitte sind Meisterwerke moderner Druckkunst

MUSEAL Weitere Exemplare befinden sich im Metropolitan Museum of Art, New York, sowie in der Albertina Wien

Faszination Druckgrafik –
Pablo Picassos „Buste de Femme au Chapeau"

Hinter der Farbenpracht und den zahlreichen visuellen Reizen von Pablo Picassos Porträt „Buste de Femme au Chapeau" von 1962, zu dem ihn wohl seine zweite Ehefrau Jacqueline Roque inspirierte, die in seinen Werken oft mit fantasievollen Hüten zu sehen ist, verbirgt sich ein bis ins kleinste Detail durchdachtes, meisterhaft umgesetztes Druckverfahren. Für seinen fünf-farbigen Druck aus Gelb, Rot, Blau, Grün und Schwarz verwendet er lediglich eine einzige Druckplatte, aus der im sogenannten Eliminationsdruckverfahren schrittweise immer mehr Bereiche des Linoleums herausgeschnitten werden, um die jeweils fünf verschiedenen Druckformen zu erhalten, die in unterschiedlichen Farben von hell nach dunkel exakt übereinander gedruckt werden. So beginnt Picasso bei „Buste de Femme au Chapeau" zunächst mit der größten zu druckenden Fläche in Gelb, entfernt anschließend einen Teil des Linoleums und druckt direkt darüber in Rot, entfernt wieder einen Teil des Linoleums und druckt direkt darüber in Blau und so fort, bis am Ende ein virtuos ausgeführtes, fünf-farbiges Porträt entstanden ist, dem die präzise Vorgehensweise, die ein ausgesprochen hohes Maß an Vorstellungskraft erfordert, kaum anzusehen ist.

Erst Mitte der 1950er Jahre hatte Pablo Picasso begonnen, sich mit der für ihn neuen künstlerischen Ausdrucksform des Linolschnitts zu beschäftigen. Mit gewohnt enthusiastischer Experimentierfreude widmete er sich in den folgenden Jahren intensiv dem bis zu diesem Zeitpunkt in der Kunstwelt wenig verbreiteten Hochdruckverfahren und entwickelte zusammen mit dem Drucker Hidalgo Arnéra in Vallauris das bereits beschriebene Eliminationsdruckverfahren. Anders als bei der Radierung oder der Lithografie ermöglicht es ihm der Linolschnitt, kräftige, leuchtende Farben einzusetzen und mit wenig Materialeinsatz komplexe mehrfarbige Drucke herzustellen. So gelang es Picasso, der sich über die Jahrzehnte seines künstlerischen Schaffens hinweg immer wieder neu erfand, den Farblinolschnitt innerhalb weniger Jahre als äußerst erfolgreiches und eigenständiges künstlerisches Medium zu etablieren. Obwohl die Technik in seinem grafischen Gesamtwerk nur einen kleinen Anteil einnimmt, zählen seine Linolschnitte mit zu den gefragtesten Druckgrafiken des Künstlers und gelten bis heute als Meisterwerke der modernen Druckgrafik, denen sich fraglos auch seine farbenprächtige „Buste de Femme au Chapeau" von 1962 zuordnen lässt. [AR]



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

2

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Heilandsgesicht „Einkehr“. 1918.

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, aufgezogen auf Karton, aufgezogen auf Holz.
Rechts unten monogrammiert. Rückseitig auf dem Karton signiert, datiert und betitelt „Heilandsgesicht“. Hier von Andreas Jawlensky betitelt „Einkehr“.
Auf dem rückseitigen Holz von Andreas Jawlensky abermals bezeichnet und betitelt.
Das vorliegende Werk ist in dem vom Künstler und seiner Sekretärin Lisa Kümmel 1934 erstellten, sogenannten Cahier Noir mit den Werklisten seiner Arbeiten auf S. 70 verzeichnet. 36 x 28 cm (14.1 x 11 in). [EH]

Wir danken dem Museum Wiesbaden für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.02 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/D)
$ 280,000 – 392,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1968, in Kommission vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Rheinland (1974, seitdem in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Alexej von Jawlensky, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 17.7.-13.9.1964, Kat.-Nr. 105.
- Ausstellung deutscher und französischer Meisterwerke des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Plastik, Aquarelle, Handzeichnungen, Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 10.11.1968-31.1.1969, S. 58 (m. Farbabb.).
- Kunst aus Krefelder Sammlungen in Haus Greiffenhorst 1904 -1974, Kunstverein Krefeld, 20.10.-20.11.1974, Kat.-Nr. 152.
- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf 1986, Kat.-Nr. 23, (m. Farbabb.)
- Galerie Thomas, München (verso mit einem Etikett, vor 1993).
- Jawlensky in der Schweiz / Jawlensky en Suisse, Kunsthaus Zürich, 27.10.2000-14.1.2001; Fondation de l’Hermitage, Lausanne, 26.1.-13.5.2001, Kat.-Nr. 201 (verso auf der Rahmenabdeckung jeweils 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. 991 (m. Farbabb. S. 247).
- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Nr. 248, Abb. S. 245.
.....
- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, Kat.-Nr. 143 (Farbabb. S. 247).
- Angelika Affentranger-Kirchrath, Jawlensky. Das andere Gesicht, Bern 2000, Farbabb. S. 109.
- Mirna Rudan Lisak, Apstraktna reproduktivna kao produktivna umjetnost. Kromatske fantazije skladatelja Aleksandra Skrjabina, slikara Alekseja Javljenskoga i pijanista Ive Pogorelica, Zagreb 2015, Farbabb. S. 114.

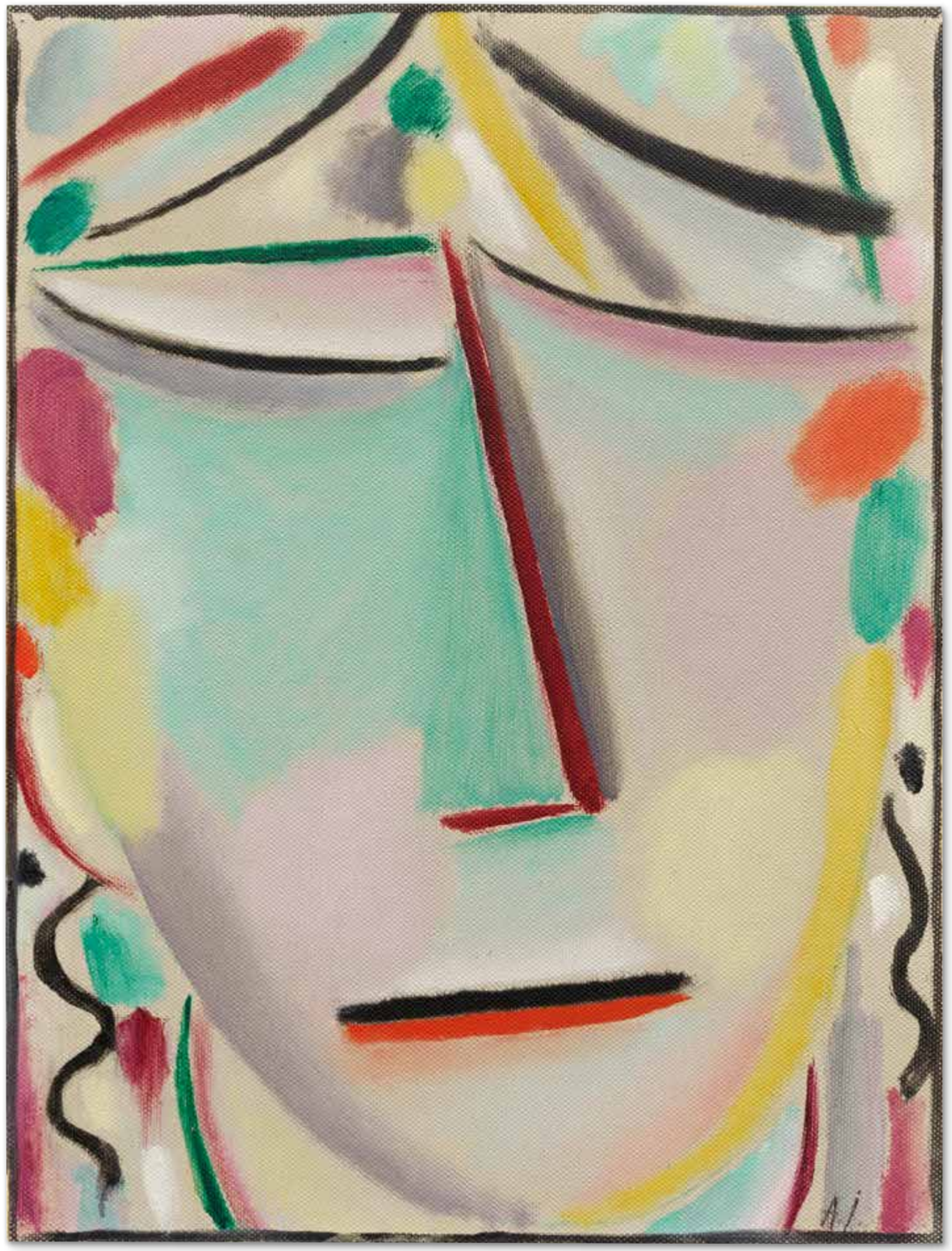
PROVENIENZ 1974 aus dem Nachlass erworben, seither ununterbrochen in Familienbesitz

INNERE EINKEHR Der sanfte Gesichtsausdruck vermittelt spirituelle Ruhe und inneren Frieden

HÖHEPUNKT Im Heilandsgesicht verdichtet Jawlensky seine Suche nach einer geistigen Bildform

MUSEALE PRÄSENZ Werke der Serie befinden sich u. a. im Museum Wiesbaden, dem Lenbachhaus München, dem Los Angeles County Museum of Art und der Galka Scheyer Collection im Norton Simon Museum, Pasadena

Frühe Porträts und der Einschnitt 1914
Alexej von Jawlensky konzentriert sich von Anbeginn seines künstlerischen Schaffens auf drei wesentliche Themen: Landschaft, Stillleben und Porträt. Das jeweilige Motiv befreit er stets konsequent von jeglichem weiterem Beiwerk. So sind schon seine frühen Porträts ohne ablenkende Darstellung im Hintergrund gestaltet. Alles, was gezeigt wird, ist auch wirklich wichtig, alles charakterisiert die Persönlichkeit. Um 1911/12 entstehen seine starken, expressiven Porträts bzw. „bunten Köpfe“ im typisch quadratischen Format, wie auch das „Selbstbildnis“ von 1912 (Museum Wiesbaden).



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

Als 1914 der Erste Weltkrieg beginnt, muss Jawlensky als russischer Staatsbürger binnen 48 Stunden Deutschland verlassen. Er kommt mit seiner Familie und Marianne von Werefkin nach Saint-Prex, einem kleinen Ort am Genfer See, und lebt schließlich bis 1921 in der Schweiz. Der einst so enge Kontakt zu seinem Münchner Freundes- und Künstlerkreis ist nun nicht mehr möglich. Nicht nur privat, sondern auch in seiner Kunst markiert dieser Umbruch einen entscheidenden Wendepunkt. Jawlensky schreibt in seinen Lebenserinnerungen: „Meine Seele war durch vieles Leid anders geworden und das verlangte andere Formen und Farben zu finden, um das auszudrücken, was meine Seele bewegte." (A. v. Jawlensky, Lebenserinnerungen, zit. nach: C. Weiler, Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, S. 116)
Ab 1915 widmet er sich erneut einigen Mädchenköpfen, zudem entstehen seine bekannten „Variationen" des Blicks aus dem Fenster in Saint-Prex.

1916 lernt er in Lausanne Emmy (Galka) Scheyer kennen, sie wird eine enge Vertraute und Managerin seiner Kunst. Ein Porträt von Galka kann als Beginn einer dichten Folge von Köpfen gesehen werden. In den „Mystischen Köpfen" finden sich vielfach ihre schwarzen Locken und ihre stark gebogene Nase wieder.

Alexej von Jawlensky, Heilandsgesicht: Erwartung, 1917, Öl auf leinenstrukturiertem Papier auf Malpappe, auf Holz, Museum Wiesbaden, Wiesbaden.



„Ich verstand, daß der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott und die Kunst in Sehnsucht zu Gott."

Alexej von Jawlensky, zit. nach: Ausst.-Kat. Alexej von Jawlensky, Lenbachhaus München / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, München 1983, S. 28.

Die „Mystischen Köpfe" und „Heilandsgesichte"
Schon wenige Jahre später steht wieder ein Umzug an: „Wir siedelten Anfang April 1918 nach Ascona über. Die folgenden drei Jahre in Ascona waren die interessantesten meines Lebens. [...] Viele Variationen sind dort entstanden. Und dann fing ich meine >Heilandsgesichter< und >abstrakten Köpfe< an zu malen. Für mich waren es Heiligenköpfe. Wenn ich mich jetzt – 1937 – an diese Zeit erinnere, wo ich krank bin und über siebzig Jahre alt, so weint meine Seele vor Trauer und Sehnsucht." (A. v. Jawlensky, Lebenserinnerungen, zit. nach: ebd., S. 119) In seiner Serie der „Mystischen Köpfe" behandelt er das Thema Porträt ausführlich, in seinen „Heilandsgesichten" verdichtet er es auf das Wesentliche.

In den „Heilandsgesichten" wird das Porträt zur Vision eines verborgenen Seelenlebens. Die persönliche Charakterisierung geht in der künstlerischen Aufgabe, die formale Variation auszuloten, auf. Mit reduzierter und zugleich farblich ausdrucksstark variierender Linienführung konzentriert sich Alexej von Jawlensky auf die Grundformen des Gesichtes: Augen, Nase und Mund, eingefasst von den rahmenden U-förmigen Konturlinien. Die Augen sind zunächst weit geöffnet, große Augen blicken in den Bildern aus dem Jahr 1917 auf den Betrachter. 1918 verstärkt Jawlensky bei den „Heilandsgesichten" die Wirkung durch geschlossene Augen. Damit tritt ein Momentum der Ruhe und Kontemplation in die Darstellungsserie. Nur durch Variationen der Farbe und minimale Änderungen der Details entsteht eine ausdrucksstarke Galerie verschiedenster Stimmungen und vielfältigen Ausdrucks. Tayfun Belgin schreibt bezüglich der Serie der „Heilandsgesichte": „[sie] verweist im Titel schon auf die spirituelle Dimension der Bilder, in denen nicht mehr das nach außen Strahlende und Geheimnisvolle im Vordergrund steht, sondern der Rückzug nach Innen vorherrscht. In feinen Schichten aufgetragene Pastelltöne nehmen auch hier das Oval des Antlitzes ein, die milde Farbgebung verstärkt, insbesondere bei denjenigen Gemälden mit geschlossenen Augen, den Eindruck der inneren Sammlung. [...] Was vereinzelt schon bei den Vorkriegsköpfen und in vielen ‚Mystischen Köpfen' zu finden ist, nämlich Leuchtpunkte in der Mitte der Stirn, zwischen den Augenbrauen, wird in dieser Serie umso offensichtlicher: Jawlensky verweist hier auf das Dritte Auge, welches in der altindischen Tradition das mystische Zeichen für Weisheit darstellt. (Tayfun Belgin, Alexej von Jawlensky. Leben und Werk, in: Bild und Wissenschaft – der Umgang mit dem Künstlerischen Erbe von Hodler bis Jawlensky, Bern 2003, S. 56.)



Was ihn zu der intensiven Auseinandersetzung mit den „Heilandsgesichten" bewegt, erläutert Alexej von Jawlensky rückwirkend in seinen Lebenserinnerungen selbst: „Und dann war mir notwendig eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, dass die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, dass der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muss, was in ihm Göttliches ist." Der Gedanke gipfelt in der Aussage „Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott, und die Kunst ist Sehnsucht zu Gott." (Alexej von Jawlensky, zit. nach: Ausst.-Kat. Alexej von Jawlensky, München/Baden-Baden 1983, S. 28)

Einkehr
„Einkehr" ist in dieser Reihe ein besonderes Bild. Eine leichte Schräge beherrscht die Komposition. Nicht nur die Kopfform ist grundsätzlich aus der vertikalen Achse verschoben, auch Nase und Mund verstärken den Eindruck eines zur Seite geneigten Hauptes. Auch hier erreicht Jawlensky sein Ziel über die Farbe. Zart schwebend legt er die Farben auf die Darstellung. Das besondere Türkis, das schon in dem berühmten Bildnis des Tänzers Sacharow (1909, Lenbachhaus München) den Hintergrund bildet, deutet in feiner Abstufung mit einem leichten Rosé-Ton das Inkarnat an. Leuchtende Punkte und farbliche in Schwarz, Rot, Gelb und Grün abgesetzte Linien sowie runde Flächen rahmen das Antlitz, das zur Ruhe gekommen ist. Die geschlossenen Augen machen den Titel „Einkehr" deutlich. Einkehr ist im religiösen Sinne die bewusste innere Zuwendung zu Gott über die eigene Nach-Innen-Schau, über die eigene Spiritualität. [EH]

Alexej von Jawlensky, Heilandsgesicht: Sternenlicht, um 1921, Öl auf Papier auf Malpappe, Norton Simon Museum, The Blue Four Galka Scheyer Collection, Pasadena (CA).



3

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Figuration leicht und schwer. 1953.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut datiert sowie betitelt und mit der Richtungsangabe „oben“ bezeichnet.
100 x 120 cm (39.3 x 47.2 in).
Verso auf dem Keilrahmen ursprünglich wohl ebenfalls signiert; die Signatur ist heute jedoch nur noch fragmentarisch erhalten. [AR]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.04 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D/F)
$ 224,000 – 336,000

PROVENIENZ

· Privatbesitz.
· Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf (um 1956).
· Privatsammlung Süddeutschland (seit 1956, vom Vorgenannten erworben).
· Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

· E. W. Nay. Ölgemälde, Aquarelle und Graphiken, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 4.4.-3.5.1953.

LITERATUR

· Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II: 1952-1968, Köln 1990, WVZ-Nr. 690 (hier noch ohne Abb. und mit dem Vermerk „Verbleib unbekannt“).

RHYTHMUS PUR Mitreißende Freiheit und Dynamik des Ausdrucks

AUFBRUCH Die Stimmung der Kölner Nachkriegsjahre wird nahezu körperlich spürbar

WERKGRUPPE Aus den „Rhythmischen Bildern“, dem Beginn von Nays rein abstrakter Schaffensphase

AUSGESTELLT Schon im Entstehungsjahr in einer Einzelausstellung des Künstlers gezeigt

FAMILIENBESITZ Seit 70 Jahren in privater Hand



Ernst Wilhelm Nay zählt zu den bedeutendsten deutschen Malern der Nachkriegszeit. Mit großer Konsequenz entwickelt er über die Jahrzehnte hinweg eine eigenständige Bildsprache, in der Farbe, Rhythmus und Dynamik zu seinen zentralen Ausdrucksmitteln werden. Einen wichtigen Wendepunkt markiert dabei unter anderem seine Kölner Schaffensphase Anfang der 1950er-Jahre.

Im Winter 1951 verlässt er sein Atelier in Hofheim im Taunus und zieht in die pulsierende Großstadt am Rhein. In diesem noch stark vom Krieg gezeichneten städtischen Umfeld erlebt er ein neues, von Dynamik und Aufbruch geprägtes Lebensgefühl und beschäftigt sich unter anderem intensiv mit moderner und elektronischer Musik, etwa von Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen. Diese Atmosphäre wirkt sich unmittelbar auf sein Schaffen aus und führt zur Entstehung der Werkgruppe der „Rhythmischen Bilder“ (1952/53), in der Nay den entscheidenden Schritt zur rein abstrakten Malerei vollzieht.

Die Farbe löst sich nun vollständig von jedem gegenständlichen Bezug. Frei gesetzte, rhythmisch bewegte Farbflächen überziehen die Leinwand. Harte Konturen und geometrische Formen treten zugunsten eines offenen, dynamischen Bildraums zurück. Auch in seiner Arbeit „Figuration leicht und schwer“ von 1953 verbindet Nay diese neu entdeckte Freiheit des Ausdrucks mit einer durchkomponierten Farb- und Bewegungsordnung. In der äußerst kraftvollen Komposition treffen leuchtende Farbklänge auf strukturierende, schwarze Akzente und erzeugen im Wechselspiel einen intensiven, beinahe körperlich erfahrbaren Rhythmus, der die Einflüsse der Kölner Nachkriegszeit unmittelbar spürbar werden lässt. Noch im Entstehungsjahr wird die höchst dynamische Arbeit in der großen Einzelausstellung „E. W. Nay. Ölgemälde, Aquarelle und Graphiken“ in Düsseldorf erstmals ausgestellt. Seit rund 70 Jahren befand sich das Werk daraufhin in privatem Familienbesitz und wird hier nun erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten. [AR]

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

MAX BECKMANN

1884 Leipzig – 1950 New York

Blick von der Terrasse in Monte Carlo. 1935.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. 65 x 95,5 cm. [JS]

Beckmann hat das Gemälde laut Göpel in Berlin aus der Erinnerung heraus gemalt, da sowohl für 1934 als auch für 1935 kein Aufenthalt des Künstlers an der französischen Riviera nachgewiesen ist. Die Arbeit ist in der MB-Liste, der Handliste des Künstlers, bereits unter dem Jahr 1934 mit dem folgenden Titel verzeichnet: „Blick von der Terrasse in Monte". Fertiggestellt wurde das Gemälde der Datierung entsprechend jedoch erst im darauffolgenden Jahr.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.06 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 (R7/D)
$ 672,000 – 896,000

Weitere Werke aus der Sammlung Kropatscheck kommen in unserem Day Sale am Samstag, dem 5. Dezember 2026, in unserer Auktion Wertvolle Bücher am Montag, dem 23. November 2026, sowie in unserem Online Sale vom 15. Januar bis zum 15. Februar 2027 zum Aufruf.

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers (bis 1936).
- Sammlung Reinhard Piper, München (Beckmanns Freund und Verleger, 1936 direkt vom Künstler, in Familienbesitz bis 2000, Sotheby's, London).
- Sammlung Fritz Eugen und Hannemarie Kropatscheck, Hamburg (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Max Beckmann zum Gedächtnis 1884-1950, Haus der Kunst, München; Schloss Charlottenburg, Berlin; Stedelijk Museum, Amsterdam, 8.6.-5.8.1951.
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (Dauerleihgabe aus Familienbesitz Piper, 1970-1972).
- Max Beckmann. Menschen am Meer, Bucerius Kunstforum, Hamburg, 9.11.2003-1.2.2004, Kat.-Nr. 14, S. 50 (m. Abb. S. 51)
- Max Beckmann. Die Landschaften, Kunstmuseum Basel, 4.9.2011-22.1.2012, Kat.-Nr. 43, S. 148 (mit Abb. S. 149).
- Kunsthalle Hamburg (Dauerleihgabe aus der Sammlung Kropatscheck, 2020-2026).

LITERATUR

- Anja Tiedemann, Kaldewei Kulturstiftung (Hrsg.), Werkverzeichnis Max Beckmann – Catalogue Raisonné der Gemälde, Frankfurt a. Main, Online-WVZ-Nr. MB-G 413 (m. Abb.), https://max-beckmann.org/mb/g/413 (aufgerufen 10.10.2026).
- Barbara und Erhard Göpel, Max Beckmann. Katalog der Gemälde, Bd. 1, Bern 1976, WVZ-Nr. 413 (m. Abb. Tafel 141).
- Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein, Max Beckmann, München 1949, WVZ-Nr. 350 (hier unter dem Titel „Südliche Landschaft (Riviera)").
- .....
- Reinhard Piper, Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers, München 1950, S. 47-48.
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, Lagerkatalog Nov. 1972, S. 1 (m. Abb.).
- Klaus Gallwitz, Uwe Schneede, Stephan von Wiese (Hrsg.), Max Beckmann, Briefe. 1925-1937, Bd. II, München/Zürich 1994, S. 263.
- Sotheby's, London, Auktion German & Austrian Art, 18.10.2000, Los 243 (m. Abb.).
- Barbara Strehle-Akhtar, Wunschträume. Max Beckmann und die Côte d'Azur, in: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Menschen am Meer, Bucerius Kunstforum, Hamburg 2003, S. 126-135.

SEHNSUCHT Beckmanns Traum von einem freien und unbeschwerten Leben

BESTE ZEIT Zeitgleich mit dem ersten Triptychon „Departure" (MoMA, New York) in Berlin entstanden

INNERE EMIGRATION 1933 als Professor entlassen, lebt Beckmann bis zu seiner Emigration 1937 nach Amsterdam zurückgezogen in Berlin

VIELFACH AUSGESTELLT Zuletzt 2011/12 in „Max Beckmann. Die Landschaften" im Kunstmuseum Basel

BESTE PROVENIENZ 1936 direkt vom Künstler an seinen Freund und Verleger Reinhard Piper, München

„Schöne Träume der Vergangenheit ziehen kurz vorbei wie ein seltenes lange nicht mehr bemerktes Parfüm. Nun hebe ich den Kopf und denke „weit weit vom Meer" „ganz dicht beim Meer"."

Max Beckmann, Tagebucheintrag vom 21. November 1947.



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





Max Beckmann, Selbstbildnis mit Glaskugel, 1936,
Öl auf Leinwand, Hilti Art Foundation, Vaduz, Liechtenstein.

„Die Arbeit an diesen Bildern [Riviera-Landschaften], gespeist aus Erinnerungen und gestützt durch Ansichtskarten von vergangenen Reisen, öffneten dem Maler das Meer als Sehnsuchtsraum. Auf ihnen scheint die Zeit stillzustehen, es herrscht stets Sommer, und von den politischen Ereignissen jener Zeit ist nichts zu spüren."

Christiane Zeiller, Max-Beckmann Archiv, zit. nach:
Ausst.-Kat. Max Beckmann. Departure, München 2022, S. 151.

Zwischen Welttheater und Seelenlandschaft:
Max Beckmanns Blick auf die Riviera

Max Beckmanns Malerei ist ein Mythos: Bis heute üben seine bühnenhaften Inszenierungen, die komplexen und oft rätselhaften Allegorien des in all seiner Lächerlichkeit und Tragik von Beckmann erkannten und intensiv durchlebten menschlichen Daseins eine geheimnisvolle Anziehungskraft aus. Beckmann selbst inszeniert sich seit den 1920er Jahren immer wieder in der tragisch-komischen Rolle des Clowns inmitten seines fesselnden malerischen Welttheaters und zunehmend auch – wie in seinem „Selbstbildnis mit Glaskugel" aus dem Jahr 1936, ein Jahr bevor der Maler unter dem zunehmenden politischen Druck der Nationalsozialisten Deutschland für immer verlassen sollte – als der gedankenverlorene Seher, der sorgenvoll in die eigene und die Zukunft der Menschheit blickt. Beckmann ist charakterlich und physisch stark, und psychisch hoch empfindsam, eine spannungsvolle Kombination, die seiner Malerei ihren unverwechselbaren Ausdruck verleiht. Emotional hoch verdichtet sind auch Beckmanns Riviera-Landschaften, welche von 1930 bis in die späten Jahre von Beckmanns Amsterdamer Exil (1937–1947) entstehen.

Beckmann, der seit 1925 Professor an der Städelschule in Frankfurt ist und 1928 mit einer ersten Retrospektive in der Kunsthalle Mannheim geehrt wird, befindet sich um 1930 auf dem Höhepunkt seiner öffentlichen Anerkennung. 1929 mietet er sich eine Wohnung mit großem Atelier in Paris auf dem Boulevard Brune und reist von dort 1930 erstmals ans Cap Martin. In diesem und im Folgejahr entstehen Beckmanns erste Landschaften der Côte d'Azur, ein Sujet, das heute zu seinen bekanntesten Bildthemen zählt und das sein Schaffen bis in die zweite Hälfte der 1940er Jahre auf entscheidende Weise prägen sollte. Aus der Erinnerung an diese unbeschwerte Zeit malt Beckmann noch am Ende seines Amsterdamer Exils, kurz vor der lang ersehnten Überfahrt nach New York, den Blick von einem Hotelbalkon auf die abendlich erleuchtete „Promenade des Anglais in Nizza" (1947, Museum Folkwang, Essen). Geradezu sehnsuchtsvoll blickt die weibliche Rückenfigur auf das Meer und das abendliche Sommerleben auf der erleuchteten, palmengesäumten Promenade: ein Abschiedsbild, eine wehmütige Erinnerung an frühere, unbeschwerte Zeiten, an die Schönheit, Leichtigkeit und Freiheit Europas, welche es nun mutig und für immer hinter sich zu lassen gilt. Als Beckmann am 10. Januar 1946 endlich die lang ersehnte Ausreisegenehmigung für die USA erhält, die aber zunächst nur die Ausreise seiner Werke erlaubt – er selbst sollte zusammen mit seiner Frau Quappi erst im Spätsommer 1947 folgen –, notiert er euphorisch in seine Bilderliste: „Damit fängt die Welt wieder für mich an, wo sie im Spätherbst 1932 in Frankfurt/M aufhörte. 14 Jahr exilé et condamné/ nun wieder frei – sehen wir was weiter kommt." (zit. nach: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Departure, München 2022, S. 158).

Sinnbild innerer Emigration: „Blick von der Terrasse in Monte Carlo" (1935) und der Traum von einem unbekümmerten Leben

Auch das vorliegende weite Panorama „Blick von der Terrasse in Monte Carlo" (1935) hat Max Beckmann bereits 1934 in seiner Bilderliste vermerkt und damit begonnen. Fertiggestellt, signiert und datiert hat Beckmann diese südfranzösische Landschaft ein Jahr später ebenfalls in Berlin, 1935, im selben Jahr wie Beckmanns heute weltberühmtes Triptychon „Departure (Abfahrt)" (1932–1935, Museum of Modern Art, New York). Oliver Kase und Christiane Zeiller schreiben dazu im „Departure" betitelten Ausstellungskatalog aus dem Jahr 2022: „Bis heute ist kein anderes Werk für Beckmanns Ruhm in den USA prägender gewesen als dieses Triptychon. Kein anderes Werk hat die Rezeption des Malers in der genuinen Verknüpfung von Mythos und Realität, der Gegenüberstellung von Erlösungs- und Schreckensszenarien so sehr bestimmt wie dieses Gemälde. In keinem anderen Werk sind Beckmanns kunstphilosophische Ideen von Aufbruch und Abfahrt in die Transzendenz so unmittelbar zu einer bildgewaltigen malerischen Vision gesteigert [...] wie in diesem Bild. Die Stationen seiner Entstehung – 1932 und 1933 in Frankfurt und Berlin –, schließlich die Überführung des Gemäldes nach Amsterdam und seine ‚Abfahrt' und Wiederbegegnung mit dem Künstler in New York werden zu biographischen Eck- und Fixpunkten einer in der Zeit des Nationalsozialismus von Rückzug und künstlerischem Neuanfang, von Exil und neuem Aufbruch in die USA geprägten Existenz." (zit. nach: Ausst.-Kat. Max Beckmann, Departure, München 2022, S. 33)







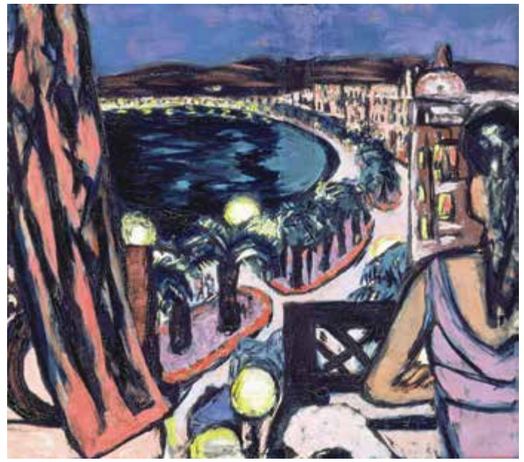
Max Beckmann, Abfahrt, Triptychon, 1932–1935, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.

Bereits im Februar 1932 befindet sich die Weimarer Republik in einer tiefen Krise und Adolf Hitler gibt seine offizielle Kandidatur für die Reichspräsidentenwahl im März bekannt. Im selben Monat schreibt Beckmann aus Frankfurt an seinen Verleger und Freund Reinhard Piper, dem „Blick von der Terrasse in Monte Carlo" (1935) ab 1936 gehören sollte: „Lieber Herr Piper, [...] Ich fand es sehr nett, dass wir uns einmal wieder gesehen und etwas ausgequatscht haben. Schließlich gehört man doch irgendwie zusammen, daran ist eben nichts zu ändern. Ich bemühe mich durch intensivste Arbeit über den tatenlosen Irrsinn der Zeit hinwegzukommen. – So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele. Aber schön ist es, wenn man manchmal von seinem eigenen Privatgestirn aus dem anderen zuwinkern kann. Und das werden wir hoffentlich noch öfter machen. [...] Immer Ihr Beckmann." (Max Beckmann, Briefe, 1925–1937, Bd. II, München 1994, Brief 582, S. 212)

„Wie bei jedem Atelierbesuch erlebte ich wieder eine Überraschung. Er [Beckmann] hatte enorm gearbeitet und sehr kühn mit sehr schönen Farben gemalt. [...] Als Hauptwerk brachte er ein großes Triptychon herbei.[...] Was sollten die auf den Seitenflügeln an Säulen Gefesselten mit den abgehackten Händen? Was sollte der Mann mit der Pauke bedeuten, was in der Mitte die Menschen auf dem Schiff [...]? Beckmann verweigerte jede Erklärung [...] Das Bild hat dann den Titel ‚Abfahrt' bekommen [...] Es gab im Atelier noch andere neue Bilder. So eine sonnige Rivieralandschaft mit dem Blick von oben auf die sandgelben Terrassen, auf das grüne Meer mit weißen und orangenen Segeln. Die Terrassen lagen in praller Sonne [...], mit kurzen schwarzblauen Schatten, die Palmen schwarzgrün. Ich füge das Bild meiner kleinen Beckmann-Reihe an. Es hängt nun im Zimmer meiner Tochter und strahlt da Kraft und Frische von der Wand."

Reinhard Piper, Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers, München 1950, S. 47-48.

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



Max Beckmann, Promenade des Anglais in Nizza, 1947,
Öl auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen.

Und nach Hitlers Machtergreifung und Beckmanns Entlassung als Professor der Städelschule (1933) schreibt Beckmann 1934 aus Berlin an Piper: „Lieber Herr Piper, Sehr herzlichen Dank für Ihre Glückwünsche. Es war sehr schön wieder einmal von Ihnen zu hören und hat mich an alte Zeiten erinnert. – In mir wütet noch immer der Teufel der Malerei, ja, er wird mit den Jahren vielleicht noch stärker – nun gerade- und trotz alledem. [...]“ (Max Beckmann, Briefe, 1925–1937, Bd. II, München 1994, Brief 624, S. 241)

In seiner zweiten Berliner Zeit (1933–1937) kann Beckmann auch aus finanziellen Gründen – anders als um 1930 in Frankfurt, als er noch erfolgreich gehandelter Künstler und bestens bezahlter Akademieprofessor war – nicht mehr nach Südfrankreich reisen, aber das Gefühl des Südens, der Weite des Meeres und der unendlichen Freiheit des Sommers, das er damals vor Ort in sich aufgenommen hat, lebt in Beckmann weiter und bricht sich aus seiner Erinnerung heraus wie ein Traum eines freien und unbeschwerten Lebens auf der Leinwand Bahn. In einer kreativen Mischung aus Sehnsucht, Melancholie und Wut hat Beckmann dieses tiefe, positive Empfinden aus seiner Erinnerung zutage befördert und allen Unwegbarkeiten seiner persönlichen Situation zum Trotz in „Blick von der Terrasse in Monte Carlo“ (1935) sichtbar gemacht. Beckmanns Komposition basiert auf einem zeitgenössischen Ansichtskartenmotiv von Monte Carlo, das der Künstler vermutlich bei einem seiner vormaligen Aufenthalte an der Côte d’Azur mitgenommen und aufbewahrt hatte und welches dieses tief sitzende Empfinden in Beckmanns Erinnerung im grauen Berlin plötzlich wieder wach zu rufen vermochte. „Blick von der Terrasse in Monte Carlo“ (1935) wird damit zu einem faszinierenden Sinnbild für Beckmanns innere Emigration in seinen letzten Berliner Jahren. Es ist Beckmanns tiefe Sehnsucht nach der verlorenen Leichtigkeit dieser vergangenen, mondänen und vollkommen unbeschwerten Sommertage an der Côte d’Azur, welche er in „Blick von der Terrasse in Monte Carlo“ (1935) in lichterfüllter Leichtigkeit auf die Leinwand gebannt hat – zwei Jahre bevor er Deutschland, wenige Tage vor der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ mit zahlreichen in deutschen Museen beschlagnahmten Beckmann Gemälden, für immer verlassen sollte. „[...] willst Du das Unsichtbare kennenlernen, ergib dich mit ganzem Herzen dem Sichtbaren“, hat Max Beckmann im Dezember 1945 in seinem heute berühmten Brief an seinen New Yorker Galeristen Curt Valentin geschrieben. Anders als für Kandinsky ist es für Beckmann nicht die Abstraktion, sondern die radikale, intensive Durchdringung der realen Welt, welche die Erfassung des Unsichtbaren und der Transzendenz in der Kunst möglich macht.

Zur Provenienz – Aus der Sammlung des Verlegers und Beckmann-Kenners Reinhard Piper

Dass Max Beckmann das Gemälde 1936, also ein Jahr nach seiner Entstehung und ein Jahr vor seiner Emigration ins Amsterdamer Exil, an seinen langjährigen Freund und Verleger Reinhard Piper verkauft oder verschenkt hat, zeugt ein weiteres Mal von der besonderen Bedeutung, welche auch Beckmann selbst dieser besonderen Landschaftskomposition beigemessen haben muss. Denn Piper war nicht nur ein enger Vertrauter des Künstlers, sondern auch ein echter Kenner seines Werks. Bereits 1922 ist im Piper-Verlag Beckmanns berühmte Grafikmappe „Der Jahrmarkt“ erschienen, zwei Jahre später gefolgt von der wichtigen Max-Beckmann-Monographie (1924) mit Beiträgen der bedeutendsten Kunsthistoriker und Kunstkritiker der Zeit. Und am 29. Februar 1932 schreibt Beckmann aus Frankfurt an Piper: „[...] Ich hoffe in der nächsten Zeit etwas zu machen und schicke Ihnen dann bestimmt Drucke. Am 5. März eröffnet Flechtheim eine Ausstellung neuer Bilder von mir, am 1. Mai Bing in Paris. Schade ich hätte sie Ihnen gern im Atelier gezeigt, da sie zu den wenigen Menschen gehören den[en] ich gern meine Bilder zeige. – Na vielleicht klappt es ein andermal. Jedenfalls hoffe ich bald auf Wiedersehen mit Ihnen sei’s hier oder in München. [...] Immer Ihr Beckmann.“ (Max Beckmann, Briefe, 1925-1937, Bd. II, München 1994, Brief 585, S. 215)

Der Münchner Verleger hat über die Jahre der Zusammenarbeit und Freundschaft eine der umfangreichsten privaten Grafiksammlungen des Künstlers zusammengetragen und gilt deshalb – offenbar nicht zuletzt für den Künstler selbst – als besonderer Kenner und Förderer seines Werkes. In seinen im Jahr 1950 veröffentlichten Lebenserinnerungen schildert Piper eindrucksvoll, wie er „Blick von der Terrasse in Monte Carlo“ (1935) bei einem Atelierbesuch unter den neuen Gemälden neben Beckmanns Hauptwerk, dem Triptychon „Departure (Abfahrt)“ (1932–1935; Museum of Modern Art, New York), entdeckt und für seine Beckmann-Sammlung erworben hat. Im Juli 1936 schreibt Beckmann aus Berlin schließlich auf einer Postkarte an Piper, Bezug nehmend auf „Blick von der Terrasse in Monte Carlo“ (1935): „Lieber Herr Piper, bin eben dabei Pantagruel für unsere Zwecke durchzuarbeiten. Schreibe dann sofort ausführlich. Schade, dass wir Ihren Sohn verpassten, freue mich aber, dass das Bild Ihnen Spaß macht. Ihr B.“ (Max Beckmann, Briefe, 1925-1937, Bd. II, München 1994, Brief 647, S. 263)

Nur drei Jahre nach Beckmann, der 1950 in seiner lang ersehnten neuen Heimat New York bei einem Spaziergang im Central Park an einem Herzinfarkt stirbt, stirbt auch der berühmte Verleger Reinhard Piper 1953 in München. Das vorliegende Beckmann-Gemälde „Blick von der Terrasse in Monte Carlo“ (1935) wechselt erst 1957 aus Pipers Nachlass in eine weitere Privatsammlung, aus der es schließlich im Jahr 2000 über eine Auktion in London in jene norddeutsche Privatsammlung kommt, die nun bei uns zur Veräußerung gelangt. [JS]

5 | PRIVATSAMMLUNG ÖSTERREICH

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Narvik Hafen. 1916.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen betitelt. Verso mit dem verblassten Nachlassstempel sowie handschriftlich und typografisch auf einem Etikett mit der Nachlassnummer „L. 470“ bezeichnet.
47,5 x 64,2 cm (18.7 x 25.2 in). [EH]

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 10. Dezember 2012 (in Kopie). Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.08 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 156,800 – 201,600

PROVENIENZ

· Nachlass der Künstlerin.
· Privatsammlung Norddeutschland.
· Privatsammlung Österreich (2012 vom Vorgenannten erworben, Ketterer Kunst).

AUSSTELLUNG

· Der Sturm, 58. Ausstellung. Gösta Adrian-Nilsson, Paul Klee, Gabriele Münter. Gemälde und Aquarelle, Zeichnungen, Berlin, Dez. 1917, Kat.-Nr. 79 (verso mit dem Etikett).
· Maleriudstilling. Gabriele Münter-Kandinsky, Københavns Ny Kunstsal, Kopenhagen, Okt. 1919 (verso mit dem Etikett).
· Gabriele Münter 1908-1933, Wanderausstellung Bremen / Bochum 1933, Jena / Eisenach 1934, Altenburg / Stuttgart 1935, Nr. 28a (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
· Galerie Valentien, Königsbau, Stuttgart, o.J., Nr. 18 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

· Ketterer Kunst, München, Auktion 400, Moderne Kunst, 8.12.2012, Los 42.

GROSSFORMATIG Eine der seltenen, großformatig norwegischen Landschaften in Münters Werk

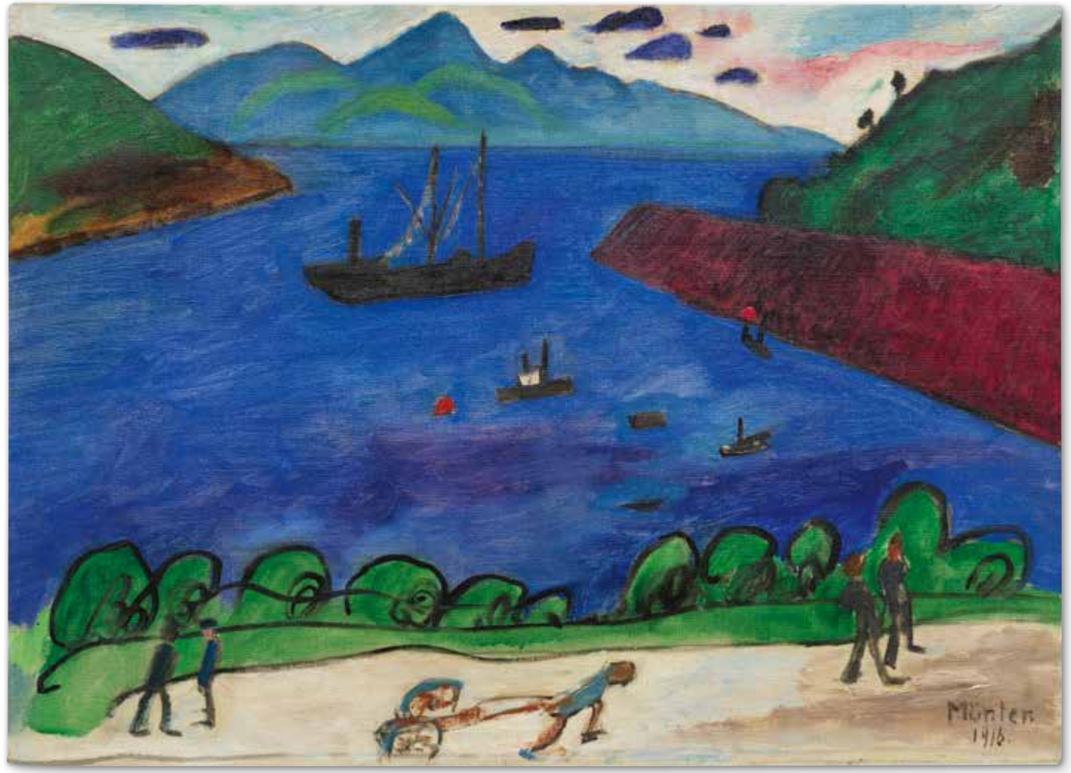
SCHICKSALSJAHR entstanden im endgültigen Trennungsjahr von ihrer großen Liebe Wassily Kandinsky

AUSSTELLUNG In der renommierten Galerie „Der Sturm“ 1917 gezeigt

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges wirft für Gabriele Münter alle Pläne um: Ihr Lebensgefährte Kandinsky muss Deutschland umgehend verlassen. Es ist ein folgenreiches und letztlich dauerndes Zerwürfnis zwischen den beiden. Münter begibt sich auch auf Reisen und kommt durch die Vermittlung ihrer Freundin, Galeristin und Förderin Nell Walden, einer gebürtigen Schwedin, nach Stockholm. Hier kann sie zu einer feineren, eigene Malweise finden, befreit von der Massivität der Murnauer Zeit. Im Sommer 1916 unternimmt sie eine ausgedehnte Reise nach Norwegen bis nach Narvik, einem aufstrebenden Erzhafen. In zwei sich minimal unterscheidenden Fassungen ist das Motiv bekannt: Unterschiede in der Figurenstaffage – mit und ohne Hund – und der Büsche (vgl. A. Hoberg/H. Friedel (Hrsg.), Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München und Schirn Kunsthalle Frankfurt 1992/93, Kat.-Nr. 151 (L. 544)).

„Narvik Hafen“ in wichtigen Ausstellungen dokumentiert
Unsere Version mit dem originalen Aufkleber der Kunstausstellung „Der Sturm“ muss die frühere Fassung sein, worauf vielleicht auch die niedrigere Werknummer hindeutet. Nach Notizen und Skizzen, die Münter in Narvik macht, ist diese Fassung wohl noch 1916 in Stockholm entstanden. Im Textbeitrag zum Katalog der Gabriele-Münter-Ausstellung 1992/93 werden beide Fassungen vermischt, denn nur unsere Fassung ist signiert und datiert. Die andere und wohl später entstandene ist nur signiert. Allein die Tatsache, dass Münter mehrere nahezu identische Fassungen malt, spricht für den hohen Stellenwert, den das Sujet bei ihr hatte. Die Anlage der Komposition entspricht jener der späteren Staffelseebilder. Die Sicht von oben dehnt eine Perspektive, die Münter nie real nachempfunden hat. Die große Parallele des Weges im Vordergrund markiert einen räumlichen Abstand von der eigentlichen Sicht auf den Hafen.

Das vorliegende Gemälde ist auch Teil der Ausstellung, die zunächst in München stattfinden sollte, aber kurz nach der Eröffnung vom örtlichen Gauleiter geschlossen wurde. Die Galerie Valentien in Stuttgart beugt sich diesem Diktum nicht und übernimmt die Werke für eine Schau, die dann durch verschiedene Standorte in Deutschland tourt. [EH]



„Mit diesen Ausstellungen hatte die Rezeption Münters in Skandinavien einen Höhepunkt erreicht. Die Künstlerin wurde sowohl durch die Kritik als auch durch die skandinavische Kunstszene als internationale Avantgardistin anerkannt.“

Isabelle Jansen, Gabriele Münter. Malen ohne Umschweife, München 2017/18, S. 244.

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

6

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Am Bergsee. 1919.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand betitelt „Bergsee".
49,7 x 50 cm (19.5 x 19.6 in). [CH]

In dem vermutlich von Dr. Frédéric Bauer ausgesuchten und zuvor mit Kirchner abgestimmten originalen Rahmen. Zwei vom Künstler selbst angefertigte Fotografien des Gemäldes in gerahmtem Zustand befinden sich im Kirchner Museum, Davos (Fotografien außerhalb der Alben I-IV).

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

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.10 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 (R7/D)
$ 168,000 – 224,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Frédéric Bauer (1883-1957), Davos (1922 wohl direkt vom Künstler erworben).
- Sammlung Prof. Dr. Horst Ludwig Wullstein, Würzburg (1957 erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner, Kunstverein Winterthur, 22.6.-13.7.1924, Kat.-Nr. 6 (m. d. Titel „Wallensee", siehe dazu Harry Joelson, Das ungewohnte Neue. Briefwechsel Ernst Ludwig Kirchner und Georg Reinhart, Zürich 2002, Nr. 54, S. 89ff. und Fußnote I).
- Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde und Graphik der Sammlung F. Bauer, Davos (Wanderausstellung), Haus der Kunst, München, 25.10.-14.12.1952; Haus am Waldsee, Berlin, 19.6.-19.8.1953; Kunsthalle Nürnberg Fränkische Galerie, Nürnberg; Museum am Ostwall, Dortmund; u. a., Kat.-Nr. 20 (m. d. Titel „Bergsee bei Davos").

LITERATUR

- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, S. 120 u. 356, WVZ-Nr. 562 (m. SW-Abb.).
- Harry Joelson, Das ungewohnte Neue. Briefwechsel Ernst Ludwig Kirchner und Georg Reinhart, Zürich 2002, S. 89ff., Nr. 54 (siehe Nr. 6 „Wallensee" und Fußnote I).
- Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel - „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle", Zürich 2010, Nr. 1253.
- Marianne Saal, Vom Rahmen aus gesehen. Die Kirchner-Gemälde in der Sammlung von Dr. Frédéric Bauer, in: Ausst.-Kat. Wiederentdeckt und wiedervereint. Rahmen und Bilder von Ernst Ludwig Kirchner, Buchheim Museum, Bernried; Kirchner Museum, Davos, 2024/2025, S. 86-102 (m. Abb., S. 92 u. Farbabb., Nr. 12).

Zuflucht und Neuanfang: E. L. Kirchner in der Schweiz
Wie für ganz Europa markiert der Erste Weltkrieg auch für Ernst Ludwig Kirchner einen radikalen Einschnitt. Der Kriegsdienst und die Angst vor der Front wirken sich auf seine Psyche sehr negativ aus. Ab 1916 weilt er deshalb in verschiedenen Sanatorien. 1917 reist er in die Schweiz, um sich u. a. bei Dr. Frédéric Bauer, dem Chefarzt des Davoser Parksanatoriums, in Behandlung zu begeben. Dr. Frédéric Bauer, erwirbt später ein erstes Gemälde E. L. Kirchners und stellt in den darauffolgenden Jahren eine der größten privaten Sammlungen seiner Werke mit insgesamt nahezu 400 Arbeiten zusammen, darunter 29 Gemälde – eines davon das hier angebotene Werk.

MODERN Mit breitem Pinselstrich, stark vereinfachten Formen und leuchtenden, satten Farben schafft Kirchner eine Szene von großer Ausdruckskraft und radikal moderner Ästhetik

INSPIRATION Die Idylle in der Schweizer Bergwelt dient Kirchner in diesen Jahren als bedeutende Inspirationsquelle

PROVENIENZ Seit 70 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung, davor lange im Besitz von Dr. Frédéric Bauer, Davos, Kirchners Arzt, Förderer und engem Vertrauten

AUSGESTELLT 1952/53 in einer retrospektiven Wanderausstellung gezeigt, u. a. im Haus der Kunst, München und im Haus am Waldsee, Berlin

Davos: „Ein reiches Feld für meine Tätigkeit"
1919 lebt Kirchner in Davos-Frauenkirch im Haus „In den Lärchen" und genießt ein einfaches Leben, weit entfernt vom schnell getakteten Rhythmus der Großstadt. Inspirationsquellen sind bspw. das arbeitsreiche Leben der Bauernfamilien und die beeindruckende Alpenlandschaft. In einem Brief erklärt er damals überzeugt: „Ich habe hier ein reiches Feld für meine Tätigkeit [...]. Dieser kleine Fleck Erde ist unerschöpflich." (Briefe an Helene Spengler, 3.7. und 25.8.1919)

Er begleitet den Alltag der Bauern, den Alpaufzug der Tiere und hält die bergige Landschaft mit den so besonderen Lichtstimmungen fest. Sein Fokus liegt insbesondere auf der besonderen Formfindung und dem wirksamen Einsatz von Farbkontrasten: „Viel Ideen [...]. Violett zu malen, reizt mich jetzt ungeheuer. [...] Herrlicher Spaziergang am Nachmittag fast bis auf die Kummeralp. [...] Farbe hellblau, violett-blau, rosa [...]." (11.7. und 22.7.1919, zit. nach: ebd., S. 31 u. S. 36)

„Die Bilder bekommen Ekstase": Aufbruch in eine neue Schaffensperiode
Mit diesem Gemälde gelingt Kirchner eine besonders ausdrucksstarke Komposition, in der ein größeres Maß an Abstraktion vorherrscht. Er verteilt die Farben in größeren Flächen auf der Leinwand, lässt wenig Raum für kleinteilige Details, Formen werden geometrisch vereinfacht und der Blick in die Landschaft zu einer geschlossenen, bühnengleichen Szene abgerundet. „Und es scheint doch wieder mal zu werden", notiert Kirchner erfreut, „die Bilder bekommen Ekstase." (16.7.1919, zit. nach: ebd., S. 34)

In der Abgeschiedenheit der Schweizer Bergwelt kann Kirchner seine psychischen Leiden – wenigstens für kurze Zeit – hinter sich lassen und sich ganz und gar auf seine Kunst konzentrieren. Er kämpft noch immer, doch hier scheint ihm der Kampf nach langer Suche endlich ein Stück leichter zu fallen: „Das Leben ist schwierig. Dann hier oben die Berge herrlich und schön." (E. L. Kirchner, 7.8.1919, zit. nach: ebd., S. 42) [CH]



„Nur arbeiten, arbeiten und sonst nichts denken, Farben ganz frisch [...]."

E. L. Kirchner, 4.8.1919, zit. nach: Lothar Grisebach, Davoser Tagebuch, Ostfildern 1997, S. 41

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

7

HEINRICH CAMPENDONK

1889 Krefeld – 1957 Amsterdam

Der Angler. 1920.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten monogrammiert „C“ und datiert. 72 x 92 cm (28.3 x 36.2 in). [JS]

Wir danken Gisela Geiger, Penzberg, und Thomas Lensch, Augsburg, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000 (R7/F)
$ 560,000 – 784,000

PROVENIENZ

- Zinglers Kabinett, Frankfurt a. M. (direkt vom Künstler, verso mit dem Etikett, bis mind. 1921: Ausstellung Hannover).
- Privatsammlung Deutschland/Südamerika (Anfang 1930er Jahre erworben, durch Erbschaft in Familienbesitz bis 2000, Grisebach).
- Kunsthandel Schweiz (vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Thomas, München (vom Vorgenannten, auf der Rückseite des Schmuckrahmens mit einem Etikett).
- Eva Mollet-Jäggli, Bottmingen, Schweiz.
- Privatsammlung Schweiz (von der Vorgenannten durch Erbschaft).

AUSSTELLUNG:

- Galerie Flechtheim Düsseldorf, Heinrich Campendonk. Von Pfingsten bis 12. Juni 1920, Kat.-Nr. 51.
- Heinrich Campendonk - Carl Hofer. Gemälde, 42. Sonderausstellung der Kestner-Gesellschaft Hannover, 20. April - 18. Mai 1921, Kat.-Nr. 18.

LITERATUR:

- Andrea Firmenich, Heinrich Campendonk 1889-1957. Leben und expressionistisches Werk, mit Werkkatalog des malerischen Œuvres, Recklinghausen 1989, WVZ-Nr. 791 (m. SW-Abb., hier unter 1919 gelistet) und WVZ-Nr. 820 (ohne Abb.).
- Georg Biermann, Heinrich Campendonk, in: Junge Kunst, Bd. 17, Leipzig 1921 (m. SW-Abb., hier irrtümlich unter der Jahresangabe „1919“ gelistet).
- Grisebach, Berlin, Auktion 79, Ausgewählte Werke, 26.5.2000, Los 39 (m. Farbabb.).

SCHAFFENSZEIT Die während und kurz nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen Gemälde gelten als die gefragtesten Werke des Künstlers

EINSAMKEIT Von 1916 bis 1921 zieht sich Campendonk in das Fischerdorf Seeshaupt an den Starnberger See zurück

RÄTSELHAFT Hat Campendonk uns in der harmonischen Inszenierung von Mensch und Natur eine Selbstdarstellung hinterlassen?

FORMAT Eines der größten bisher auf dem internationalen Auktionsmarkt angebotenen Campendonk-Gemälde

DOKUMENTIERT 1921 in der Campendonk-Literatur abgebildet sowie 1920 und 1921 bei Flechtheim und in der Kestner-Gesellschaft Hannover ausgestellt.

MUSEAL Gemälde dieser Schaffenszeit u. a. in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, in der Kunsthalle Basel und im Stedelijk Museum, Amsterdam

Heinrich Campendonk – Das junge Talent des „Blauen Reiter“
Im Oktober 1911 reist der 21-jährige Heinrich Campendonk, der bald zu den jungen Talenten im Kontext des „Blauen Reiter“ zählt, auf Einladung von Franz Marc nach München, wo er gemeinsam mit Helmuth Macke erstmals auf die zentrale treibende Kraft der Vereinigung, Wassily Kandinsky, dessen Lebensgefährtin Gabriele Münter und auf August Macke trifft. Auf dem Balkon von Kandinskys Stadtwohnung entsteht ein heute berühmtes gemeinsames Foto der Künstler, bevor Campendonk weiter in das idyllische Sindelsdorf reist, wo zu diesem Zeitpunkt neben Franz und Maria Marc auch August, Elisabeth und Helmuth Macke leben. Campendonk teilt sich dort mit Helmuth Macke, der zuvor gemeinsam mit ihm an der Kunstgewerbeschule Krefeld studiert hatte, Wohnung und Atelier. Kandinsky und Münter wohnen wenige Kilometer entfernt in Murnau. Campendonk nimmt schließlich auch 1911 und 1912 an den beiden ersten Ausstellungen des „Blauen Reiter“ teil und wird 1912 Mitglied dieser progressiven Künstlergruppe, die sich im Jahr davor von der Neuen Münchener Künstlervereinigung abgespalten hatte.



Heinrich Campendonk, Selbstbildnis – Gelber Kopf (Mann mit Blume), 1918, Öl auf Leinwand, Stedelijk Museum, Amsterdam. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026



„In München traf ich morgens um sieben Uhr ein, traf eine Stunde später mit [Helmuth] Macke zusammen. Nachmittags waren wir bei Kandinsky, wo wir großartige Dinge sahen [...]. Montag waren wir im Salon Thannhauser und in der Pinakothek [...]. Abends fuhren wir mit Mackes Vetter [August] nach Penzberg, wo Herr [Franz] Marc uns im Wagen abholte, und es ging im Trab nach Sindelsdorf.“

Heinrich Campendonk, 7.10.1911, Briefnotiz an Adda Deichmann.

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

Der Beginn des Ersten Weltkrieges jedoch entzweit die Mitglieder des „Blauen Reiter“. Franz Marc sowie August und Helmuth Macke etwa melden sich in anfänglicher Kriegseuphorie bald als Freiwillige, denn wie viele andere Künstler und Intellektuelle versprach man sich vom Krieg anfänglich eine reinigende oder gar heilende Wirkung für „ein krankes Europa“. Andere wiederum, wie der Russe Kandinsky, müssen Deutschland nach Kriegsausbruch verlassen. Campendonk lehnt den Kriegsdienst ab, er wird bereits kurz nach seiner Rekrutierung im Frühjahr 1915 krankheitsbedingt entlassen und geht zurück nach Sindelsdorf zu seiner Frau Ada sowie Maria Marc, die dort in unmittelbarer Nachbarschaft lebt. Auch Franz Marcs anfängliche Begeisterung weicht bald einer wachsenden Sorge und Angst. Als er eine Postkarte mit der Abbildung seiner berühmten „Tierschicksale“ (1913, Kunstmuseum Basel) an die Front zugeschickt bekommt, schreibt er am 17. März 1915 an seine Frau Maria: „Bei diesem Anblick war ich ganz betroffen und erregt. Es war eine Vorahnung dieses Krieges, schauerlich und ergreifend; ich kann mir kaum vorstellen, daß ich das gemalt habe!“ (Susanna Partsch, Marc, S. 76, in: Klaus Lankheit u. Uwe Steffen (Hrsg.), Franz Marc: Briefe aus dem Feld, München 1986, S. 50). 1916 schließlich für die Liste der bedeutendsten Künstler Deutschlands ausgewählt und vom Kriegsdienst befreit, sollte Franz Marc dennoch an seinem letzten Einsatztag im März 1916 unweit von Verdun sein Leben lassen. Campendonk trifft die Nachricht vom Tod seines Freundes und künstlerischen Mitstreiters hart, er verlässt daraufhin Sindelsdorf und zieht gemeinsam mit Ada in ein Bauernhaus in Seeshaupt am Starnberger See, wo er fortan sehr zurückgezogen lebt und die Schrecken des Krieges zu verdrängen sucht.

Maria Marc, Franz Marc, Bernhard Koehler, Wassily Kandinsky, Heinrich Campendonk, Thomas de Hartmann auf dem Balkon von Kandinskys Wohnung in München Schwabing, Foto: Gabriele Münter. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Heinrich Campendonk, Hirtin mit Kühen, um 1920, Öl auf Leinwand, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Von Sindelsdorf nach Seeshaupt –
Schaffenskraft in Einsamkeit und das Trauma des Ersten Weltkrieges

In Seeshaupt am Starnberger See emanzipiert Campendonk sich in entscheidender Weise vom Stil des „Blauen Reiter“ und findet zu einer poetisch-entrückten Bildsprache, die sich in leuchtenden und nahezu transzendent wirkenden Farb- und Lichträumen Bahn bricht. Der zentrale Bildgegenstand dieser Malerei ist eine auf den ersten Blick paradiesisch wirkende Einheit von Mensch, Tier- und Pflanzenwelt. Aber die Beziehungslosigkeit und Isolation der Figuren bringen auch in diesen zwischen 1916 und 1921 in Seeshaupt geschaffenen Kompositionen stets eine unsichtbare, latente Bedrohung zum Ausdruck, die durch den Einsatz dunkler Farbnuancen noch dramatisch gesteigert wird und somit die Schrecken des Krieges indirekt weiter thematisiert. Die eindrucksvolle Komposition „Der Angler“ dokumentiert technisch und stilistisch Campendonks gemeinsame künstlerische Prägung mit Franz Marc, aber zugleich auch seine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk seiner französischen Zeitgenossen, von Marc Chagall über Robert Delaunay bis hin zu dem eine Generation älteren Henri Rousseau, und zählt – wie auch die um 1920 entstandene „Hirtin mit Kühen“ (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München) und das „Interieur“ (1919, Kunsthalle Basel) – zu den Hauptwerken dieser wichtigen Schaffensphase, in der Campendonk ein extrem zurückgezogenes oder gar isoliertes Leben in der Natur führt. Die Campendonk-Expertin Gisela Geiger schreibt: „Der ekstatische Schaffensprozess verlangte einen Ort außerhalb der Welt, der die Isolation auf die Spitze trieb: das Atelier. Trotz des großen Seeshaupter Hauses und der beklagten Geldknappheit mietete sich Campendonk ein separates Atelier, in dem sich der rauschhafte Schaffensprozess ungestört entfalten durfte […]“ (zit. nach: Gisela Geiger, Heinrich Campendonk, Penzberg 2007, S. 63). Inhaltliche und kompositionelle Parallelen zeigen sich unter anderem auch zu dem heute im Von der Heydt-Museum, Wuppertal befindlichen Selbstbildnis „Der Maler auf dem Lande“ aus dem Jahr 1917, das ebenfalls den einsamen Künstler oder Protagonisten zu einer stilisierten Tier- und Pflanzenwelt in Beziehung setzt. Hat Campendonk also womöglich auch in dem vorliegenden, rätselhaft-traumartig anmutenden Gemälde, das unter dem Titel „Der Angler“ in der Literatur verzeichnet ist, seine eigene komplexe Gefühlswelt dieser Jahre am Starnberger See in einer expressionistischen Selbstdarstellung auf die Leinwand gesetzt? Auch wenn die biografischen Bezüge dieser herausragenden Komposition unverkennbar sind, muss dies gewiss auch in Zukunft ein Rätsel bleiben. [JS]

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Fischer auf der Düne. 1921.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und mit der Werknummer „213" bezeichnet. Verso auf der partiell übermalten Leinwand nochmals mit der Werknummer bezeichnet. 87,5 x 100,5 cm (34.4 x 39.5 in). [CH]

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

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.14 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/D/F)
$ 448,000 – 672,000

Weitere Werke aus der Sammlung Manke kommen in unserem Day Sale am Samstag, dem 5. Dezember 2026, sowie in unserem Online Sale vom 15. Januar bis zum 15. Februar 2027 zum Aufruf.

PROVENIENZ

- Sammlung Ferdinand Möller, Berlin (wohl 1922 direkt vom Künstler erworben).
- Detroit Institute of Arts, Detroit/Michigan (im März 1938 als Leihgabe aus dem Eigentum des Vorgenannten in Verwahrung genommen, im Dezember 1940 Beschlagnahme als „Feindvermögen" durch den amerikanischen Staat).
- US-amerikanisches Staatseigentum (1950-1957, Eigentumsübernahme der o. g. Beschlagnahme am 30.10.1950 durch „Vesting Order 15411" des Office of Alien Property beim Department of Justice).
- Maria Möller-Garny, Köln (1957 durch „Rückkauf" vom amerikanischen Staat).
- Angelika Fessler-Möller, Köln (von der Vorgenannten).
- Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen (1959 durch Vermittlung der Galerie Grosshennig, Düsseldorf, von Vorgenannter erworben, bis 2024 in Familienbesitz).
- Sammlung Dietmar Manke, Schleswig-Holstein (2024 vom Vorgenannten erworben, Ketterer Kunst).

AUSSTELLUNG [IN AUSWAHL]

- Neue Kunst Hans Goltz, München (verso auf dem Keilrahmen mit einem fragmentarischen Etikett).
- Wanderausstellung Schmidt-Rottluff, Galerie Möller, Berlin; Museum Danzig, Nov. 1928-März 1929 (jeweils ohne Katalog).
- Karl Schmidt-Rottluff, Gemälde, Aquarelle, Graphik, Bernsteinschmuck, Kunstsammlungen der Stadt Königsberg / Kunstverein Königsberg, 30.12.1928-20.1.1929, Kat.-Nr. 18.

LITERATUR [IN AUSWAHL]

- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 266 (m. SW-Abb.) u. S. 292.
  .....
- Galerie Wilhelm Grosshennig (Hrsg.), 10 Jahre Kunsthandel in Düsseldorf 1951-1961, Düsseldorf 1961 (m. Abb. un. m. d. abweichenden Datierung „1920").
- Eberhard Roters, Galerie Ferdinand Möller: die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland 1917-1956, Berlin 1984, S. 156 u. 226.
- Ketterer Kunst, München, 560. Auktion, Evening Sale, 6.12.2024, Los 19 (m. Abb.).

EXPRESSIV Satte Farben, großzügige Flächenzonen und vereinfachte Formen

INSPIRATION Zwischen 1920 und 1931 verbringt Schmidt-Rottluff die Sommermonate in Jershöft an der Ostsee

WENDEPUNKT In der Betrachtung von Mensch und Natur findet der Künstler zu einem ganz neuen Vertrauen in die Farbe

PROVENIENZ Einst über 65 Jahre Teil der herausragenden Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen

MUSEAL Vergleichbare, von Jershöft inspirierte Gemälde des Künstlers befinden sich u. a. im Brücke-Museum Berlin, im Grand Rapids Art Museum, Michigan, in der Hamburger Kunsthalle und im Museum Folkwang, Essen

Bedeutende Werke der Zwischenkriegsjahre in Museen und Institutionen
Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs beginnt im Schaffen Karl Schmidt-Rottluffs eine besonders fruchtbare Zeit. Bis Mitte der 1920er Jahre entstehen eindrucksvolle Gemälde, von denen jedoch sehr viele durch die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs, durch Auslagerung, politische Willkür und Zerstörung, heute verloren sind. Die verbliebenen Gemälde zählen zu den Höhepunkten im Œuvre des Künstlers, wovon sich viele in bedeutenden deutschen und auch internationalen Museen befinden, darunter das Kunstmuseum Bern, das Buchheim Museum in Bernried, das Brücke-Museum, die Nationalgalerie und das Georg Kolbe Museum in Berlin, die Kunstsammlungen Chemnitz, das Museum Folkwang in Essen, das Kunstmuseum Gelsenkirchen, das Grand Rapids Art Museum (Michigan), die Hamburger Kunsthalle, das Sprengel Museum in Hannover, die Tate Gallery in London, die Pinakothek der Moderne der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, die Ernst-von-Siemens-Kunststiftung, München/Berlin, das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster und das Museum Wiesbaden.

Insbesondere wird die in den Zwischenkriegsjahren entstehende Werkreihe der Arbeiter- und Handwerkerbilder heute zu den bedeutendsten Schöpfungen seines damaligen Schaffens gezählt.



Jershöft: Rückzugsort und Inspirationsquelle
Ab 1920 reist Karl Schmidt-Rottluff mit seiner Ehefrau Emy in den Sommermonaten erstmals in das ostpommersche Jershöft, in das sie in den darauffolgenden Jahren bis 1931 jährlich zurückkehren werden. Auf der Flucht vor der städtischen Betriebsamkeit genießen sie in dem vorwiegend bäuerlich geprägten Dorf mit etwa 300 Einwohnern die Stille und Einsamkeit, das einfache Leben und die weite, unbebaute Natur. Inmitten der damals turbulenten Umwälzungen und Geschehnisse hat das Ehepaar hier Zeit, um „endlich wieder zu sich zu kommen“ (Schmidt-Rottluff in einem Brief an den Sammler Ernst Beyersdorff, 21.6.1920, zit. nach: Ausst.-Kat. Karl Schmidt-Rottluff. Expressiv – magisch – fremd, München 2018, S. 27).

Neben der erholsamen Ruhe ist die pommersche Landschaft für Schmidt-Rottluff eine bald unverzichtbare Quelle der Inspiration: „dies unbezeichenbare Blau der Luft ist schon eine große Erquickung und die klaren, gegeneinander abgesetzten Farben“ (der Künstler in einem Brief an Ernst Beyersdorff, 22.6.1922, zit. nach: ebd.).

In Jershöft arbeitet Schmidt-Rottluff damals u. a. an einigen ausdrucksstarken Darstellungen arbeitender Menschen aus verschiedenen Lebensbereichen, für die sich in der zeitgleichen deutschen Malerei keinerlei Entsprechungen finden.
„Die bevorzugten Motive, die Schmidt-Rottluffs Schaffen nun bis etwa 1924 bestimmen, gehen auf die Aufenthalte in Jershöft zurück. Bilder mit Arbeitern, Bauern oder Fischern folgen der Tendenz der Zeit, menschliches, gesellschaftliches und geistiges zu verschmelzen. […] So wird nun der Mensch schlechthin bei der Verrichtung seiner täglichen Arbeit, bei der Ausübung seines Berufs eingefangen.“ (Magdalena M. Moeller, in: Magdalena M. Moeller, Karl Schmidt-Rottluff. Eine Monographie, München 2010, S. 67f.)

In Aquarellen, Zeichnungen, Postkarten und Gemälden thematisiert Schmidt-Rottluff ganz alltägliche, körperlich anstrengende Tätigkeiten der in Jershöft ansässigen Fischer: das Fischen und Angeln bei Wind und Wetter, das Abfahren und Anlanden der Boote, das Netzeflicken und Fischräuchern, Rudern, Treideln und Flößen, zudem entstehen zahlreiche Darstellungen aus dem Leben der Bauern und Handwerker. Das hier angebotene Gemälde „Fischer auf der Düne“ gehört zu den stiltypischen Hauptwerken aus dieser Reihe der Arbeiter- und Handwerkerbilder, die Schmidt-Rottluff bis Mitte der 1920er Jahre hervorbringt.

Karl Schmidt-Rottluff in Jershöft, 1921, Foto: unbekannt.





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

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



Karl Schmidt-Rottluff, Fischersonntag, 1923, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum, Berlin.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Satte Farben, großzügige Flächenzonen und vereinfachte Formen: „Fischer auf der Düne“
1921 beginnt der Sommeraufenthalt in den ersten Junitagen und endet am 14. September mit der Rückreise nach Berlin. Im Zuge seiner Erlebnisse dieses Sommers entsteht „Fischer auf der Düne“. Der Künstler blickt lediglich als stiller Beobachter auf die mehrfigurige, dynamische Szene, die meisten Figuren drehen ihm während ihrer Tätigkeit den Rücken zu. Zwar erzählt das Motiv von der harten Arbeit der Fischer, doch im Grunde geht es Schmidt-Rottluff um die Komposition, um aus kräftiger Farbigkeit entstehende Formen – um expressive Malerei.

Raffiniert unterteilt der Künstler die Bildfläche in drei auch farblich voneinander abgegrenzte Zonen: Dünen, Sand und innehaltende Figuren zur Rechten; eine aktiv-dynamische Zone des Arbeitens der Fischer, die er mit kräftigem Grüngelb markiert und die sich als Diagonale von der linken unteren Bildhälfte nach rechts oben ausbreitet; und schließlich das bewegte, strahlend-blaue Meer. Einige wenige Konturen sind in Schwarz angelegt und die Fischer und das Boot nehmen mitunter skulpturale Formen an. Die Figuren in der oberen rechten Bildecke und im linken unteren Bildteil schaffen eine Illusion von Räumlichkeit.

Reine, satte Farben von tiefer Leuchtkraft werden nebeneinandergesetzt. Sie verzahnen sich und rhythmisieren die Elemente des Bildes. Das intensive Orange, das tiefe Blau des Meeres und das leuchtende Grüngelb der vom Boot aufgewühlten See erzeugen einen kräftigen Farbklang. Mitunter scheinen sich die Formen sogar in der Farbfläche in eine nahezu farbliche Abstraktion aufzulösen.

„Die Monumentalität, die Kirchner schon in den frühen, 1906 auf Alsen geschaffenen Gemälden Schmidt-Rottluffs zu erkennen glaubte, […] ist in allen diesen Werken wieder deutlich greifbar. Großzügige, vereinfacht wiedergegebene Formen und große Flächenzonen bestimmen den Charakter der Komposition. […] Innerhalb der flächenbestimmenden Begrenzungen entwickelt die Farbe ein Eigenleben. Es sind immer wieder dieselben Töne, die nun bevorzugt eingesetzt und zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen werden.

Ein kräftiges Blau, ein olivfarbenes Ocker und ein Rotbraun dominieren. Die Figuren und Gegenstände nehmen mitunter willkürliche Formen an, die expressiv gesteigert sind […]. [Schmidt-Rottluff] entwickelt in den Arbeiter-, Handwerker- und Fischerbildern eine farbige Flächenmalerei, die seiner Kunst neue Impulse verleiht. […] Schmidt-Rottluff erreicht einen hohen Grad an formaler und farblicher Abstraktion, wobei er jedoch Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit nicht verlässt“ (Magdalena M. Moeller, in: Magdalena M. Moeller, Karl Schmidt-Rottluff. Eine Monographie, München 2010, S. 67f.) [CH]

Bewegte Provenienz
Wohl kurz nach der Entstehung erwirbt der Kunsthändler Ferdinand Möller das Gemälde. Möller, seines Zeichens Buchhändler, beginnt seine sagenhaft erfolgreiche Karriere 1912 in der berühmten Dresdner Galerie Arnold; der damalige Inhaber Ludwig Gutbier zeigt 1910 jene epochale Ausstellung der „Brücke“-Künstler. 1913 gründet Möller eine Filiale der Galerie Arnold in Breslau, um sich dann im Oktober 1918 in Berlin, Potsdamer Straße, selbstständig niederzulassen. Unter anderen vertritt Möller die Künstler der bereits aufgelösten Künstlergruppe „Brücke“, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff. Auch das Gemälde „Fischer auf der Düne“ ist Teil des damaligen Galerie-Bestands.

Im Juli 1937 wird in München die historisch weitreichende NS-Propaganda-Ausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet; die in den Museen beschlagnahmten Kunstwerke werden von Hitler am 1. Mai 1938 schlussendlich gesetzlich enteignet. Als Reaktion darauf versendet Möller 19 Werke, darunter auch „Fischer auf der Düne“, als Leihgabe nach Detroit zu dem befreundeten Kunsthistoriker Wilhelm R. Valentiner. Valentiner ist seit 1924 Direktor des Detroit Institute of Arts und gibt 1920 die erste Monografie zum Schaffen Karl Schmidt-Rottluffs heraus. Durch den „Vesting Order“ des Department of Justice, Office of Alien Property, vom 30. Oktober 1950 wird das Möller'sche Konvolut als „Feindvermögen“ beschlagnahmt und als Eigentum der US-amerikanischen Regierung übernommen. Nach langem und zähem Verhandeln – Ferdinand Möller ist im Januar 1956 verstorben – treffen im Januar 1958 schließlich 17 der ehemals als Leihgaben übersandten Gemälde wieder in Deutschland ein. Die zwei verbliebenen Gemälde, Wassily Kandinskys „Bild mit weißer Form“ von 1913 und Lyonel Feiningers „Grüne Brücke“ von 1916, gibt die Familie als Kompensation an das Detroit Institute of Arts und an das North Carolina Museum of Arts in Raleigh.

Schließlich vermittelt der aus Chemnitz stammende Kunsthändler Wilhelm Grosshennig das Gemälde „Fischer auf der Düne“ an die bedeutende Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen. Von dort aus gelangt das Werk schließlich in den Besitz des schleswig-holsteinischen Sammlers Dietmar Manke. [AT]

9 | PRIVATSAMMLUNG SCHWEIZ

TONY CRAGG

1949 Liverpool – lebt und arbeitet in Wuppertal

Bad Guys. 2010.

Bronze.
Unten seitlich mit dem Namenszug des Künstlers, der eingeschlagenen Datierung und dem Gießerstempel. Etwa 95 x 80 x 80 cm (37.4 x 31.4 x 31.4 in).
Gegossen von der Kunstgießerei Kayser, Düsseldorf. [CH]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.16 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/F)
$ 134,400 – 168,000

PROVENIENZ

· Galerie Klüser, München.

· Privatsammlung Schweiz (2014 vom Vorgenannten erworben).

„The traditional idea of sculpture that you make something that [already] exists in another material, it doesn't seem to make any sense to me. I am more interested in what I can make the material do and what sort of ideas and emotions I have while I am making it and after when it's finished. So that's really what drives me on."

Tony Cragg in einem Gespräch mit Ed Behrens, Apollo Magazine, TEFAF Talks, 2026.

Die dynamischen und kraftvollen Arbeiten von Tony Cragg verleihen der Materie eine bis dahin ungekannte Gestalt. Mit übereinanderliegenden Schichten und Wölbungen formt er ein zwischen Figuration und Abstraktion changierendes Gebilde, in dem die statische Skulptur plötzlich lebendig wirkt. In „Bad Guys" verbindet sich archaisch-elementare Abstraktion mit einer technisch perfekten Oberflächenbehandlung.

Seit den 1970er Jahren entwickelt Cragg diese Formgebilde in einer Vielzahl von Skizzen, mithilfe von Papierschablonen und Sperrholzmodellen. Davon lässt allein die spektakuläre Allansichtigkeit noch etwas erahnen, während die technische Perfektion der Ausführung den minutiösen, feinsinnigen Konstrukteur erkennen lässt. Die Massivität der Bronze verdrängt den umgebenden Raum und steht doch in reizvollem Kontrast zur schwingenden Erscheinung der Form. So wird der Raum unmittelbar als Gestaltungsmittel in die Komposition einbezogen. Darin klingen auch Craggs naturwissenschaftliche Anfänge als Laborassistent in den 1960er Jahren an.

Nach dem Studium am Gloucester College of Art and Design und am Royal College of Art in London erlangt Cragg rasch internationale Anerkennung. Sein Werk wird auf der documenta (1982, 1987) und der Biennale in Venedig (1986, 1993) gezeigt. 1988 erhält er den Turner Prize und wird im selben Jahr an die Kunstakademie Düsseldorf berufen. Als einer der wichtigsten Vertreter der „New British Sculpture" zählt Cragg, ausgezeichnet mit dem Praemium Imperiale für Skulptur und Mitglied der Royal Academy in London, zu den international bedeutendsten Bildhauern der Gegenwart.

Wenn in Craggs Skulpturen Gesichter auftauchen oder die Titel der Werke, wie bei „Bad Guys", narrative Bezüge nahelegen, geht es dem Künstler weniger um ein banales Spiel mit der Pareidolie. Vielmehr handelt es sich um spielerische Akzentuierungen, die neben dem eigentlichen formalen Interesse entstehen. Den Kern trifft die Beobachtung des Momentanen, des Transitorischen in diesen Skulpturen. Was ein Einzelner dabei zu entdecken vermag, bleibt stets eine Annäherung, niemals die schlüssige, einzig gültige Antwort. Denn die Skulptur lädt zum Umschreiten ein und eröffnet dem Betrachter eine Fülle wechselnder Ansichten, sodass sich in seiner Erinnerung keine eindeutige Vorstellung festsetzen kann. Jede Skulptur soll ihn so der gewohnten Passivität entreißen und sich für literarische, metaphorische, spirituelle, poetische und nicht zuletzt metaphysische Deutungen öffnen. [EB]

ALLANSICHTIG Aus jeder Perspektive eröffnen sich variierende Ansichten der formschönen Bronze

PRÄSENZ Die Symbiose aus reizvoller Materialität und geschichteten, gerundeten Formen führt zu einer beeindruckenden skulpturalen Inszenierung

VIELSEITIG Abstraktion und figurative Suggestion, Stabilität und Bewegung, dunkle Farbgebung und Oberflächenglanz

POSITION Tony Cragg zählt heute zu den international erfolgreichsten Bildhauern der zeitgenössischen Kunst

WELTWEIT Seine Werke befinden sich in bedeutenden musealen Sammlungen, darunter das Museum Ludwig, Köln, das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, das Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und die Tate Gallery, London



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

10

WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart – 1955 Stuttgart

Schwarzer Fels. 1954.

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte.
Links unten signiert. Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet.
54 x 65 cm (21.2 x 25.5 in).
In der Original-Künstlerleiste, von Baumeister handbemalt. [JS]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.18 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R7/D)
$ 156,800 – 201,600

PROVENIENZ

· Sammlung Bruno E. Werner (1896-1964), Washington, D.C./München (wohl in den 1950er Jahren direkt vom Künstler).

LITERATUR

· Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, WVZ-Nr. 1618 (m. SW-Abb., dort unter dem Titel „Schwarzer Fels, metaphysisch").

BAUMEISTER PAR EXCELLENCE Fein ausbalancierter Dialog zwischen Linie und Fläche, Farben und Formen, Erde und Kosmos

BESTE ZEIT Baumeisters von schwebenden schwarzen Formen beherrschten Kompositionen der letzten Schaffensphase gelten als seine gefragtesten Arbeiten

SELTEN Kleine Werkgruppe „Schwarzer Fels", zeitgleich mit den eng verwandten Werkreihen „Montaru", „Monturi" und „ARU" entstanden

MUSEAL Gemälde dieser Schaffensphase u. a. im Milwaukee Art Museum, Milwaukee, in der Nationalgalerie Berlin, und im Museum of Modern Art, New York

PROVENIENZ Direkt vom Künstler erworben und seither über 50 Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung



Abstrakt, archaisch, metaphysisch und fesselnd sind die schwebenden Kompositionen aus Baumeisters bester Schaffenszeit der frühen 1950er Jahre. Willi Baumeister, der in den 1920er Jahren noch figurativ arbeitet und in engem künstlerischem Austausch mit dem Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer steht, findet in den 1930er Jahren unter anderem über den Kontakt zu Hans Arp und Alexander Calder, zwei weiteren Protagonisten der damaligen künstlerischen Avantgarde, zur rein abstrakten Malerei. Baumeisters Werkgruppen der „Formen" und „Ideogramme" belegen diesen progressiven Schritt eindrucksvoll. Wie Baumeister ist der deutsch-französische Künstler Hans Arp Mitglied der avantgardistischen Pariser Künstlergruppe „Abstraction Création", der 1931 auch der amerikanische Künstler Alexander Calder beitritt. Seine abstrakten Kompositionen und frühen Mobiles mit ihren schwebenden Farbflächen in den Grundfarben Schwarz, Weiß, Rot, Blau und Gelb sollten ebenfalls für Baumeisters abstrakte Malerei nachhaltig prägend sein. Baumeister verwebt unterschiedliche avantgardistische Tendenzen in seinem Spätwerk der 1950er Jahre zu seinem ganz eigenen Stil. Heute zählen diese reifen Arbeiten international zu den bedeutendsten Positionen der europäischen Nachkriegsmoderne und sie sind bereits 1957 Teil der berühmten Ausstellung „German art of the twentieth century" im Museum of Modern Art, New York. Neben den berühmten Werkgruppen „Montaru", „Monturi" und „ARU" entsteht in dieser reifen Schaffensphase auch die kleine Werkfolge der „Schwarzen Felsen" (1954/55), zu der die vorliegende, in meisterlicher Leichtigkeit auf den Malgrund gesetzte Komposition zählt, die seit über 50 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung ist. Diesen wichtigen und eng verwandten Werkgruppen gemeinsam ist der motivische Ausgangspunkt einer meist schwarzen Form, die entfernt an einen Berg oder Fels erinnert. Die den Bildtypus der „Montaru"-Serie auszeichnende schwarze Farbfläche findet sich bereits in dem 1952 entstandenen Gemälde „Schwarzes Phantom" (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). Nur wenige Monate später, im Januar oder Februar 1953, greift Baumeister diese schließlich im Gemälde „Montaru 1" (Sprengel Museum, Hannover) erneut auf und entwickelt dieses Thema bis zu seinem Tod im Jahr 1955 mit einer künstlerischen Besessenheit kompositorisch weiter. Titelgebend ist eine lautmalerische Wortschöpfung des Künstlers, die sich aus den Worten „mons" bzw. „mont" (Berg) und der Klangsilbe „aru" zusammensetzt, welche auf das undurchdringliche Dunkel der Bilder anspielt und von dem Namen des biblischen Berges Ararat abgeleitet ist. Die scheinbar auf der Bildfläche expandierende Schwärze ist schwebend dargestellt, über ihre durch Farbformen und kleinteilige Abspaltungen bewegten Ränder greift sie in die Fläche aus und wird auf diese Weise in das charakteristische Spannungsverhältnis zum Bildträger gebracht. Die schwebenden Farbformationen in „Schwarzer Fels" lassen zudem noch Baumeisters prägende Auseinandersetzung mit dem Schaffen Hans Arps, Alexander Calders und Joan Mirós erkennen, zugleich aber gelingt es Baumeister darüber hinaus, entscheidende Impulse seines eigenen Schaffens zu einer Schöpfung von archaischer Reinheit und zeitloser Eleganz zu verschmelzen: Da ist zum einen der warme und erdige Fonds seiner frühen „Mauerbilder" zu erkennen, die durch Beimischung von Sand und Kitt eine ganz besondere, an prähistorische Höhlenmalereien erinnernde Ästhetik entfalten; in „Schwarzer Fels" geht sie mit der aus der schwarzen Farbfläche der „Montaru"-Folge weiterentwickelten Komposition eine geradezu symbiotische Verbindung ein. [JS]

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

11

FERNAND LÉGER

1881 Argentan – 1955 Gif-sur-Yvette

La partie de campagne. 1953.

Gouache auf Papier.
Rechts unten monogrammiert. Verso mit einer handschriftlichen Echtheitsbestätigung von Nadja Léger, sowie von dieser datiert, betitelt und mit der Werknummer „H.X.N 55-L" bezeichnet. 54,5 x 79 cm (21.4 x 31.1 in), blattgroß. [JS]

Die Gouache ist im Archiv des Comité Léger, Paris, registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.20 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/D)
$ 448,000 – 672,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Galerie Felix Vercel, Paris (1981).
- Galerie Salis, Salzburg/Österreich (vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Deutschland (1982 vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Famlienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Fernand Léger, Galerie Felix Vercel, Paris Mai/Juni 1981, Kat.-Nr. 7 (m. Abb., auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- Fernand Léger. Zeichnungen, Gouachen, Ölgemälde, Festspielausstellung, Galerie Salis, Salzburg, 23.7.-19.9.1982.
- Fernand Léger. Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen, Kunstverein Hamburg, 29.10.-1.1.1984, Kat.-Nr. 112 (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- Kunst des 20. Jahrhunderts aus privaten Sammlungen im Lande Bremen, Kunsthalle Bremen, 30.6.-15.9.1985, Nr. 103 (nicht im Kat., auf der Rahmenrückwand mit dem Transportetikett).
- Fernand Léger. The Later Years, Staatsgalerie Stuttgart, 26.3.-19.6.1988, Kat.-Nr. 112 (m. Abb., auf der Rahmenrückwand mit dem Transportetikett).

RARITÄT Großformatige, vielfigurige Gouachen Légers sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von großer Seltenheit

HAUPTMOTIV „La partie de campagne" zählt neben „La grande parade" zu den zentralen Bildthemen des Spätwerkes

GEMÄLDEFASSUNGEN Berühmte Gemäldeversionen befinden sich im Centre Pompidou, Paris (1953), sowie in der Fondation Maeght (1954)

MUSEAL Gouachen dieser Werkgruppe u. a. im Centre Pompidou, Paris, im Musée National Fernand Léger, Biot, und im Städel Museum, Frankfurt a. Main

VORBILD MANET „La partie de campagne" zitiert Manets berühmtes Skandalbild der Moderne „Le déjeuner sur l'herbe" (1863)

PROVENIENZ Seit über 40 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung



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



Fernand Léger, La grand déjeuner (Das große Frühstück), 1921, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.

Fernand Léger (1888–1955) –
Meister des Kubismus und Schöpfer des „heroism of modern life“

Pablo Picasso, Fernand Léger und Georges Braque gelten als die drei großen Meister des Kubismus und der französischen Nachkriegsmoderne. Das absolute Alleinstellungsmerkmal von Légers Kunst aber, welches sein Schaffen ganz klar von den beiden anderen gefeierten Protagonisten der französischen Malerei unterscheidet, ist seine enorme und anhaltende Faszination für das moderne Leben. Während Légers frühe kubistische Arbeiten, wie das Gemälde „Contraste de formes“ (1914, Sammlung Beyeler, Basel), als die ersten gänzlich abstrakten Gemälde des Kubismus gelten, in denen scheinbar unendlich aufeinandergestapelte zylindrische Formen in einem technisierten, den Rhythmus des modernen Lebens spiegelnden Szenario den Bildraum ausfüllen, findet Légers Werk um 1920 wieder zur menschlichen Figur zurück.

Fortan wird Léger zum Schöpfer eines radikal neuen Stils, der sowohl aufgrund der außerordentlichen Modernität der Szenerien als auch durch seine moderne Bildsprache in scharf umrissenen, fast monochromen Farbflächen überzeugt. Da ist etwa der rauchende, muskulöse Mechaniker im Achselshirt mit Ringen und Tattoo („Le Mécanicien“, 1920, National Gallery of Kanada, Ottawa) oder die drei in ihrer Körperlichkeit massiven, aber dennoch lässig lagernden nackten Frauen mit Café, Obst, Buch und Karten seines berühmten „Le grand déjeuner“ (1921/22, Museum of Modern Art, New York). Während Picasso sich in seiner zeitlich parallelen neoklassizistischen Periode mit seinen ebenfalls monumentalen Frauenfiguren weiterhin klassischen Bildthemen wie Badenden, Darstellungen von Mutter und Kind und Szenerien der antiken Mythologie zuwendet, ist Légers Malerei ganz dem Hier und Jetzt gewidmet. Nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch scheint Léger bereits von da an zentrale Elemente der späteren Pop-Art vorwegzunehmen. Aber Légers Kunst feiert weder Stars noch Celebrities, sondern den Arbeiter und den ganz normalen Menschen. In der Pressemitteilung anlässlich der großen Léger-Retrospektive im Museum of Modern Art, New York, heißt es: „The only major modern artist to choose modernity itself as his subject, Léger's unique ability to capture the epic quality of everyday experience has earned him recognition as the painter of the ‚heroism of modern life'. [...] As he increasingly felt the need for an art that would address the general public, he extended the formal language of modernism to such subjects as construction workers and popular recreation. The artist's last great masterpiece, La grande Parade, état définitif [...], 1954 shows circus performers moving in and out of free floating arcs of green, red and blue - - derived from a theory of color inspired by the flashing lights of Broadway. “ (Pressemitteilung des Museum of Modern Art, New York, Februar 1998, zit. nach: moma.org).



„La partie de campagne“, „Les constructeurs“ und „La grande parade“ – Die großen Bildthemen des Spätwerkes

In den 1940er Jahren findet Léger ausgehend von seiner in Marseille entstandenen Werkgruppe der Taucher, „Les Plongeurs“, zu seinen komplexen, vielfigurigen Kompositionen, welche sein Spätwerk in besonderer Weise auszeichnen und die Léger seit Ende der 1940er Jahre innerhalb verschiedener Bildthemen über mehrere Versionen und verschiedene künstlerische Techniken hinweg souverän variiert und weiterentwickelt. Ausgehend von „Les constructeurs“, seinen berühmten, in einer geradezu blinden Choreografie des Alltäglichen miteinander auf dem Gerüst verwobenen Bauarbeitern, findet Léger mit „La partie de campagne“, seiner modernen Interpretation einer Landpartie, und dem Motivkomplex „La grande parade“, der die Figuren aus der Welt des Zirkus, Akrobaten, Clowns und Artisten, geradezu spielerisch auf dem Bildgrund zusammenführt, zwei Jahre vor seinem plötzlichen Tod im Jahr 1955 zu den beiden zentralen Bildthemen seines reifen Schaffens. „La partie de campagne“ verweist motivisch auf Edouard Manets weltberühmtes Skandalgemälde „Le déjeuner sur l'herbe“ (1863, Musée d'Orsay, Paris), welches für den Pariser Salon im Jahr 1863 aufgrund seines mutigen Bruches mit allen bisherigen akademischen Traditionen abgelehnt worden war, und führt das Motiv der Landpartie souverän in die Moderne, indem es den Sonntagsausflug der arbeitenden Nachkriegsgesellschaft zum bildwürdigen Sujet erklärt – bei dem das den verheißungsvollen Aufschwung dieser Ära repräsentierende Automobil selbstverständlich nicht fehlen darf. Ein zentraler künstlerischer Impuls sind Légers Jahre in Amerika: Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges flieht der Künstler, der sich bereits vor dem Krieg öffentlich gegen den Faschismus positioniert hatte, in die amerikanische Metropole New York. Deren visuelle Dynamik sollte auch nach seiner Rückkehr nach Paris im Jahr 1945 für seine Malerei in entscheidender Weise prägend sein.



Fernand Léger, La grande parade (état définitif) (Die große Parade (endgültige Fassung)), 1954, Öl auf Leinwand, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

„The only major modern artist to choose modernity itself as his subject, Léger's unique ability to capture the epic quality of everyday experience has earned him recognition as the painter of the ‚heroism of modern life'.“

Pressemitteilung des Museum of Modern Art, New York, anlässlich der Léger-Retrospektive, Februar 1998, zit. nach: moma.org.

Fernand Léger, La partie de compagne (Deuxième état) (Der Ausflug aufs Land) (Zweite Version)), 1953, Öl auf Leinwand, Centre Pompidou, Paris.



In beiden Werkgruppen „La partie de campagne“ und „La grande parade“ verbindet Léger alltägliche Sujets mit einer Bildsprache, die Anregungen aus den Lichtreflexen des New Yorker Nachtlebens aufnimmt und bereits zentrale Elemente der amerikanischen Pop-Art vorwegnimmt: kräftige Konturen, leuchtende Farbflächen und klar voneinander abgesetzte Formen. Komplex, ornamental, plakativ und absolut neu ist Légers Stil, der seinen herausragenden Beitrag zur europäischen Moderne bis heute unverwechselbar macht.

Léger, der Maler des „heroism of modern life“, hat mit den großen Bildthemen seines Spätwerkes nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch kunsthistorisch Bedeutendes geschaffen. Nur sehr selten werden heute noch großformatige Gouachen aus diesen wichtigen Werkgruppen auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten. Umso mehr freut es uns, dass die vorliegende Gouache, nachdem sie fast ein halbes Jahrhundert lang Teil einer wichtigen deutschen Privatsammlung war, nun erstmals wieder im Rahmen unseres Evening Sales öffentlich zu sehen ist. [JS]

MAX BECKMANN

1884 Leipzig – 1950 New York

Die Hunde werden größer. 1947.

Aquarell über Kohle, Bleistift und Tuschfeder.
Rechts unten signiert und datiert. Verso handschriftlich bezeichnet „Die Hunde werden grösser. 25.11.47. Amsterdam“ sowie mit einer Widmung von Quappi Beckmann an Günther Franke: „für Günter Franke | in alter Freundschaft | und Gedenken an Max | herzlich von | Mathilde Quappi Beckmann.“. Auf Bütten. 34 x 25 cm, blattgroß. [JS]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.22 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R7/D)
$ 134,400 – 168,000

Weitere Werke aus der Sammlung Kropatscheck kommen in unserem Day Sale am Samstag, dem 5. Dezember 2026, in unserer Auktion Wertvolle Bücher am Montag, dem 23. November 2026, sowie in unserem Online Sale vom 15. Januar bis zum 15. Februar 2027 zum Aufruf.

MODERNES MARTYRIUM Sinnbild für Beckmanns tragische Lebenssituation im Jahr 1947

AUFBRUCH/NEUANFANG Entstanden zwischen Amsterdamer Exil und Beckmanns Neubeginn in Amerika, wie das Triptychon „The Beginning“ (1946–1949; Metropolitan Museum, New York)

RÄTSELHAFT Schreckensszenario als verdichtetes Sinnbild politischer Bedrohung?

BESTE PROVENIENZ Von Quappi an Beckmanns Galeristen Günther Franke gewidmet

VIELFACH AUSGESTELLT Wichtige Einzelausstellungen u. a. Schirn, Frankfurt a. Main (2006), Van Gogh Museum, Amsterdam (2007), Städel, Frankfurt a. Main (2011/12) und Kunsthalle Hamburg (2021/22)

PROVENIENZ

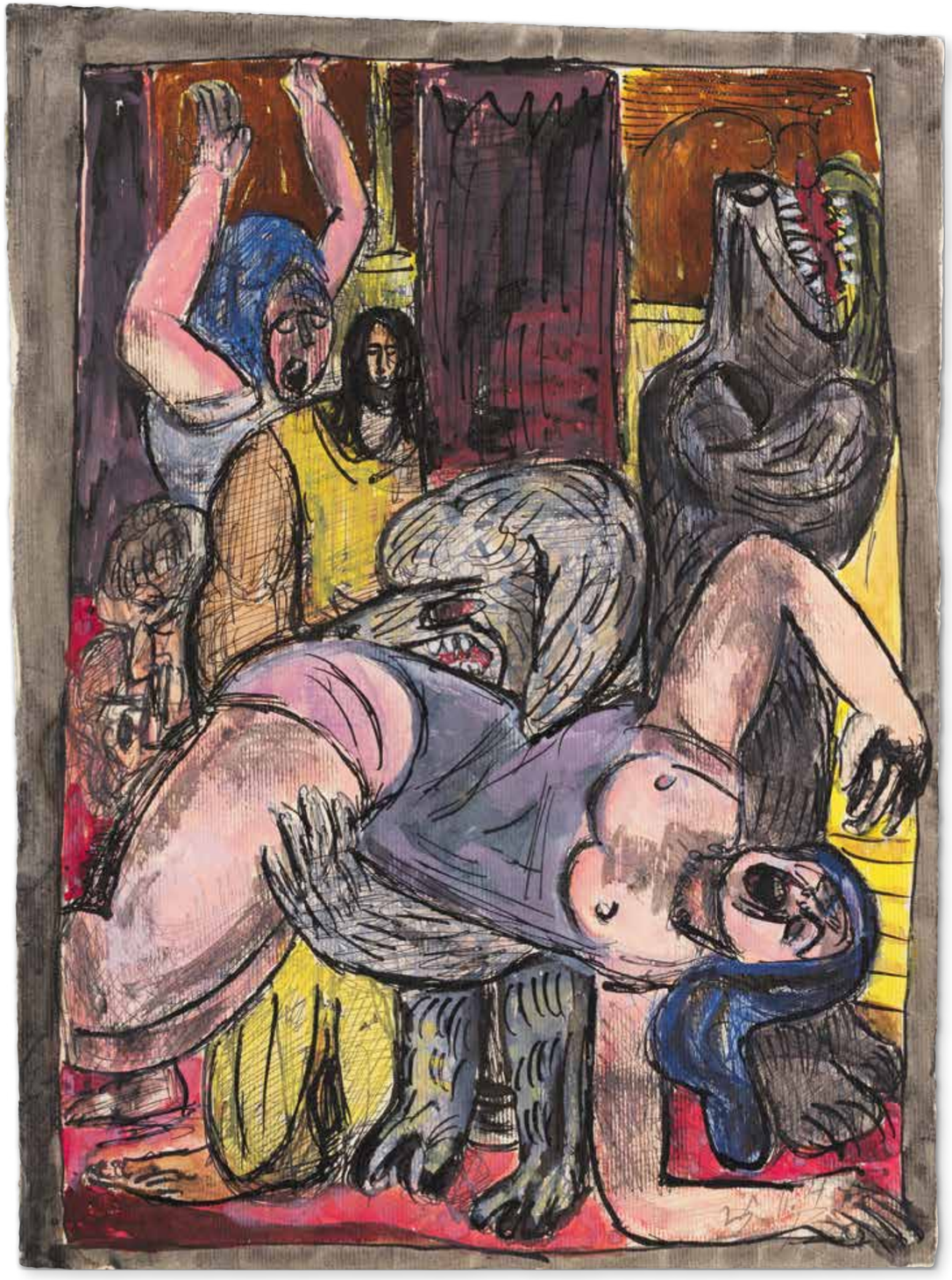
- Mathilde (Quappi) Beckmann, New York.
- Günther Franke, München (Beckmanns Galerist und Kunsthändler, Schenkung von der Vorgenannten, verso gewidmet).
- Sophie Franke, München (1977, vom Vorgenannten).
- Privatsammlung (1992, Kornfeld).
- Sammlung Fritz Eugen und Hannemarie Kropatscheck, Hamburg (2006 vom Vorgenannten erworben, Kornfeld).

AUSSTELLUNG

- Buchholz Gallery - Valentin Gallery, New York (als Leihgabe in der Galerieliste vermerkt „anonymous loan, not for sale“).
- Max Beckmann. Frankfurter Kunstkabinett Hanna Brekker vom Rath, Frankfurt a. Main, 1955, Kat.-Nr. 31 (hier mit abweichender Maßangabe).
- Max Beckmann. 180 Zeichnungen und Aquarelle aus deutschem und amerikanischem Besitz, Galerie Günther Franke, München, 1975, Kat.-Nr. 149.
- Max Beckmann. Aquarelle und Zeichnungen 1903-1950, Kunsthalle Bielefeld, 1977, Kat-Nr. 204, S. 75 (m. Abb.).
- Der Zeichner und Grafiker Max Beckmann, Kunstverein Hamburg, 1979, Kat.-Nr. 140, S. 139 (m. Abb. S. 129).
- Hommage à Günther Franke. Barlach, Baumeister, Beckmann, Bembé, Blumenthal..., Villa Stuck, München, 1983, Kat.-Nr. 19, S. 37 (m. Abb., hier mit abweichenden Maßen).
- Max Beckmann. Retrospektive, Haus der Kunst, München, 1984, Kat.-Nr. 196, S. 369 (m. Abb.).
- Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. Main, 2006.
- Max Beckmann. Exil in Amsterdam, Van Gogh Museum, Amsterdam, 6.4.-19.8.2007; Pinakothek der Moderne, München, 13.9.2007-6.1.2008, S. 342 (m. Abb. S. 343).
- Beckmann & Amerika, Städel Museum, Frankfurt a. Main, 2011/12, Kat.-Nr. 52, S. 132 (m. Abb. S. 133).
- Dix / Beckmann: Mythos der Welt, Kunsthalle Mannheim, 2013/14, Kat.-Nr. 89, S. 240 (m. Abb. S. 209).
- Max Beckmann. weiblich - männlich, Kunsthalle Hamburg, 2020/21, Kat.-Nr. 75 (m. Abb. S. 152).

LITERATUR

- Anja Tiedemann, Kaldewei Kulturstiftung (Hrsg.), Werkverzeichnis Max Beckmann - Catalogue Raisonné der Gemälde, Frankfurt a. Main, Online-WVZ-Nr. MB-AP 134 (m. Abb.), https://max-beckmann.org/mb/ap/134; aufgerufen 10.10.2026.
- Mayen Beckmann u. Siegfried Gohr, Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier, Köln 2006, WVZ-Nr. 134, S. 296/297 (m. Abb.).
- Max Beckmann, Tagebucheintrag vom 27. Dezember 1947 (https://www.beckmann-tagebuecher.de/1947/1872; aufgerufen 20.10.2026).
- Stadtnächte. Der Zeichner und Grafiker Max Beckmann, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg 1980, S. 141 (m. Abb. S. 133).
- Erhard Göpel (Hrsg.), Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950, München 1984, S. 240.
- Max Beckmann. Retrospective, Ausst.-Kat. St. Louis Art Museum 1984, S. 369.
- Galerie Kornfeld, Bern, Auktion Moderne Kunst, Teil I, 26.6.1992, Los 5 (m. Abb.).
- Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede, Stephan von Wiese (Hrsg.), Max Beckmann Briefe, 1937-1950, Bd. III, München/Zürich 1996, S. 12.
- Helmut G. Schütz, Sphinx Beckmann. Exemplarische Annäherung an Max Beckmanns Kunst, München 1997, S. 123.
- Siegfried Gohr, Selbstgespräche. Aquarelle und Pastelle von Max Beckmann, in: Ausst.-Kat. Sinclaire-Haus Bad Homburg 2001, S. 30 und 38.
- Galerie Kornfeld, Bern, Auktion Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Teil I, 16.6.2006, Los 32 (m. Abb.).



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

„Die Hunde werden größer“ lautet der rätselhafte Titel, den Max Beckmann dieser in all ihrer Direktheit und Brutalität verstörenden Szenerie seines berühmten malerischen „Welttheaters“ beigegeben hat. Begonnen hat Beckmann sie wohl entsprechend der rückseitigen Bezeichnung noch im Amsterdamer Exil kurz vor seiner Überfahrt nach New York (29. August bis zum 9. September 1947). Fertiggestellt hat er sie gegen Ende desselben Jahres und hält am 27. Dezember 1947, wenige Monate zuvor endlich in den USA angekommen, in St. Louis in seinem Tagebuch fest: „Schön in Wintersonne am Delmar. Unendlich heiter. [...] neue und alte Aquarelle corrigiert. Zum Schluß ‚die Hunde werden größer‘.“ Dicht gedrängt spielt sich auf engstem Raum eine bizarre Szenerie ab: Ein riesiger, schemenhaft umrissener Hund umgreift eine schmerzverzerrt schreiende, halb nackte Frau und ist gerade dabei, seine Zähne in ihr Fleisch zu schlagen. Mit stark überstrecktem Kopf jault ein ebenso monströser Hund am rechten Bildrand, während durch einen düstervioletten Vorhang getrennt, in der linken Bildhälfte weitere Figuren teils wehklagend, teils eng umschlungen und teils teilnahmslos diesem finsteren Schauspiel beiwohnen. Was aber will Beckmann in dieser Szene ausdrücken? Was ist die tiefere Bedeutung dieses zwischen Amsterdam und New York, zwischen Europa und Amerika entstandenen künstlerischen Exzesses?



Max Beckmann, Hölle der Vögel, 1937/38, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

Christiane Zeiller, hat die rätselhafte Szene im Ausstellungskatalog „Max Beckmann. Exil in Amsterdam“ (Van Gogh Museum, Amsterdam/ Pinakothek der Moderne, München, Ostfildern 2007) mit Verweis auf die ältere Beckmann-Forschung folgendermaßen zu entschlüsseln versucht: „Ob das Thema ‚eindeutig als männliche Sexualphantasie zu entschlüsseln‘ sei (J. Weiss in: München et al 1984, Nr. 196, S. 369), lässt sich mit letzter Sicherheit nicht klären, wobei Erotik und Gewalt, besonders in dieser Verbindung, seit dem Hauptwerk ‚Die Nacht‘ (1918/19 [...]) ein wichtiger Topos in Beckmanns Œuvre sind. Es ist denkbar, dass der Bildtitel auf das gesteigerte Tempo des Lebens in den USA gemünzt ist [...], mehr noch aber das Laute, Grelle der Darstellung. Beckmann hat in der kurzen Zeit von drei Monaten in den USA [...] ein Reigen von Coctailpartys und Feiern absolviert und am pulsierenden Leben New Yorks teilgenommen.“

Unklar aber bleibt, woher die enorme, albtraumartige Gewalttätigkeit und Brutalität dieser Szene herrührt. Hat Beckmann uns in diesem rätselhaft verdichteten Blatt vielleicht vielmehr eine komplexe politische Allegorie hinterlassen, die in all ihrer verstörenden Direktheit und Brutalität einem modernen Martyrium gleicht und damit entfernt an sein Gemälde „Hölle der Vögel“ (1937/38) erinnert, Beckmanns berühmte und verstörende Allegorie auf den Nationalsozialismus? Mit Blick auf Beckmanns Lebenssituation und die politischen Umstände im Jahr 1947 erscheint dieser Gedanke nur auf den ersten Blick unwahrscheinlich. Denn auch wenn der Zweite Weltkrieg bereits seit Mai 1945 mit der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands offiziell beendet ist, hat der Schrecken auch nach dem Befreiungstag der Niederlande, den Beckmann am 5. Mai 1947 euphorisch als solchen in seinem Tagebucheintrag feiert, noch lange kein Ende. Die niederländische Regierung startet die „Operation Black Tulip“, die das Ziel verfolgt, alle in den Niederlanden ansässigen ethnischen Deutschen als „feindliche Subjekte“ auszuweisen. Beckmann selbst entgeht vermutlich lediglich aufgrund seiner Hilfe für einen niederländischen Widerstandskämpfer der Ausweisung und wurde 1946 offiziell als „nicht-feindlich“ eingestuft. Aber auch Deutsche, die sich bereits in den vereinigten Staaten befinden, werden nun als „feindliche Ausländer“ stigmatisiert und zum Teil bis 1948 in Sammellagern interniert. Beckmanns Situation im Jahr 1947 war also die eines allseits Unwillkommenen, in Deutschland bis vor Kurzem von der nationalsozialistischen Ideologie als „entarteter Künstler“ gebrandmarkt, in den Niederlanden der ständigen Angst vor der Ausweisung ausgesetzt und von Amerika aufgrund der noch immer schwierigen Einreisebedingungen für Ausländer ebenso nicht wirklich willkommen geheißen: Beckmanns erster Antrag auf Einreisegenehmigung war von den USA bereits 1939 abgelehnt worden, 1947 beantragt er dann schließlich als „nicht-feindlicher“ Ausländer ein Besuchervisum, dass es ihm zunächst erlaubt, der Einladung als Gastprofessor an die Washington University in St. Louis zu folgen, wo er die vorliegende, komplexe Komposition fertigstellt. Für seine Statusänderung vom Besucher zum Einwanderer muss Beckmann aber die USA schließlich 1948 erneut für wenige Monate verlassen und wieder in die Niederlande zurückkehren, bevor er schließlich im September 1948 endlich als offiziell anerkannter Einwanderer nach Amerika einreisen darf. Beckmann ist 1947 einem modernen Odysseus gleich auf einer unendlichen, quälenden Reise, gefangen und allseits von drohenden Gefahren bedrängt. Sind es also Beckmanns Sorgen und Ängste, seine tiefen psychischen Qualen des Jahres 1947, die in all ihrer Bedrohlichkeit, Brutalität und Härte in „Die Hunde werden größer“ hineingeflossen sind? Wer Max Beckmanns hoch verdichtetes „Welttheater“ kennt, kann oder besser sollte davon ausgehen. [JS]

13

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Rote Wolke, Haus Nr. 1. 1910.

Öl auf Malpappe.
Verso datiert und betitelt. Verso mit dem Nachlassstempel, einem Aufkleber mit der teils handschriftlich, teils gestempelten Nummer „L 129“ und der handschriftlichen Bezeichnung „L 129“. 39 x 33 cm (15.3 x 12.9 in). [EH]

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 4. März 2009 (in Kopie). Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.24 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 156,800 – 201,600

PROVENIENZ

· Nachlass der Künstlerin.
· Sammlung Firma Eisenmann, Böblingen (verso mit Besitzvermerk).
· Kunsthandel Peter Eltz, Salzburg.
· Privatsammlung Süddeutschland (2009 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

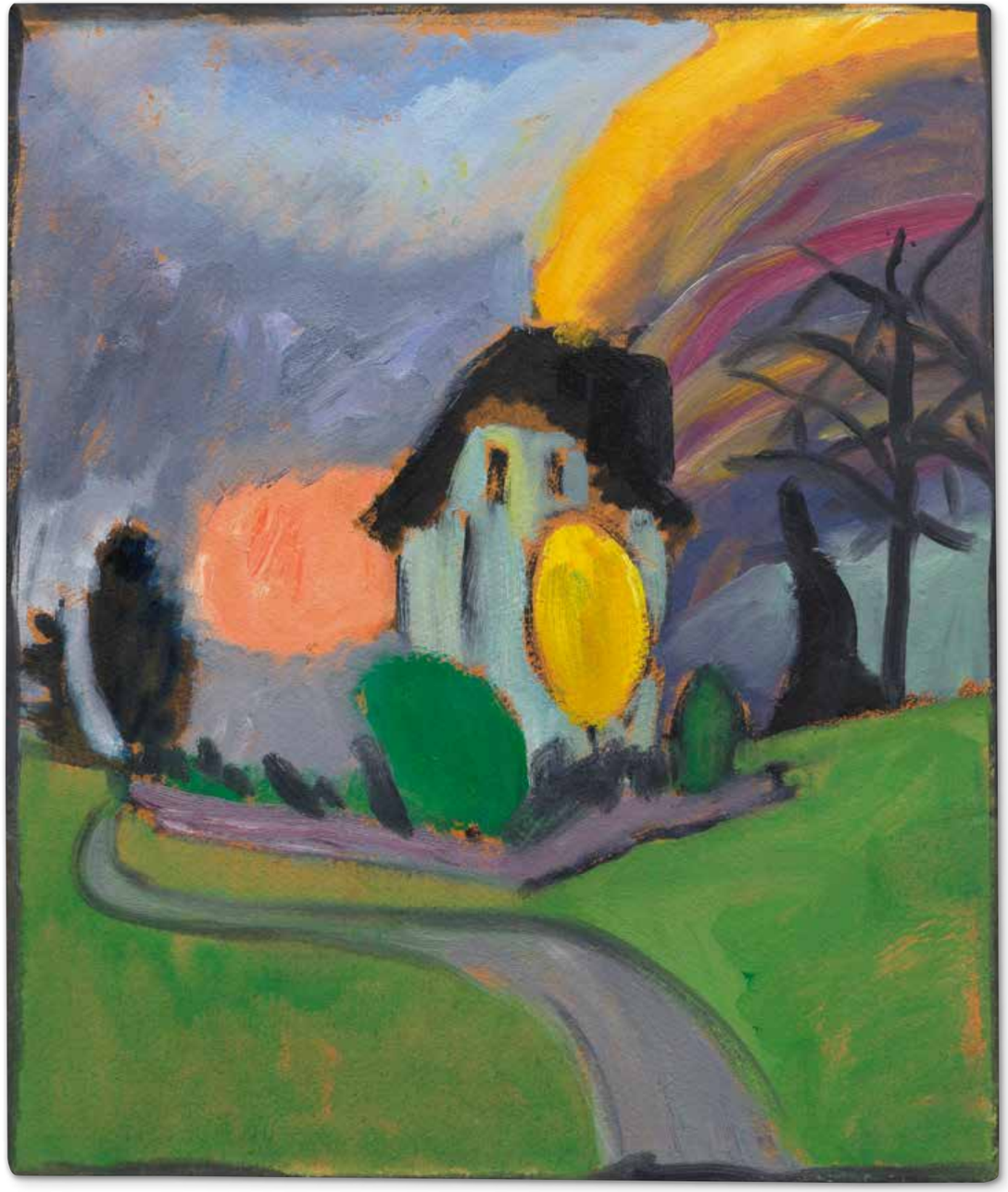
· Gabriele Münter, Kunstverein in Hamburg, 9.4.-29.5.1988; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 29.6.-21.8.1988; Sammlung Eisenmann, Aichtal-Aich, 3.-25.9.1988, Kat.-Nr. 73, Taf. LVIII.
· Gabriele Münter, Galerie Thomas, München, 10.11.2017-10.2.2018, S. 20f. m. Farbabb. (auf der Rahmenrückseite mit dem Etikett).

MURNAUER BLÜTEZEIT Meisterwerk von 1910 aus der bedeutendsten und gesuchtesten Schaffensphase der Künstlerin

AUFBRUCH ZUR ABSTRAKTION Radikale Vereinfachung der Formen und Befreiung der Farbe vom Naturvorbild

EXPRESSIVE FARBKRAFT Leuchtende Farbkontraste und ein dramatisch bewegter Himmel verleihen der Landschaft eine außergewöhnliche Dynamik

BLAUER REITER Wegweisendes Zeugnis jener künstlerischen Erneuerung, aus der wenig später der Blaue Reiter hervorgeht



Im Sommer 1908 erkunden Gabriele Münter und Wassily Kandinsky das Alpenvorland rund um Murnau, im darauffolgenden Jahr kann Gabriele Münter dort das „Russen-Haus“ kaufen, das heute unter dem Namen „Gabriele Münter-Haus“ bekannt ist. Vom ersten Moment an ist Gabriele Münter fasziniert von der landschaftlichen Schönheit des „Blauen Landes“, wie die Gegend um Murnau auch genannt wird. Nicht nur die sanfte Hügellandschaft rings um den Staffelsee und die Ebene des Murnauer Mooses vor den aufsteigenden Bergen faszinieren sie, sondern auch ganz besonders das Farbenspiel der Wolken und des Himmels im sich wandelnden Licht des Tages.

In unserem Gemälde „Rote Wolke, Haus Nr. 1“ fängt Gabriele Münter die „blaue Stunde“ ein, den Moment nach Sonnenuntergang, in dem der Himmel noch von der Sonne hinter dem Horizont erleuchtet und die nächtliche Dunkelheit noch nicht aufgezogen ist. Hier leuchtet der Himmel zwischen Blau und Violett, das Licht ist wie aus einer anderen Welt und verleiht der Umgebung etwas Unwirkliches. Münter setzt sehr mutig Akzente durch die titelgebende rote Wolke, den leuchtend gelben Baum und das vielfältige Farbspektakel, das die versinkende Sonne in den Himmel über dem Haus zaubert.

Wie wichtig ihr diese Naturphänomene sind und wie unmittelbar sie diese umsetzt, schildert Gabriele Münter noch Jahre später: „[...] und dahinter den blauen Berg und rote Abendwölkchen am Himmel. Ich schrieb das Bild, das sich mir bot, schnell hin.“ (A. Hoberg (Hrsg.), Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel, 1902–1914. Briefe und Erinnerungen, München 1994, S. 54) Die Besonderheit der Wolkenformationen des Voralpenlandes und die immer wieder besondere Illumination des Himmels hält die Künstlerin in ihren Gemälden fest. Es sei in diesem Zusammenhang nur auf die Bilder „Staffelsee mit rotem Haus“ (1908, Öl auf Leinwand, vgl. Ketterer Kunst, Auktion 392, 9.6.2012 Los 5, Privatsammlung) oder „Rote Wolke“ (1910, Öl auf Leinwand, Kunstsammlung Chemnitz, Museum Gunzenhauser) verwiesen.

Unser Gemälde ist in der Zeit entstanden, in der Gabriele Münter Mitglied der „Neuen Künstlervereinigung München“ ist. Die Zeit von 1908 bis 1910 umfasst die zwei Jahre, in denen sie den in Murnau gefundenen Stil weiterentwickelt und sich loslöst von den nur großflächigen Farbmalereien. In der farblich starken Komposition „Rote Wolke, Haus Nr. 1“ hat Münter dabei eine künstlerische Progressivität erreicht, wie sie für ihr ansonsten zumeist eher gemäßigtes expressionistisches Schaffen außergewöhnlich ist. Hier zeigt sich ihre im Austausch mit Wassily Kandinsky und besonders mit Alexej von Jawlensky neu entwickelte künstlerische Handschrift: ihre Fähigkeit, das Gesehene auf wesentliche Formen zu reduzieren und Farben losgelöst vom Natureindruck in ihrer reinsten Form frei einzusetzen. [EH]

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

14

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Gelb und Silbergrau. 1961.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert und datiert sowie betitelt und mit einem Richtungspfeil bezeichnet.
200 x 125 cm (78.7 x 49.2 in). [AR]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.26 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/F)
$ 224,000 – 336,000

PROVENIENZ

- M. Knoedler & Co., Inc., New York.
- John Day und Carroll Stuchell, Pittsburgh (1967 vom Vorgenannten erworben, mit Etikett).
- M. Knoedler & Co., Inc., New York.
- Privatsammlung Zürich.
- Privatsammlung (seit 1994, Sotheby's London, 30.11.1994, Los 15).
- Sammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

- The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Carnegie Institute of Art, Pittsburgh, 27.10.1961-7.1.1962, Kat.-Nr. 284 (m. Etikett).

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1952-1968, Köln 1990, S. 225, WVZ-Nr. 995 (m. Farbabb. S. 212).
- Fritz Usinger, Ernst Wilhelm Nay, Recklinghausen 1961, S. 25 (m. Abb. S. 56).
- The 42nd Pittsburgh International, in: Art International, vol. V, no. 8, 20.10.1961 (m. Abb. S. 73).

HÖCHSTE AUSDRUCKSKRAFT Die reine Abstraktion der Nay'schen Scheibe im eindrucksvollen Großformat

KONTRAST Spannungsvolles Gegenüber von Licht und Dunkel, Gelb und Silbergrau

TRANSATLANTISCH Schon 1961 in Pittsburgh ausgestellt, neben Albers, Motherwell und Rothko

MUSEAL Vergleichbare Hochformate befinden sich im Museum Ludwig, Köln, im Städel Museum, Frankfurt a. Main, und im Guggenheim Museum, New York

„Wer vor Nays Bilder tritt, fühlt sich erregt und betroffen von der Macht einer unmittelbaren, wie in sich selbst tatenvollen Erscheinung [...]."

Zitat des bedeutenden deutschen Kunsthistorikers Max Imdahl, in: ders., Ernst Wilhelm Nay, Stuttgart 1962, S. 5.

„Wer vor Nays Bilder tritt, fühlt sich erregt und betroffen von der Macht einer unmittelbaren, wie in sich selbst tatenvollen Erscheinung [...]" Mit diesen Worten beschreibt der Kunsthistoriker und Wegbereiter des modernen Kunstverständnisses Max Imdahl einst die Wirkung von Ernst Wilhelm Nays Malerei (Max Imdahl, Ernst Wilhelm Nay, Stuttgart 1962, S. 5). Was sich für den Betrachter letztlich als unmittelbare Erscheinung vor seinen Augen entfaltet, ist das Ergebnis einer außergewöhnlichen künstlerischen Leistung und eines differenzierten Zusammenspiels von Farbe, Form und Malweise. Dies ist in der Arbeit „Gelb und Silbergrau" von 1961 besonders eindringlich erfahrbar.

In einem dichten Neben- und Übereinander der für Nay so charakteristischen Scheibenform - dem berühmten Höhepunkt seiner Abstraktion - treffen in diesem eindrucksvollen Hochformat dunkle Grau- und Schwarztöne auf wenige hellgelbe Akzente. Der ausgeprägte, geradezu dramatisch inszenierte Hell-Dunkel-Kontrast verleiht dem frei komponierten Bildraum dabei eine spannungsreiche Ordnung, in der die schwerelos anmutenden Kreisformen zwischen Fläche und Raum zu schweben scheinen. So verbindet Nay Farbe und Form zu einem befreiten und ungemein lebendigen Spiel unterschiedlicher Kräfteverhältnisse, das Max Imdahl so treffend als „Choreographie des Farbklangs, des Raumes und der Fläche" beschreibt (Max Imdahl, a. a. O., S. 16).

Noch im Entstehungsjahr wird „Gelb und Silbergrau" im Rahmen einer großen Überblicksausstellung in Pittsburgh neben Arbeiten von Josef Albers, Robert Motherwell und Mark Rothko präsentiert. Nur ein Jahr später widmet die New Yorker Galerie Knoedler dem deutschen Künstler eine Einzelausstellung; wenige Jahre später gelangt das Gemälde über deren Kontakte schließlich in eine Privatsammlung nach Pittsburgh. „Gelb und Silbergrau" steht damit exemplarisch für die beginnende internationale Wertschätzung von Nays heute so bekannten Scheibenbildern, die mit ihrer eigenständigen, wirkungsvollen Bildsprache und zeitlosen Dramaturgie nach wie vor tatenvoll in Erscheinung treten. [AR]



ARNALDO POMODORO

1926 Morciano di Romagna – 2025 Mailand

Sfera con perforazione. 1966.

Bronze.
Auf dem Plexiglassockel mit der Signatur, Datierung, Betitelung und Nummerierung.
Eines von zwei Künstlerexemplaren außerhalb der Auflage von zwei.
Durchmesser: 57,5 cm (22.6 in). Sockel: 60 x 60 x 5,5 cm (23.6 x 23.6 x 2.1 in). [AW]

Mit einer Bestätigung der Fondazione Arnaldo Pomodoro, Mailand, vom 26. Oktober 2026. Das Werk ist unter der Nummer „AP 269" im Archiv registriert.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.28 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/D/F)
$ 280,000 – 392,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Ottomar Lampe, Kiel.

LITERATUR

· Flaminio Gualdoni, Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura, Bd. I., Mailand 2007, WVZ-Nr. 389.

AUSSERGEWÖHNLICHE RARITÄT Frühe Kugelskulpturen aus den 1960er Jahren gelangen nur äußerst selten auf den internationalen Auktionsmarkt

IKONISCHE WERKGRUPPE Pomodoros berühmte Sfere sind unter anderem in der Peggy Guggenheim Collection in Venedig, den Vatikanischen Museen und am Hauptsitz der Vereinten Nationen in New York vertreten

WEGWEISENDE FORMENSPRACHE Bereits 1966 nimmt Pomodoros aufgebrochene Kugel ein Motiv vorweg, das wenig später auch Fritz Koenigs weltberühmte Skulptur für das World Trade Center prägt

GROSSE RETROSPEKTIVE Zum 100. Geburtstag würdigten die Gallerie d'Italia in Mailand den Künstler 2026 mit einer umfassenden Retrospektive, die auch seine berühmten Kugelskulpturen in den Mittelpunkt stellte

ERSTMALS AUF DEM AUKTIONSMARKT Eines von nur zwei Künstlerexemplaren außerhalb der Auflage, seit Jahrzehnten in Privatbesitz

Arnaldo Pomodoro (1926–2025) gilt als einer der bedeutendsten Bildhauer der italienischen Nachkriegsmoderne und prägt mit seinem radikalen Formwillen bis heute die abstrakte Plastik des 20. Jahrhunderts. Geboren in einer vom Krieg gezeichneten Welt, beginnt er seine Laufbahn als Bühnenbildner, bevor er sich gemeinsam mit seinem Bruder Giò der Goldschmiedekunst zuwendet. Eine handwerkliche Schule, die sein späteres Schaffen nachhaltig beeinflussen wird. Nach der Übersiedlung nach Mailand 1954 knüpft er Kontakte zu Lucio Fontana und Alberto Giacometti und entwickelt eine einzigartige Synthese aus handwerklicher Präzision sowie avantgardistischem Gestaltungswillen. Seine Skulpturen in Bronze, Eisen oder Gold zeugen von einem tiefen Verständnis für Material und Technik, stets verbunden mit einer fast philosophischen Reflexion über Form und Zerstörung.

Die Begegnung mit Constantin Brancusis makellosen Kugeln im New Yorker Museum of Modern Art 1959 markiert einen Wendepunkt. Während Brancusi die perfekte, geschlossene Form verkörpert, sieht Pomodoro darin eine Herausforderung: „For me, the sphere is a perfect, almost magical form. Then you try to break the surface, go inside and give life to the form." (zit. nach: Sculpture: Dissatisfied Aristotle, Time magazine, 3.12.1965) Ab 1963 widmet er sich zunehmend den sphärischen Formen, doch anders als Brancusi bricht er ihre Oberfläche auf, um das Innere freizulegen. Die Kugel wird zum Symbol für die Spannung zwischen Harmonie und Fragmentierung, zwischen organischer Lebendigkeit und mechanischer Präzision.

Die Skulptur von 1966 zählt zu den frühesten und faszinierendsten Beispielen dieser Werkgruppe. Die hochglanzpolierte Bronzeoberfläche spiegelt die Welt um sich herum, während tiefe Risse und Erosionen den Blick auf ein geheimnisvolles Inneres freigegeben. Es öffnet sich ein Raum aus ineinandergreifenden Facetten, der an Schaltkreise, Maschinenteile oder Zeichen einer verschollenen Schrift erinnert. Zähne scheinen in die Leere zu beißen, das Innere wirkt fast organisch, beinahe lebendig, als dränge es aus seiner Schale hervor. Mit der Spannung zwischen An- und Abwesenheit der Form erforscht Pomodoro deren Wesen und kehrt das Abstrakte buchstäblich von innen nach außen.

„Sfera con perforazione" verkörpert Pomodoros Überzeugung, dass Kunst die Aufgabe hat, die Oberfläche der Dinge zu durchdringen und dem Unsichtbaren Gestalt zu verleihen. Mit ihrer faszinierenden Ambivalenz zwischen Zerstörung und Schöpfung, zwischen Mechanik und Organik steht sie exemplarisch für das gesamte Œuvre des Künstlers und macht seine künstlerische Vision in ihrer ganzen Dichte erfahrbar. [AW]



16

LYONEL FEININGER

1871 New York – 1956 New York

Alte Amerikanische Lokomotive. 1910.

Öl auf Leinwand.
Rechts oben signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet „Sunday July 3rd 1910". 50 x 100 cm (19.6 x 39.3 in).
Verso mit einem Etikett der „Serge Sabarsky Gallery", New York, sowie der Galerie „Eugene Victor Thaw", New York. [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 2101-09-29-26 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei. Das Gemälde ist in Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings von Achim Moeller unter der Nummer 062 aufgeführt.

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

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.30 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 900.000 (R7/D/F)
$ 672,000 – 1,008,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers, New York.
- Julia Feininger, New York.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Privatsammlung Norddeutschland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- 27ème Exposition de la Société des Artistes Indépendants, Salon des Indépendants, Paris, 21.4.-13.6.1911, Nr. 2181 (La locomotive ancienne), S. 154.
- The Decade of the Armory Show: New Directions in American Art 1910-1920: Sixth Loan Exhibition of the Friends of the Whitney Museum of Art, Whitney Museum of American Art, New York, 27.2.-14.4.1963, Kat.-Nr. 37 (Old American Locomotive; Sammlung Mrs. Lyonel Feininger, m. SW-Abb. S. 6), mit Stationen in: City Art Museum of St. Louis, St. Louis, 1.4.-14.7.1963; The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 6.8.-15.9.1963; Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, 30.9.-30.10.1963; The Art Institute of Chicago, Chicago, 15.11.-29.12.1963; Albright-Knox Art Gallery, 20.1.-23.2.1964.
- Lyonel Feininger 1871-1956: A Memorial Exhibition, Pasadena Art Museum, Pasadena, 26.4.-29.5.1966, Kat.-Nr. 6 (Old American Locomotive, Mrs. Julia Feininger, m. Farbabb., o. Seite, verso m. Ausstellungsetikett), mit Stationen in: Milwaukee Art Center, Milwaukee, 10.7.-11.8.1966; Baltimore Museum of Art, Baltimore, 7.9.-23.10.1966.
- The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age, The Museum of Modern Art, New York, 27.11.1968-9.2.1969, S. 46 (Old American Locomotive, Mrs. Julia Feininger, m. SW-Abb., verso m. Etikett „Museum of Modern Art - LOAN"), mit Stationen in: University of St. Thomas, Houston, 25.3.-18.5.1969; San Francisco Museum of Art, San Francisco, 27.6.-24.8.1969.

MUSEAL Frühe, großformatige Arbeit in leuchtendem Kolorit, mit der Feininger seinen Aufbruch in die Moderne vollzieht

NEUE IMPULSE Lokomotive, Figuren und Bewegung werden zum künstlerischen Impuls, aus dem er seine unverwechselbare Bildsprache formt

AUSGESTELLT 1911 im Salon des Indépendants, Paris, 1966 in einer der ersten posthumen Retrospektiven, Pasadena-Milwaukee-Baltimore, sowie 1968/69 in einer großen Gruppenshow im Museum of Modern Art, New York

SAMMLUNG Ein weiteres Gemälde mit Lokomotiven-Motiv von 1910 befindet sich in der Sammlung der Albertina Wien

GESUCHT Feiningers figürliche Arbeiten der 1910er Jahre zählen mit zu den gefragtesten Werken des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)

Aufbruch in die Moderne: Lyonel Feiningers frühe Erfolge als Maler
Paris im Jahr 1911: Der Salon des Indépendants öffnet seine Türen und die neuesten Tendenzen der Malerei werden der Öffentlichkeit präsentiert. Die große Bühne gehört damals dem Kreis der Kubisten im „Salle 41", in dem unter anderem Arbeiten von Robert Delaunay, Fernand Léger, Albert Gleizes und Marie Laurencin zu sehen sind. In der umfangreichen Ausstellung mit insgesamt mehr als 6.000 Exponaten sind auch Henri Matisse und Wassily Kandinsky vertreten, deren neuartiges Schaffen zusammen mit den Kubisten die Kunstwelt wie ein Beben erschüttert und letztlich einer ganzen Generation von Künstlern den Weg für ein modernes Kunstverständnis ebnen wird. Der deutsch-amerikanische Künstler Lyonel Feininger beteiligt sich ebenfalls mit sechs seiner jüngsten Arbeiten an der großen Überblickschau und zeigt dort unter anderem seine „Alte Amerikanische Lokomotive" aus dem Jahr 1910. Wie für sein gesamtes Schaffen so typisch, lässt sich Feininger allerdings schon damals keiner Gruppe oder keinem der sich in dieser Zeit formierenden Kunst-Ismen zuordnen. Denn obwohl er sich vor allem zu Beginn seiner Laufbahn als Maler von modernen Kunstströmungen beeinflussen lässt, wird er zeitlebens doch vor allem seinem eigenen künstlerischen Streben verpflichtet bleiben, anstatt sich einem übergeordneten Programm unterzuordnen.



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





Lyonel Feininger, Grüne Brücke, 1909, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Erst wenige Jahre zuvor hatte Lyonel Feininger, der bis dato überwiegend als Karikaturist und Zeichner tätig war, damit begonnen, sich mit der Malerei auseinanderzusetzen. Es ist ein Weg, der mit vielen Herausforderungen und Unsicherheiten verbunden ist und nicht nur technisch sondern auch auf geistiger Ebene nach neuen Ansätzen verlangt. Feininger selbst hadert immer wieder mit seinen Fortschritten und schwankt zwischen Euphorie und Niedergeschlagenheit, wie aus seinen Briefen dieser Zeit hervorgeht. So schreibt er am 11. August 1909 noch voller Zuversicht: „...Mir geht eine Zukunft allmählig auf, ich werde nicht umsonst gelebt haben..", und nur vier Tage später voller Ernüchterung: „...Es gibt eben Zeiten wo ich ein Teufelskerl mich wähne – und dann plötzlich suche ich vergeblich nach einem einzigen Werk das bestehen könnte.." (Lyonel Feininger, zit. nach: Hans Hess, Lyonel Feininger, Stuttgart 1959, S. 47) Im Jahr 1909 wird Feininger trotz aller anfänglicher Unsicherheiten Mitglied der Berliner Sezession, stellt 1910 ein Gemälde aus und ist dort bereits ein Jahr später mit zwei Werken in der Ausstellung vertreten. Die Teilnahme am Salon des Indépendants ist ein weiterer, wichtiger Schritt auf seinem Weg zum erfolgreichen Dasein als Maler. Wie von zahlreichen Künstlerbiografien der Jahrhundertwende bekannt, erfährt auch Feininger dabei zunächst gemischte Reaktionen sowie Ablehnung und Unverständnis. Doch schon bei diesem ersten großen öffentlichen Auftritt in Paris soll Feininger bereits prominenten, positiven Zuspruch erhalten haben, wie sich die amerikanische Schriftstellerin Charlotte Teller bezüglich der Reaktion von Henri Matisse auf Lyonel Feininger Gemälde „Grüne Brücke" von 1909 erinnert: „Matisse war hereingekommen, um eines seiner Gemälde im Raum nebenan aufzuhängen. Für eine lange Zeit stand er starr bei Feiningers Leinwand. Dann drehte er sich um und nahm sein Bild mit sich. Von seinen erstaunten Anhängern zur Seite genommen, erklärte er, er müsse sein Bild überarbeiten, bevor es einem Vergleich mit dem Feiningers standhalten könnte. Und so tat er es." (Charlotte Teller, Feininger-Fantasist, in: The International Studio, LXIII, Nov. 1917, Nr. 249, S. XXVI).

Feiningers Arbeiten dieser frühen Schaffenszeit zwischen den Jahren 1908 bis 1912/13 zeichnen sich dabei insbesondere durch eine figürliche Bildsprache aus, die trotz der realistischen Darstellungen von einer ganz eigenen Entrücktheit und Fantastik durchzogen sind. In zumeist leuchtendem Kolorit und mit den für Feininger so typischen, langgezogenen Formen tummeln sich auf seinen Gemälden zwielichtige, bizarre und in ihren Handlungen undurchsichtige Figuren aller Couleur, deren buntes Treiben es zu entschlüsseln gilt. Starke, teils disharmonische Farbkontraste entrücken seine Szenerien dabei der Realität, wobei sie durch oftmals städtische Bildräume doch weiterhin in der reale Welt verankert bleiben. Fast erscheinen seine figürlichen Kompositionen wie ein parallel zur Realität existierendes Schauspiel, das sich im Schatten der Wirklichkeit abspielt und sich nur den aufmerksamen Beobachtern offenbart. Es ist eine Zeit der Selbstfindung und gleichzeitig ganz deutlich der Aufbruch in die Moderne, der sich in Feiningers Schaffen dieser Jahre vollzieht.

LITERATUR

- Achim Moeller, „(Alte amerikanische Lokomotive I), 1910 (062)." Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings, https://www.feiningerproject.org/catalogue/entry.php?id=63 (aufgerufen 16.9.2026).
- Hans Hess, Lyonel Feininger. Mit einem Oeuvre-Katalog von Julia Feininger, Stuttgart 1959, WVZ-Nr. 53 (m. SW-Abb. S. 253).
.....
- Lloyd Goodrich, [Introduction], in: Ausst.-Kat. The Decade of the Armory Show: New Directions in American Art 1910-1920, New York 1963, S. 5-89, hier S. 5.
- Leona E. Prasse, Lyonel Feininger. Das graphische Werk. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, Berlin/Cleveland 1972, S. 58 (Old American Locomotive).
- Donald E. Gordon, Modern Art Exhibitions: 1900-1916. Selected Catalogue Documentation, II, München 1974, S. 479 (La locomotive ancienne).
- Ulrich Luckhardt, Der frühe Feininger und Robert Delaunay, in: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Delaunay und Deutschland, Köln 1985, S. 285-291, hier S. 285.
- Ulrich Luckhardt, Lyonel Feininger: Die Karikaturen und das zeichnerische Frühwerk. Der Weg zur Selbstfindung zum unabhängigen Künstler, mit einem Exkurs zu den Karikaturen von Emil Nolde und George Grosz, München 1987, S. 143.
- Galerie Gmurzynska (Hrsg.), Lyonel Feininger, Köln 1997, S. 40.
- Ulrich Luckhardt, Martin Faass (Hrsg.), Lyonel Feininger: Die Zeichnungen und Aquarelle, Köln 1998, S. 206.
- Martin Faass, Lyonel Feininger und der Kubismus, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 33, Frankfurt a. Main 1999, S. 36 (La locomotive ancienne [Alte Amerikanische Lokomotive]).
- Anja Breloh, Das verheissungsvollste Geschenk, in: Gerhard Finckh (Hrsg.), Feininger: Frühe Werke und Freunde, Bönen 2006, S. 112-119, hier S. 116.
- Björn Egging, Manuela Winter (Hrsg.), Lyonel Feininger: Radierungen und Lithografien, Quedlinburg 2012, S. 108.



Lyonel Feininger, Die Lokomotive mit dem großen Rad, 1910, Öl auf Leinwand, Albertina, Wien. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Zwischen Technikfaszination und unwirklicher Fantastik: Lyonel Feiningers „Alte Amerikanische Lokomotive"

Zu dieser frühen Schaffensphase zählt fraglos auch Lyonel Feiningers Arbeit „Alte Amerikanische Lokomotive" von 1910. Unter einem leuchtend gelben Himmel und auf saftig grünem Gras platziert er in der Bildmitte eine amerikanische Acht-Rad-Lokomotive (Eight-Wheeler) mit trichterförmigem Schornstein, konisch geformtem Feuerkasten, und vierachsigem Tender. Die beiden US-amerikanischen Flaggen an der Spitze des Zugs verweisen einerseits auf die Herkunft der Lokomotive, andererseits natürlich aber auch auf die Biografie des in den USA geborenen Künstlers, der bereits als Kind in den 1870er und 1880er Jahren an der Grand Central Station in New York seine Faszination für die imposanten, dampfenden Transportmittel entdeckte, die er als „half terrifying and wholly fascinating" in Erinnerung behalten sollte (Lyonel Feininger, 1944, zit. nach: Moeller Fine Art, Lyonel Feininger's Locomotives and Trains, online: www.moellerfineart.com; aufgerufen 15.10.2026).

Lyonel Feininger neben einer Lokomotive, Deep, 1933. Foto: Werner Jackson. © Werner Jackson: Bauhaus-Archiv Berlin



Obwohl sich die historische Lokomotive nicht in voller Fahrt befindet, impliziert der dichte, aus dem Schornstein aufsteigende Rauch und das angedeutete Bahnhofsgelände im Hintergrund dennoch, dass die Fahrt bald beginnen könnte oder eventuell gerade zu Ende gegangen ist, die Lokomotive aber auf jeden Fall – trotz ihres etwas altertümlichen Aussehens – noch lebendig ist. Neben dem Führerhäuschen ist ein Mechaniker auszumachen, davor eine ganz in Rot gehaltene kleine Figur, möglicherweise ein Kind, mit einem Reif in der Hand sowie ein auffällig, hellgrün gekleideter Herr mit Zylinder und einem langen Stab über der Schulter, der wohl ebenfalls den Gleis- oder Zugarbeitern zugeordnet werden kann. Im Hintergrund unter der US-amerikanischen Flagge ist schemenhaft eine vierte, stark stilisierte Figur in Weiß zu erkennen, die mit dem für Feininger so typischen Zylinder und einem Anzug bekleidet ist, nicht so recht ins Bild der Zugarbeiter passen möchte und die Szenerie auch eher aus der Distanz zu beobachten scheint.

Der Vergleich mit dem im selben Jahr entstandenen Gemälde „Die Lokomotive mit dem großen Rad", auf dem sich alle Figuren eindeutig als Arbeiter identifizieren lassen, zeigt hier ganz deutlich, dass in „Alte Amerikanische Lokomotive" mehr zu sehen ist als die reine Abbildung der täglichen Aufgaben der Zugarbeiter. Vor allem der weiße Gentleman im Hintergrund als auch die rote kindliche Figur im Vordergrund schaffen irritierende Momente, die das Bahnhofstreiben in ein neues Licht rücken. Wie für die Zeit so typisch verwendet Feininger zudem ein teils hell leuchtendes Kolorit und verleiht der alten Lokomotive dadurch ein nahezu unnatürlich modernes, farbiges Gewand. Fast scheint es, als erzeuge der stetig an Selbstbewusstsein gewinnende Maler hier ganz bewusst unerwartete Dissonanzen, sowohl in der Komposition als auch in seiner Farbwahl, wodurch die zunächst real anmutende Szenerie ins Irreale und Fantastische zu entschwinden droht. Obwohl die Figuren nicht aktiv miteinander interagieren und sich mitunter in unterschiedliche Richtungen bewegen, sind sie durch die Lokomotive doch in eine gemeinsame Handlung eingebunden und werden im Zusammenspiel mit Feiningers Bestreben der Sichtbarmachung von Bewegung zum zentralen künstlerischen Impuls, aus dem der aufstrebende Maler seine unverkennbare, faszinierende Bildsprache formt, die uns bis heute zu Spekulationen über das wahre Wesen seiner halb realen, halb fantastischen Welten verführt. [AR]

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Stillleben. 1910.

Öl auf Malpappe.
Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Jawlensky 2230. Rechts unten signiert, verso datiert. Verso vom Künstler auf einem Etikett betitelt, signiert sowie bezeichnet „n 9". Hier von fremder Hand bezeichnet „A. J. Eddy" und „8".
49,5 x 53 cm (19.4 x 20.8 in).
Bei dem im Hintergrund des Gemäldes abgebildeten Werk handelt es sich um Jawlenskys „Murnau – Landschaft mit orangener Wolke" aus dem Jahr 1909. [EH]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.32 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/D)
$ 280,000 – 392,000

Weitere Werke aus der Sammlung Manke kommen in unserem Day Sale am Samstag, dem 5. Dezember 2026, sowie in unserem Online Sale vom 15. Januar bis zum 15. Februar 2027 zum Aufruf.

PROVENIENZ

- Privatsammlung Arthur Jerome Eddy, Chicago/USA (um 1913 vom Künstler erworben, Bleistiftbezeichnung verso auf dem Künstleretikett).
- Jerome O. Eddy, Chicago & Skull Valley, Arizona (durch Erbschaft vom Vorgenannten, 1920-1937, Williams, Barker & Severn Co.).
- Privatsammlung Katharina Kuh, Chicago/USA (1937 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Peter und Katinka de Vries, Westport, CT/USA (um 1938 von der Vorgenannten erworben, bis 1992: Christie's, New York, 13.4.1992).
- Privatsammlung Kanada (1992 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Dietmar Manke, Schleswig-Holstein.

AUSSTELLUNG

- Lebensmenschen. Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin, Lenbachhaus München, 22.10.2019-16.2.2020; Museum Wiesbaden, 13.3.-23.8.2020, Kat.-Nr. 76, Abb. S. 143.

LITERATUR

- Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. 3: 1890-1914, München 1991, S. 407 m. SW-Abb. und S. 435, WVZ-Nr. 2230.
  .....
- Williams, Barker & Severn Co., Chicago, The Late Arthur J. Eddy, Extraordinary Collection of One Hundred and Ten Modernistic Paintings and Antique Oriental Rugs, 20th January 1937, Los 48.
- Christie's, New York, Auktion 13.4.1992, Los 221 (m. Farbabb.).
- Alexej v. Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. Volume Three 1934-1937, hrsg. von. Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlenksy und Angelica Jawlensky, München 1993, Nr. 2230, S. 407.

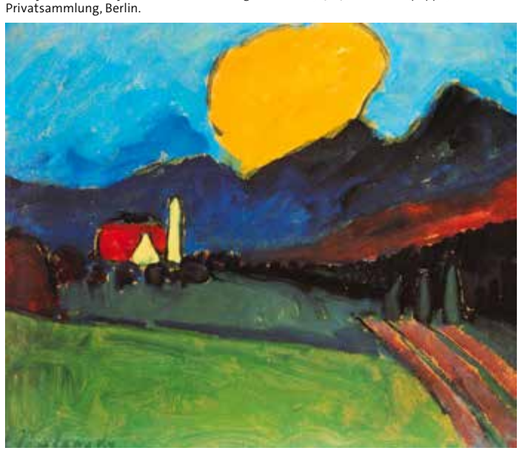
MUSEAL Ein außergewöhnliches Werk von musealer Qualität

FARBEXPRESSION Radikale Farbkontraste und geheimnisvolles Dunkel verleihen dem Stillleben eine außergewöhnliche Ausdruckskraft

SELBSTZITAT Jawlensky integriert sein eigenes Murnauer Landschaftsgemälde von 1909 und vereint so zwei zentrale Bildgattungen

KÜNSTLERZITAT „Ich wollte durch Farbe und Form das ausdrücken, was in mir vibrierte." – Alexej von Jawlensky

Alexej von Jawlensky, Landschaft mit orangener Wolke, 1909, Öl auf Malpappe, Privatsammlung, Berlin.





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



Alexej von Jawlensky, Stillleben mit Früchten, 1910,
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



Paul Cézanne, Pommes et biscuits (Äpfel und Kekse), 1880,
Öl auf Leinwand, Musée de l'Orangerie, Paris.

„Ich suchte intensiv in diesen Stilleben nicht den stofflichen Gegenstand, sondern wollte durch Farbe und Form das auszudrücken, was in mir vibrierte."

Alexej von Jawlensky, Lebenserinnerungen, 1937, zit. nach: Ausst.-Kat. Alexej Jawlensky. Vom Abbild zum Urbild, Galerie im Ganserhaus, Wasserburg am Inn, 15.9.-28.10.1979, S. 55.

Farbe, Fläche und Linie

Alexej von Jawlensky verändert im Herbst 1908 seine Malerei nachhaltig, als er gemeinsam mit Marianne von Werefkin, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky im ländlichen Murnau arbeitet. Ist die Wirkung der Malerei van Goghs auf die vier Künstler nach wie vor latent in deren Köpfen, so dominiert zunehmend die Auseinandersetzung mit Paul Gauguin und im Weiteren mit den „Fauves", insbesondere mit Henri Matisse und André Derain: Es ist die eindeutige Zuordnung von Farbe, Fläche und Linie. Die traditionellen Sujets Porträt, Landschaft und auch Stillleben spielen für die „Fauves" in Frankreich eine wichtige Rolle und sind jetzt Vorbild insbesondere für Alexej von Jawlensky und Gabriele Münter, die sich intensiv mit der Malerei der Franzosen als Folie für ihren eigenen künstlerischen Ausdruck auseinandersetzen. So entsteht oftmals eine frappierende motivische Nähe in den Stillleben, die Jawlensky und Münter nach 1908 malen.

Expressionismus als Synthese

Die Kenntnis der Malerei der „Fauves" – Matisse, Derain, Vlaminck –, die mit ihrer ersten Präsentation auf dem Salon d'Automne 1905 in Paris für Aufregung sorgen, werden auch Jawlenskys Palette am Ende der Reise in die Provence im Herbst/Winter 1906 verändern. Jawlensky beschickt zwar den Salon d'Automne 1905 mit sechs Bildern – überwiegend Stillleben –, ist aber selbst nicht in Paris und auch nicht in Frankreich. Ein Jahr später steht daher zunächst die Bretagne auf Jawlenskys Reiseplan, die künstlerische Heimat von Gauguin und seinen Nachfolgern, den „Nabis". Ob Jawlensky und Werefkin auch die Orte Pont-Aven und Le Pouldu im Süden der Halbinsel aufsuchen, wo Gauguin zeitweise lebte, ist anzunehmen, man weiß es aber nicht. Die Landschaft am Atlantik stimuliert Jawlensky jedenfalls nachhaltig: „Zum erstenmal habe ich damals verstanden zu malen, nicht das, was ich sehe, aber das was ich fühle [...] Und ich verstand, die Natur entsprechend meiner glühenden Seele in Farben zu übersetzen. Ich malte dort viele Landschaften, vom Fenster Gebüsche und bretonische Köpfe. Die Bilder waren glühend in Farben. Und mein Inneres war damals zufrieden", schwärmt der Künstler in seinen Lebenserinnerungen (zit. nach: Alexej von Jawlensky, Reisen, Freunde, Wandlungen, Ausst.-Kat. Dortmund 1998, S. 42).

Von seinem Freund Willibrord Verkade, einem glühenden Schüler Gauguins, wird Jawlensky daraufhin zur Vereinfachung der Farben und Formen in seinem Werk angeregt. Besonders hervorzuheben ist die Kontur, die in Jawlenskys Stillleben als gleichberechtigtes, bildordnendes Element zu Farbe, Fläche und Form hinzukommt. Durch sie gelingt es dem Maler, die Farbflächen von dem Charakter eines Abbildes der Realität zu lösen und sie als eigenständige Elemente der bildimmanenten Ordnung zu unterwerfen. Mit den stakkatoartig vorgetragenen Pinselhieben in den Flächen erzeugt Jawlensky zusätzlich suggestive Kräfte, deren Dynamik er auf die gesamte Komposition überträgt.

Jawlensky konzentriert sich mit dem hier präsentierten „Stillleben" aus dem Jahr 1910 auf den Kontrast von leuchtenden, in der Farbpalette nahestehenden Rottönen. Er vermeidet dabei eine zu deutliche Umrandung der locker arrangierten Früchte. Auch erscheint der Krug vielmehr als stark violettfarbige Fläche, dessen Verortung der Künstler im Ungewissen lässt. Aber nicht nur der Krug vor einer knallroten Form (eine Decke?) dominiert das Arrangement, sondern auch das dahinter in Szene gebrachte gerahmte Gemälde: Jawlenskys „Murnau – Landschaft mit orangener Wolke" aus dem Jahr 1909. Jawlensky zitiert sich hier selbstbewusst und präsentiert mit dem Beziehungsgeflecht von verschiedenartigen Elementen wie Ornamente, Muster, Formen, Flächen und Farben seine umfängliche Kenntnis der Stilllebenmalerei eines Cézanne oder Gauguin, die in diesem Gemälde zu einem großartigen Zusammenspiel kommen.



Gabriele Münter, Stillleben Grau, 1909, Öl auf Malpappe, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2026

In dem von Gauguin geprägten Begriff des „Cloisonnismus", eine Malästhetik, bei der reine Farbtöne in großen Flächen von einer schwarzen oder farbigen Linie umrandet sind, findet Jawlensky die Einheit für seine Komposition: Farbe, Bildharmonie und Erfindung; gegenüber Gabriele Münter spricht Jawlensky von der „Synthes". Im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München" von 1909 greift Kandinsky den Begriff der „künstlerischen Synthese" auf und beschreibt sie als „Lösung, die gegenwärtig immer mehr Künstler geistig vereint [...]". Viele Jahre später, 1951, äußert sich Henri Matisse rückblickend über die Idee des von ihm maßgeblich hervorgebrachten Malstils der „Fauves": „Ich gelangte dazu, jedes Konstruktionselement einzeln zu untersuchen; die Zeichnung, die Farbe, die Valeurs und die Komposition. Ich versuchte zu ergründen, wie sich diese Elemente zu einer Synthese verbinden ließen, ohne daß die Aussagekraft des einen Bestandteils durch die Gegenwart eines anderen herabgemindert würde. Ich bemühte mich darum, wie man die einzelnen Bildelemente zu einem Ganzen vereinigen könne, in dem eine eingeborene Qualität jedes einzelnen voll zum Ausdruck käme." (Henri Matisse, La chapelle du Rosaire, 1951)

Alexej von Jawlensky, Stillleben mit Figur, Früchten und Landschaft, um 1909/10,
Öl auf Malpappe, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.





Henri Matisse, Fenêtre ouverte, Collioure (Offenes Fenster, Collioure), 1905,
Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington D.C.

Beeindruckende Eigentümerhistorie

Aus dem Atelier des Künstlers kommt das Stillleben schon früh in die wichtige Sammlung von Arthur Jerome Eddy (1859–1920). Der überaus kunstinteressierte Rechtsanwalt gehört zur ersten Generation von amerikanischen Sammlern moderner Kunst. 1913 kauft er auf der Armory Show eine Skulptur von Brancusi, weiter erwirbt er neben anderen Werke von Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Franz Marc sowie vier abstrakte Gemälde von Kandinsky. Auf Reisen nach Europa lernt er viele der Künstler persönlich kennen. So auch Jawlensky, von dem er insgesamt vier Werke besitzt: „Portrait Marie Castell", 1906 (WVZ 124), „Wegkreuzung- Murnau", 1910 (WVZ 360), und „Ägypterin", 1913, (WVZ 599). Als Arthur Jerome Eddy stirbt, umfasst seine Sammlung über 100 Werke der Avantgarde. Ein Teil davon wird in den 1930er Jahren in die Sammlung des Art Institute of Chicago übergeben. Unser „Stillleben" gelangt in die Sammlung von Katharina Kuh (1904–1994). Kuh studiert zunächst bei Alfred H. Barr, dem Mitgründer und dem ersten Direktor des Museum of Modern Art in New York, eröffnet 1935 eine wichtige Galerie für Kunst der Moderne in Chicago und ist 1954 bis 1959 die erste weibliche Kuratorin am Art Institut of Chicago. [EH]

18

ALEXANDER CALDER

1898 Philadelphia – 1976 New York

Untitled (Standing Mobile). Ca. 1953.

Standing Mobile aus Blech und Metall draht, farbig gefasst.
Ca. 15,9 x 26 x 5,1 cm (6.2 x 10.2 x 2 in).
In diesem Jahr ehrte die Fondation Louis Vuitton Alexander Calder mit der Blockbuster-Ausstellung „Calder. Rêver en équilibre“ mit nahezu 300 Werken des Künstlers. [CH]

Die Arbeit ist im Archiv der Calder Foundation, New York, unter der Nummer „A 31166“ registriert.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.34 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7/D/F)
$ 168,000 – 280,000

PROVENIENZ

- Sammlung Bruno E. Werner (1896-1964), Washington, D.C./München (wohl in den 1950er Jahren direkt vom Künstler).
- Seitdem in Familienbesitz.

„Calder’s work holds a unique place in the history of 20th-century art [...]. His sculptures are abstract – they do not imitate nature, rather they act like nature. They grow, they move, they possess their own rhythm.“

Bernard Arnault, Präsident der Fondation Louis Vuitton, in: Ausst.-Kat. Calde. Dreaming in Equilibrium, Fondation Louis Vuitton, Paris 2026, zit. nach: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/alexander-calder-thought-it-would-be-fun-to-set-abstract-art-in-motion-his-mesmerizing-mobiles-transformed-the-definition-of-sculpture-180988631/

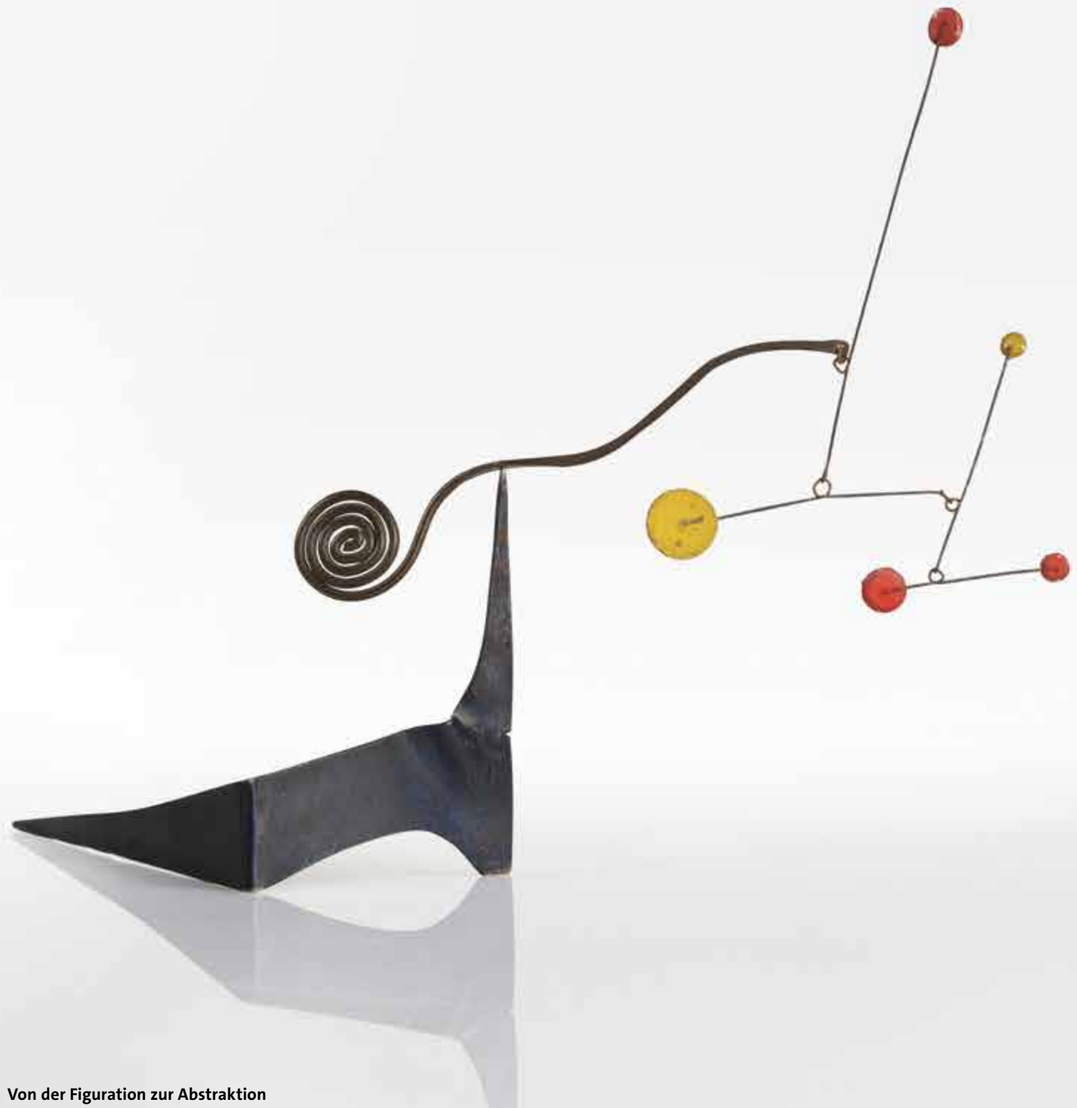
SELTENHEIT „Standing Mobile“ von circa 1953 aus Calders besonders gesuchter Schaffensperiode der 1940er und 1950er Jahre

BIENNALE Entstanden unmittelbar nach Calders Auszeichnung mit dem Großen Preis für Bildhauerei auf der Biennale von Venedig 1952

DUALITÄT & KINETIK Meisterhaftes Zusammenspiel von massiver Standfestigkeit und filigraner Leichtigkeit, von Ruhe und Bewegung – eine Skulptur in ständigem Wandel

PROVENIENZ Seit seiner Entstehung in der bedeutenden Sammlung Bruno E. Werner, einem frühen Förderer und persönlichen Wegbegleiter Calders

MUSEALE BEDEUTUNG Vergleichbare „Standing Mobiles“ befinden sich in der Neuen Nationalgalerie Berlin, dem Museum of Contemporary Art Chicago und dem Centre Pompidou Paris



Von der Figuration zur Abstraktion
In den 1930er Jahren beginnt Alexander Calder, seine Skulpturen und Objekte in Bewegung zu versetzen. Mit seinem über mehrere Jahrzehnte entstandenen facettenreichen Œuvre und seiner originellen, absolut wegweisenden Entwicklung des sog. Mobiles gilt der Künstler heute als „Erfinder beweglicher Formen“ in der Kunst und als „Meister der Poesie des Unerwarteten“ (Monopol Magazin, 16.4.2026).

Zwischen 1926 und 1933 lebt und arbeitet Calder in Paris, er ist Mitglied von „Abstraction-Création“, der wichtigsten französischen Künstlergruppe dieser Jahre, und steht in engem Austausch mit der damaligen Pariser Avantgarde, darunter Jean Arp, Marcel Duchamp, Fernand Léger und Joan Miró. Als absoluten Schlüsselmoment beschreibt Calder seinen Besuch im Atelier des niederländischen Konstruktivisten Piet Mondrian. „Dieser eine Besuch versetzte mir einen Schock, der die Dinge ins Rollen brachte.“ (Calder, zit. nach: Ausst.-Kat. Alexander Calder – Avantgarde in Bewegung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2013/14, S. 90) Das mit Mondrians abstrakten Arbeiten gefüllte Atelier hinterlässt in Calder den Eindruck von sich im Raum bewegenden geometrischen Körpern und entzündet die Idee von räumlicher Abstraktion. Er beendet daraufhin die Weiterentwicklung seiner figurativen Draht-Skulpturen, an denen er bis zu diesem Zeitpunkt gearbeitet hatte, wendet sich stattdessen der Abstraktion zu und beginnt, ungegenständliche, kinetische, zum Teil stehende, aber auch hängende Skulpturen aus Draht und Blech zu kreieren, die er zum Teil mit kleinen Motoren in Bewegung versetzt. Marcel Duchamp betitelt sie damals bereits als „Mobiles“.

„His mesmerizing Mobiles transformed the definition of sculpture.“ Ellen Wexler, 28.4.2026, zit. nach: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/alexander-calder-thought-it-would-be-fun-to-set-abstract-art-in-motion-his-mesmerizing-mobiles-transformed-the-definition-of-sculpture-180988631/

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

„To most people who look at a mobile, it’s no more than a series of flat objects that move. To a few, though, it may be poetry.“

Alexander Calder in einem Gespräch mit Selden Rodman, in: Conversations with Artist, New York 1957, zit. nach: https://calder.org/bibliography/selden-rodman-alexander-calder/; aufgerufen 26.10.2026.

Skulpturen in Bewegung

In den darauffolgenden Jahrzehnten entwickelt Calder ausgeklügelte Gleichgewichts- und Verbindungslösungen, um verschiedene, meist geometrische Elemente, aber auch Spiralen und biomorphe Formen aus Blech zu einer reizvollen Komposition zu verbinden. „About my method of work: first it’s the state of mind. Elation. I only feel elation if I’ve got ahold of something good. I used to begin with fairly complete drawings, but now I start by cutting out a lot of shapes. Next, I file them and smooth them off. Some I keep because they’re pleasing or dynamic. Some are bits I just happen to find. Then I arrange them, like papier collé, on a table, and ‘paint’ them—that is, arrange them, with wires between the pieces if it’s to be a mobile, for the overall pattern. Finally I cut some more on them with my shears, calculating for balance this time.“ (Alexander Calder im Gespräch mit Selden Rodman, in: Conversations with Artist, New York 1957, zit. nach: https://calder.org/bibliography/selden-rodman-alexander-calder/; aufgerufen 26.10.2026)

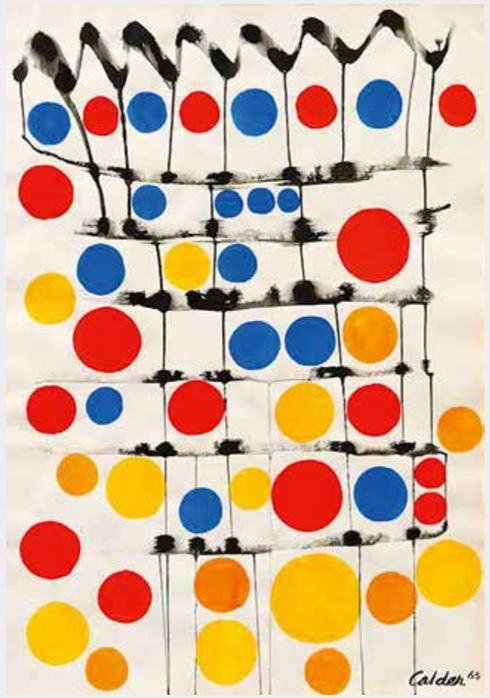
Neben einer Vielzahl anderer Skulpturen entstehen in erster Linie die „Standing Mobiles“ mit festen Standfüßen und die „Hanging Mobiles“, die an einem Fixpunkt an der Decke angebracht werden. Sorgfältig wird das Gewicht der jeweiligen Einzelteile aufeinander abgestimmt und eine Balance hergestellt, die das Objekt schließlich frei im Raum schweben lässt. Es entsteht ein faszinierendes Spiel zwischen Ruhe und Bewegung: Aufgrund der Leichtigkeit der Materialitäten und der sorgsam gewählten Verbindungspunkte beginnt sich das Gebilde schon durch leichte Luftströmungen ganz von selbst leicht tänzelnd zu bewegen, fast scheinen die Mobiles ein eigenes Dasein zu führen. „[…] Tageszeit, Sonne, Wärme und Wind bestimmen dann, in welcher Weise sie sich jeweils bewegen; so bleibt das Gebilde immer halbwegs zwischen der Gebundenheit einer Statue und der Unabhängigkeit eines Naturereignisses.“ (Jean Paul-Sartre, Les Mobiles des Calder, in: Ausst.-Kat. Calder, Galerie Louis Carré, Paris 1946, o. S., zit. nach: Nina Schallenberg, Die Mobiles für sich im Raum, in: Alexander Calder, Minimal / Maximal, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2021, S. 110)

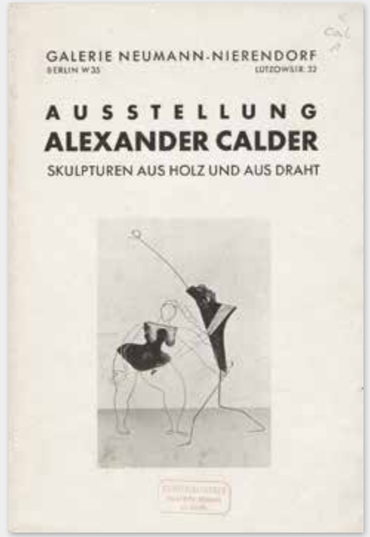
Farblich ist dabei eine große Verbundenheit zu Mondrian und den frühen Konstruktivisten zu erkennen; die Farben der einzelnen Elemente beschränkt Calder hauptsächlich auf die Farben Rot, Blau, Gelb, Schwarz und Weiß.



Calder mit seinem Werk „Snow Flurry“ (1948) in Saché/Frankreich, 1963, Foto: Ugo Mulas. © Calder Foundation, New York / Photo courtesy of Calder Foundation, New York / Art Resource, New York

Alexander Calder, Hommage à Mondrian. 1965, Gouache und Tusche auf Papier. © Calder Foundation, New York / Photo courtesy of Calder Foundation, New York





Katalog zur Ausstellung „Alexander Calder. Skulpturen aus Holz und aus Draht“, Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin, April 1929.

Künstler und Kritiker: Zur Provenienz

Noch bevor sich Alexander Calder seinen heute so berühmten abstrakten Werken zuwendet, zeigt die Galerie Neumann-Nierendorf in Berlin 1929 eine viel beachtete Einzelausstellung seines figurativen Frühwerks. 48 Arbeiten werden der Öffentlichkeit präsentiert und in zahlreichen Zeitungen besprochen. Auch der Journalist, Kunstkritiker und Publizist Bruno E. Werner schreibt in der Deutschen Allgemeinen Zeitung begeistert: „Seine Werke lassen sich nicht beschreiben – man muss sie sehen.” (Bruno E. Werner, Portraits, Sculpture, Wire Forms, Nierendorf Galerie, Deutsche Allgemeine Zeitung, April 1929 (übersetzt nach: Tate Gallery London, https://www.tate.org.uk/art/artists/alexander-calder-848/who-is-alexander-calder; aufgerufen 20.10.2026)

Erst zwei Jahrzehnte später kehrt Calder nach Deutschland zurück. Auf Einladung des Auswärtigen Amtes bereist der Künstler im September und Oktober 1952 schließlich vier Wochen lang die Bundesrepublik Deutschland. Eine groß angelegte Wanderausstellung seiner Werke reist mit ihm durch 13 deutsche Städte und präsentiert seine Werke einer breiten Öffentlichkeit, darunter in Bonn, Mannheim, Darmstadt und München, wo er Bruno E. Werner trifft – den Journalisten und Kritiker, der 1929 Calders erste Einzelausstellung in Deutschland so positiv und wohlwollend kommentiert hatte. In seiner Biografie erzählt Calder später: „In September 1952, I was invited by the German State Department to tour West Germany. […] I was sent off to Munich almost immediately. For two days, I met various people, among them Bruno Werner, a journalist who had happened to write up my 1929 show in Berlin. Curt Valentin had given me a list of all his friends and Werner was one of them. When I finally got to Berlin and saw the Gedächtniskirche, I happened to write Bruno Werner that day, explaining that I thought the Germans should keep it in its present state. It was ugly, but the bombing had made it beautiful. Werner published my letter in a German paper.“ (Alexander Calder, Calder. An Autobiography with Pictures, New York 1966, S. 211)

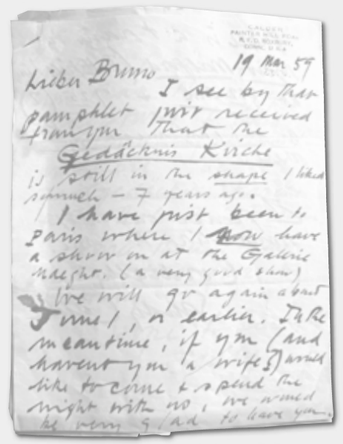
Zwischen 1952 und 1961 ist Bruno Werner als Botschaftsrat und Kulturattaché in Washington, D.C. tätig. Aus diesen Jahren sind einige Briefe des Künstlers an den deutschen Journalisten erhalten, die u. a. ein Treffen bei Alexander Calder in Connecticut erwähnen. Damals könnte der Künstler Bruno Werner die hier angebotene Arbeit geschenkt oder verkauft haben, die in den darauffolgenden nahezu sieben Jahrzehnten im Besitz der Familie verbleibt und erst jetzt der Öffentlichkeit und auch der Calder Foundation präsentiert wird. [CH]

Standing Mobiles:
Minimalismus und Verspieltheit, Stabilität und Dynamik

Wie auch das hier angebotene Werk von 1953, vereinen die „Standing Mobiles“ Minimalismus und Verspieltheit, Farbigkeit und reizvolle Formengebilde, Ruhe und Dynamik. In ihrer eleganten Bewegung reflektieren sie die Energien des Raumes, Wärme, Wind und Erschütterung. Es entstehen unterschiedliche Rhythmen, Bewegungsrichtungen und Radien sowie eine von den sanften, langsam kreisenden oder auf- und abschwingenden Bewegungen ausgehende, deutlich spürbare Poesie. Es kommt zu einem Ineinanderwirken von skulpturaler Form und der sie umgebenden Atmosphäre: Die Mobiles stehen nicht nur für sich, sie treten mit dem Raum in Kontakt.

Die faszinierenden abstrakt-geometrischen, auf den Prinzipien der Kinetik basierenden Arbeiten sichern Calder über viele Jahrzehnte hinweg einen festen Platz im Zentrum der europäischen und amerikanischen Avantgarde.

In den 1950er Jahren überführt er die Mobiles schließlich auch in monumentale Dimensionen, die heute weltweit an öffentlichen Plätzen zu finden sind, u. a. vor dem Hauptquartier der UNESCO in Paris. 1952 vertritt Calder die Vereinigten Staaten auf der Biennale von Venedig, wo ihm zudem der Große Preis für Bildhauerei verliehen wird. Seither befinden sich seine Werke weltweit in den bedeutendsten Museen und privaten Sammlungen und werden zudem in einer Vielzahl umfassender Einzelausstellungen gezeigt. In diesem Jahr ehrte die Fondation Louis Vuitton Alexander Calder mit der Blockbuster-Ausstellung „Calder. Rêver en équilibre“ mit nahezu 300 Werken des Künstlers.



Brief von Alexander Calder an den Sammler Bruno E. Werner, 19. März 1959.

19

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien – 2010 Köln

Le Lit. 1994.

Acryl auf Leinwand.
Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert und datiert.
120 x 100 cm (47.2 x 39.3 in). [JS]

Wir danken Herrn Michael Trier für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.36 h ± 20 Min.

€ 240.000 – 280.000 (R7/D/F)
$ 268,800 – 313,600

PROVENIENZ

· Atelier des Künstlers (mindestens bis 1995).
· Galerie Schönewald und Beuse, Krefeld (auf dem Keilrahmen m it dem Etikett).
· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (um 1999 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Sigmar Polke, IVAM Centre del Carme, Valencia, 20.10.1994-8.1.1995 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

RASTERBILD Polkes Rasterbilder sind Ikonen der deutschen Nachkriegskunst

GERMAN POP Gemeinsam mit Gerhard Richter schreibt Polke seit den 1960er Jahren Kunstgeschichte

MEHRDEUTIG Glitzer, Reduktion und subtile Erotik an der Grenze des Gegenständlichen

ANTIKUNST Von Rembrandt bis Polke, Tradition und humorvolle Negation

INTERNATIONAL GEEHRT 2014 große Retrospektive im Museum of Modern Art, New York, in der Tate Modern, London, und dem Museum Ludwig, Köln

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, 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 Form seiner heute legendären Rasterbilder radikal mit der kunsthistorischen Tradition gebrochen. Bis in die wilden 1980er und 1990er Jahre, eine Zeit, in der das Rheinland das pulsierende Zentrum des deutschen Kunsthandels und Kunstbetriebes war, hat Polke diese Malerei immer mehr zu einer radikalen Antikunst weiterentwickelt und über mehrere Bildebenen geschichtet, mit seiner zunehmend technisch experimentellen Malerei zu einem optisch wie inhaltlich dichten Ganzen verwoben. Souverän und ungemein humorvoll hat Polke in dem aufgrund seiner leicht glitzernden und schimmernden Oberfläche fesselnden Gemälde „Le Lit“ (franz. das Bett) auf eine lange, mindestens bis zu Rembrandt zurückreichende motivische Tradition verwiesen und sich zugleich über diese lustig gemacht. Formal hat Polke dabei die Grenzen des Gegenständlichen bis an ihr Maximum ausgelotet: Erst wenn man den Titel liest, lässt sich als heller Fleck inmitten der gemalten Rasterpunkte der Umriss eines weißen Kissens erahnen. Provokant und mehrdeutig ist zudem die schwarze Form im Vordergrund, ist sie Teil des Bettgestelles oder doch vielmehr ein stilisierter Verweis auf die männlichen oder gar die weiblichen Geschlechtsorgane? Rembrandts Radierung „Le Lit à la française“ (1646) hat aufgrund ihrer direkten Darstellung von Sexualität, ganz ohne die damals noch übliche getarnte Erotik in Form einer mythologischen Szenerie, schnell Berühmtheit erlangt. Ein früher Skandal der Kunstgeschichte, der bewusst gesellschaftliche Konventionen gesprengt und traditionelle Sehgewohnheiten überwunden hat. Mit seinem Werk „Le Lit“ reiht Polke sich in eine bedeutende kunsthistorische Tradition ein, die von Künstlern wie Toulouse-Lautrec oder auch Edvard Munch in seinem berühmten Gemälde „Der Tag danach“ (1894/95) in die Moderne geführt wird. Darüber hinaus trägt das Bett spätestens seit van Goghs Gemälde „Vincents Schlafzimmer in Arles“ (1888/89, Van Gogh Museum, Amsterdam) auch immer zugleich den visuellen Verweis auf seinen Schöpfer selbst in sich, eine weitere, eng mit dem Motiv des Bettes verknüpfte Traditionslinie, welche neben Polke u. a. auch von Tracey Emin in ihrer Installation „My Bed“ (1998) bis in die 1990er Jahre fortgeschrieben wird.

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 innovativen Schaffen, das sich durch Polkes erfrischenden anarchischen Geist auszeichnet, international zugewiesen wird. [JS]

Detail unseres Werkes.





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

20

KONRAD LUEG

1939 Düsseldorf – 1996 Düsseldorf

Frau. 1965.

Kasein auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert und betitelt.
Auf dem Keilrahmen mit den Adressangaben des Künstlers bezeichnet.
195,5 x 144,5 cm (76.9 x 56.8 in). In Original-Künstlerleiste. [JS]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.38 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 156,800 – 201,600

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers.
- Sammlung Block, Berlin (direkt vom Vorgenannten, bis nach 2000).
- Privatsammlung Berlin (direkt vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Nieuwe Figuratie, Gemeentelijke Van Reekum Galerij, Apeldoorn, 1965.
- Junge Generation. Maler und Bildhauer in Deutschland, Akademie der Künste, Berlin, 1966.
- Figurationen, Kunstverein Stuttgart, 1967, Kat.-Nr. 105 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- 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 Actuelle Kunst, Gent, 13.1.-2.4.2000, Kat.-Nr. 54 (m. Abb.).

LITERATUR

- Thomas Kellein, Daniel Marzona, Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg, Bielefeld 1999, S. 91, WVZ-Nr. 54 (m. Abb.).

GERMAN POP Zusammen mit Gerhard Richter und Sigmar Polke Protagonist der neuen Gegenständlichkeit der 1960er Jahre

SEHR SELTEN Bisher insgesamt erst 14 Gemälde des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten

PATTERN PAINTING Aus der legendären kleinen Werkgruppe, ein ironischer Kommentar zur deutschen Spießigkeit

MUSEAL Luegs Gemälde sind großteils in Museen, u. a. Kunstpalast Düsseldorf, Städel Museum, Frankfurt a. Main, und Dallas Museum of Art

BESTE PROVENIENZ Direkt vom Künstler in die Sammlung des Berliner Galeristen René Block, legendärer Förderer der deutschen Nachkriegs-Avantgarde

Klein und ausgesprochen progressiv ist das malerische Werk, das der Düsseldorfer Konrad Lueg in den wenigen Jahren als Künstler geschaffen hat. Eigentlich heißt er mit Geburtsnamen Konrad Fischer, als Künstler nennt er sich aber nach dem Geburtsnamen seiner Mutter „Lueg". Er studiert ab 1958 an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Karl Otto Götz, dem Protagonisten des deutschen Informel. Neben Karl Otto Götz zählen in Deutschland auch Fritz Winter und Emil Schumacher sowie in Europa Jean Fautrier, Emilio Vedova und Pierre Soulages zu dessen führenden Vertretern. Zugleich sind es auch die frühen Jahre von „ZERO" und der niederländischen Gruppe „Nul", deren Werke sich nicht nur der gegenständlichen Darstellung, sondern darüber hinaus jedem sichtbaren malerischen Duktus verweigern. In Amerika befinden sich der Abstrakte Expressionismus und das Color-Field-Painting auf dem Höhepunkt. Dies ist der Moment, in dem die jungen Düsseldorfer Kunststudenten Konrad Lueg, Gerhard Richter und Sigmar Polke den mutigen und radikalen Schritt hin zu einer neuen Figuration wagen. Ihre meist auf Fotos aus Werbung und Printmedien basierende Malerei macht bald schon unter den Namen „Neuer Realismus", „Kapitalistischer Realismus" oder „German Pop" Furore. Legendär und in besonderer Weise initiierend für diese neue Malerei war die sogenannte „Vorgartenausstellung" im Februar 1964. Konrad Lueg, Gerhard Richter, Sigmar Polke und Manfred Kuttner fuhren mit einer Auswahl ihrer Werke zur renommierten Galerie Parnass in Wuppertal. Dort im Vorgarten richteten sie spontan eine Präsentation für den Galeristen Rolf Jährling ein, stellten ihre Bilder in den Schnee und lehnten sie an den Zaun oder gegen Bäume. Aber zumindest für drei von ihnen sollte sich diese Aktion lohnen, denn Lueg, Polke und Richter werden von Jährling noch im selben Jahr zur heute legendären Ausstellung „Neue Realisten" (1964/65) eingeladen, ebenfalls 1964 bietet der Düsseldorfer Galerist Alfred Schmela Konrad Lueg eine Einzelausstellung an, und auch die Münchner Galerie Heiner Friedrich und die Berliner Galerie René Block zeigen erste Einzelausstellungen des Künstlers.

Lueg ist erst fünfundzwanzig und wie seine jungen, unangepassten Künstlerkollegen kurz zuvor über Zeitschriften erstmals in Kontakt mit den Werken der frühen amerikanischen Pop-Art gekommen. Andy Warhol hatte 1962 mit seinem ersten seriellen Gemälde und seiner ersten „Marilyn" in New York Aufsehen erregt und Roy Lichtenstein erste Sprechblasenbilder im Comic-Stil geschaffen. Provokant, plakativ und mutig kehrt auch in Deutschland die Figuration in die zeitgenössische Malerei zurück und Konrad Lueg malt selbstbewusst und im großen Format sein Gemälde „Frau" (1965). Anders als Lichtenstein und Warhol feiert Luegs Malerei jedoch keine Comic-Helden oder Celebreties, sondern stellt uns die knallig bunte Silhouette einer namenlosen und nahezu gesichtslosen Frau mit Handtasche gegenüber, ein ironisch-humorvoller Kommentar zur deutschen Spießigkeit der Wirtschaftswunderzeit. „Frau" ist zudem ein qualitativ herausragendes Beispiel für Luegs berühmte „pattern-paintings", die – teils mit handelsüblichen Musterwalzen aus dem Malerbedarf ausgeführt – ähnlich wie Polkes zeitgleich entstehende Rasterbilder fortan zu seinem künstlerischen Markenzeichen werden. Bereits 1967 wechselt Konrad Lueg jedoch die Seiten und wird von einem der progressivsten deutschen Künstler unter seinem Geburtsnamen „Konrad Fischer" fortan zum erfolgreichen Galeristen. [JS]



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

21

DANIEL RICHTER

1962 Eutin – lebt und arbeitet in Berlin

Gestern, von hinten. 2016.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.
210 x 160 cm (82.6 x 62.9 in). [AW]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.40 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 156,800 – 201,600

PROVENIENZ

· Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg
(verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
· Privatsammlung Bayern (2016 vom Vorgenannten erworben).

SUPERSTAR Daniel Richter – Einer der prägenden Maler der zeitgenössischen Kunstszene

PROVOKATION Ein Bild zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit

GEISTERHAFT Expressive Farbigkeit und schemenhafte Gestalten oszillieren auf monumentaler Leinwand

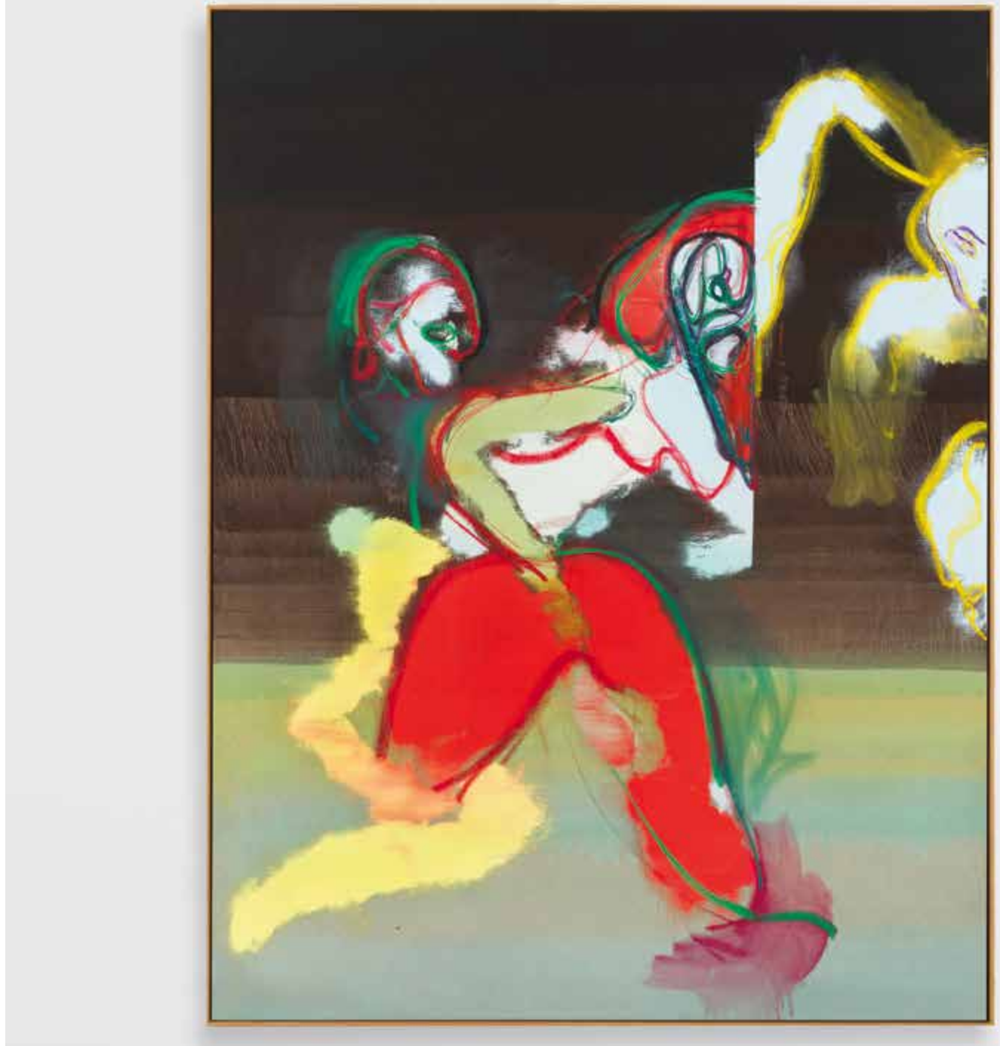
RETROSPEKTIVE Im Entstehungsjahr zeigt das Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk „Daniel Richter – Lonely Old Slogans“

MUSEAL Richters Arbeiten befinden sich u. a. in der Hamburger Kunsthalle, im Städel Museum, Frankfurt a. Main, im Centre Pompidou, Paris, sowie im Museum of Modern Art, New York

Daniel Richters „Gestern, von hinten“ aus dem Jahr 2016 verkörpert seine unverwechselbare Bildsprache: leuchtende Farben und dynamische Linien, die die Figuren in ein intensives Wechselspiel aus Abstraktion und Gegenständlichkeit einhüllen. Ein wildes Geflecht aus Gliedmaßen verbindet sich mit kühnen Körperpassagen und lang gezogenen Farbstreifen, die sich wie elektrische Impulse über die Leinwand erstrecken und in einem minimalistischen „Nicht-Raum“ zwischen Realität und Formauflösung schwanken. Die in unserer Arbeit direkt ins Auge fallende Farbe Rot wirkt als unübersehbares Signal, das Assoziationen zu Blut, Leidenschaft und auch politischer Symbolik wecken kann. Richter verleiht dieser Arbeit eine provokante, beinahe unausweichliche Präsenz. Er spielt mit Bedeutungsebenen und überlässt die Deutung möglicher Doppeldeutigkeiten dem Betrachter. Die fragmentierten, unnatürlich erstarrten Figuren wirken in ihrem bunten Tanz wie in einer Momentaufnahme festgehalten. Die Gestalt am rechten Bildrand scheint auf ein verborgenes Geschehen zu blicken. So oszillieren die Figuren zwischen Nähe und Distanz, Anziehung und Irritation.

Die Arbeit entsteht 2016 an einem Wendepunkt in Richters künstlerischer Entwicklung und Karriere. Auf die Retrospektive in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt 2015 folgt im Entstehungsjahr eine monografische Ausstellung im Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk, beides Zeugnis seiner wachsenden internationalen Bedeutung. Richter, 1962 in Eutin geboren und seit 2006 Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste, wendet sich in dieser Phase von den politisch aufgeladenen Arbeiten der 1990er-Jahre hin zu einer introspektiven, zugleich kritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Subjektivität. Seine jüngsten Werke bewegen sich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion: Fragmentierte Körper verflechten sich zu chaotischen Kompositionen vor farblich reduzierten Hintergründen, wofür das vorliegende Werk ein besonders prägnantes Beispiel ist. In Anlehnung an Symbolisten wie James Ensor und Edvard Munch verbindet Richter Motive aus Kunstgeschichte, Massenmedien und Popkultur zu eigenwilligen, surrealen Bildwelten. Seine Tätigkeit reicht zudem über die bildende Kunst hinaus: In den 1990er-Jahren macht er sich auch in der Musikwelt einen Namen, gestaltet Plattencover sowie Plakate und ist seit 2005 Inhaber eines Plattenlabels.

Das Werk ist ein monumentaler Ausdruck von Daniel Richters künstlerischer Entwicklung und zeigt seine Fähigkeit, gesellschaftliche Tabus, politische und kunsthistorische Symbolik sowie menschliche Intimität in einem einzigen, überwältigenden Bild zu vereinen. So zählt Daniel Richter bis heute zweifelsohne zu den gefragtesten Künstlern der zeitgenössischen Malerei. [AW]



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

GEORG BASELITZ

1938 Deutschbaselitz/Sachsen – 2026 Salzburg

Melancholisches Design. 2011.

Öl und Goldbronze auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert „29.XXII.011" und betitelt.
400 x 300 cm (157.4 x 118.1 in). [CH]

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

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.42 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000 (R7/F)
$ 560,000 – 784,000

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Georg Baselitz. New Paintings and a Sculpture, Gagosian, New York, 28.2.-7.4.2012, S. 28 u. 87 (m. Abb., S. 29 sowie S. 2, 11 u. 15).

LITERATUR

- Detlev Gretenkort (Hrsg.), Georg Baselitz. Danse gothique, Écrits et entretiens 1961-2019, Straßburg 2020 (m. Abb., Nr. 123).
- Detlev Gretenkort (Hrsg.), Georg Baselitz. Collected Writings and Interviews, London 2022, S. 396 (m. Abb., S. 381).
- Georg Baselitz, Cahiers d'Art, Paris 2024/25, S. 260 (m. Abb., S. 147).

VIELFALT Zusammenspiel von zeichnerischer Spontaneität, Dripping und dynamischer Malerei

MONUMENTAL Die faszinierende Darstellung breitet sich raumfüllend auf der großformatigen Leinwand aus

REMIX Tief verwurzelt in der europäischen und amerikanischen Kunstgeschichte, unterwirft er seine berühmten Fraktur-Bilder der 1960er Jahre einer radikalen Neubewertung

WÜRDIGUNG In den vergangenen Jahren wird der in diesem Jahr verstorbene Künstler u. a. mit großen Überblicksschauen im Munchmuseet in Oslo (2025), im Londoner White Cube (2024), im Kunsthistorischen Museum, Wien (2023), im Centre Pompidou, Paris (2021/22), und in der Fondation Beyeler, Basel (2018), geehrt

Sechs Jahrzehnte künstlerischer Weiterentwicklung
Mit seinem vielseitigen und radikalen, sechs Jahrzehnte überspannenden künstlerischen Schaffen gehört der im Frühjahr verstorbene Georg Baselitz zu den bedeutendsten und erfolgreichsten deutschen Malern seiner Generation.

Mitte des 20. Jahrhunderts tragen seine provokativen, expressiven Bilder maßgeblich zur Erneuerung der figurativen Malerei nach 1945 bei. In den darauffolgenden Jahren und Jahrzehnten unterwirft Baselitz seine Malerei einer stetigen Weiterentwicklung, es entsteht ein Œuvre von großem inhaltlichem und stilistischem Reichtum, in dem die menschliche Figur in unterschiedlichsten Erscheinungsformen und oftmals ganz ohne erzählerische Ebene bis zuletzt eine motivisch und konzeptuell übergeordnete Rolle einnimmt.

Zu seinen bedeutendsten frühen Schaffensphasen und exemplarischen Schlüsselwerken gehören u. a. die sog. „Heldenbilder" und „Frakturbilder" der 1960er Jahre, auf die 1969 auch die ersten auf den Kopf gestellten Bilder folgen. Dann arbeitet Baselitz an aufeinander aufbauenden Werkgruppen, in denen er mit großer Könnerschaft mit neuen malerischen Techniken und unterschiedlichen ästhetischen Ansätzen experimentiert. Inspiration schöpft er aus der Historie, aus der europäischen und amerikanischen Kunstgeschichte und seiner umfassenden Kenntnis der Arbeiten zahlreicher bedeutender Künstler, darunter Edvard Munch, Otto Dix und Willem de Kooning. Später entstehen die sog. „Russischen Bilder" sowie selbstreflexive Werkgruppen wie die „Remix"-Serie, zu der auch die hier angebotene Arbeit gehört.

Remix: Rückschau, Selbstkritik und radikale Neuerung
Ab 2005 verfolgt Georg Baselitz die Idee, Bildmotive aus seinen eigenen, in den 1960er Jahren entstandenen Gemälden und Zeichnungen aufzugreifen, kritisch zu überdenken und in gänzlich neue Werke zu überführen. Mithilfe von Fotokopien, Zeichnungen und Abbildungen aus Katalogen begibt sich der Künstler in die Vergangenheit, um seine eigenen Arbeiten mit anderen malerischen Techniken und mit nach fünf Jahrzehnten – durch gesammelte Erfahrungen – verändertem Geist in die Gegenwart zu überführen. „Baselitz' Bilderkosmos [funktioniert] wie ein Spiegelkabinett, in dem eigene, erinnerte und imaginierte Bilder mit kunsthistorischen Vor-Bildern zu neuen Bildkompositionen verschmelzen." (Medienmitteilung zur Retrospektive „Georg Baselitz" in der Fondation Beyeler, Riehen)

Den damaligen „Fraktur"-Bildern von 1965/1968 liegen Zeichnungen zugrunde, über die der Künstler sagt, dass sie eigentlich seine Frau Elke Kretzschmar zeigen. Damals sei er sich da noch gar nicht sicher gewesen, heute wisse er, dass dem so sei.



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

„Damals hatte ich das Gefühl, dass diese Zeichnungen nur zum Teil zu Bildern geworden waren. Viele von ihnen schienen als Gemälde nicht zu funktionieren. Heute hole ich diese alten Zeichnungen wieder hervor und sage mir: Das ist es wert. Das muss man unbedingt machen. Es muss ein größeres Bild werden“, erläutert der Künstler (zit. und übersetzt nach: Ausst.-Kat. Geog Baselitz. New Paintings and a Sculpture, Gagosian Gallery, New York 2012, S. 12).

Beim Malen hält Baselitz ein Foto des ursprünglichen Werkes in seiner linken Hand, an dem er sich während des Schaffensprozesses orientieren kann. Dem in den 1960er Jahren kraftvollen Duktus und gesättigten Farbauftrag stellt er in diesen „Remix“-Bildern nun die luzide Transparenz eines Farbdrippings gegenüber, das er auf einer in zwei Hälften unterteilten Bildfläche mit großzügig aufgetragenen zarten, aber auch kräftigen und zum Teil sogar metallisch glänzenden Farben sowie einer verspielten Binnenzeichnung ‚mixt‘. Baselitz selbst erklärt: „Auf das, was damals seine eigene innere Geschlossenheit besaß, lege ich nun eine andere Methode, bisweilen sogar einen anderen Stil oder andere, ganz bestimmte Farben, oder zuweilen auch nur ein Verwischen mit Weiß und eine darüber gesetzte Zeichnung. Ich versuche, eines zu bewahren: den ursprünglichen Impuls. Es war ein anderer Maler, der diese früheren Arbeiten geschaffen hat. Gewiss, ich war es selbst, aber in einem anderen Geist und mit einer anderen Intention. Es ist unmöglich, das fünfundvierzig Jahre später wieder einzufangen. Man kann nur das Bild betrachten, das damals entstanden ist. Ich beginne, über dieses Bild nachzusinnen, mich in es zurückzuversetzen. Und so entsteht das neue Bild.“ (Georg Baselitz über diese Werkserie, zit. und übersetzt nach: ebd., S. 9)

Gemälde aus zwei Hälften

Das hier angebotene Gemälde aus der Werkserie der „Remix Paintings“ entsteht 2011 innerhalb einer kleinen Werkreihe im damals neu bezogenen Studio am Ammersee. Trotz kritischer Selbstreflexion und neuartiger, zum Teil experimenteller Umsetzung bleibt sich Baselitz zunächst ein Stück weit treu: Eine einzelne, zentrale Figur beherrscht frontal die Leinwand. Der Kopf dieser Figur entsteht zuerst, er markiert den Beginn eines jeden neuen Gemäldes.

Die monumentalen Werke entstehen auf dem Boden, damit die recht flüssige Farbe keine Laufspuren auf der Leinwand hinterlässt. Baselitz kriecht um die Arbeiten herum oder steht mitten auf der Leinwand, er malt die Formen, die ihm in den Sinn kommen – ohne die Möglichkeit zu haben, während des Malens einmal einen Schritt zurückzutreten, um zwischendurch das Gesamtergebnis zu betrachten.

Die Größe der Arbeiten spielt eine große Rolle. Steht man vor diesen Bildern, wird man von ihrer schieren Monumentalität dazu gezwungen, sich zunächst mit dem unteren Teil der Darstellung auseinanderzusetzen. Während man im unteren Bildbereich einer ungewöhnlich freien, von großer Spannung erfüllten und nahezu abstrakten Malerei begegnet, entfaltet sich die ausdrucksstarke Wirkung der oberen Bildhälfte in dem überlebensgroßen Kopf mit dem in die Ferne gerichteten Blick, in der kräftig-bunten Farbigkeit und in dem starken Kontrast zur Dunkelheit des Hintergrunds.

„Many of the colors are incredibly bright against the white ground. They strike your eyes with a bang“, kommentiert Kunsthistoriker und Kurator Robert Fleck diese ab 2011 entstandene Werkreihe.



Das hier angebotene Gemälde im Atelier von Georg Baselitz, 2011.
© Elke Baselitz 2026



Georg Baselitz, Ohne Titel, 1966, Bleistift, Kohle und Tinte auf Papier. © Georg Baselitz 2026



Künstlerische Gegensätze und unermüdliche Selbstherausforderung

Widersprüche und künstlerische Gegensätze stehen im Zentrum der Malerei von Georg Baselitz und im Zentrum dieses Gemäldes: Monochromie und bunte Farbigkeit, flächiger Farbauftrag und expressive Zeichnung, Monumentalität und Detailreichtum, Reflexion und Neuerung.

Über etwa ein Jahrzehnt hinweg nimmt diese kritische Reflexion und Selbstanalyse in Baselitz’ malerischem Schaffen sehr viel Raum ein. „Ich versuche, allem, was ich in der Vergangenheit geschaffen habe, neues Leben einzuhauchen. Das ist ein nostalgisches, höchst sentimentales Unterfangen. Ich gehe es ganz bewusst an und setze dabei all meine geistigen Fähigkeiten ein“ (zit. und übersetzt nach: ebd., S. 15) Die Arbeiten des Künstlers spiegeln diese „unermüdliche Selbstherausforderung“ und machen „sein gleichzeitiges Immer-weiter- und Immer-wieder-zurück fast physisch erfahrbar.“ (Cornelius Tittel, Georg Baselitz. Der malende Partisan, in: Welt online, 2.11.2021)

In den vergangenen Jahren wird das herausragende Schaffen des Künstlers mit umfassenden, retrospektiven Einzelausstellungen in den international renommiertesten Museen und Institutionen gewürdigt, darunter im Haus der Kunst in München, in der Fondation Beyeler in Riehen/Basel, im Munchmuseet in Oslo, im Londoner White Cube, im Kunsthistorischen Museum in Wien und im Centre Georges Pompidou in Paris. Aktuell zeigt u. a. die Pinakothek der Moderne in München eine die komplexe Entwicklung seines Schaffens thematisierende Überblicksschau (bis 8. November). Für das kommende Jahr plant u. a. das Museum Frieder Burda in Baden-Baden eine umfassende Einzelausstellung zu Ehren des kürzlich verstorbenen Künstlers. [CH]

23

ROY LICHTENSTEIN

1923 New York – 1997 New York

Two Nudes. 1994.

Farbrelief- Druck.
Signiert, datiert und nummeriert. Verso handschriftlich mit der Werkstattnummer „RL93-3103“ bezeichnet. Aus einer Auflage von 40 Exemplaren. Auf festem Velin von BFK Rives (ohne Wasserzeichen). 105,7 x 89 cm (41.6 x 35 in). Papier: 122 x 104,2 cm (48 x 41 in). [KA]

Aus der Serie „Nudes“. Gedruckt und herausgegeben von Tyler Graphics, Mount Kisco, New York (mit dem Trockenstempel).

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.44 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 (R19/D/F)
$ 168,000 – 224,000

PROVENIENZ

- Coskun Fine Art, London.
- Privatsammlung Süddeutschland (2014 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Andrea Theil, Two Nudes, 1994 (RLCR 4328), in: Roy Lichtenstein. A Catalogue Raisonné, Roy Lichtenstein Foundation, New York, www.lichtensteincatalogue.org/catalogue/entry.php?id=3948, anderes Exemplar (aufgerufen 28.8.2026).
- Mary Lee Corlett, The Prints of Roy Lichtenstein. A Catalogue Raisonné 1948-1997, New York 1994, WVZ-Nr. 284, m. Farbabb. (anderes Exemplar).

HAUPTWERK Prägnanter Höhepunkt aus Lichtensteins späterer „Nudes“-Serie

POP-ART Geometrische Strenge, leuchtende Farbkontraste und charakteristische Rasterpunkte

MONUMENTAL Großformatige Neuinterpretation des klassischen Aktmotivs nach dem Comic „Girls’ Romances“ (1963)

KONTRAST Sinnliche Körperformen im spannungsreichen Dialog mit starren Rastern, Linien und Flächen

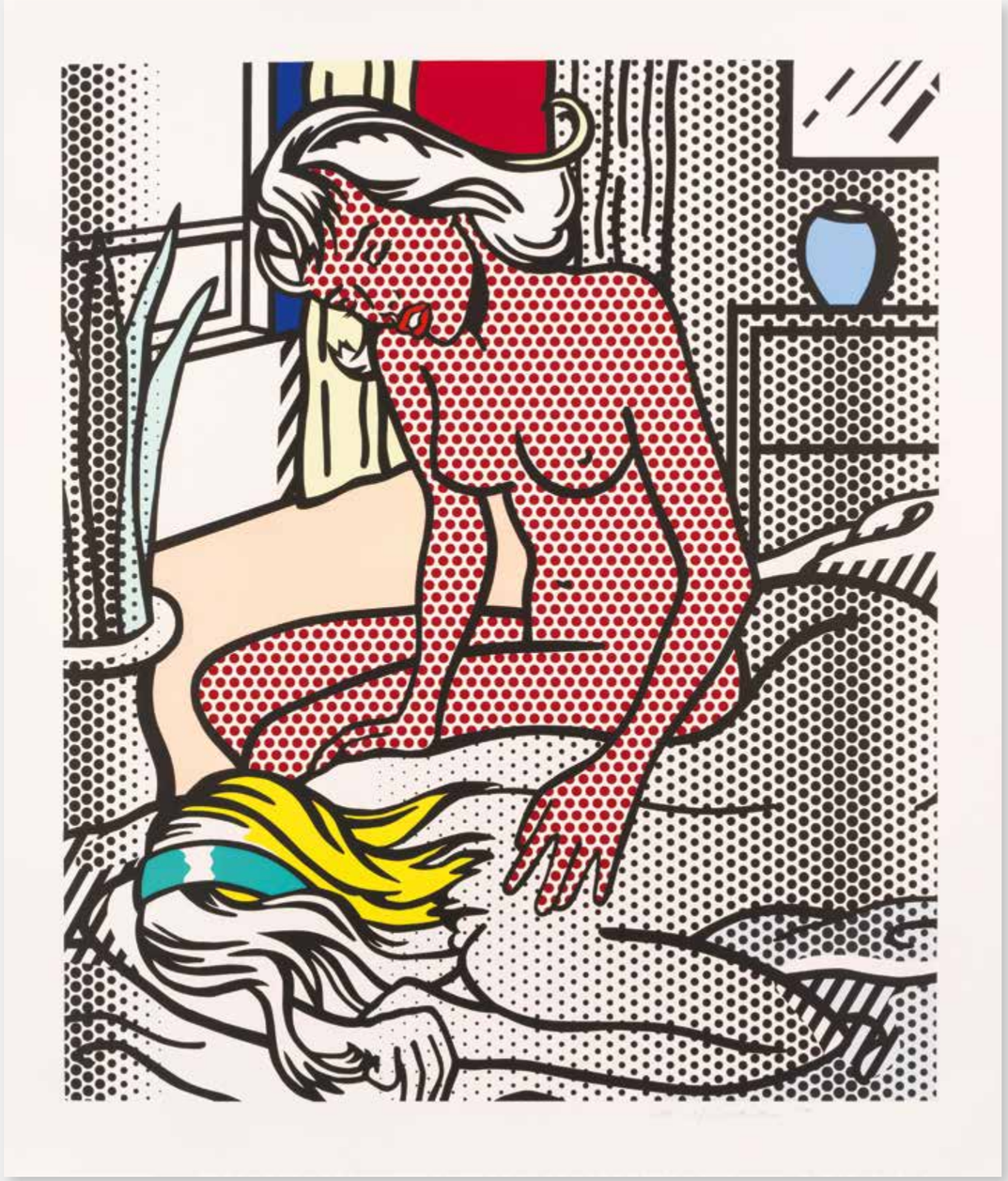
MUSEAL Weitere Exemplare in renommierten Sammlungen wie der Tate London, dem Whitney Museum und dem San Francisco Museum of Modern Art

RELEVANZ Unterstrichen durch die aktuelle Retrospektive „Roy Lichtenstein: Like New“ im Whitney Museum, New York (bis Mai 2027)

„He was already an accomplished printmaker by the time he came to work with me and the most interesting thing about that is that he was the only Pop artist that was an accomplished printmaker before they started to work with a commercial printer.“

Kenneth Tyler, zit. nach: Tyler Graphics, Catalogue raisonné, 1986-2001, Bd. 1, Parkes, Australien 2025, S. 179.

Innerhalb des druckgrafischen Œuvres von Roy Lichtenstein zählen die Arbeiten der 1990er-Jahre zu den technisch raffiniertesten seiner gesamten Karriere. „Two Nudes“ ist ein meisterhaftes Beispiel für die gefeierte späte „Nudes“-Serie des Künstlers. Initiiert kurz nach seiner viel beachteten Retrospektive im Solomon R. Guggenheim Museum im Jahr 1993, nimmt die Reihe zugleich die „Late Nudes“ vorweg, welche vor Lichtensteins Tod im Jahr 1997 seine letzte Gemäldegruppe bilden. Im Frühjahr 1993 beginnt Lichtenstein in seinem New Yorker Atelier, Collagen für die „Nudes“-Serie zu entwickeln. Im Dezember desselben Jahres schneidet er eigenhändig die Rubylith-Schablonen für die Reliefdruckplatten jedes Motivs und im Februar 1994 besucht er die Werkstatt von Tyler Graphics in Mount Kisco, New York, um mit der praktischen Umsetzung des Projekts zu beginnen. Wie bei vielen seiner Motive, die bis in die frühen 1960er-Jahre zurückreichen, lässt sich Lichtenstein auch hier von Bildwelten der Comicstrips inspirieren, indem er bestehende Kompositionen aufgreift und sie durch seine unverwechselbare künstlerische Handschrift transformiert. „Two Nudes“ basiert auf Figuren aus der Comicreihe „Girls’ Romances“ von DC Comics, aus der Lichtenstein bereits für ikonische Gemälde der 1960er-Jahre wie „In the Car“ (1963) und „Sleeping Girl“ (1964) schöpft. Diese früheren Werke konzentrieren sich häufig auf weibliche Protagonistinnen in Momenten romantischer Spannung oder des Liebeskummers. In der „Nudes“-Serie jedoch denkt Lichtenstein seine archetypische Frauenfigur radikal neu: Er entkleidet sie und beruft sich damit auf die Tradition des weiblichen Aktes sowie der idealisierten Musen der westlichen Kunstgeschichte. In seiner prägnantesten Bildsprache zeigt die Komposition zwei Frauen, von denen eine weint und die andere sie tröstet. Neben dem Frauenmotiv finden sich weitere selbstreferenzielle Zitate früherer Arbeiten, darunter der Siebdruck „Mirror“ (1990) sowie das Acrylgemälde „Interior with Red Wall“ (1991). Die Realisierung dieses Drucks erfordert nicht nur herausragende zeichnerische Meisterschaft, sondern profitiert zudem maßgeblich von Lichtensteins langjähriger Zusammenarbeit mit dem renommierten Drucker und Verleger Kenneth Tyler, mit dem er bereits 1969 bei Gemini G.E.L. in Los Angeles die ersten gemeinsamen Druckgrafiken realisiert. Anhand großformatiger Schablonen schneidet der Künstler seine Motive mit äußerster Präzision aus. Im Gegensatz zu früheren Schaffensphasen nutzt er seine charakteristischen Ben-Day-Punkte nun als Methode der Schattierung im Dialog mit exakt kalkulierten, flächigen Farbfeldern. Drei Jahre vor seinem Tod erzielt Roy Lichtenstein mit „Two Nudes“ eine virtuose kompositorische Schichtung sowie eine komplexe, selbstreferenzielle Erzählung und präsentiert sich auf dem Höhepunkt seiner gestalterischen Reife und Meisterschaft. [KA]



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

24

WLADIMIR GEORGIEWITSCH VON BECHTEJEFF

1878 Moskau – 1971 Moskau

Leda und der Schwan. 1912.

Öl auf Leinwand.
Links unten monogrammiert. 165 x 136 cm (64.9 x 53.5 in).
Verso mit dem zweifachen Stempel des Malbedarfs Richard Wurm, München, sowie auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet mit dem Künstlernamen, dem Titel sowie der Inventarnummer der Galerie Arnold, Dresden. [AT/EH]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.46 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 (R7/D/F)
$ 201,600 – 268,800

PROVENIENZ

- Kunstverein Barmen (wohl im Dezember 1912 direkt vom Künstler erworben oder in Kommission genommen, bis März 1913).
- Sammlung Werner Dücker, Düsseldorf (im März 1913 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Deutschland.
- Kunsthandel Saarbrücken (vor etwa 25 Jahren vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Sachsen (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Hessen (2021 vom Vorgenannten erworben, Ketterer Kunst)

AUSSTELLUNG

- Ausstellung von 41 Werken der Neuen Künstlervereinigung München, Kunstverein Barmen, Dezember 1912 (o. Kat.).
- Die neue Malerei. Expressionistische Ausstellung, Januar 1914, Galerie Ernst Arnold Dresden, Kat.-Nr. 14 (Titel: „Leda“, als Leihgabe von Werner Dücker, Düsseldorf, „unverkäuflich“. Auf dem Keilrahmen mit der handschriftlichen Inventarnummer der Galerie).

LITERATUR

- Rechnungsbuch des Kunstvereins Barmen, „Geschäftsführung ab 1904“, Archiv des Von der Heydt-Museums Wuppertal (Kopie), fol. 92 („Verkäufe an Private“).
- Antje Birthälmer u. Sabine Fehlemann, Die „Neue Künstlervereinigung München“ und ihre Verbindungen zur rheinischen Kunstszene, in: Der Blaue Reiter und das Neue Bild 1909-1912. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, Begleitbuch zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 2.7.-3.10.1999, S. 276-285, hier S. 284, Anm. 65.
- Ketterer Kunst, München, Auktion 525, Evening Sale, 10.12.2021, Los 203 (m. Farbabb.).
- Agnes Thum, Kandinskys Treppe zum Schloss - ein Bild mit Geschichte, in: Schloßmuseum Murnau (Hrsg.), Und morgen nach Murnau!, Murnau 2022, Farbabb. S. 12.

MUSEALES HAUPTWERK von 1912 aus der entscheidenden Aufbruchszeit des Münchner Expressionismus, im unmittelbaren Umfeld des „Blauen Reiters“ entstanden

AVANTGARDISTISCHE FORMENSPRACHE Die kristalline Landschaft und expressive Farbigkeit zeigen bemerkenswerte Parallelen zu den bahnbrechenden Kompositionen Franz Marcs

MONUMENTAL UND ÄUSSERST SELTEN Mit 165 × 136 cm ein außergewöhnlich großformatiges Gemälde aus Bechtejeffs bedeutendster Schaffensphase. Große Teile seines frühen Œuvres gelten als verschollen

BEDEUTENDE PROVENIENZ Vormals in der renommierten Sammlung Werner Dücker, Düsseldorf, und bereits 1912 in der Neuen Künstlervereinigung München ausgestellt

MUSEALE WIEDERENTDECKUNG 2018 würdigte das Schlossmuseum Murnau den Künstler mit einer umfassenden Retrospektive und rückte seine Bedeutung für die frühe Moderne erneut in den Fokus

Durch Jawlensky findet er rasch Anschluss an die Avantgarde. Im Salon der Giselisten bei Werefkin und Jawlensky begegnet er wichtigen Künstlern der Zeit. Jawlensky lobt seine schnellen Fortschritte, Franz Marc seine Fähigkeit, den Körper als Linienornament in die Komposition einzufügen. 1909 beteiligt sich Bechtejeff mit drei Werken an der ersten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München, deren Mitglied er auch bei den folgenden Ausstellungen ist.

Mythologie im kubistischen Gewand
Bechtejeffs Bildthemen entstammen häufig der Mythologie. In „Leda und der Schwan“ gestaltet er das vielfach dargestellte Motiv grundlegend neu: Zeus nähert sich der spartanischen Königin Leda in Gestalt eines Schwans. Beide verschmelzen in einer Palette aus Blau- und Grautönen. Ihre ruhige Erscheinung bildet einen reizvollen Kontrast zur bewegten, unheilvoll anmutenden Umgebung.

Der dem Kubismus nahestehende Stil zeigt sich in der Betonung der Konturen und den kubischen Farbschattierungen. Berge, Felsen und Wellen erscheinen kantig und gezackt. Ledas Gestalt und der sie umschmeichelnde Schwan bleiben dagegen als elegantes ‚Linienornament‘ dem Jugendstil und der Cloisonné-Technik verpflichtet. Jelena Hahl-Fontaine ordnet das 1912 entstandene Gemälde als wichtigen Entwicklungsschritt zwischen Bechtejeffs „Rossebändiger“ (1912) und seiner „Diana auf der Jagd“ (1912/13) ein. (zit. nach: Ketterer Kunst, Kat. Auktion 525, 2021, S. 32).

Zur Historie des Bildes
Im Dezember 1912 wird Bechtejeffs Werk mit Arbeiten der Neuen Künstlervereinigung München im Kunstverein Barmen gezeigt. Der Düsseldorfer Sammler Werner Dücker erwirbt es kurz darauf. 1914 ist „Leda“ als Leihgabe Dückers in der Dresdner Ausstellung „Die neue Malerei“ zu sehen. 1923 verliert Dücker in der Inflation sein Vermögen; seine bedeutende Sammlung muss verkauft werden. Danach verliert sich die Spur des Gemäldes, das erst Jahrzehnte später unerkannt in einer Privatsammlung wieder auftaucht. [EH]



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


FRANZ
VON
STUC

25

FRANZ VON STUCK

1863 Tettenweis – 1928 München

Kentaurenritt. 1910.

Öl auf Holz.
Rechts unten signiert und datiert. 60,5 x 82 cm (23.8 x 32.2 in), im Original-Rahmen.
Zur Entwicklung der Thematik des Kentaurenritts vgl. auch Voss 251/172 „Lustiger Ritt“ (1903) und Voss 376/175 „Prestissimo“ (1911). [JS]

Wir danken Margot Th. Brandlhuber, Museum Villa Stuck, München, für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.48 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/D)
$ 112,000 – 168,000

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers (bis 1911: Internationale Kunstausstellung, Rom).
- Sammlung Carl Hugo Schmeil (1852-1923), Dresden (1911-1916: verso mit dem fragmentarischen Etikett der Sammlungsversteigerung bei Paul Cassirer/Hugo Helbing, Berlin).
- Sammlung Melchior Voitländer (1858-1934), Kronach (vom Vorgenannten erworben, in Familienbesitz bis 1968: Weinmüller/Neumeister).
- Privatsammlung Süddeutschland (bis 2001: Neumeister).
- Privatsammlung Süddeutschland (2001 vom Vorgenannten, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Internationale Kunstausstellung, Rom, 1911 (vgl. die Rezension in: Kunst für Alle, Nr. 26, 1910/11, S. 534).
- Galerie Hugo Helbig, München, 8.-25.9.1916, Nr. 125 (im Zuge der Versteigerung der Sammlung Schmeil bei Paul Cassirer).
- Galerie Paul Cassirer, Berlin, 3.-16.10.1916, Nr. 125 (im Zuge der Versteigerung der Sammlung Schmeil bei Paul Cassirer).

LITERATUR

- Heinrich Voss, Franz von Stuck 1863-1928, Werkkatalog der Gemälde, München 1973, WVZ-Nr. 375/174.
- Burkhard Meier, Deutschland auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911, in: Kunst für Alle, Nr. 26, 1910/11, S. 534 (m. doppels. SW-Abb. vor S. 529 (nach der zeitgenössischen Mezzotinto-Reproduktion von Bruckmann).
- Galerie Paul Cassirer, Berlin, Versteigerung der Sammlung Schmeil, Dresden, Berlin 1916, Kat. Nr. 125 (m. SW-Abb.).
- Weinmüller, Münchener Kunstversteigerungshaus Rudolf Neumeister, Moderne Kunst, 112. Auktion, 21.5.1968, Los 325 (m. Abb.).
- Neumeisters Moderne, München, Auktion 30, 15. November 2001, Los 933 (m. Abb.).

SECESSION Um 1900 entstehen die besten Kompositionen des Münchner Protagonisten und Impulsgebers der Wiener Moderne

SINNLICHKEIT Von „Sünde“ (1891) bis „Kentaurenritt“ (1910) – herausragende Zeugnisse von Stucks Fin-de-Siècle-Malerei inspiriert von Bibel und Mythos

STUCK/PICASSO Die Mischwesen Faun, Kentaur und Minotaurus als künstlerisches Alter Ego

AUSGESTELLT 1911 von Stuck selbst für die internationale Kunstausstellung in Rom ausgewählt und 1916 bei der renommierten Galerie Paul Cassirer, Berlin

PROVENIENZ Aus der Sammlung Schmeil, Dresden, mit Werken von Courbet, Böcklin, Liebermann und Hodler

MUSEAL Stucks Schöpfungen u. a. im Metropolitan Museum, New York, im Musée d’Orsay, Paris, und der Eremitage, St. Petersburg

Eros, Pathos, Antike:
Stucks „Kentaurenritt“ und der Rausch des intensiven Lebens

Die fesselnde Fin-de-Siècle-Malerei des Münchner Malerfürsten Franz von Stuck ist beherrscht von einer großen Faszination für das intensiv-sinnliche Leben. Eros und Tod sind die zentralen und facettenreich sein herausragendes malerisches Schaffen durchziehenden Themen. Seit Anfang der 1890er Jahre bevölkern seine fesselnden Schöpfungen Amor, Faune und Akte, antikisierende erotische Szenerien, welchen eingebettet in eine bukolische Natur zunächst noch ein fast verspielter Charakter innewohnt.





Franz von Stuck, Die Sünde, 1893, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek, München.

„Stuck inszeniert seine ‚Sünde' in der Tradition einer Renaissance-Madonna, er schafft jedoch auf diese Weise einen ausgesprochen provokanten Gegenentwurf des Weiblichen."

Dann aber ist es Stucks ikonisches Gemälde „Die Sünde" (1893, Neue Pinakothek, München), das eine schlangenumwundene, nackte Femme fatale zeigt, 1893 zum Skandalbild auf der ersten Ausstellung der Münchener Secession wird und fortan Stucks wachsenden nationalen wie internationalen Ruhm begründen sollte. Geheimnisvoll, selbstbewusst und direkt fixiert diese in traumartiges Licht gehüllte Gestalt den Betrachter. Stuck, der als Gründungsmitglied der Münchener Secession die Abspaltung der progressiven Künstler von der konservativen Münchner Künstlergenossenschaft vorantreibt, entwickelt „Die Sünde" aus dem biblischen Thema der Versuchung. Und auch die Art ihrer altarartigen Inszenierung in seiner berühmten Künstlervilla in der Prinzregentenstraße in München nimmt Bezug auf ein berühmtes Vorbild aus der christlichen Ikonografie: Stuck inszeniert seine „Sünde" in der Tradition einer Renaissance-Madonna, er schafft jedoch auf diese Weise einen ausgesprochen provokanten Gegenentwurf des Weiblichen. Nicht nur inspiriert von der Bibel, sondern auch von der antiken Mythologie hat Stuck uns meisterhaft komponierte Szenerien von entfesselter Sinnlichkeit und Erotik hinterlassen. Stuck, der Protagonist der Münchner Secession, hat auf diese Weise die reichen Facetten des erotischen Liebesspieles salonfähig gemacht und sich damit kunsthistorisch auf die Tradition der Darstellung der antiken Götterliebschaften (Amori degli Dei) in der italienischen Druckgrafik bezogen. Der Kentaur, halb Mensch, halb Tier, gilt seit der Antike als Sinnbild ungezügelter männlicher Leidenschaft und wird deshalb auch in der zweiten Jahrhunderthälfte schließlich von Pablo Picasso neben dem anderen Mischwesen Faun und vor allem dem gehörnten Minotaurus als Alter Ego des liebeshungrigen, rauschhaft liebenden Künstlers inszeniert. Bei Stuck ist es die nackt auf dem Rücken des Kentauren reitende Nymphe, die dessen kraftvolle Wucht zu bändigen sucht und dabei in der dynamischen Gegenbewegung der Körper mit dem kraftvollen Wesen zu einer sinnlich entfesselten Einheit verschmilzt.

Stuck, Klimt, Schiele:
Facetten des Weiblichen in der Münchener und Wiener Secession

In der Gewandung eines mythologisierenden Reiterbildes hat Stuck mit seinem „Kentaurenritt" ein faszinierendes Sinnbild des Unterbewussten geschaffen. Stuck ist es gelungen, ein komplexes Empfinden Bild werden zu lassen. Es geht dabei um die von Sigmund Freud wissenschaftlich erkundeten Untiefen des menschlichen Unterbewusstseins, um die Zerrissenheit und den andauernden inneren Kampf zwischen Leidenschaft und Ratio, Lust und Verstand, Sünde und Moral. Dass Stucks Bedeutung sowohl als stilistischer als auch als inhaltlicher Impulsgeber für die Wiener Secession, für Gustav Klimt und den eine Generation jüngeren Egon Schiele kaum zu überschätzen ist, hat unter anderem 2016 die Ausstellung „Sünde und Secession. Franz von Stuck in Wien" im Unteren Belvedere beleuchtet. Zur Entstehungszeit des „Kentaurenritts" ist Stuck auf dem absoluten Höhepunkt: Stuck hatte im Anschluss an die Präsentation des Gemäldes „Die Sünde" auf der Ausstellung der Münchener Secession im Jahr 1893 seinen künstlerischen Durchbruch gefeiert. Er wird daraufhin 1895 an die Königliche Akademie der bildenden Künste in München berufen, wo unter anderem Wassily Kandinsky und Paul Klee zu seinen Schülern zählen.

1897 heiratet er die wohlhabende amerikanische Sängerin Mary Lindpainter und beginnt in den Folgejahren mit dem Bau seiner herrschaftlichen Künstlervilla in der Prinzregentenstraße in römisch-antikem Stil, die Anfang der 1910er Jahre noch durch einen repräsentativen Atelierbau erweitert wird. Franz von Stuck, der 1863 in Niederbayern als Sohn eines Müllers geboren und schließlich 1906 von Prinzregent Luitpold von Bayern in den Adelsstand erhoben wird, ist kurz nach der Jahrhundertwende in der wohlhabenden Münchener Gesellschaft angekommen. Sein herausragendes malerisches Werk und seine Villa werden zum Zentrum des Münchner Jugendstils, der zunächst für die Gründung der Wiener Secession und nach zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen in Wien auch stilistisch für die Maler des Wiener Jugendstils vorbildstiftend ist.

Und 1909, ein Jahr vor Entstehung des „Kentaurenritts" folgt schließlich mit einem eigenen Saal auf der Internationalen Kunstausstellung in Venedig, der von den Kritikern enthusiastisch gefeiert wird, auch Stucks internationaler Durchbruch. Franz von Stuck ist 46 Jahre alt und befindet sich auf dem Höhepunkt seines künstlerischen und gesellschaftlichen Ruhmes. Die Ehe mit seiner Frau Mary ist zu einer erfolgreichen gesellschaftlichen Konstante geworden, als Muse und Modell wird sie jedoch zunehmend durch junge Frauen ersetzt, welche dem „Malerfürsten" neue Inspirationen liefern. Sein Leben und Werk hat er, ähnlich wie wenige Jahrzehnte später der geradezu rauschhaft liebende Picasso, bis zu seinem Tod voll und ganz der Faszination für das intensive Leben verschrieben. Es sind die Facetten des Weiblichen im Spannungsfeld zwischen antiker Göttin, mädchenhafter Unschuld und Femme fatale, die Stuck faszinieren und die er im „Kentaurenritt" meisterhaft zu der männlichen Zerrissenheit zwischen Ratio und Leidenschaft in Beziehung setzt. Auch Franz von Stuck selbst muss die besondere Qualität dieser vollendeten Komposition erkannt haben, da er sie 1911 für die Internationale Kunstausstellung in Rom auswählt: In Rom wird sie von den Besuchern und Kritikern gefeiert und schließlich im selben Jahr von Kommerzienrat Schmeil aus Dresden für seine hochkarätige Gemäldesammlung erworben. [JS]



Gustav Klimt, Judith I, 1901, Öl auf Leinwand, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

26

OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk bei Breslau

Sechs Mädchenakte am Strand. Um 1913.

Leimfarbe und Mischtechnik auf Rupfen.
Rechts unten monogrammiert. Verso signiert und bezeichnet.
85,4 x 109 cm (33.6 x 42.9 in). [KA]

Wir danken Frau Dr. Tanja Pirsig-Marshall, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.50 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000 (R7/D)
$ 560,000 – 784,000

PROVENIENZ

- Sammlung Herbert Kurz, Wolframs-Eschenbach (bis 1950).
- Privatbesitz (seit 1950, Stuttgarter Kunstkabinett).
- Galerie Nierendorf, Berlin (1954).
- Sammlung Emil Frey, Mannheim (1964).
- Privatbesitz München (seit 1980).
- Privatsammlung Norddeutschland (2007 vom Vorgenannten erworben, Hauswedell).

AUSSTELLUNG

- Otto Mueller zum 90. Geburtstag, Galerie Nierendorf, Berlin, 1964, Kat.-Nr. 27 (m. SW-Abb.).
- Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung eines Kielers. Ausstellung zum 100. Jubiläum der Schleswig-Holsteinischen Landesbrandkasse, Kunsthalle zu Kiel / Schleswig Holsteinischer Kunstverein, 3.2.-3.3.1974, Kat.-Nr. 119.
- Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung F., Pfalzgalerie Kaiserslautern, 1976, Kat.-Nr. 3 (m. Farbabb. auf der Titelseite).
- Kunsthalle Mannheim (1981-1987, Leihgabe aus Münchener Privatbesitz).
- Otto Mueller. Natürlich nackt, Kunstmuseum Ravensburg, 13.9.2014-25.1.2015; Brücke-Museum Berlin, 21.3.-5.7.2015; Kunsthalle Emden, 19.9.2015-17.1.2016 (außer Kat.).
- Brücke und Blauer Reiter, Buchheim Museum der Phantasie; Kunstsammlungen Chemnitz; Von der Heydt-Museum Wuppertal, 21.11.2021-27.2.2022, S. 163 (m. Abb.).
- Otto Mueller, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, 20.9.2024-2.2.2025, Kat.-Nr. 17 (m. Farbabb.).

LITERATUR

- Mario-Andreas von Lüttichau, Tanja Pirsig-Marshall, Otto Mueller. Bd. 1: Gemälde, Köln 2020, WVZ-Nr. G1913/09 (135) (m. Farbabb.).
- Lothar-Günther Buchheim, Otto Mueller. Leben und Werk, Feldafing 1963, Nr. 67 (m. SW-Abb., S. 134, hier datiert 1919/1920).
- .....
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 8. Auktion, Gemälde, Plastik, Graphik, Handzeichnungen, Aquarelle, Kunstliteratur, 12.5.1950, Los 1711 (m. SW-Abb.).
- Marlene Decker, Gestaltungselemente im Bildwerk von Otto Mueller, Dortmund 1993, Nr. 131, S. 178 (m. Abb.).
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 400. Auktion, Moderne Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Teil I, Ausgewählte Werke, 1.6.2007, Los 47 (m. ganzs. Farbabb. S. 95).
- Tanja Pirsig-Marshall, Die BRÜCKE als Katalysator für Muellers Schaffen, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 32, Dresden 2007, S. 132 (m. Abb.).
- Der böse Expressionismus, Trauma und Tabu, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, 2017-2018 (m. Abb.).

SCHLÜSSELJAHR 1913 Im Jahr der Auflösung der „Brücke“ entwickelt Mueller seine unverwechselbare Bildsprache zwischen expressiver Freiheit und zeitloser Harmonie

AUSSERGEWÖHNLICHES FORMAT Seltenes großformatiges Gemälde mit sechs Mädchenakten, einem der zentralen Motive seines Schaffens

SELTENE LEICHTIGKEIT Ungewöhnlich heitere, nahezu schwerelose Figurenkomposition voller Anmut und natürlicher Eleganz

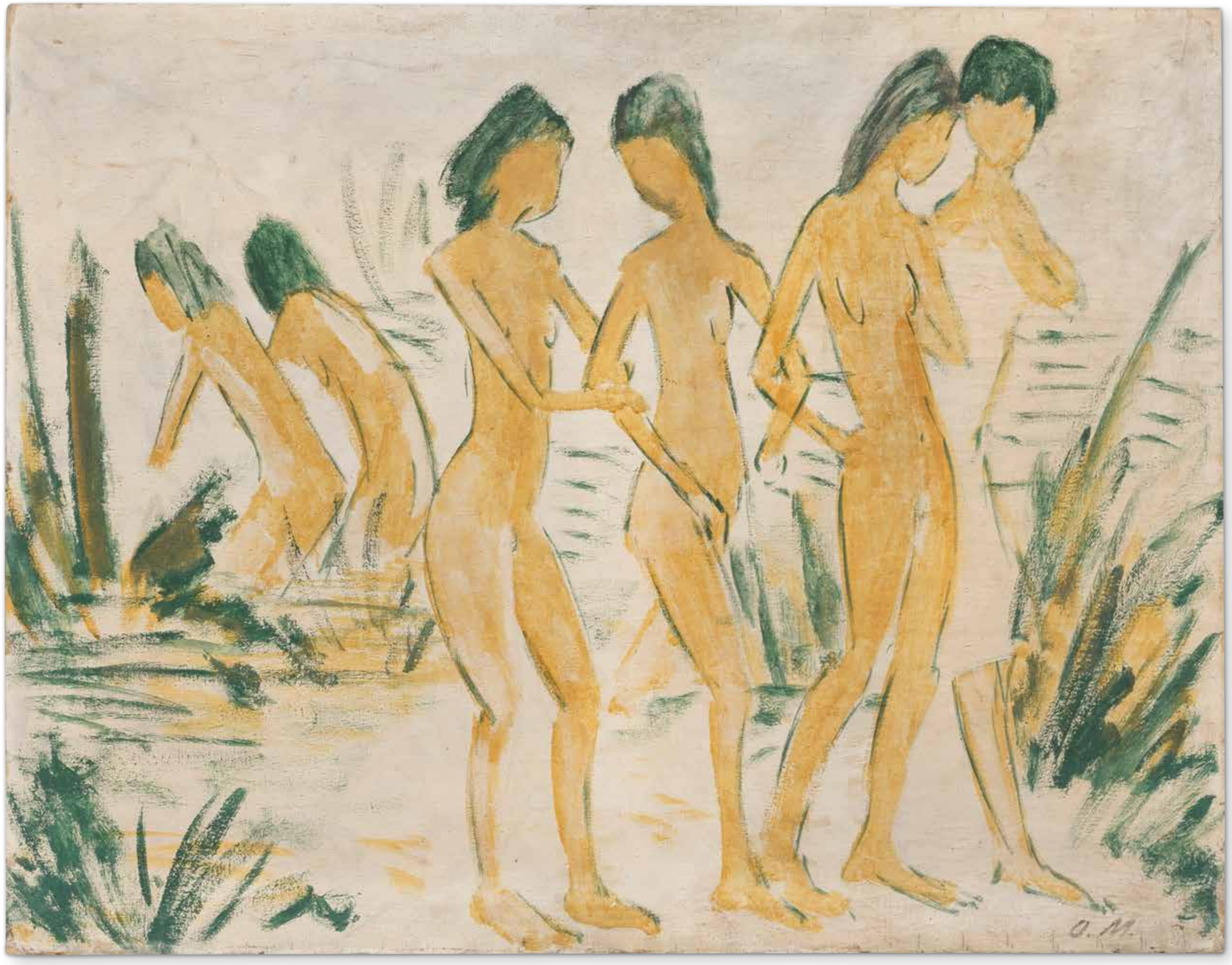
IKONISCHE BILDSPRACHE Rhythmisch angeordnete Akte verkörpern Muellers Ideal einer ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur

MUSEALE BEDEUTUNG Bedeutende Ausstellungsgeschichte, zuletzt im LWL-Museum Münster anlässlich des 150. Geburtstags des Künstlers



Otto Mueller, 1910, Foto: unbekannt.

Otto Muellers künstlerische Wurzeln liegen in den graziös fließenden Linien des Jugendstils und der gelängten skulpturalen Eleganz Wilhelm Lehmbrucks. Als sich der Maler 1908 in Berlin niederlässt, stoßen seine Einreichungen bei der etablierten Berliner Secession Anfang 1910 auf Ablehnung durch die Jury. Mueller und weitere abgewiesene Künstler wollen sich dem nicht beugen und gründen unter dem Vorsitz von Max Pechstein die „Neue Secession“. Hier begegnen Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner Muellers Werken zum ersten Mal. An den spontanen Atelierbesuch in der Mommsenstraße erinnert sich Heckel später mit folgenden Worten: „Die erste Begegnung mit Otto Muellers Bildern geschah in Berlin. [...] 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.“ (zit. nach: Lothar-Günther Buchheim, Otto Mueller. Leben und Werk, Feldafing 1963, S. 66)





Obwohl Mueller 1910 als letztes Mitglied aufgenommen wird, bleibt seine Haltung vollkommen eigenständig. Während seine Weggefährten das expressive Aufeinandertreffen der leuchtenden Primärfarben suchen, bevorzugt Mueller eine kontemplative Poesie. Ihn leitet das Streben nach Harmonie, Ausgewogenheit und einer stillen Einheit zwischen Mensch und unberührter Natur.

1913: Wendejahr der Künstlergruppe „Brücke“

Das Jahr 1913 bringt einen dramatischen Wendepunkt. Die internen Konflikte eskalieren, als Kirchner mit dem Entwurf der „Chronik der Brücke“ eine einseitige Darstellung vorlegt, die seine Gefährten tief verletzt. Im Mai 1913 löst sich die Künstlergemeinschaft „Brücke“ formell auf. Mueller bleibt den ehemaligen Mitgliedern jedoch eng verbunden, wobei insbesondere die Freundschaft mit Heckel und Kirchner über das Zerwürfnis hinaus fortbesteht. Im Sommer desselben Jahres verbringen Mueller und seine Frau Maschka gemeinsam mit Kirchner und Erna Schilling fruchtbare Wochen auf Fehmarn. Inmitten der Küstendünen schaffen beide Künstler herausragende Werke. Doch während Kirchner die nervösen Rhythmen der Moderne einfängt, formt Mueller aus der Szenerie einen zeitlosen, arkadischen Rückzugsort.

„In meinen Bildern zeige ich mein Leben und Erleben. Ich kann nur malen, was ich liebe.“

Otto Mueller, zit. nach: Emmy Mueller, Erinnerungen an Otto Mueller, unveröffentlichtes Typoskript, 1950, S. 21.

Matte Leimfarbe und ägyptische Reminiszenzen

Das Fundament von Muellers Malerei bildet eine unkonventionelle Technik. Angeregt durch pompejanische Wandfresken arbeitet er bereits um 1901 mit Leimfarben, die er selbst anrührt und bisweilen mit wenig Öl anreichert. Nahezu sein gesamtes Hauptwerk entsteht in diesem freskoartigen Verfahren. Auf grobem Rupfen trocknet das Material extrem schnell. Dies verlangt einen zügigen und treffsicheren Auftrag, der spätere Korrekturen kaum zulässt. Das Resultat ist eine stumpfe, kreidige Oberfläche, die Muellers Bewunderung für die Kunst der Antike spürbar macht. Im Katalog seiner Einzelausstellung bei Paul Cassirer in Berlin formuliert er 1919 sein Credo: „Hauptziel meines Strebens ist, mit größtmöglicher Einfachheit Empfindung von Landschaft und Mensch auszudrücken: mir vorbildlich, auch für das rein Handwerkliche, war und ist noch jetzt die Kunst der alten Ägypter.“ (zit. nach: Eberhard Troeger, Otto Mueller, Freiburg i. Br. 1949, S. 18)

Darstellung der drei Grazien, 1. Jh. n. Chr., Fresko, aus Pompeji, Italien, Museo Archeologico Nazionale, Neapel.



Bankettszene mit Musikern, Grab von Nakht, um 1410-1370 v. Chr., Tempera auf Papier, Metropolitan Museum of Art, New York.







Otto Mueller, Fünf gelbe Akte am Wasser (Fünf Mädchen am Strand, Nordsee, Badende Mädchen), 1921, Farblithografie, Privatbesitz, verkauft bei Ketterer Kunst, 7.12.2024, Auktion 563, Los 220.

„Sechs Mädchenakte am Strand“ (1913): Freiheit und reine Form

Auf diesem schöpferischen Höhepunkt entstanden, verkörpert „Sechs Mädchenakte am Strand“ Muellers lebenslange Suche nach natürlicher Anmut. Die Szene zeigt sechs Mädchen an einem lichten Ufer, eingetaucht in die flirrende Wärme der vollen Sonne. Vier Gestalten schreiten Arm in Arm plaudernd aus dem Wasser heran, erfüllt von ruhiger Selbstverständlichkeit. Im Hintergrund stehen zwei Badende in Rückenansicht und leicht vornübergebeugter Haltung im seichten Wasser. Dieser Kunstgriff verleiht dem friesartigen Vordergrund eine überraschende räumliche Tiefe. Anders als im verwandten Ölgemälde „Fünf gelbe Akte am Wasser“ von 1912 verzichtet Mueller hier auf eine detaillierte Aus arbeitung der Wasserfläche sowie auf einen dichten Uferbewuchs. Die Landschaft bleibt auf das Wesentliche beschränkt. Helle Sandflächen, die Rhythmik des Wassers und sparsame Pflanzenandeutungen genügen ihm. Dunkle Linien fassen die grazilen Körper ein und schaffen einen reizvollen Kontrast zwischen den zarten Hauttönen und dem rauen Rupfengewebe. Die Figur ganz rechts scheint nahezu mit dem Hintergrund zu verschmelzen, ist nur akzentuiert durch die Kontur ihres Tuches. In diesem dichten Duktus gelingt Mueller eine schwerelose Monumentalität antiker Wandbilder, getragen von unverfälschter Lebensfreude.

Eine museale Rarität

Mehrfigurige Strandszenen aus Muellers zentraler „Brücke“-Zeit sind in diesem musealen Format äußerst selten und auf dem internationalen Kunstmarkt außerordentlich begehrt. Neben der Schlüsseldatierung auf das Jahr 1913 belegen bedeutende Ausstellungen den Rang des Werkes, darunter die Präsentation 2022 im Buchheim Museum in Bernried und die Jubiläumsschau zum 150. Geburtstag 2024/25 im LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. Das Gemälde bleibt ein vollendetes Zeugnis von Muellers Schaffen, eine paradiesische Vision fernab aller Zwänge der modernen Zivilisation. [KA]



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Scheune (Jershöft). 1921.

Öl auf Leinwand.
Rechts mittig signiert. Verso mit der Werknummer „21i4“ bezeichnet.
97,5 x 112 cm (38.3 x 44 in).
Die Leinwand verso mit einer vom Künstler übermalten Darstellung in Öl. [CH]

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

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.52 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R7/D/F)
$ 336,000 – 448,000

Weitere Werke aus der Sammlung Manke kommen in unserem Day Sale am Samstag, dem 5. Dezember 2026, sowie in unserem Online Sale vom 15. Januar bis zum 15. Februar 2027 zum Aufruf.

PROVENIENZ

- Sammlung Ferdinand Möller, Berlin (spätestens 1928 direkt vom Künstler erworben, auf d. Keilrahmen m. d. teils handschriftl. bezeichneten Galerieetikett).
- Detroit Institute of Arts, Detroit/Michigan (im März 1938 als Leihgabe aus dem Eigentum des Vorgenannten in Verwahrung genommen, im Dezember 1940 Beschlagnahme als „Feindvermögen“ durch den amerikanischen Staat).
- US-amerikanisches Staatseigentum (1950-1957, Eigentumsübernahme der o. g. Beschlagnahme am 30.10.1950 durch „Vesting Order 15411“ des Office of Alien Property beim Department of Justice).
- Maria Möller-Garny, Köln (1957 durch „Rückkauf“ vom amerikanischen Staat, bis 1961: Stuttgarter Kunstkabinett).
- Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen (1961 durch Vermittlung der Galerie Grosshennig, Düsseldorf, von Vorgenannter erworben, bis 2025 in Familienbesitz).
- Sammlung Dietmar Manke, Schleswig-Holstein (2025 vom Vorgenannten erworben, Ketterer Kunst, München).

AUSSTELLUNG [IN AUSWAHL]

- Wohl: A collection of modern German art, New York, Anderson Galleries, 1.10.-20.10.1923, Kat.-Nr. 230.
- 50 ausgewählte Werke heutiger Kunst. Ausstellung im Reckendorfhaus, Hedemannstrasse 24, Berlin (Verlagshaus des „Kunstblattes“), November 1928 (o. Katalog).
- Wanderausstellung Schmidt-Rottluff, Galerie Möller, Berlin; Museum Danzig, November 1928-März 1929 (jeweils ohne Katalog).
- Karl Schmidt-Rottluff, Gemälde, Aquarelle, Graphik, Bernsteinschmuck, Kunstsammlungen der Stadt Königsberg / Kunstverein Königsberg, 30.12.1928-20.1.1929, Kat.-Nr. 19.
- Frauen in Not, Ausstellung der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), Haus der Juryfreien, Berlin, 9.10.-1.11.1931, Kat.-Nr. 322 (Landarbeiterin).
- Pommersches Landesmuseum, Greifswald (Dauerleihgabe, 2015-2024).

LITERATUR [IN AUSWAHL]

- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 266 (m. SW-Abb.) u. S. 292.
  .....
- Paul Westheim (Hrsg.), 50 ausgewählte Werke heutiger Kunst. Ausstellung im Reckendorfhaus, Hedemannstrasse 24, in: Das Kunstblatt, Jg. 13, H. 1, Januar 1929, S. S. 365.

RADIKAL Kantige Formen, leuchtende Farbigkeit und starke Konturen

SEHNSUCHTSORT Ab 1920 wird Jershöft an der Ostsee für den Künstler zur Inspirationsquelle und wichtigem kreativem Refugium

SELTEN Gemälde des Künstlers in dieser herausragenden Qualität und Farbigkeit sind auf dem Auktionsmarkt von größter Seltenheit

PROVENIENZ Vielschichtige, internationale Provenienzgeschichte und nahezu 65 Jahre Teil der herausragenden Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen

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

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





Ostseebad Jershöft, Postkarte, um 1905-1915.

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

Ostsee-Paradies Jershöft: Rückzugsort und Quelle der Inspiration

In dem Verarbeitungsprozess der Kriegserlebnisse sehnt sich der Künstler nach Ruhe, Abgeschiedenheit und intensiver Naturbegegnung. 1920 entdeckt er das Fischerdorf Jershöft [heute: Jarosławiec] an der Ostsee im damaligen Hinterpommern, nur wenige Reisestunden mit der Bahn von Berlin entfernt. Bis einschließlich 1931 bleibt Jershöft das Sommerdomizil des Künstlers und seiner Familie. Regelmäßig verbringen sie nun die Sommermonate zwischen Mai und September in dem abgeschiedenen Dorf an der Küste, das sich nun nicht nur als Ruhepol und Sehnsuchtsort, sondern auch als Quelle größter Inspiration erweist. Hier lernt der Künstler die Landschaft und das einfache Leben fernab der Großstadt schätzen, beobachtet die Jershöfter bei ihren alltäglichen, meist körperlich schweren Arbeiten in ungewohnt ländlicher Umgebung, und verarbeitet diese Fülle an Eindrücken und Erlebnissen schließlich zu ausdrucksstarken Bildideen, ganz ohne sozialkritische Untertöne. In diesen Schaffensjahren gehören die Darstellungen von Arbeitenden, von Fischern, Bauern und Handwerkern neben den Landschaftsdarstellungen zu den wichtigsten Bildthemen seines Œuvres der 1920er Jahre. Die Erfahrungen, die Schmidt-Rottluff mit seinen gegen Ende des Krieges entstandenen expressiven Holzschnitten sammelt, finden sich nun auch in seiner Malerei wieder: Vereinfachte, nahezu geometrisch abstrahierte Formen und großzügige Flächen bestimmen den Charakter der Komposition, starke Hell-Dunkel- und Kalt-Warm-Kontraste erinnern subtil an das Schwarz-Weiß der Holzschnitte, erhalten jedoch durch die Strahlkraft der Farben eine weitere Dimension.

Expressive Dichte im Farbenrausch

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

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

Wie auch bei den anderen Arbeiterbildern des Künstlers ist die im Bild verrichtete Tätigkeit trotz des eindeutigen Motivs nicht das eigentliche Thema der Darstellung. Stattdessen sind es formale Aspekte, die Schmidt-Rottluff hier eindrucksvoll auslotet und zum zentralen Bildinhalt erhebt.

Die einst so deutlichen dunklen Konturen werden nun aufgebrochen, zum Teil ganz ausgespart oder bleiben nur noch als kürzere konturierende Linien zurück, sodass die skulptural wirkenden Figuren zum Teil mit ihrer Umgebung verschmelzen können. Die ruhigen, stimmungsvollen und harmonischen Kompositionen der Vorkriegsjahre mit ihrem ausdrucksbetonten Flächenstil weichen einer ebenfalls auf die farbige Fläche angelegten „Zonenmalerei“, in der nun eine Fülle von Emotionen und Dynamik steckt. (Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 106)

Karl Schmidt-Rottluff, Handwerker am Haus, 1922, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum, Berlin.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026



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

Zur Provenienz

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

Karl Schmidt-Rottluff, Waldbild, 1921, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026





Unser Gemälde in der Ausstellung „Frauen in Not“, Ausstellung der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), Haus der Juryfreien, Berlin, 9.10.-1.11.1931. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Wohl schon kurz danach, sicher aber vor 1928, erwirbt der Kunsthändler Ferdinand Möller das Gemälde. Möller, seines Zeichens Buchhändler, beginnt seine sagenhaft erfolgreiche Karriere 1912 in der berühmten Dresdner Galerie Arnold; der damalige Inhaber Ludwig Gutbier zeigt 1910 jene epochale Ausstellung der „Brücke“-Künstler. 1913 gründet Möller eine Filiale der Galerie Arnold in Breslau, um sich dann im Oktober 1918 in Berlin, Potsdamer Straße, selbständig niederzulassen. Seine Künstler sind Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff und andere. Das Werk „Scheune“ verbleibt wie viele andere Gemälde der „Brücke“ als Eigentum in der Galerie. Und Möller schickt es auf weitere wichtige Ausstellungen: In der Besprechung zur Schau „50 ausgewählte Werke heutiger Kunst“ im „Kunstblatt“ nennt Paul Westheim das Bild „eine Konzeption von außerordentlicher Eindringlichkeit“. Es folgt eine Wanderausstellung, die das Gemälde von Berlin über Königsberg bis nach Danzig führt. Zurück in Berlin dann ist das Gemälde 1931 in der programmatischen Schau „Frauen in Not“ zu sehen – als Verkörperung der ausgebeuteten Landarbeiterin.

Jedoch sollte sich das Blatt für die Moderne bald wenden. Im Juli 1937 wird die Feme-Ausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet; die in den Museen beschlagnahmten Kunstwerke werden von Hitler am 1. Mai 1938 schlussendlich gesetzlich enteignet. Als Reaktion darauf lässt Möller 19 Werke, darunter auch unser Bild, als Leihgabe nach Detroit zu seinem Freund Wilhelm R. Valentiner verschiffen. Der deutsch-amerikanische Kunsthistoriker ist seit 1924 Direktor des Detroit Art Institute und veröffentlicht bereits 1920 die erste Monografie zu Karl Schmidt-Rottluff. Durch „Vesting Order“ des Department of Justice, Office of Alien Property vom 30. Oktober 1950 wird das Möller'sche Konvolut sodann als „Feindvermögen“ beschlagnahmt und als Eigentum der USA-Regierung übernommen. Nach langem und zähem Verhandeln – Ferdinand Möller ist im Januar 1956 verstorben – treffen im Januar 1958 schließlich 17 der ehedem als Leihgaben übersandten Gemälde in Köln ein, wo der Sitz der Galerie seit 1951 ist. Zwei Gemälde, von Wassily Kandinsky „Bild mit weißer Form“ von 1913 und von Lyonel Feininger „Grüne Brücke“ von 1916, schenkt die Familie als Kompensation an das Detroit Art Institute und an das North Carolina Museum of Arts in Raleigh.

„Scheune“ gibt Maria Möller-Garny 1961 an das Stuttgarter Kunstkabinett. In der Folge gelangt das Gemälde, vermittelt durch Wilhelm Grosshennig, in die bedeutende Sammlung Berthold und Else Beitz in Essen und schließlich in den Besitz des schleswig-holsteinischen Sammlers Dietmar Manke. [AT]

28

PAULA MODERSOHN-BECKER

1876 Dresden-Friedrichstadt – 1907 Worpswede

Sitzendes Mädchen, den Kopf auf die rechte Hand gestützt. Ca. 1903.

Öl auf Malpappe.
Verso mit einem handschriftlich bezeichneten Etikett, dort von fremder Hand betitelt „Kind". 70,5 x 42 cm (27.7 x 16.5 in).
In dem von Otto Modersohn 1921 erstellten handschriftlichen Verzeichnis unter der Nr. 61 registriert. Diese Liste mit Gemälden und Zeichnungen legt Otto Modersohn nach der Ausstellung der noch im Nachlass befindlichen Bilder in der Kunsthalle Bremen im selben Jahr an. [CH]

Wir danken Rebecca Duckwitz, Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.54 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D)
$ 224,000 – 336,000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin / Otto Modersohn (1865-1943), Worpswede/Fischerhude.
- Philine Vogeler, Worpswede.
- Wohl Sammlung Franz Hörhager, Hamburg.
- Carl Emil Spiegel / Kunsthandlung Franz Leuwer, Bremen (wohl vor 1944 vom Vorgenannten erworben, verso mit dem Etikett).
- Sammlung Manfred Hausmann, Bremen (1947 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Paula Modersohn-Becker (Gedächtnis-Ausstellung), Kunsthalle Bremen, April/Mai 1920, Kat.-Nr. 692 (Journal der Bremer Kunsthalle).
- Paula Modersohn-Becker (1876-1907), Kunsthalle Bremen, Mai/Juni 1947, Nachtrag, Kat.-Nr. 1.
- Deutscher Expressionismus (Fokusausstellung innerhalb der Dauerausstellung „Wien 1900", Leopold Museum, Wien, Juni-Okt. 2024.

LITERATUR

- Günter Busch, Milena Schicketanz, Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker 1876-1907. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II, München 1998, WVZ-Nr. 420 (m. SW-Abb., S. 291).
  .....
- Gustav Pauli, Paula Modersohn-Becker, München 1922, WVZ-Nr. 56a (m. den Titel „Sitzendes Bauernmädchen).
- Christa Murken-Altrogge, Paula Modersohn-Becker. Leben und Werk, Köln 1980 (m. Farbabb., Tafel 16).

GESUCHT Neben ihren Selbstbildnissen gehören die Kinderbilder zu den Hauptwerken im Œuvre der Künstlerin und zu ihren gesuchtesten Arbeiten auf dem internationalen Auktionsmarkt

MOTIV Die in die Natur eingebundene Figur bestimmt insbesondere die späteren Jahre ihres so kurzen, jedoch revolutionären künstlerischen Wirkens und führt zu einigen ihrer herausragendsten Arbeiten

PROVENIENZ Seit 80 Jahren Teil einer norddeutschen Privatsammlung

PREMIERE 2024 zeigt die Neue Galerie, New York, die erste museale Einzelausstellung von Modersohn-Beckers Werk in den Vereinigten Staaten

Im Mittelpunkt des singulären künstlerischen Schaffens von Paula Modersohn-Becker steht der Mensch. Mit feinfühligem Blick macht sie die Bevölkerung Worpswedes, nahestehende Freunde und Familienmitglieder sowie sich selbst zu den Protagonisten ihrer Malerei.

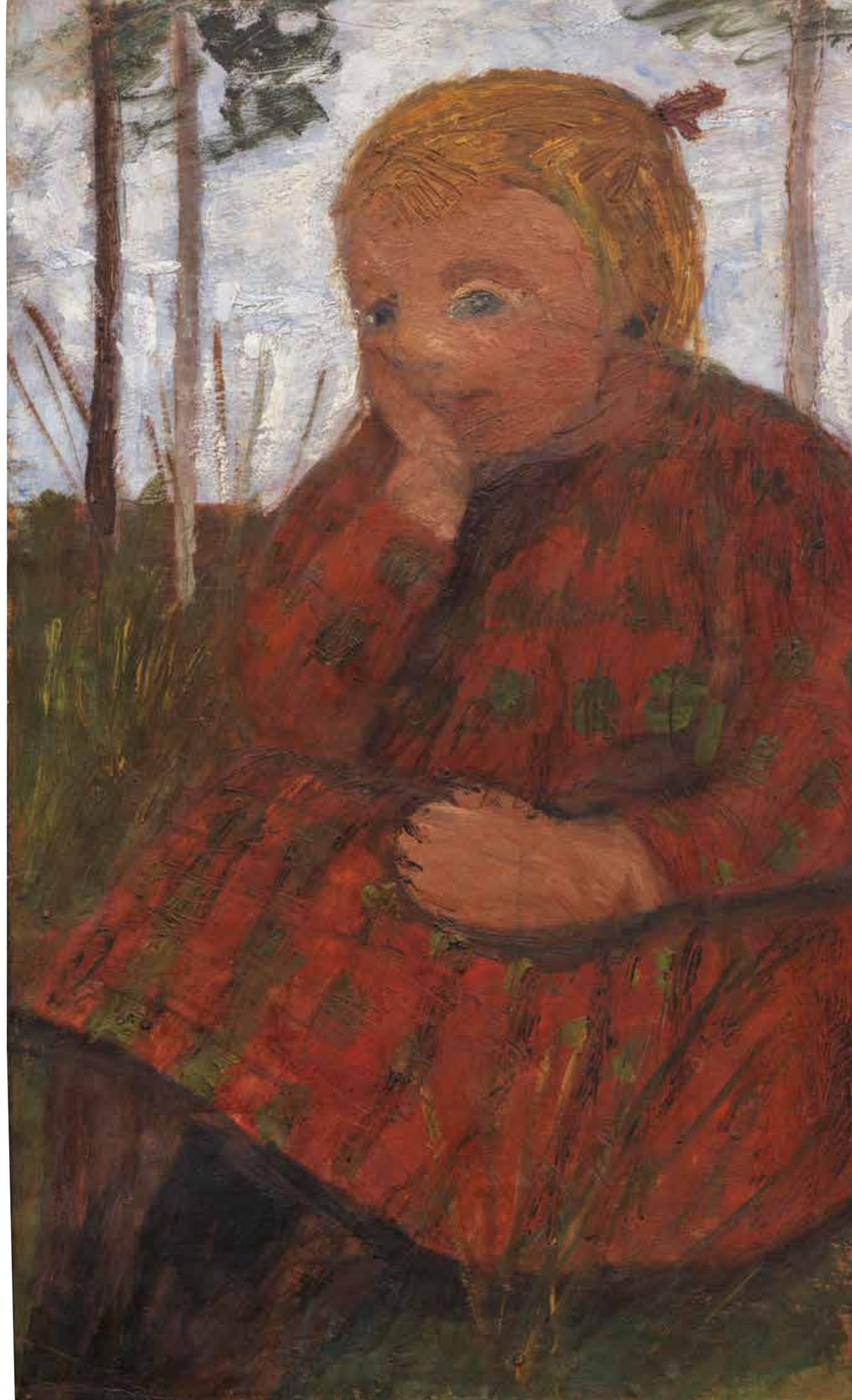
Bereits 1897 lernt die Künstlerin die Künstlerkolonie nahe Bremen kennen und entschließt sich schon wenige Monate später, ihren Lebensmittelpunkt dorthin zu verlegen. Die hiesige Natur, die einfachen, hart arbeitenden Menschen und das künstlerische Milieu haben während ihres kurzen Lebens einen immensen Einfluss auf sie und ihr Schaffen.

Neben ihren Selbstbildnissen ist sie heute insbesondere für ihre gesuchten Kinderbildnisse bekannt, in denen sie die Dargestellten oftmals in die Worpsweder Landschaft integriert. Der Einklang von Mensch und Natur zählt in diesen Jahren zu den zentralen Themen im Schaffen der Künstlerin.

In diesem Gemälde liegt der Betrachterstandpunkt auf Augenhöhe bzw. sogar etwas unterhalb des kleinen Mädchens, das nahezu die gesamte Bildfläche einnimmt. Aufgrund von Perspektive, Bildausschnitt, Haltung und Gesichtsausdruck wird das von der Künstlerin mit zärtlich-verständnisvollem Blick gezeigte, nachdenklich und verträumt ins Leere schauende Mädchen kompositorisch überhöht, erscheint über ihre Umgebung erhaben und erhält eine besonders einnehmende Präsenz – verstärkt von der gedämpften, erdigen und nahezu von innen leuchtenden Farbigkeit.

Die stille, in sich ruhende Figur wird aus dem Alltäglichen herausgehoben – ein typisches Merkmal für die Figurenbildnisse der Künstlerin: „In ihren Kinderbildnissen gelang Paula Modersohn-Becker eine Formvereinfachung, die sie immer gesucht hatte." (Karin Schick, in: Ausst.-Kat. Paula Modersohn-Becker. Der Weg in die Moderne, Bucerius Kunstforum Hamburg, München 2017, S. 92)

„Sitzendes Mädchen, den Kopf auf die rechte Hand gestützt" kann exemplarisch zeigen, was besonders Modersohn-Beckers feinfühligen, in der Kunstgeschichte singulären Kinderbildnissen und Selbstbildnissen so wunderbar gelingt: mit einer gewissen Stilisierung der Gesichtszüge eine eigene Bildsprache zu entwickeln, die ihren unbeirrbaren Weg in die Moderne ebnet. [CH]



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

29

MARC CHAGALL

1887 Witebsk – 1985 Saint-Paul-de-Vence

Mystère du Matin. 1946-1948.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert. 61 x 51 cm (24 x 20 in). [JS]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.56 h ± 20 Min.

€ 800.000 – 1.200.000 (R7/D/F)
$ 896,000 – 1,344,000

PROVENIENZ

- Sammlung Anton Schutz (1894-1977), Scarsdale, New York (1948 direkt vom Künstler)
- Mrs. Herbert Schutz, Greenwich New York (vom Vorgenannten erhalten, bis mindestens 1967).
- Weintraub Gallery New York.
- Roman Norbert Ketterer, Lugano (um 1977 vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1977 vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Exposition Marc Chagall - Japan 1963, National Museum of Western Art, Tokio, 1.10.-12.11.1963; Musée Municipal und Musée National d'Art Moderne, Kyoto, 20.11.-10.12.1963, Kat.-Nr. 83 (m. SW-Abb., auf dem Keilrahmen mit dem Transportetikett).
- Chagall et le Théatre, Musée des Augustins, Toulouse, 15.6.-15.9.1967, S. 93, Kat.-Nr. 107 (o. Abb., hier 1946-1948 datiert).

LITERATUR

- Denis Milhau, Chagall et le Théatre, Ausst.-Kat. Musée des Augustins, Toulouse 1967, S. 93, Kat.-Nr. 108 (gemeinsamer Text zu den beiden, pendantartigen Gemälden „Mystère du Matin" und „Enchantement du Soir").

CHAGALL PAR EXCELLENCE Perfekte, traumartige Symbiose aus Chagalls zentralen Bildelementen: schwebendes Liebespaar, leuchtende Blumen, der Hahn, die Ziege und das Fenster

SCHICKSALSJAHRE Nach Bellas Tod im amerikanischen Exil entstanden, „Mystère du Matin" Sinnbild des Lebens zwischen Liebe, Schönheit, Verlust und Vergänglichkeit

AUSGESTELLT 1963 auf der großen Chagall-Retrospektive in Tokio sowie 1967 in Toulouse

MUSEAL vergleichbare Gemälde befinden sich u. a. im Centre Pompidou, Paris, in der Tate London und im Metropolitan Museum, New York

PROVENIENZ Hervorragend dokumentiert: von Chagall in die New Yorker Sammlung des Verlegers Anton Schutz und zuletzt fast fünfzig Jahre in einer deutschen Privatsammlung

AKTUELL 2027 widmet das Stedelijk Museum, Amsterdam, dem Jahrhundertkünstler die große Retrospektive „Becoming Marc Chagall"



„In dieser Werkfolge [„Mystère du Matin", „Enchantement du Soir"] lässt sich im Vergleich zu den poetischen Fantasien aus der Vorkriegszeit eine Entdeckung des Wunderbaren und der Poesie machen, die der Blumenwelt in ihrer unmittelbaren Wahrnehmung eigen ist und im Einklang mit der Liebe schwingt – jener Liebe, die Chagall in Erinnerung an Bella und ihre gemeinsame Beziehung besingt und die alle späteren Werke, ja sogar und vor allem jene mit biblischen Motiven, immer wieder beleben wird."

Denis Milhau, Chagall et le Théatre, Ausst.-Kat. Toulouse 1967, S. 93, Kat.-Nr. 108 (aus dem Französischen übersetzt).

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

Poesie der Emotionen –
Chagalls surreale Bildwelten und die malerische Kraft des Gefühls
„Mystère du Matin“ (1946–1948) – Üppige Blumen, ein blauer Hahn, ein schwebendes Liebespaar, der Kopf einer Ziege und ein Fenster auf tiefrotem, glühendem Grund. Chagall, dessen Leben in den 1930er und 1940er Jahren zwischen Aufbruch, Neuanfang, Liebe, Verlust, Trauer und Erfolg emotional in Aufruhr ist, hat uns mit „Mystère du Matin“ (dt. Geheimnis des Morgens) ein traumartiges malerisches Kondensat seines Seelenlebens hinterlassen und zugleich ein Sinnbild des Lebens, tief durchdrungen von Schönheit, Liebe, Verlust und Vergänglichkeit.

Marc Chagall und Pablo Picasso lauten die Namen der beiden Jahrhundertkünstler, die mit ihrem Werk nicht nur die Kunstgeschichte der Moderne in entscheidender Weise geprägt haben, sondern deren Malerei bis heute fest im weltweiten kollektiven Kunstgedächtnis verankert ist. Während Picasso als der kraftvolle, rauschhaft liebende Künstler gilt, dessen Malerei ihre besondere Stärke aus der Vielzahl seiner zerstörerischen Liebesbeziehungen von Olga über Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot bis hin zu Jacqueline Roque speiste, liegt die besondere Qualität von Chagalls Schaffen in seiner besonderen poetischen und emotionalen Ausdrucksstärke.



Marc Chagall, Le coq (Der Hahn), 1947, Öl auf Leinwand, Centre Pompidou, Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Bei Picasso sind ist es von Beginn an der weibliche Akt und die menschliche Physiognomie, die den Künstler fesseln und die er bald, stark kubistisch zergliedert und in tiefer emotionaler Durchdringung, zu seinem künstlerischen Markenzeichen macht. Chagall hingegen gilt als der Schöpfer einer uns bis heute fesselnden, traumverlorenen Parallelwelt, eines geradezu paradiesisch anmutenden Reichs der Poesie, der Sinnlichkeit und der positiven Emotionen, die in der Lage sind, uns mit dem existenziellen Schmerz und Leid unseres irdischen Daseins zu versöhnen. Und so hält James Johnson Sweeney, Kurator am Museum of Modern Art, New York, bereits 1946, ein Jahr nach Ende des Zweiten Weltkrieges, anlässlich der ersten amerikanischen Chagall-Retropektive fest: „In an age that has fled from sentiment he has drawn constantly on it for his stimulation. And our debt to Chagall is to an artist who has brought poetry back into painting through subject matter, without any sacrifice of his painter’s interest in the picture for itself, and entirely aside from any communication that can be put into words.“ (zit. nach: Pressemitteilung anlässlich der Chagall-Retrospektive im Museum of Modern Art, New York 1946, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2810; aufgerufen 28.10.2026).

Chagalls Schicksalsjahre –
Paris und Amerika, Aufbruch und Neuanfang, Verlust und Erfolg
In Chagalls poetischen Schöpfungen, seinem gleichnishaft von Tieren, Blumen und Liebenden bevölkerten Werk, verdichten und überlagern sich Gedanken und Emotionen sowie bildhaft gespeicherte Gefühlswelten, die über verschiedene Stationen eines reichen Lebens gesammelt und im tiefen Inneren der menschlichen Psyche konserviert sind.

1887 in Witebsk im russischen Kaiserreich geboren, war Chagalls Leben als osteuropäischer Jude von zahlreichen Umbrüchen, von Vertreibung, Flucht, Verlust und Neuanfang geprägt. Chagall lebt bereits seit 1910 aus künstlerischen Gründen in Paris, sitzt dann allerdings vier Jahre später im Anschluss an eine Familienfeier aufgrund des Ausbruches des Ersten Weltkrieges erneut acht Jahre lang in Russland fest, bevor er 1922 vor den zunehmenden Repressionen des sowjetischen Regimes schließlich und nun gemeinsam mit seiner jungen Frau Bella in die avantgardistische französische Kunstmetropole zurückkehrt.

In Paris setzt sich Chagall intensiv mit den unterschiedlichsten Einflüssen der europäischen Avantgarde, vom Orphismus über den Kubismus und den Fauvismus bis hin zum Surrealismus auseinander. In den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg entwickelt Chagall in Paris schließlich seinen ganz eigenen Stil, der auch durch seine berühmten, von Ambroise Vollard inParis herausgegebenen Grafikzyklen bald einem großen Publikum zugänglich wird. Auch Chagalls Exklusivvertrag mit der Pariser Großgalerie Bernheim-Jeune, bei der damals auch Paul Signac, Maurice Vlaminck, Pierre Bonnard und Henri Matisse unter Vertrag stehen, wirkt ab 1927 wie eine Art Brandbeschleuniger für seine künstlerische Anerkennung in Europa. 1937 befinden sich bereits über 50 Werke in deutschen Museumssammlungen, als sie dort für die nationalsozialistische Spottausstellung „Entartete Kunst“ beschlagnahmt werden. 1939 zieht sich Chagall mit seiner Frau Bella vor den Bedrohungen des Krieges, die auch vor Paris nicht Halt machen, zunächst nach Südfrankreich zurück, bevor er schließlich im Sommer 1941 von Marseille über Lissabon ins amerikanische Exil flieht und fortan in New York lebt und arbeitet.



Marc Chagall, La Guerre (Der Krieg), 1943, Öl auf Leinwand, Centre Pompidou, Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Marc Chagall, L'anniversaire (Der Geburtstag), 1915, Öl auf Malkarton, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Marc und Bella Chagall im Atelier 4 East 74th Street, New York, 1941-1943, Foto: unbekannt. © DR, Marc and Ida Chagall Archive, Paris / © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Das Museum of Modern Art beginnt mit der Planung seiner großen Retrospektive (1946) und seine Gemälde werden nun auch in amerikanischen Sammlerkreisen immer beliebter. 1948, zur Entstehungszeit von „Mystère du Matin", zeigt auch die Tate in London eine große Chagall-Retrospektive, die zuvor ebenfalls in Paris und Amsterdam zu sehen ist. Im Sommer 1948, drei Jahre nach Kriegsende, verlässt Chagall New York und kehrt mit dem Schiff wieder in seine geliebte Wahlheimat Frankreich zurück.

„Mystère du Matin" –
Lebensfreude und das Glück der Liebe im Angesicht der Endlichkeit

Chagall befindet sich Mitte der 1940er Jahre auf seinem künstlerischen Höhepunkt, der fast zeitgleich einhergeht mit dem schmerzvollsten Schicksalsschlag seines Lebens. Bella, seine Muse, Geliebte und Lebenspartnerin, die ihn seit der Hochzeit 1915 wie in „L'Anniversaire" (1915, MoMA, New York) immer wieder zur Motivik der Braut und der Liebenden inspiriert hat, stirbt 1944 in New York an einer Infektion.

Chagall bleibt einsam und tief trauernd in New York zurück. Zwar sollte er bereits wenig später eine neue Liebesbeziehung mit der jungen Haushälterin Virginia Haggard eingehen. Die Erinnerung aber an Bella und der schmerzvolle, aber versöhnliche Blick auf eine von tiefer Liebe durchdrungene Vergangenheit zeichnet sein emotional verdichtetes malerisches Werk, das wie „Mystère du Matin" in den Jahren nach Bellas Tod in New York entsteht, in besonderer Weise aus. Und so liegt auch die besondere Qualität des etwa zeitgleich mit „Mystère du Matin" entstandenen berühmten „Bouquet aux Amoureux volants" (1934–1947) in der Tate Modern, London, in dieser enormen malerischen Verdichtung existenzieller Themen. Emotionale Extreme, die Liebe, das Glück, aber auch der Schmerz, das Leid und die Trauer über die Endlichkeit, werden von Chagall in dieser Zeit zu herausragenden Kompositionen verwoben. Und als hätte er eine Vorahnung gehabt, was ihm im Leben an schmerzvollen Erfahrungen noch bevorstehen sollte, hat der junge Künstler bereits in seiner 1921/22 verfassten Autobiografie seine Faszination für die Malerei mit den folgenden Worten beschrieben: „Wenn alles Leben unweigerlich ein Ende findet, müssen wir unser eigenes Leben mit den Farben der Liebe und der Hoffnung erfüllen. Ich habe mich für die Malerei entschieden, weil sie für mich so unverzichtbar war wie Nahrung. Sie erschien mir wie ein Fenster, durch das ich in eine andere Welt entfliehen konnte." (Marc Chagall, Ma Vie, Paris 1931)

Marc Chagall, Bouquet aux Amoureux volants (Blumenstrauß mit Verliebten), 1937-1947, Öl auf Leinwand, Tate Modern, London. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026





„Wenn alles Leben unweigerlich ein Ende findet, müssen wir unser eigenes Leben mit den Farben der Liebe und der Hoffnung erfüllen. Ich habe mich für die Malerei entschieden, weil sie für mich so unverzichtbar war wie Nahrung. Sie erschien mir wie ein Fenster, durch das ich in eine andere Welt entfliehen kann."

Marc Chagall, Ma Vie, Paris 1931 (aus dem Französischen übersetzt).



Marc Chagall, La danse (Der Tanz), 1950, Öl auf Leinwand, Centre Pompidou, Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Ein Fenster ist auch rechts unten in „Mystère du Matin", dem Geheimnis des Morgens, zu sehen. Das Fenster als Architekturverweis auf die verlorene Heimat Witebsk, den Ort, an dem er Bella kennenlernte, aber zugleich auch als ein Symbol des Überganges zwischen Innen und Außen, Nacht und Tag, Leben und Tod, Traum und Wirklichkeit. Der blaue Hahn, der sich dominant und kraftvoll vor den Liebenden und den Blumen aufbaut, verkündet dabei nicht nur das Ende der Nacht, sondern steht als Sinnbild der verrinnenden Zeit auch für die Endlichkeit alles Schönen.

Aber Chagalls Blick auf das Leben ist allen Herausforderungen seines Daseins zum Trotz kein verzweifelter, sondern vielmehr ein von positiven Emotionen durchdrungener Blick. Das Leben ist für Chagall entsprechend der chassidischen Lehre trotz aller Vergänglichkeit vom ewigen göttlichen Funken erhellt und durchdrungen. Chagall hat im Juli 1977 rückblickend in einer Korrespondenz mit den damaligen Eigentümern über „Mystère du Matin", das sich das Sammlerpaar kurz zuvor zum 20. Hochzeitstag geschenkt hatte, geschrieben: „J'y ai exprimé la joie de vivre et le bonheur d'aimer que je voudrais communiquer à tous ceux qui s'intéressent à l'Art." (dt. „Darin habe ich die Lebensfreude und das Glück der Liebe zum Ausdruck gebracht, die ich all jenen vermitteln möchte, die sich für Kunst interessieren.")

„Darin habe ich die Lebensfreude und das Glück der Liebe zum Ausdruck gebracht, die ich all jenen vermitteln möchte, die sich für Kunst interessieren.“

Marc Chagall über „Mystère du Matin“ im Juli 1977 in einem Brief an den damaligen Eigentümer (aus dem Französischen übersetzt).

Herausragende Provenienz -
Aus Amerika über die Schweiz nach Deutschland

Sowohl 1963 auf der großen Chagall-Retrospektive in Tokio als auch 1967 in Toulouse wurde „Mystère du Matin“ gemeinsam mit seinem Gemäldependant „Enchantement du Soir“ als Leihgaben aus dem Besitz des New Yorker Verlegers Anton Schutz ausgestellt. Der vermögende Kunstverleger und Gründer der New York Graphic Society hat beide Arbeiten direkt vom Künstler erworben. „Mystère du Matin“ befand sich bis zu Schutz' Tod im Jahr 1977 in seiner Sammlung, wurde anschließend von seiner Tochter über die renommierte Schweizer Galerie von Roman Norbert Ketterer in eine rheinländische Privatsammlung vermittelt und befindet sich seither in Familienbesitz. Fast fünfzig Jahre war das herausragende Gemälde vor der Öffentlichkeit verborgen und wird nun anlässlich unserer Jubiläumsauktion erstmals wieder öffentlich zu sehen sein. [JS]


"LA COLLINE"
St-PAUL DE VENCE

le 17 Juillet 1977

Cher Monsieur,

Votre lettre du 14 juillet m'a fait un très grand plaisir et je vous remercie de la sûreté que vous m'avez montrée.

Je vous confie de votre sympathie et de l'intérêt que vous portez à mon art.

Il s'agit d'un tableau peint en intérieur,

j'y ai cherché la joie de vivre et le bonheur d'aimer que je voudrais communiquer à tous ceux qui s'intéressent à l'art.

Merci d'avoir songé à mon anniversaire; c'est gentil à vous.

Veuillez agréer, cher Monsieur, mes cordiales salutations.

Marc Chagall

Marc Chagall
"LA COLLINE"
St-PAUL DE VENCE

Brief von Marc Chagall vom 17. Juli 1977 an den damaligen Eigentümer von „Mystère du Matin“.

30

GEORGE CONDO

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

Portrait de Femme. 1990.

Öl auf Leinwand.
116 x 81 cm (45.6 x 31.8 in). [AR]

Mit einer vom Künstler signierten, datierten und betitelten Fotografie des vorliegenden Werks, April 2013.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 17.58 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 112,000 – 168,000

PROVENIENZ

· Galerie Bruno Bischofberger, Zürich.
· Galerie Karl Pfefferle, München.
· Privatsammlung.

PORTRÄT Grandiose Inszenierung zwischen Groteske und Pathos – stark überzeichnet, berührend und zutiefst menschlich

ARTIFICIAL REALISM Condos unverwechselbare Bildsprache vereint unterschiedliche Gesichtsperspektiven und psychologische Zustände zu einem faszinierenden Wechselspiel aus Komik, Tragik und menschlicher Verletzlichkeit

ERSTMALIG auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)

MUSEAL 2011/12 große Wanderausstellung seiner vielfältigen Porträts in New York, Rotterdam, London und Frankfurt am Main mit dem Titel „Mental States“

RETROSPEKTIVE Zuletzt 2025/26 im Musée d’Art Moderne, Paris

„It’s what I call artificial realism. That’s what I do. I try to depict a character’s train of thoughts simultaneously – hysteria, joy, sadness, desperation. If you could see these things at once that would be like what I’m trying to make you see in my art.“

George Condo, zit. nach: Stuart Jeffries, Interview with George Condo, The Guardian, 10.2.2014, online: www.theguardian.com

Ein erstickter Schrei, wild emporschießendes Haar, ein schreckhaft aufgerissenes Auge – George Condos „Portrait de Femme“ aus dem Jahr 1990 ist eine grandiose Inszenierung zwischen Groteske und Pathos, ein stark überzeichnetes Porträt, das uns berührt und dabei wie nebenbei zutiefst menschliche Züge offenlegt. Anstatt den äußeren Charakter seiner humanoiden Figur in den Vordergrund zu rücken, konzentriert sich der US-amerikanische Maler, wie für sein Schaffen so typisch, auf die Visualisierung der menschlichen Emotion, macht die widerstreitende, innere Welt der Menschheit sichtbar und fesselt sein Publikum mit der Dualität zwischen Irritation und Vergnügen, zwischen Euphorie und Hysterie.

George Condo, der mit seinen figurativ-grotesken Werken zu einem der einflussreichsten Gegenwartskünstler der USA aufgestiegen ist, beginnt zunächst als Mitarbeiter in Warhols Factory und arbeitet in New York eng mit Keith Haring und Jean-Michel Basquiat zusammen. Obwohl er sich in der dortigen Kunstszene schnell einen Namen macht, wird Condo seiner künstlerischen Heimat schon wenig später für gut ein Jahrzehnt den Rücken zu kehren. Von 1985 bis 1995 erkundet er die Kunst- und Kulturwelt in Europa, wo er überwiegend in Paris lebt und sich mit neuen Eindrücken konfrontiert sieht. Die Erfahrungen dieser Zeit und der Kontakt mit der europäischen Kunst werden prägend für seine künstlerische Handschrift, die sich als eine Art Synthese aus kunsthistorischen Verweisen und zeitgenössischer Ästhetik zusammenfassen lässt. „Artificial Realism“, „künstlerischen Realismus“ nennt der Maler seinen Stil, der eine Maxime der Kunstgeschichte auf den Kopf stellt: Nicht das Realistische will Condo künstlerisch darstellen, sondern das Künstlerische realistisch.

Ironisch, grotesk und witzig ist Condos Malerei, die sich durch ihre surrealistische Absurdität und ihr überbordendes Pathos auszeichnet. Immer wieder nimmt er Bezug zu Werken und Stilen der amerikanischen und europäischen Kunstgeschichte, die er gekonnt mit Elementen der amerikanischen Pop-Art verbindet, und schlägt dabei mit Leichtigkeit die Brücke über Jahrhunderte hinweg. Neben Velázquez steht auch immer wieder das wechselvolle Werk Picassos im Zentrum seines Interesses, das auch hier als Referenz gedient haben mag, wie der Titel der Arbeit „Portrait de Femme“ vermuten lässt, der von zahlreichen Werken Pablo Picassos bekannt ist. In George Condos Porträt-Version wird die Emotion letztlich bis zum Äußersten gesteigert und verbindet auf unvergleichbare Condo-Art Comedy mit Tragik, das Menschliche mit dem Künstlerischen. [AR]



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

WIFREDO LAM

1902 Kuba – 1982 Paris

Jeune fille sur fond vert. 1939.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. 99 x 72 cm (38.9 x 28.3 in). [KA]

Mit einer Fotoexpertise von Eskil Lam, Paris, vom 8. September 2021.
Die Arbeit ist im Archiv Wifredo Lam, Paris, unter der Nummer „39.62“ registriert.
Wir danken Herrn Eskil Lam für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/F)
$ 280,000 – 392,000

PROVENIENZ

· Sammlung Dr. Herbert Gross, Zürich.
· Privatsammlung Schweiz (seit 1968, vom Vorgenannten erworben).
· Sammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben).

FORMREDUKTION Prägnantes Zeugnis für Wifredo Lams geometrisch geprägte, versonnene Frauenporträts

MASKENHAFT Geheimnisvolles Frauenporträt von außergewöhnlicher Ruhe und nahezu meditativer Ausstrahlung

PICASSO Entstanden 1939 in Paris, während Lams enger künstlerischer Verbindung zu Picasso, der sein Talent früh erkannte und förderte

MUSEAL Seltenes frühes Porträt seiner späteren Ehefrau Helena Holzer aus einer entscheidenden Schaffensphase

AKTUALITÄT Große Retrospektive im MoMA, New York (2025/26), unterstreicht Lams internationale kunsthistorische Bedeutung

„I knew I was running the risk of not being understood by either the man in the street or by the others. But a true picture has the power to set the imagination to work even if it takes time.“

Wifredo Lam, zit. nach: Max-Pol Fouchet, Wifredo Lam, Barcelona 1976, S. 188f.

Wifredo Lam gilt weithin als einer der bedeutendsten Avantgardekünstler des 20. Jahrhunderts. Geboren auf Kuba als Sohn eines chinesischen Einwanderers und einer kongolesisch-kubanischen Mutter, besucht er zunächst die Kunstakademie in Havanna, bevor er dank eines Stipendiums nach Spanien reist, um in Madrid an der Akademie San Fernando zu studieren.

1938 übersiedelt Lam nach Paris, wo er mit führenden Vertretern der Avantgarde bekannt wird – allen voran mit Pablo Picasso, der zu seinem engsten künstlerischen Verbündeten und Förderer werden soll. Picasso wiederum lässt sich von Lam inspirieren und betrachtet ihn als jemanden, der der von ihm bewunderten afrikanischen Kultur von Natur aus näher steht.



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

„My painting is an act of decolonization not in a physical sense, but in a mental one.“

Zudem macht Picasso ihn mit dem renommierten Kunsthändler und Galeristen Pierre Loeb bekannt. Bereits kurz darauf, im Jahr 1939, findet in der Galerie Pierre in Paris Lams erste Einzelausstellung statt, die von der Kritik begeistert aufgenommen wird. Noch im selben Jahr stellen Lam und Picasso gemeinsam in den New Yorker Perls Galleries aus. Vor allem durch die Begegnung mit Picasso und die Auseinandersetzung mit afrikanischen Objekten in dessen Privatsammlung beginnt Lam, sich bewusster auf sein afrikanisches und kubanisches Kultur- und Kunsterbe zu besinnen. Die Begegnung mit diesen Objekten ist für Lam eine Offenbarung: Er besitzt ein feines Gespür sowohl für die abstrakten als auch für die figurativen Möglichkeiten ihrer archetypischen, radikal reduzierten Formen. Einige Jahre später reflektiert Lam jedoch auch darüber, wie befremdlich es war, diese Artefakte entwurzelt, ihres ursprünglichen Kontexts beraubt und von Personen erworben zu sehen, die keinerlei Verständnis für deren Herkunft hatten.



Wifredo Lam mit Pablo Picasso in Vallauris, 1954, Foto: André Villers.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Wifredo Lam, Zambezia, Zambezia, 1950, aus der Werkreihe „Femme cheval (Pferdefrau)“, Öl auf Leinwand, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © Wifredo Lam Estate / VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Er strebt danach, sie in seinem eigenen Schaffen zu zitieren, dabei jedoch ihre Würde zu wahren und ihre ursprüngliche Bedeutung und Bestimmung anzuerkennen: „I have tried to relocate Black cultural objects in relation to their own world. My painting is an act of decolonization not in a physical sense, but in a mental one.“ (Wifredo Lam, 1980, zit. nach: Gerardo Mosquera, „‘My Painting Is an Act of Decolonization’ – An Interview with Wifredo Lam“, Bohemia, Bd. 71, Nr. 25, 20.6.1980, S. 12). Dieser Gedanke prägt auch das hier angebotene, Ende 1939 entstandene Werk in besonderem Maße. In dem leuchtenden, würdevollen Porträt stellt Lam höchstwahrscheinlich seine Lebensgefährtin und spätere Ehefrau dar, die deutsche Wissenschaftlerin Helena Holzer, die er 1938 kennenlernt. Die Figur setzt sich aus einer Reihe locker zusammengefügter geometrischer Formen zusammen. Insbesondere Helenas Gesicht erinnert an die afrikanischen Masken aus Picassos Sammlung: Schräg gestellte, kraftvoll konturierte Augen und Lippen erscheinen als geometrische, minimalistische Flächen. Ihr auffallend langes Haar erinnert an die Mähne eines Pferdes und reicht über die Bildgrenzen hinaus. Darin lässt sich möglicherweise bereits ein Ansatz jener Frau-Pferd-Bildsprache erkennen, die Lam später in seiner „Femme cheval“-Serie weiterentwickelt.

In einem Europa am Vorabend des Krieges besinnt sich Wifredo Lam auf seine afrokaribischen Wurzeln und entwickelt eine unverwechselbare Bildsprache, in der kulturelle Erinnerung, formale Reduktion und die Impulse der europäischen Avantgarde zusammenfinden. „Jeune fille sur fond vert“ vereint diese Einflüsse und überführt sie in ein neues visuelles Vokabular, in dem das Persönliche, das Kulturelle und das Politische untrennbar miteinander verschmelzen. [KA]

32

PETER DOIG

1959 Edinburgh – lebt und arbeitet in London, New York und auf Trinidad

By a River. 2004.

Öl auf Leinwand.
Auf dem Keilrahmen mit der Werknummer „PD/M 71“ bezeichnet.
200 x 186 cm (78.7 x 73.2 in). [JS]

Wir danken Contemporary Fine Arts, Berlin, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 1.500.000 – 2.500.000 (R7/D/F)
$ 1,680,000 – 2,800,000

PROVENIENZ

- Contemporary Fine Arts, Berlin (direkt vom Künstler, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Deutschland (2004 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Peter Doig - Metropolitain, Pinakothek der Moderne, München / Kestnergesellschaft Hannover, Mai-Sept. 2004, Kat.-Nr. 31, o. S. (m. Farbabb., auf dem Keilrahmen mit dem Etikett der Kestnergesellschaft).
- 54th Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Oktober 2004 - März 2005, S. 228 (im Text).
- Essential Painting, The National Museum of Art, Osaka, Okt.-Dez. 2006, S. 55 (m. Abb., auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Peter Doig. No Foreign Lands, Scottish National Gallery, Edinburgh / Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, August 2013-Juni 2014, S. 137 (m. Abb.).

LITERATUR

- Bernhart Schwenk, Grüße aus Carrera. Aus der Weite der eigenen Einsamkeit. in: Peter Doig - Metropolitain, Ausst. Kat. Pinakothek der Moderne, München / Kestnergesellschaft Hannover, Berlin 2004, S. 14.
- Adrian Searle, Kitty Scott u. Catherine Grenier, Peter Doig, London 2007, S. 39 (m. Abb. S. 32).
- Richard Shiff u. Catherine Lampert, Peter Doig, New York 2011, S. 117 (m. Abb.).

MEISTERWERK Peter Doig, internationaler Super-Star der zeitgenössischen Figuration

MONUMENTAL Charakteristische Motivik des einsamen Menschen im großen Format

IKONISCH Der einsame Denker als Sinnbild intellektueller Schaffenskraft

RARITÄT Erstes großformatiges Doig-Gemälde auf dem deutschen Auktionsmarkt

SCHAFFENSZEIT Aus derselben Werkphase wie Doigs ikonisches Gemälde „100 Years Ago (Carrera)“ (Centre Pompidou, Paris)

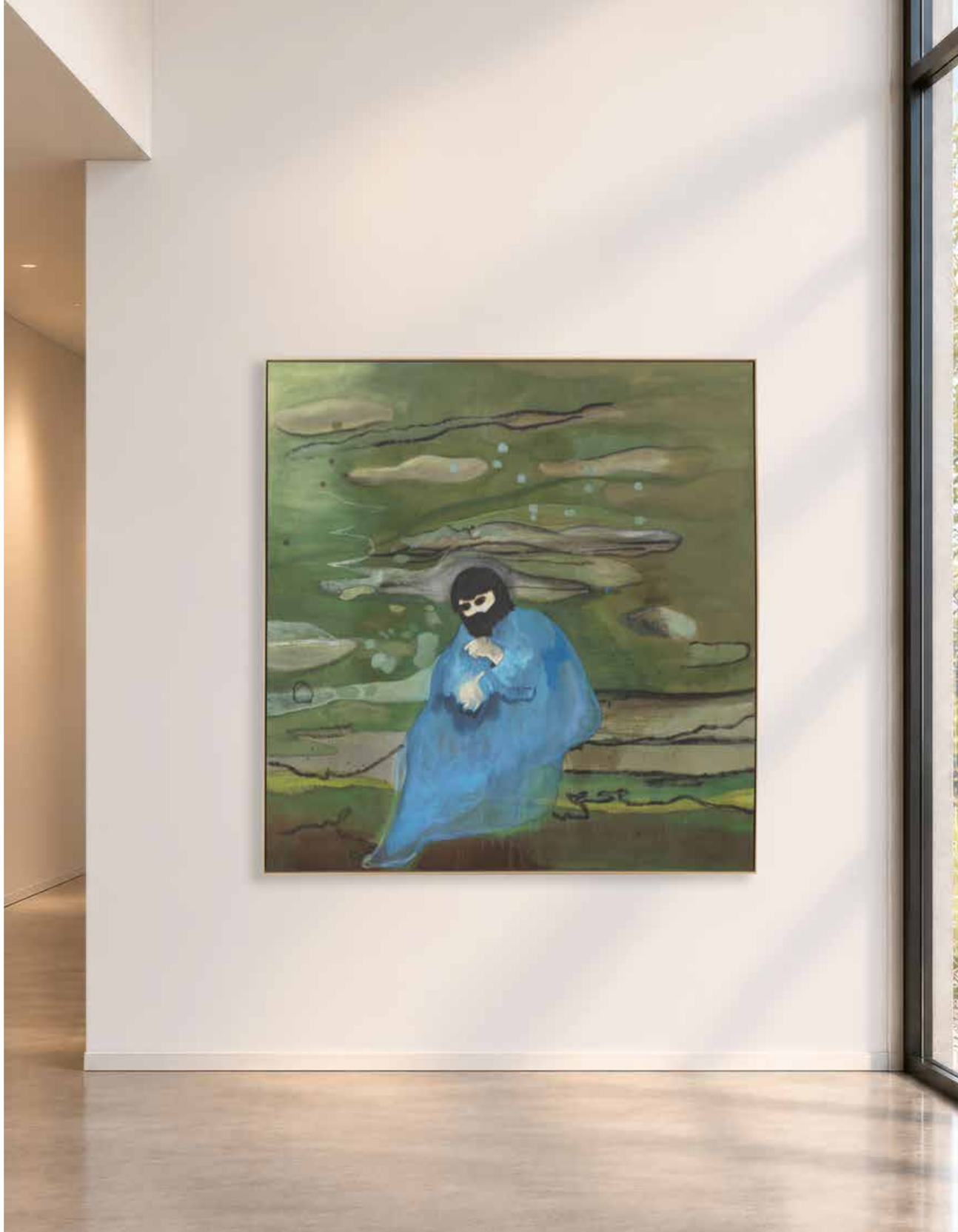
MUSEAL Großformatige Gemälde befinden sich in wichtigen Museums- und Privatsammlungen weltweit, u. a. im Museum of Modern Art, New York, und in der Tate Modern, London

PROVENIENZ Seit Entstehung Teil einer großen deutschen Privatsammlung mit wichtigen internationalen Contemporary-Positionen

Peter Doig – „Pictor doctus“:
Das Malen der Einsamkeit als innere Notwendigkeit

Vielschichtig, rätselhaft und unverwechselbar ist der „Sound“, der von Peter Doigs großformatigem Gemälde „By a River“ (2004) ausgeht. Doigs Gemälde faszinieren immer wieder aufs Neue durch ihren ganz eigenen Klang, sie umgibt eine ganz besondere, tiefe Aura. Stark verdichtet sind die Sinneseindrücke, bildhaften Erlebnisse und Erinnerungen, die in ihnen zusammenfließen. Fast alle Arbeiten aus Doigs reifer Schaffensphase eint das Thema der Isolation, Einsamkeit oder Melancholie, jedoch keineswegs im negativen Sinne. Vielmehr als eine Art innere Notwendigkeit oder menschliches Grundbedürfnis, ohne das jede geistige und damit letztlich auch künstlerische Kreativität nicht möglich wäre.

Peter Doig, der international gefeierte Star der figurativen Malerei, ist ein wirklicher Meister darin, hoch verdichtete Stimmungen auf der Leinwand zu inszenieren. Grundlegend für diese Malerei ist ein reicher Fundus an Erinnerungen, an Gesehenem, Gelesenem und persönlich Erlebtem. Doig, der auch als ein „Pictor doctus“ der zeitgenössischen Kunst gilt, saugt scheinbar unbegrenzt bildhafte Erfahrungen in sich auf und speichert sie teils über Jahre und Jahrzehnte, bis sie sich dann in seinen besonders herausragenden Schöpfungen wie „By a River“ (2004) vielfach überlagert auf der Leinwand Bahn brechen. Wenn Doig



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

malt, verschmelzen bis ins Mittelalter zurückreichende Bilderlebnisse aus der Kunstgeschichte, Filmszenen, Fotos, Musikcover, Postkarten, Erinnerungen, Natureindrücke und Emotionen zu einem hoch verdichteten und vollkommen neuartigen Ganzen, in welchem all diese Elemente dennoch auf faszinierende Weise weiter gleichzeitig präsent bleiben. Auch „By a River“ (2004) zieht den Betrachter nicht nur aufgrund der enormen Größe, sondern vor allem aufgrund seiner rätselhaften Motivik und seines reichen Assoziationsspielraums in seinen Bann, zwingt ihn in einen intensiven Dialog und persönlichen Austausch mit den eigenen, tief in der Erinnerung vergrabenen Lebensbildern.

„Der Einsiedler oder Schamane als Ideal des Künstlerdaseins: ein zentrales Thema im Werk von Doig [...]“

Hilke Wagner, The Fortunate Traveller, in: Peter Doig - Metropolitain, Ausst. Kat. Pinakothek der Moderne, München / Kestnergesellschaft Hannover, Berlin 2004, S. 14.

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



Von Dürer bis Doig – Melancholie und Genie:
Der einsame Denker als Sinnbild künstlerischer Schaffenskraft

Doigs künstlerisches Markenzeichen ist die einsame Landschaft und der einsame Mensch, der seit den 1990er Jahren zunächst noch durch seine oftmals verschneiten, detailliert und deckend gemalten Landschaften wandelt und damit kunsthistorische Bezüge von der Romantik, allen voran Caspar David Friedrich, bis hin zu Edvard Munch oder Edward Hopper wachruft. Auch Doig selbst lebt seit seiner frühen Kindheit eine Art modernes Nomadentum: In Schottland geboren und auf Trinidad und in Kanada aufgewachsen, hat Doig bereits in seiner Jugend nicht nur zahlreiche Orts-, sondern auch Kulturwechsel durchlebt und insgesamt neun Schulen besucht. Anschließend folgt ein Kunststudium in London. 1986 zieht er zurück nach Montreal, 1989 erneut nach London, bevor er sich im Jahr 2000 schließlich mit seiner Familie dauerhaft auf Trinidad niederlässt. Auf der karibischen Insel entsteht vier Jahre nach diesem erneuten Ortswechsel das vorliegende Gemälde „By a River“ (2004). Auf Trinidad arbeitet Doig nicht nur in seinem Atelier im Caribbean Contemporary Arts Center in der Nähe der Hauptstadt Port of Spain, sondern auch in seinem Haus in den Bergen, wo er extrem zurückgezogen, unmittelbar umgeben und inspiriert vom dichten Dschungel der karibischen Vegetation einem modernen Einsiedler gleich lebt und arbeitet. In Port of Spain entsteht 2004 die berühmte Grafikfolge „Black Palms“, in der erstmals das Motiv des einsam kauernden bärtigen Mannes in Erscheinung tritt, das Doig auf Basis einer Postkarte aus Indien entwickelt hat, welche der Künstler viele Jahren davor in einem Londoner Trödelladen gekauft hat. Doig selbst hat seine tiefe Faszination für diese rätselhafte, auf der Postkarte winzig kleine Figur mit den folgenden Worten beschrieben: „The figure with the beard who looks shaman or guru like was about the size of a match head in a post card amongst hundreds of others – although he was one of the most isolated of the figures he also seemed the most enigmatic. “ (Peter Doig, Port of Spain, March 2004). Noch im selben Jahr inspiriert ihn diese besondere Figur zu dem vorliegenden, großformatigen Gemälde „By a River“, in welchem Doig die geheimnisvoll in sich versunkene Gestalt in sanft dahinfließender Farbigkeit mit der sie umgebenden Natur und der mit Farbe durchtränkten Leinwand verschmolzen hat.

Was aber ist es, das Peter Doig so sehr an der intensiven Auseinandersetzung und Weiterentwicklung dieser Figur reizt? Ist es allein ihre Einsamkeit und Isolation oder die Klarheit und Deutlichkeit mit der sie – gerade mit Blick auf die europäische Kunstgeschichte – für intellektuelle Schaffenskraft und damit für all das steht, was unsere von der Renaissance bis heute reichende Vorstellung vom künstlerischen Genie ausmacht? Ausgehend von Albrecht Dürers berühmtem Kupferstich „Melencolia I“ (1514) wurde das künstlerische Schaffen nicht mehr vorrangig als das Ergebnis eines handwerklichen Schaffensprozesses, sondern als die Essenz eines intensiven intellektuellen Schöpfungsaktes begriffen und die intensive geistige Schaffenskraft des Künstlers deshalb zunehmend mit dem kontemplativen Temperament des Melancholikers gleichgesetzt.



Edvard Munch, Melankoli (Melancholie), 1894, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

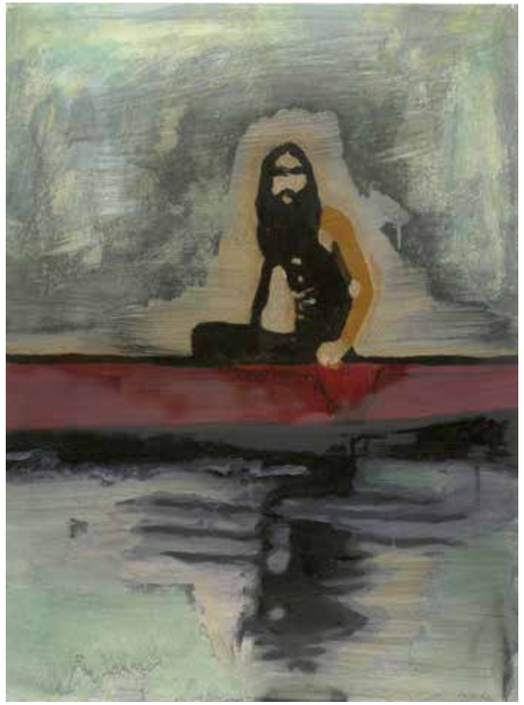


„Der im Mittelalter mit viel Skepsis betrachtete Melancholiker avancierte zur Genieklasse, der anzugehören sich viele, unter ihnen Dürer, Mühe gaben. Melancholie und Genialität bedingten sich nun wechselseitig. Mit Recht sprechen Forscher wie Schuster von einem ‚versteckten Selbstbildnis‘ [...]“ (R. Schoch/M. Mende/A. Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1, München 2001, S. 183). Haben wir es also auch in Doigs rätselhafter Komposition „By a River“, Dürers „Melenolia I“ entsprechend, mit einem versteckten Selbstbildnis oder einer sinnbildhaften Darstellung künstlerischer Genialität zu tun? Dies muss aufgrund der reichhaltigen Bildtradition des melancholisch in sich versunkenen Denkers als sehr wahrscheinlich gelten, sie hat ihre tiefen Wurzeln in der mittelalterlichen Darstellung des Eremiten und reicht schließlich ausgehend von Dürers berühmter „Melencolia I“, über Salvatore Rosa, Francisco de Goya, Auguste Rodin und Edvard Munch bis ins 21. Jahrhundert.



Peter Doig, 100 Years Ago (Carrera), 2001, Öl auf Leinwand, Centre Pompidou, Paris. © Peter Doig. All rights reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Peter Doig, 100 Years Ago (Vor 100 Jahren), 2002, Öl auf Papier, Museum of Modern Art, New York. © Peter Doig. All rights reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2026





Innenseite des Doppelalbums „Duane Allman. An Anthology' (1972)", um 1970, Foto: Stephen Paley.

Peter Doig und Duane Allman:
Malerisches Sampling von „100 Years Ago" bis „By a River"

Aber als wäre all das an optischen Verweisen noch nicht genug, tritt bei Peter Doig auch immer noch die Musik als weitere Inspirationsquelle hinzu. Auch Doigs heute ikonisches Gemälde „100 Years Ago (Carrera)" (2001, Centre Pompidou, Paris), drei Jahre zuvor ebenfalls auf Trinidad entstanden, basiert ähnlich wie „By a River" auf dem Prozess der motivischen Isolation. Doig arbeitet in diesem Fall nicht auf Basis einer Postkarte, sondern eines Album-Covers. Aus dem berühmten Foto auf der Innenseite des posthum veröffentlichten Doppelalbums „Duane Allman. An Anthology" (1972) übernimmt Doig lediglich die zentrale Figur des 1971 verunglückten Rock- und Blues-Gitarristen Duane Allman, und damit nur eine der insgesamt sechs abgebildeten Figuren, in seine Malerei. Das ziellos auf der Weite des Sees treibende Kanu bleibt ansonsten leer, im Hintergrund kein rettendes Ufer mehr, sondern eine Insel, die Assoziationen an Arnold Böcklins Gemälde der „Toteninsel" heraufbeschwört. Auch mit „100 Years Ago (Carrera)" (2001, Centre Pompidou, Paris) ist Doig mithilfe der visuellen Überlagerung von Assoziationen eine qualitativ herausragende Komposition gelungen, ähnlich wie das vorliegende Gemälde von bedrückender Einsamkeit und moderner Melancholie durchdrungen.

„Vergleichbar mit dem Kino, einem der letzten Reservate ungestörter Einsamkeit, entführen die Bilder von Doig letztlich in die Einsamkeit mit sich selbst und sind imstande, eine fruchtbare Auseinandersetzung mit den eigenen Vorstellungen zu initiieren. Wenn seine Bilder überhaupt etwas bewirken wollen, so vielleicht dies: Das Ausgesetzt-Sein in der Fremde und das Gefühl der Einsamkeit nicht als Bedrohung des Lebens zu empfinden, sondern als Bereicherung [...]"

Bernhart Schwenk, Grüße aus Carrera. Aus der Weite der eigenen Einsamkeit. in: Peter Doig - Metropolitain, Ausst. Kat. Pinakothek der Moderne, München / Kestnergesellschaft Hannover, Berlin 2004, S. 10.



Duane Allman beim Fischen in Florida, reproduziert im Booklet zum Album „Duane Allman. An Anthology" (1972), um 1970, Foto: Stephen Paley.

Das Titelcover des Albums „Duane Allman. An Anthology" zeigt den legendären Gitarristen kontemplativ mit einer Angelrute an einem Ufer stehend, und ein weiteres berühmtes Foto, das ebenfalls im Zuge dieser Fotostrecke entstanden ist und im Booklet des Albums veröffentlicht wurde, zeigt Allman gedankenverloren an einem Ufer sitzend. Auch diese Fotos hatte Peter Doig, der Musikenthusiast und begeisterte Plattensammler, im Entstehungsjahr von „By a River" bereits in sein gewaltiges Bildgedächtnis aufgenommen. Deshalb müssen auch sie für Doigs tiefe Faszination für das Motiv des in Kontemplation am Flussufer sitzenden, einsamen Mannes verantwortlich gewesen sein. Vermutlich wird Doig auch beim Malen von „By a River" wie so oft Musik gehört haben, ob es vielleicht sogar das legendäre Album von Duane Allman war, muss offen bleiben.

Doigs grandiose Schöpfungen bespielen souverän den Grenzbereich zwischen Realität und Traum, die Zeit scheint stillzustehen. Gerade in der konsequenten Negation von Raum, Zeit und Handlung liegt das rätselhafte Faszinosum seiner Malerei. Tief von kontemplativer Stille durchdrungen, erfüllen Peter Doigs Gemälde den Raum mit ihrem ganz eigenen, magischen Klang. [JS].



33

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Priessnitzbrücke. 1906.

Öl auf Malpappe auf Hartfaserplatte aufgezogen.
Unten rechts signiert (teils überstrichen). Verso mit der Nachlassnummer „KN-Dre / Aa 6". 68 x 49 cm (26.7 x 19.2 in). [EH]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R7/D)
$ 336,000 – 448,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers
  (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem bezeichneten Etikett).
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia.
- Sammlung Prof. Dr. Kurt Nordmeyer, Essen
  (seit 1966, Roman Norbert Ketterer, Campione).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
  (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

AUSSTELLUNG

- Meisterwerke des deutschen Expressionismus, Kunsthalle Bremen / Kunstverein Hannover / Wallraff-Richartz-Museum, Köln / Stedelijk-Museum, Den Haag, 1960 / Kunsthaus Zürich 1961, Kat-Nr. 8.
- BHHKZ 1960-1961, Kat.-Nr. 8.
- Ketterer, Campione, Kat.-Nr. 6.

LITERATUR

- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, München/Cambridge (MA) 1968 (engl. Ausgabe), WVZ-Nr. 14 (m. SW-Abb.).
- Eugen Wypich, Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde 1911 - 1917. Analytische Untersuchungen zur Werkstruktur. Gießen, 1983, S. 27.
- E.L.Kirchner, Galleria Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst, Campione d'Italia, 1964, Kat.Nr. 6 (m. Farbabb. S. 18)

„'Wussten Sie, daß ich um 1900 die kühne Idee hatte, die deutsche Kunst zu erneuern?' Etwas von diesem Mut steht wie ein Stern über den ersten Jahren seines Schaffens"

Will Grohmann, E. L. Kirchner, Stuttgart 1958, S. 26.

PIONIERWERK DES EXPRESSIONISMUS Entstanden 1906, nur ein Jahr nach Gründung der legendären Künstlergruppe „Brücke"

KÜNSTLERISCHER AUFBRUCH Leuchtende Farben und ein freier, dynamischer Pinselstrich kündigen Kirchners revolutionäre Bildsprache an

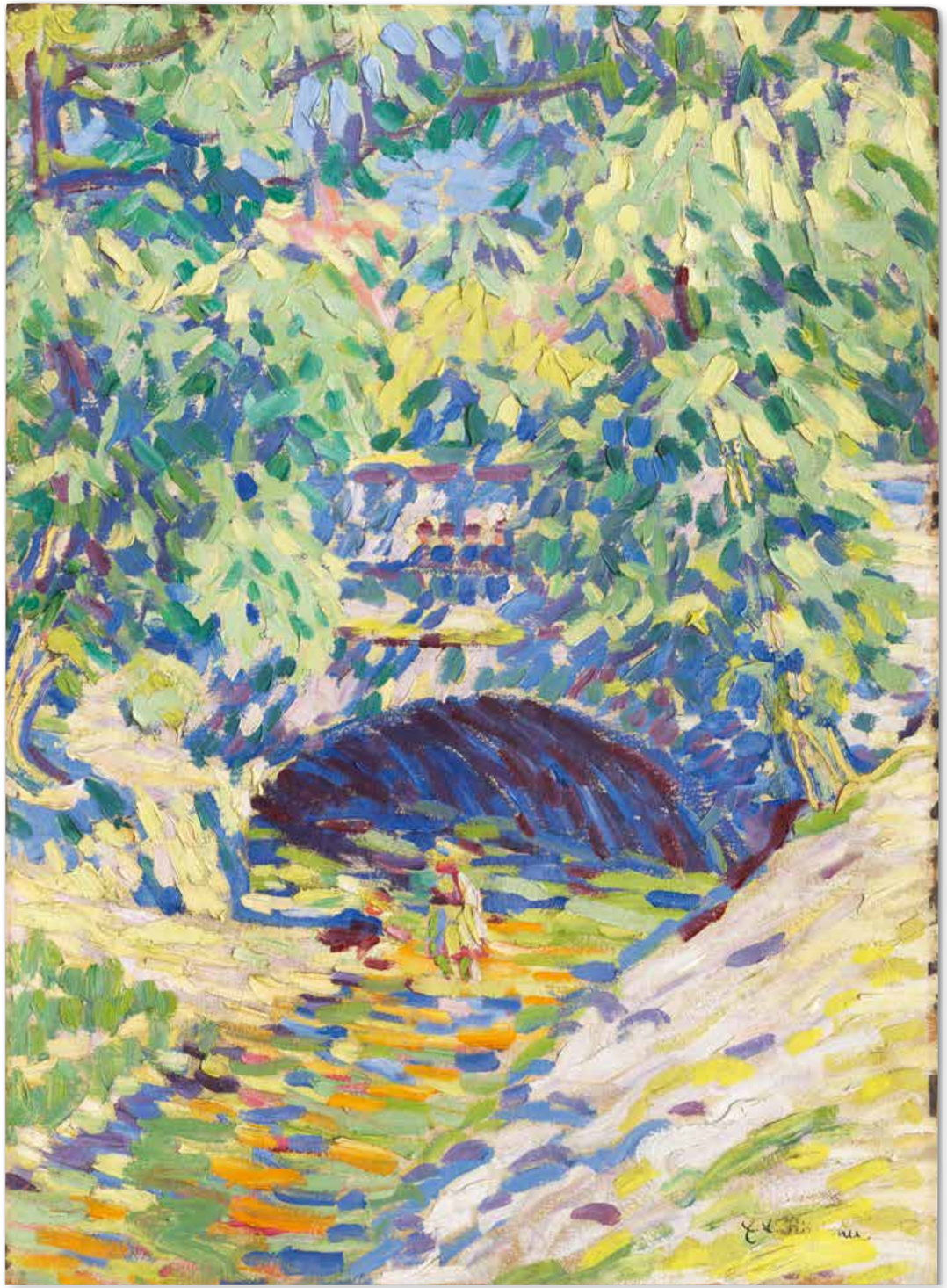
MUSEALE SELTENHEIT Früheste „Brücke"-Gemälde dieser Qualität befinden sich überwiegend in Museen und gelangen kaum auf den Kunstmarkt

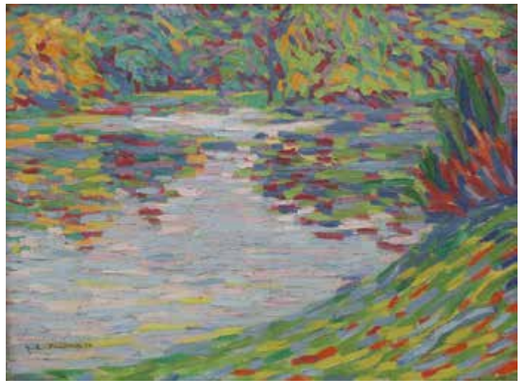
UNGEWÖHNLICHE LEICHTIGKEIT Frisches Grün, strahlendes Gelb und lebendiges Blau verleihen dem Gemälde eine für Kirchner außergewöhnlich heitere Atmosphäre

60 JAHRE IN FAMILIENBESITZ Eine seltene Gelegenheit, ein bedeutendes Zeugnis der frühen „Brücke"-Zeit zu erwerben

Dieses frühe Gemälde Ernst Ludwig Kirchners entsteht 1906. Dargestellt ist eine kleine Brücke über die Prießnitz. Sie fließt von Radebeul durch lichte Waldlandschaft nach Dresden-Albertstadt und mündet nahe des Rosengartens in die Elbe. Das zauberhafte Gemälde versetzt uns zurück in den Frühsommer 1906. Es ist ein flirrendes Farbspiel, aus dem das schmale Flüsschen, darüber die Brücke mit Rundbogen und das lichtdurchflutete Blätterdach, unterbrochen von in lichtem Hellbau angedeutetem Himmeldurchblick, zusammengesetzt sind. Rechts ein schräger Abhang, in dessen Verlängerung der Künstler gestanden haben muss. Und links ein flacher Zugang zum niedrigen Wasser, wo am Ufer ein Junge und im Wasser stehend ein Mädchen zu erkennen sind. Sie gehen farblich in dem Grün der Blätter, dem Blau des Brückenbogens und dem lichten Orange der Lichtreflexionen des Wassers auf. Dieses frühe Gemälde, das bei Gordon mit der Werkverzeichnis Nummer 14 verzeichnet ist, ist eines der letzten der kleinen Gruppe von Gemälden, die noch im Einfluss von Seurat und dem Jugenstil stehen und sich noch nicht in Museumsbesitz befinden.

Das Gemälde „Parksee" (Gordon 13) befindet sich heute im Besitz der Albertina in Wien, „Die Lehmgrube" (Gordon 15) ist im Besitz der Sammlung Thyssen Bornemisza, Madrid. Ein drittes Gemälde „Blumenbeete" (Gordon 12) dieser sehr kleinen Werkgruppe befand sich bis Dezember 2022 in der Sammlung Gerlinger und ist nun in Privatbesitz in Deutschland.





Ernst Ludwig Kirchner, Parksee in Dresden, 1906, Öl auf Pappe, Albertinum, Dresden.

Ernst Ludwig Kirchner, Die Lehmgrube, um 1906, Öl auf Karton, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Sammlung Carmen Thyssen, Madrid.



Studium in Dresden – Gründung der „Brücke“

Von Ernst Ludwig Kirchner sind schon aus seiner Jugendzeit in frühen Skizzenbüchern aquarellierte Landschaftsskizzen bekannt, die zeigen, mit welcher Sicherheit der junge Künstler das Gesehene allein durch die Wahl der Stimmungsmittel festhalten konnte. Wie allgemein bekannt, beginnt Kirchner 1901 seine Ausbildung zum Architekten an der Königlichen Sächsischen Technischen Hochschule in Dresden und belegt die Fachrichtung „Hochbau“. In seinem Kommilitonen Fritz Bleyl, späteres Gründungsmitglied der „Brücke“, findet er als Student der Architektur, der eigentlich der freien Kunst näher steht, sein Pendant. Seine Kurswahl zeigt dies deutlich: „Mehr als ein Drittel der von Kirchner belegten Hochschulstunden nahmen fachungebundene Kurse ein, wie zum Beispiel ‚Die Dresdner Museen und ihre Kunstschätze‘, ‚Bildhauerei des 19. Jahrunderts‘, ‚Formenlehre der Antike‘ usw. Bei Karl Weichhardt lernte Kirchner ‚Figurenzeichnen nach dem lebenden Modell‘ im Atelier und in der Natur, wenn auch noch in streng akademischer Weise.“ (Meike Hoffmann, „Die Arbeit vor dem Motiv“: Ernst Ludwig Kirchner in Dresden 1901–1911, in: Erst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik. Kunstforum Wien / Kunsthalle München, 1998/99, München 1998, S. 9)

Nach dem Vordiplom geht er für ein Semester nach München an die Königlich Technische Hochschule. München ist damals ein Zentrum des Jugendstils und ist in Künstlerkreisen bekannt als der Avantgarde zugewandt. Neben dem Architekturstudium meldet er sich in der bayerischen Hauptstadt in den „Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst“ von Wilhelm von Debschitz und Hermann Obrist an. Hier erlernt er die Technik des Holzschnitts. Mit am bedeutendsten an diesem Aufenthalt dürften aber die Einblicke in theoretische Gedanken gewesen sein, die er in den wöchentlich donnerstagabends stattfindenden Vorträgen Hermann Obrists über Fragen zu Kunst und Kultur erhielt. „Die Münchner Bohème war damals maßgeblich von den Dichter- und Philosophenkreisen um Stefan George und Ludwig Klages geprägt, die ein künstlerisches Schaffen aus der inneren Notwendigkeit forderten“ (Meike Hoffmann, ebd., S. 10). Diese Gedankenwelt findet ihren Niederschlag später nicht nur in dem Schaffen der „Brücke“, sondern auch in den Theorien der zweiten bedeutenden Gruppierung des Expressionismus, des „Blauer Reiter“.

1904 kehrt Kirchner zurück nach Dresden und schließt ein Jahr später sein Architekturstudium ab. Noch vor Erhalt seines Diploms gründet er am 7. Juni 1905 mit Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff die Künstlergruppe „Brücke“. Der Programmtext der „Brücke“ wird von Ernst Ludwig Kirchner in Holz geschnitten und auf einem Doppelblatt mit dem Signet einer „Brücke“ angeführt: „Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen alten Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“ Der diesem Programm vorangestellte Holzschnitt zeigt wohl dieselbe Brücke wie unser Gemälde: noch in der Gestaltungsweise dem Jugendstil verbunden und ornamental komponiert, spannt sich ein zwischen dichten Baumkronen wölbender Brückenbogen.

Eine Tuschpinselzeichnung, bislang datiert „um 1906“, trägt den Titel „Waldweg zum Haus“ und ist verso von fremder Hand betitelt „Park am Prisnitzpark um 1906“. Hermann Gerlinger charakterisiert diese Zeichnung in seinem Sammlungskatalog 2005 mit den Worten: „abstrakte frei rhythmische Struktur, von persönlichem Impetus getragen“. Unser Gemälde war seit 1963 in derselben Sammlung und daher ist es nicht wunderlich, dass der große Kenner des Œuvres von Ernst Ludwig Kirchner im Zusammenhang mit dieser Zeichnung nur Bezug auf ein 1907 entstandenes Gemälde nimmt. Wichtig ist festzuhalten, dass Ernst Ludwig Kirchner mehrfach im Prießnitzpark gemalt hat.

Ernst Ludwig Kirchner, Im Park, 1906, Öl auf Karton, Privatbesitz.







Ernst Ludwig Kirchner, Signet der Künstlergruppe „Brücke“, 1905/06. Holzschnitt, verkauft bei Ketterer Kunst, Ketterer Kunst, Day Sale, 10.12.2022, Auktion 533, Los 406.

Der Prießnitzpark

Der Park liegt nahe der Albertstadt, die ab 1873 auf unbebautem Gelände als große Garnison der sächsischen Armee ausgebaut wurde. In diesem Rahmen wurde auch das Garnisonslazarett Dresden errichtet und 1879 in Betrieb genommen. Es war damals das modernste Lazarett des Kaiserreiches. Da es auch noch im Ersten Weltkrieg als Reserve-Lazarett I geführt wurde, sind wir heute in der glücklichen Lage, anhand der damals neu aufkommenden Bildpostkarten einen Eindruck der entspannenden Parklandschaft zu bekommen. Es ist gut vorstellbar, wie Ernst Ludwig Kirchner den Park besucht hat und das Spiel von Licht, Blättern und Wasser erleben durfte. Die Unmittelbarkeit der Situation bringt der junge Kirchner „unmittelbar und unverfälscht“ wieder, „was ihn zum Schaffen drängt.“ Ganz im Sinne des Programms der „Brücke“, das wohl in unmittelbarer zeitlicher Nähe verfasst worden ist. [EH]



Prießnitzgrund / Neuer Brückenweg, 1902, Postkarte.

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



LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen – 1925 Zandvoort (Niederlande)

Feldblumenstrauß in Tirol. 1913.

Öl auf Leinwand.
Links oben signiert und datiert. 63,5 x 86,2 cm (25 x 33.9 in). [KA]
In St. Ulrich, Grödner Tal, gemalt.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.06 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7)
$ 168,000 – 280,000

PROVENIENZ

- Sammlung Otto Herrmann Claass (1849–1934), Königsberg (wohl direkt vom Künstler, bis mindestens 1925).
- Gemälde-Galerie Carl Nicolai, Berlin/Bad Kohlgrub (spätestens 1929, bis mindestens 1939; um 1930 wohl in Kommission bei Fritz Gurlitt, Berlin).
- Sammlung Gita Jäggli-Corti und Hans Jakob Jäggli-Corti, Winterthur/Schweiz (spätestens 1949).
- Sammlung Eva Mollet-Jäggli, Bottmingen/Schweiz (durch Erbschaft von den Vorgenannten).
- Privatsammlung Schweiz (von der Vorgenannten durch Erbschaft).

AUSSTELLUNG

- Kunstsammlung Stadt Königsberg, 1924.
- Kunsthütte Chemnitz, 1926.
- Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden zu seinem Gedächtnis, Kunstverein Kassel in den Räumen des Kunstvereins und in der Staatlichen Gemälde-Galerie, 12.9.-15.10.1926.
- Vom Abbild zum Sinnbild. Ausstellung von Meisterwerken moderner Malerei, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. Main, 3.6.-3.7.1931, Kat.-Nr. 34.
- Winterthurer Privatbesitz II. Werke des 20. Jahrhunderts, Kunstmuseum Winterthur, 28.8.-20.11.1949, Kat.-Nr. 83 (als Leihgabe, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Lovis Corinth. Gedächtnisausstellung zur 25. Wiederkehr seines Todestages, Landesmuseum Hannover, 16.7.-3.9.1950, Kat.-Nr. 67.
- Park und Garten in der Malerei, vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Ausstellung anlässlich der Bundesgartenschau Köln 1957 am Messeturm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1957, Kat.-Nr. 66.

LITERATUR

- Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, München 1992, WVZ-Nr. 591 (m. SW-Abb. S. 638).
- Angebot der Gemälde-Galerie Carl Nicolai, Berlin 20.06.1929, Stadtarchiv Düsseldorf, Verzeichnungseinheit 0-1-4 / Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933-2000 (alt: Bestand IV), Nr. 0-1-4-3764.0000, S. 725-729.
- Paula Steiner (Hrsg.), Lovis Corinth, dem Ostpreußen, Königsberg 1925, Nr. 5., S. 66 (m. ganzs. Farbabb. S. 25).

FARBENPRACHT Corinth feiert die ungebändigte Vitalität der Alpenflora in einem expressiven Kolorit von sinnlicher Strahlkraft

DUKTUS Kühne, rasche Pinselstriche lösen starre Konturen auf und verdichten die Ölfarbe zu einem pulsierenden Gefüge

SCHLÜSSELORT Entstanden während des richtungsweisenden Sommeraufenthalts 1913 in Südtirol zur gleichen Zeit wie das ikonische „Selbstbildnis mit Strohhut“ (Von der Heydt-Museum, Wuppertal)

RARITÄT Seit über 70 Jahren in Schweizer Familienbesitz und nun zum allerersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)

WELTRANG Corinths Blumenstillleben befinden sich in führenden internationalen Sammlungen, wie dem Belvedere in Wien, der Alten Nationalgalerie, Berlin, der Neuen Pinakothek, München, und dem Detroit Institute of Arts

IM FOKUS Corinths bedeutendes Œuvre wird derzeit in der Ausstellung „Lovis Corinth. Dann kam Berlin!“ in der Berlinischen Galerie umfassend gewürdigt (Oktober 2026 - Januar 2027)



„Die Blumen, das Geschaffenste für Stillleben, sind delikat und subtil in den Formen ihrer Blüten und Blätter.“

Lovis Corinth, Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch, Berlin 1920, S. 86.

Im Sommer 1913 reist Lovis Corinth mit seiner Familie nach St. Ulrich im Grödner Tal, um Erholung und neue Schaffenskraft zu finden. Der schwere Schlaganfall von Ende 1911 bildet eine entscheidende Zäsur im Schaffen des Künstlers. Die veränderten physischen Voraussetzungen begreift er nicht als Einschränkung, sondern wandelt sie produktiv in eine gesteigerte malerische Freiheit um. An die Stelle detaillierter Akribie tritt eine unmittelbare, hochexpressive Naturauffassung, die seinen späten Stil prägen wird. Zu dieser Zeit entstehen in Tirol fünf eindrucksvolle Blumenstillleben. Am 27. Juni 1913 kündigt er das Vorhaben in einem Brief an Gertrud Mainzer an: „Vielen Dank für Ihre Karte. Ich möchte also das Blumenstillleben malen [...]. Hier ist es sehr schön, aber etwas kalt, das wird wohl auch besser werden im Juli.“ (Lovis Corinth, 1913, zit. nach: Thomas Corinth, Lovis Corinth. Eine Dokumentation, Tübingen 1979, S. 175). Das Werk „Feldblumenstrauß in Tirol“ zeigt Corinth auf der Höhe dieser befreienden Phase. Eine bauchige Vase mit einem herrlich locker und scheinbar zufällig arrangierten Strauß einheimischer Wiesenblumen dominiert die Leinwand. Aufgestellt auf einer weißen, mit rot abgesetzten Zierstichen gesäumten Tischdecke, breitet sich das üppige Bouquet bis an die Ränder des Bildraums aus. Margeriten, Glockenblumen und weitere alpine Gewächse leuchten in vibrierenden Nuancen von Gelb, Rosa, sattem Rot und Violett. Durch Corinths hochdynamischen, pastosen Farbauftrag lösen sich feste Konturen im dichten Geflecht der Stängel und Blütenblätter auf; die sichtbare Gegenständlichkeit weicht einem pulsierenden Gefüge aus reinem Kolorit und expressiver Geste. Statt sich in verwirrender Detailfülle zu verlieren, bannt der ostpreußische Meister gleichsam die Urform und pure Substanz der floralen Pracht auf das Tuch. Mit denkbar sparsamen Mitteln erzielt er dabei eine monumentale Wirkung. Wie selten zuvor wird hier Corinths unbändige Freude an der Eigenwertigkeit und plastischen Substanz der Ölfarbe spürbar. Was Corinth 1913 intuitiv auf die Leinwand wirft, formuliert er 1920 rückblickend wie folgt: „Die Blumen, das Geschaffenste für Stilleben, sind delikat und subtil in den Formen ihrer Blüten und Blätter. Auch der Kontur stellt sich infolgedessen sehr bestimmt dar. Sind die Blumen in Massen in ein Glas gestellt [...], so ist die Darstellung bei allen Arten dieselbe: das Ganze wird in großen Partien mit bestimmten, charakteristischen Teilformen zu behandeln sein [...].“ (Lovis Corinth, Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch, Berlin 1920, S. 86) „Feldblumenstrauß in Tirol“ ist das beste Zeugnis dieses Programms. Ein zutiefst lebendiger Bildkosmos, in dem das ephemere Blühen der Alpenwiesen durch die unbändige Energie des Farbauftrags verewigt wird. [KA]

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

35

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Dorfstrasse mit Apfelbäumen. 1907.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten wohl von Erna Kirchner bezeichnet „E. L. Kirhner“ [sic]
60 x 50 cm (23.6 x 19.6 in). [JS]

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Dr. Wolfgang Henze, Wichtrach/Bern, vom 24. Juni 2020. Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, dokumentiert und wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/D)
$ 448,000 – 672,000

PROVENIENZ

- Sammlung Martha und Dr. Paul Rauert, Hamburg (1918 von Erna Kirchner erworben, bis 1937 in Besitz).
- Hildebrand Gurlitt, Hamburg (1937 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Dr. Johannes Schürer, Mülheim an der Ruhr (1937 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (vom Vorgenannten durch Erbschaft, bis 2020).
- Privatbesitz Bayern (2020 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Niedersachsen (2020 durch Schenkung vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Nyare Tysk Konst, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, 1922.
- Leih-Ausstellung aus Hamburgischem Privatbesitz in der Kunsthalle, Mai 1925, Nr. 168 („Haus mit Apfelbaum“).

LITERATUR

- Gerd Presler, Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. „Ekstase des ersten Sehens“, 1996, S. 229 (Erwähnung in Skb 35, S. 41).
- Hans Delfs, Ernst Ludwig Kirchner - der gesamte Briefwechsel „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“, 2010, Nr. 1379.

WIEDERENTDECKT Bis 2020 war der Verbleib dieses Kirchner-Gemäldes aus der frühen „Brücke“-Zeit der Forschung unbekannt

AUFBRUCH Herausragendes Zeugnis für Kirchners mutigen und farbgewaltigen Schritt in den Expressionismus

MUSEAL Das vergleichbare Gemälde „Grünes Haus“ (1906) ist Teil der Sammlung des Museum moderne Kunst, Stiftung Ludwig, Wien

PROVENIENZ Aus der wichtigen frühen Expressionismus-Sammlung Martha und Paul Rauert, Hamburg

LÜCKENLOS Von der Entstehung bis heute nachweisbar

„Diese Landschaft ist eine kleine einmalige Zufallsprobe, in der ich einmal das Malen mit Strichen versuchte.“

Ernst Ludwig Kirchner an Gustav Schiefler am 15. Dezember 1924 über sein Gemälde „Dorfstraße mit Apfelbäumen“.

„Dorfstrasse mit Apfelbäumen“ (1907) –
Die frühe „Brücke“- Zeit und Kirchners Aufbruch in den Expressionismus
Ernst Ludwig Kirchners leuchtende und in energischem Duktus auf die Leinwand gesetzte „Dorfstrasse mit Apfelbäumen“ ist nicht nur aufgrund der technischen Umsetzung des hochsommerlichen Motivs von singulärem Charakter im malerischen Schaffen des deutschen Expressionisten, sondern darüber hinaus ein faszinierendes Zeugnis für die internationale Verdichtung der malerischen Stile auf dem Höhepunkt der europäischen Moderne.



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

Im Entstehungsjahr ist Kirchner Ende zwanzig, jung, mutig und voller Tatendrang. Bereits zwei Jahre zuvor, also im Jahr 1905, hat er sein Architekturstudium in Dresden beendet und gemeinsam mit Erich Heckel, Fritz Bleyl und Karl Schmidt-Rottluff die expressionistische Künstlergemeinschaft „Brücke“ ins Leben gerufen, die heute als eine der wichtigsten künstlerischen Vereinigungen der europäischen Moderne gilt. Kirchners Dresdner Jahre, ausgehend vom Gründungsjahr der „Brücke“ 1905 bis zu seinem Umzug in die internationale Kunstmetropole Berlin im Jahr 1911, sind die alles entscheidenden Jahre für sein gesamtes künstlerisches Werk. Von Dresden aus brechen die „Brücke“-Künstler in den Sommermonaten der Jahre 1909 bis 1911 zu ihren legendären Aufenthalten an den Moritzburger Seen auf, wo die Maler beim Zeichnen und Malen nach Akten in freier Natur zu ihrem antiakademischen und heute weltberühmten „Brücke“-Stil finden. Dresden als die damalige Haupt- und Residenzstadt des Königreiches Sachsen liefert auch mit seinem reichen Nachtleben, den Tanzlokalen und Varietés Kirchner und den anderen jungen Malern der „Brücke“ eine Vielzahl neuer künstlerischer Impulse und ist darüber hinaus um 1907 eines der pulsierenden Zentren für die Entstehung und Verbreitung der europäischen Moderne. Die Künstler der „Brücke“, allen voran der sich durch seine außergewöhnliche stilistische Progressivität auszeichnende junge Ernst Ludwig Kirchner, inhalieren diese sich damals in Dresden verdichtenden internationalen künstlerischen Impulse, die vor allem von den beiden progressiven Galerien, der Galerie Ernst Arnold und dem Kunstsalon Emil Richter, ausgehen. Ziel der „Brücke“ ist eine neue, anti-akademische Malerei, die sich gegen eine rein naturalistische Darstellung richtet und für Emotionalität und direkten Ausdruck einsteht. Ihre Vorbilder finden die „Brücke“-Künstler in der Malerei der großen europäischen Wegbereiter der Moderne.

Unangepasst und progressiv:
Kirchner und die Pioniere der europäischen Moderne

Die Galerie Ernst Arnold zeigt in diesen Jahren unter anderem neben der als äußerst roh und mutig empfundene Malerei Vincent van Goghs auch die auf den damaligen Betrachter ebenso unfertig wirkende Malerei der französischen Avantgarde, der Vertreter des Pointillismus und Divisionismus, und zudem auch die Malerei der Wiener Sezession, darunter die ornamentalen Landschaftsgemälde Gustav Klimts und anderer Wiener Künstler, die für ihren radikalen Bruch mit dem akademischen Historismus bekannt waren. In der „Wiener Ausstellung“ zeigt die Galerie Ernst Arnold 1907 u. a. Klimts im Zweiten Weltkrieg zerstörtes Gemälde „Goldener Apfelbaum“ (1903). Auch die Werke Edvard Munchs, eines der wichtigsten Impulsgeber des deutschen Expressionismus, dessen in skandalöser Weise als roh und unfertig empfundene Malerei seit dem berühmten Munch-Skandal im November 1892 ein für alle avantgardistischen Maler, so auch für den jungen Ernst Ludwig Kirchner, unangepasstes und mutiges Vorbild bot.

Souverän, mutig, antiakademisch und radikal neu hat Kirchner seine fulminante „Dorfstrasse mit Apfelbäumen“ in einzelnen leuchtenden Farbstrichen auf den teils stehen gelassenen, hellen Malgrund gesetzt. Farbgewaltig, roh und unmittelbar wirkt diese Malerei, in der Kirchner die vielseitigen Impulse der europäischen Moderne in einer eigenen, wegweisenden Komposition zusammenführt. In nahezu ungemischten, stark leuchtenden Farben auf den Malgrund gesetzt, gibt „Dorfstrasse mit Apfelbäumen“ ein kraftvolles malerisches Zeugnis von Kirchners mutigem Aufbruch in den farb- und formgewaltigen „Brücke“-Expressionsimus. „Dorfstrasse mit Apfelbäumen“ zeugt von Kirchners souveränem und mutigem Spiel mit den Traditionen, er rezipiert, selektiert, variert und transformiert Gesehenes, nutzt diesen künstlerischen Prozess als die entscheidende Basis für die Entwicklung seiner eigenen, neuartigen Bildsprache. Prinzipiell vergleichbar ist Kirchners Arbeitsweise und Innovationskraft deshalb mit der eines anderen deutschen Jahrhundertkünstlers: Gerhard Richter, auch er hat seinen berühmten schwarz-weißen Fotogemälden der 1960er Jahre einen intensiven Rezeptions- und Selektionsprozess zugrunde gelegt und aus diesem intensiven künstlerischem Prozess heraus nicht nur radikal Neues entstehen lassen, sondern ebenso wie sechzig Jahre zuvor Ernst Ludwig Kirchner in Dresden die Kunstgeschichte der europäischen Moderne in entscheidender Weise fortgeschrieben.

Edvard Munch, Ung kvinne under epletreet (Junge Frau unter dem Apfelbaum), 1904, Öl auf Leinwand, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.



Gustav Klimt, Rosen unter Bäumen, um 1905, Öl auf Leinwand, Musée d’Orsay, Paris.





Geschichte und Wiederentdeckung eines außergewöhnlichen Gemäldes

Der junge Kirchner hat die strahlende, farbgewaltige Sommerlandschaft, welche er in „Dorfstrasse mit Apfelbäumen“ vor uns ausbreitet, wuchtig und äußerst energisch auf die Leinwand gesetzt. Ob Kirchner sie 1907 im Zuge seines gemeinsam mit dem expressionistischen Künstlerfreund Max Pechstein in Goppeln bei Dresden verbrachten Sommeraufenthalt gemalt hat oder etwas später in seinem Atelier aus der Erinnerung heraus, muss offen bleiben. Jahre später äußert sich der Künstler in einem Brief an Gustav Schiefler vom 15. Dezember 1924 auch kurz zur stilistischen Besonderheit dieser additiv aus der Zusammensetzung einzelner reiner Farbstriche zusammengefügten Landschaft. Ausgesprochen selten sind qualitativ und stilistisch vergleichbare Arbeiten aus Kirchners expressionistischem Frühwerk, welches das unbekümmerte und radikale Aufbegehren gegen alle akademischen Traditionen in sich trägt. Stilistisch und motivisch eng verwandt ist jedoch das ein Jahr zuvor entstandene Gemälde „Grünes Haus“ (1906), das seit 1963 Teil der wichtigen Sammlung Peter und Irene Ludwig mit Meisterwerken der Klassischen Moderne und der Nachkriegsavantgarde ist und aktuell als Teil der Stiftung zu den Glanzpunkten der Sammlung des Museums Moderne Kunst in Wien zählt.

„Dorfstrasse mit Apfelbäumen“ ist, wie bei Gemälden von Ernst Ludwig Kirchner häufiger der Fall, von Kirchners Lebensgefährtin Erna Schilling im Zuge des Verkaufes nachträglich mit einer „Signatur“ versehen worden. Die frühere Berliner Varieté- und Nachtclubtänzerin war im Auftrag des Künstlers in den langen Phasen von Kirchners Abwesenheit der Kriegszeit und der Davoser Jahre für den Berliner Atelierbestand und dessen Verkauf zuständig. Diese frühe „Brücke“-Landschaft gelangt laut einer von Erna verfassten Versandliste vom 15. April 1918 an „Dr. Rauert, Hamburg Kleinflottbeckerw“ mit dem Titel „Dorfstrasse Haus mit Obstbäumen u. Zaun“ in die Sammlung Martha und Dr. Paul Rauert in Hamburg. In einem Brief Gustav Schieflers an Kirchner vom 16. April 1924 bestätigt Rauert auf indirektes Verlangen des Künstlers das Gemälde „Dorfstraße mit Apfelbäumen“ in einer Auflistung seiner sechs Kirchner-Gemälde.

Die „Dorfstraße“, so auch ein weiterer Titel für dieses Gemälde, bleibt in der Sammlung Rauert bis 1937. Im Juni des Jahres veräußert er das Gemälde an den in Hamburg tätigen Kunsthistoriker und Kunsthändler Hildebrand Gurlitt, der nach seiner Entlassung als Leiter des Hamburger Kunstvereins sich ab Juli 1933 als kenntnisreicher Kunsthändler selbständig gemacht hatte. Noch im selbem Monat kann er die „Dorfstraße“ an einen Sammler in Mülheim vermitteln, aus dessen Besitz die gut dokumentierte Arbeit 2020 wieder auftaucht – und damit aus seinem bis dato unbekannten Standort für die Kirchner-Forschung wiederentdeckt und erschlossen werden konnte. Im 1968 erschienenen Werkverzeichnis von Donald E. Gordon noch unverzeichnet, ist dieses wichtige frühe Gemälde seither im Ernst Ludwig Kirchner Archiv in Wichtrach/Bern als eines der äußerst seltenen Gemälde aus Kirchners expressionistischem Frühwerk mit einer von der Entstehung bis heute dokumentierten Provenienz registriert und wird in den Nachtrag zum Werkverzeichnis aufgenommen. [JS/AT]

36

PIERO DORAZIO

1927 Rom – 2005 Perugia

Jeux d’air. 1962.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.
117 x 89,5 cm (46 x 35.2 in). [KA]

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

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/D/F)
$ 280,000 – 392,000

PROVENIENZ

- Galleria dell’Ariete, Mailand (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett und Stempel).
- Galleria La Bertesca, Genua (verso auf dem Keilrahmen jeweils zweifach mit dem Etikett und Stempel).
- Marlborough Galleria d’Arte, Rom (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Marlborough Fine Art, London (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Galerie im Erker, St. Gallen (verso auf dem Keilrahmen zweifach mit dem Stempel).
- Galleria Finarte, Mailand (um 1977/78).
- Sammlung Franco Stefanoni, Lecco (um 1991, verso auf dem Keilrahmen auf einem Etikett).
- Privatsammlung Mailand (seit 2008, Sotheby’s).
- Privatsammlung (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Piero Dorazio, Marlborough Fine Art, London, Jan. 1966, Kat.-Nr. 10, o. Abb.
- Piero Dorazio, Galerie im Erker, St. Gallen, 28.5.-16.7.1966, Kat.-Nr. 8, m. SW-Abb. S. 10 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Piero Dorazio, Galleria Peccolo, Livorno, 27.2.-31.3.1971.
- Città di Lecco per l’arte, Villa Manzoni, Musei Civici, Lecco, 20.4.-26.5.1991 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

- Marisa Volpi Orlandini, Jacques Lassaigne u. Giorgio Crisafi, Dorazio, Mailand 1977 / Stuttgart 1978, WVZ-Nr. 530 (m. Abb. u. Taf. 69)
- Sotheby’s, Mailand, Modern & Contemporary Art, 27.5.2008, Los 289 (m. Abb.).

ABSTRAKTION PUR Meisterhaftes, oszillierendes Rasterbild („Reticolo“) aus der gefragtesten Schaffensphase Dorazios

KALEIDOSKOP Bestechende optische Tiefe und leuchtende Präsenz

DURCHBRUCH 1960 ist Dorazio mit vergleichbaren Werken auf der Biennale in Venedig sowie 1963 auf der Biennale in São Paulo vertreten

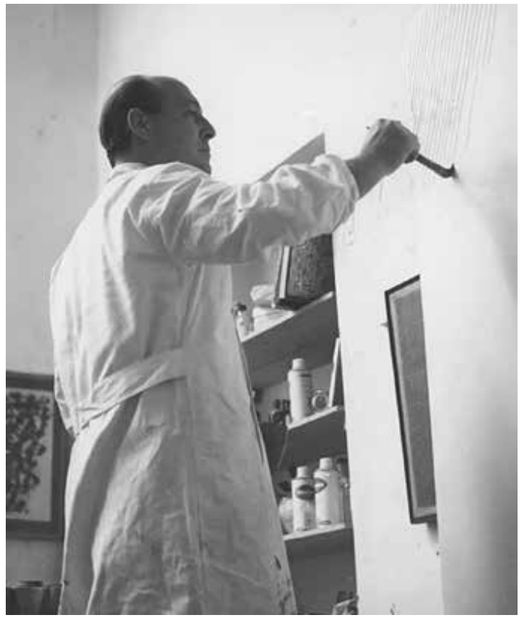
INTERNATIONAL Umfassende Provenienz- und Ausstellungshistorie

MUSEALER RANG Vergleichbare bedeutende Arbeiten des Künstlers befinden sich in renommierten internationalen Sammlungen, wie dem Museum of Modern Art, New York, dem Centre Pompidou, Paris, sowie der Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Rom

Das 1962 entstandene Gemälde „Jeux d’air“ markiert den Höhepunkt von Piero Dorazios berühmten „Reticoli“ oder Gitterbildern (1958–1963), einem Werkzyklus, der zu den prägendsten Beiträgen der europäischen Nachkriegsabstraktion zählt. Dorazio baut die Komposition aus einer dichten Schichtung linearer Pinselstriche auf, die in Winkel, Dichte und Transparenz leicht variieren. Diese subtilen Nuancen beleben das gesamte Blickfeld: Wo sich die Linien kreuzen und überlagern, entsteht ein optischer Eindruck von Tiefe und stetiger Schwingung. Während der Blick über die Oberfläche wandert, scheinen die Farben vorzutreten, zurückzuweichen und ineinander überzugehen. Das Bild wirkt lebendig, da es sich im Akt des Betrachtens immer wieder neu formt.



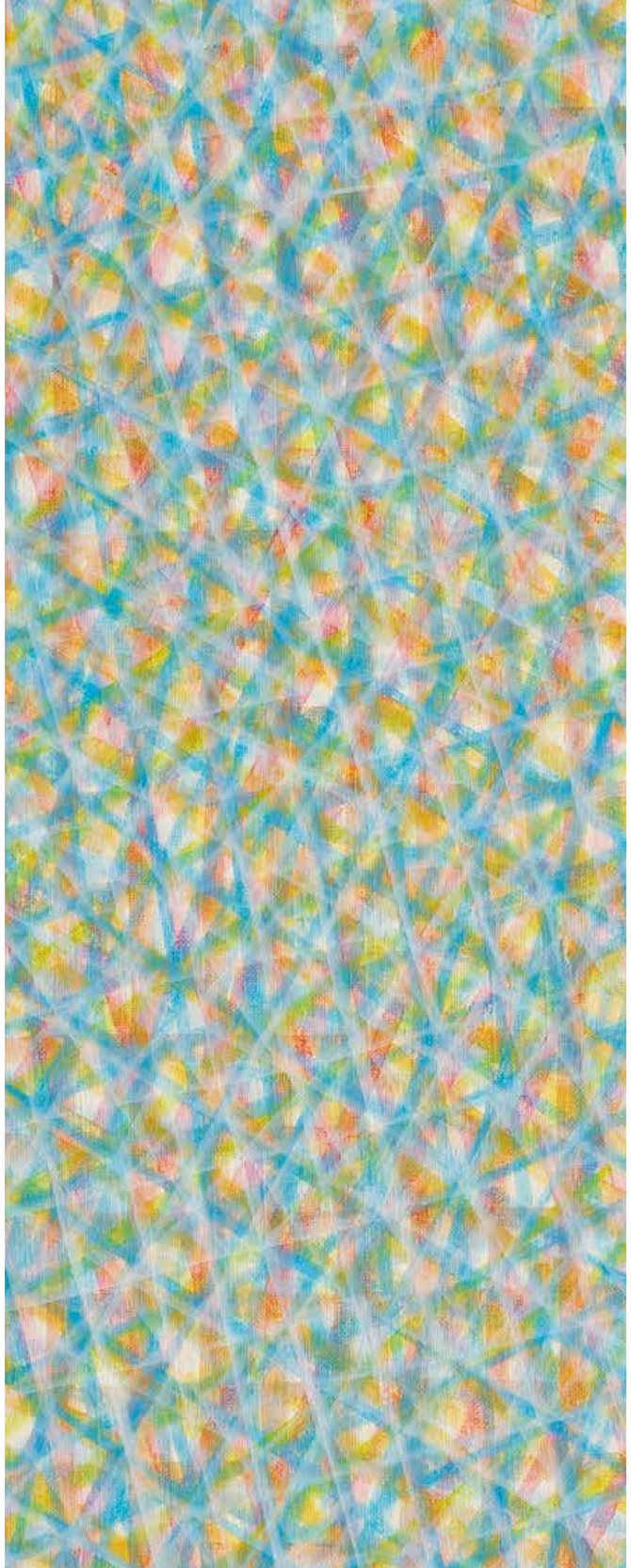
Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de



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

Architektur, Raum und Farbe

Diese Wahrnehmungsdynamik ist zentral für Dorazios Werk. Die Bildfläche erscheint nie statisch, sondern erneuert sich unentwegt in der aktiven Erfahrung des Sehens. Dorazios besondere Herangehensweise an die Leinwand ist maßgeblich durch sein Architekturstudium an der Universität Rom Mitte der 1940er-Jahre geprägt. Dieser Hintergrund begründet seine dauerhafte Faszination für tragende Strukturen, räumliche Dynamiken und die Art und Weise, wie Licht eine Umgebung belebt. Raum begreift Dorazio nicht als Leere, die gefüllt werden muss, sondern als ein Gefüge, das durch strukturellen Rhythmus und chromatische Energie Gestalt annimmt. Dazu schreibt er: „Ich glaube, dass man sich weder bildlich noch gedanklich den gesamten Zusammenhang zwischen Mensch und Raum ohne Farbe vorstellen kann – aber man kann es durch Malerei." (Piero Dorazio, zit. nach: Ausst.-Kat. „Piero Dorazio", Galerie im Erker, St. Gallen 1966, S. 21). In den „Reticoli" überträgt sich dieser architektonische Impuls unmittelbar auf die zweidimensionale Bildfläche. Das lineare Raster dient nicht als starres Korsett, sondern als offenes, lichtmodulierendes Geflecht, in dem Raum durch das Zusammenspiel der Farben vermessen, aufgebaut und wahrnehmbar gemacht wird.



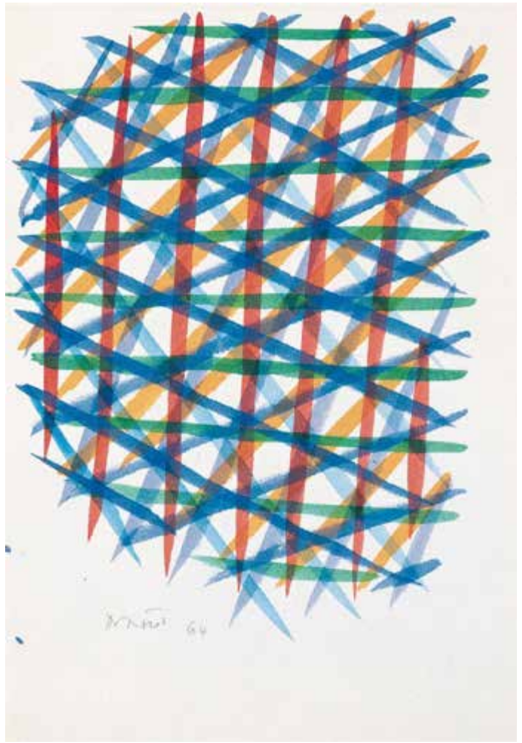
„Die Fläche einer Leinwand ist eine zweidimensionale Fläche, und aus dieser Fläche machen wir ein optisches Phänomen; wir schaffen ein Bild, das im Betrachter eine Empfindung, eine Emotion hervorruft, aus denen wiederum schrittweise eine Fragestellung, eine Reflexion, ein Gedanke, eine Idee entsteht, sagen wir im Grunde eine Denkweise und eine Geisteshaltung; gelingt uns dies, so befinden wir uns in der Gegenwart der Kunst."

Piero Dorazio im Gespräch mit Giulio Turcato, zit. nach: Conversazione sull'arte oggi e su cose interessanti in occasione della trentatreesima Biennale di Venezia, in: Metro, Milan, Nr. 11, Juni 1966, S. 45.



Plakat zur renommierten Ausstellung „The Responsive Eye", 1965, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Piero Dorazio, Ohne Titel, 1964, Aquarell auf Papier, Privatbesitz.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026



Transatlantischer Dialog

Dorazios künstlerischer Weg ist ebenso vom Klima des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmt. 1947 reist er nach Paris, um an der École des Beaux-Arts die historische Avantgarde zu studieren, und gründet noch im selben Jahr die Gruppe „Forma I" in Rom mit. Ab 1953 bringen ihn längere Aufenthalte in New York in direkten Kontakt mit der amerikanischen Avantgarde, darunter Barnett Newman und Robert Motherwell. Diese Begegnungen verleihen ihm eine ausgeprägt internationale Perspektive und verankern sein Werk im Dialog zwischen europäischen Farb- und Lichttraditionen und dem Anspruch der neuen amerikanischen Malerei. Ende der 1950er-Jahre mündet diese Auseinandersetzung in die „Reticoli". Während Strömungen wie das europäische Informel und das amerikanische Action Painting auf dicke Farbschichten und gestische Dramatik setzen, wählt Dorazio Klarheit, Struktur und optische Disziplin. Statt Farbe flächig oder mit dramatischem Gestus aufzutragen, formt er sie aus Hunderten feiner, sich kreuzender Züge. Das Ergebnis wahrt die Balance zwischen Kalkül und Offenheit. Die Komposition ist mit mathematischer Präzision organisiert, doch die Oberfläche bleibt leicht, porös und atmosphärisch.

Der Internationale Durchbruch

Das Jahr 1960 bringt den internationalen Durchbruch. Auf der Biennale von Venedig präsentiert er einen viel beachteten eigenen Ausstellungsraum mit seinen Rasterbildern und wird an die University of Pennsylvania berufen, um das dortige Graduate Painting Program aufzubauen, an dem er fast ein Jahrzehnt lang lehrt. „Jeux d'air" entsteht mitten in dieser fruchtbaren transatlantischen Phase und veranschaulicht idealtypisch das breite Interesse der 1960er-Jahre an visueller Wahrnehmung. Dieses Interesse findet seinen Höhepunkt 1965 in der wegweisenden Ausstellung „The Responsive Eye" im Museum of Modern Art in New York, wo auch Dorazios Arbeiten präsentiert werden. „Jeux d'air" zeigt Dorazio auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Das Raster bildet hier keine geschlossene Grenze, sondern ein offenes Feld aus Licht und Luft. Sein gemessener Rhythmus lenkt den Blick, während die changierenden, schimmernden Farben die Bildfläche in Bewegung halten. So verbindet das Gemälde Disziplin, Dynamik und Leuchtkraft zu einem vollendeten visuellen Ganzen. [KA]

37

GOTTHARD GRAUBNER

1930 Erlbach/Vogtland – 2013 Neuss

respiro. 1999/2000.

Acryl und Öl auf Leinwand, über Synthetikwatte auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und mit Richtungspfeil. 202 x 202 x 20 cm (79.5 x 79.5 x 7.8 in). [JS]

Mit einer Fotobestätigung von Kitty Kemr, Nachlass Gotthard Graubner, Düsseldorf, vom 7.Mai 2018. Die beabsichtigte Aufnahme der Arbeit in das Werkverzeichnis wurde bestätigt.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

€ 350.000 – 450.000 (R7/D/F)
$ 392,000 – 504,000

PROVENIENZ

- Schönewald Fine Arts, Düsseldorf.
- Privatsammlung Berlin (2019 vom Vorgenannten erworben).

SELTEN Monumentale „Farbraumkörper" in dieser zarten, rosévioletten Farbigkeit gelangen nur äußerst selten auf den Auktionsmarkt

IKONISCH Graubners „Farbraumkörper" weiten Rothkos sinnliche Farberlebnisse in die dritte Dimension

PROGRAMMATISCH „respiro" (ital.: Atem): „Meine Bilder sind keine Gegenstände, sondern Räume, in denen Farbe atmet" (Graubner, 2010)

MUSEAL „Farbraumkörper" sind in internationalen Sammlungen, u. a. der Neuen Nationalgalerie, Berlin, des Louisiana Museum, Humlebæk, und des Harvard Art Museum, Cambridge

AUSGESTELLT „Farbraumkörper" u. a. ausgestellt auf der documenta 6 (1977) und der Biennale von Venedig (1982)

Lothar Wolleh, Porträt Gotthard Graubner im Nebelraum. © Lothar Wolleh Estate, Berlin



„respiro" – Das Atmen der Farbe: Graubners ikonische „Farbraumkörper" und die Entgrenzung der Malerei

Auratisch, mystisch und kraftvoll ist die Wirkung, die von Gotthard Graubners monumentalem „Farbraumkörper" ausgeht, dessen Titel „respiro" (ital.: Atem) auf besondere Weise Graubners künstlerische Überzeugung vom Eigenleben der Farbe in sich trägt und somit programmatisch ist für dieses konzeptionell wie ästhetisch herausragende künstlerische Schaffen. Graubner selbst hat seine Malerei einmal folgendermaßen charakterisiert: „Meine Bilder sind keine Gegenstände, sondern Räume, in denen Farbe atmet" (Gotthard Graubner, FAZ-Interview, 2010). Graubners „Farbraumkörper", die gleich einem in Farbe getränkten und in einen feinen malerischen Duktus gehüllten Kissen in den Raum ausgreifen, zählen heute zu den ikonischen Positionen der deutschen Nachkriegs-Avantgarde. Mit ihnen wird Graubner zum Schöpfer eines radikal neuen Bildtypus, der die Grenzen des klassischen Tafelbildes sprengt und unsere traditionellen Vorstellungen von Malerei radikal überwindet. Diese sich wie Farbwolken in den Raum ausdehnenden Kompositionen ermöglichen ein dreidimensionales Farberlebnis, das sich magisch-kontemplativ in den Raum weitet. Zugleich erzeugen die einzelnen, teils dynamisch akzentuierend mit großen, besenartigen Pinseln aufgetragenen Farbschichten eine fast sogartige Tiefe und ermöglichen somit ein geradezu physisches Eintauchen in die Farbe.

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



Wie eine Farbwolke umhüllt einen der monumentale „Farbraumkörper“ von „respiro“, der von einer warmen, strahlenden Farbdynamik aus Orange und Violett dominiert wird und in dem nicht nur Innen und Außen, Leinwand, Farbe und Raum, sondern letztlich auch Kunst und Betrachter lebendig und organisch miteinander verschmelzen. Vollkommen singulär ist der Charakter dieser monumentalen Farbwelten durch ihre fesselnde auratische Präsenz. Scheinbar mühelos verschmilzt Graubner hier die gestische Flächendynamik eines Jackson Pollock mit der mystischen Farbwirkung eines Mark Rothko und hat, indem er die Zweidimensionalität des klassischen Leinwandgemäldes mutig überwindet, radikal Neues geschaffen.

Rothko / Graubner: Spirituelle Farbräume und Graubners malerischer Aufbruch in die dritte Dimension

Einer der Künstler, die der junge Graubner schätzte, ist der Amerikaner Marc Rothko und dessen spirituell-kontemplativ anmutenden, großformatigen 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 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 [...] 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).



Gotthard Graubner während des Entstehungsprozesses der Farbraumkörper für die documenta 6, Foto: Erika Kiffl. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

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

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

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 künstlerisch etwas vollkommen 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.

Während Graubner seine frühen Kissenbilder zunächst noch mit feinem Nylongewebe bespannt, verwendet er für seine späteren, großformatigeren „Farbraumkörper“ – wie auch bei unserer von einem geradezu transzendenten inneren Leuchten erfüllten Komposition „respiro“ – zunehmend feste Leinwandgewebe, die er mit Synthetikwatte hinterfüttert. Der eine wolkige Farbtiefe erzeugende Farbauftrag erfolgt meist mit speziell angefertigten 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 auratischer Präsenz zu steigern, erfordert es zahlreiche Trocknungsprozesse sowie eine besondere kompositionelle Sensibilität.

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. Graubners Arbeiten sind deshalb heute Teil zahlreicher bedeutender Museums und Privatsammlungen, wie u. a. der Sammlung Weißhaupt, für welche 2008 ein spektakuläres Museumsgebäude errichtet wurde. Zu dessen Eröffnung war in der New York Times zu lesen: „What becomes visible at first glance is the collector’s preference for abstraction in all its mutations: from the hard-edged geometries of Josef Albers to the meditative lyricism of Mark Rothko or Gotthard Graubner, in which Weishaupt sees a deep spirituality.“ (David Galloway, Ulm - Germany becomes an island of art, in: The New York Times, 1. Januar 2008). [JS]



38

GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen – 2013 Freiburg

Untitled. 2002.

Acryl auf Leinwand.
Rechts oben signiert und datiert. 150,5 x 250,5 cm (59,2 x 98,6 in). [AW]

Das Werk ist unter der Nummer WVF.02.B.0413 im Archiv des Estate Günther Förg registriert.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7/F)
$ 168,000 – 280,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung.
· Galerie Max Hetzler, Berlin (2006 vom Vorgenannten erworben, Lempertz, verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).).
· Privatsammlung (vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

· Lempertz, Köln, 897. Auktion, 30.11.2006, Los 607 (m. Farbabb. S. 86).

GITTERBILDER Gelten als die Höhepunkte in Günther Förgs Œuvre

ESSENZ Bemerkenswerte Reduktion auf Farbe, Form und Struktur – die Malerei selbst wird zum Protagonisten

HOMMAGE an die leuchtende Farbpalette und meisterhafte Linienführung Edvard Munchs, Paul Klees und Claude Monets

MUSEAL „Gitterbilder" befinden sich in international renommierten Museen, darunter das Stedelijk Museum, Amsterdam, das Kunstmuseum Basel und die Pinakothek der Moderne, München



Günther Förgs „Untitled" aus dem Jahr 2002 entfaltet ein dichtes, sich kreuzendes Geflecht leuchtend grüner Linien. Schwungvoll überzieht es die Leinwand und zieht den Blick in eine vibrierende Bildfläche, die zugleich räumliche Tiefe suggeriert und deren Illusion befragt. Mit seiner sinnlichen Farbigkeit und der markanten Präsenz der Pinselführung erweist sich das Werk als eindrucksvolles Beispiel jener „Gitterbilder", mit denen Förg seit den frühen 1990er Jahren sein malerisches Œuvre entscheidend erweitert.

Die Gitterbilder markieren eine Abkehr von den expressiven, monochromen Arbeiten seiner früheren Schaffensphase. In ihnen verbindet Förg vertikale und horizontale Linien zu offenen, intuitiv entwickelten Strukturen. Die Serie knüpft an seine Fenster-Aquarelle an, überführt deren lineare Ordnung jedoch in großformatige, eigenständig malerische Kompositionen. An die Stelle einer primär konzeptuellen Auseinandersetzung mit dem Bild tritt ein ausgeprägt sinnliches Verständnis von Malerei: Farbe, Geste und Oberfläche werden zu gleichberechtigten Akteuren. Förg formuliert sein Anliegen wie folgt: „Gemälde zu schaffen, die auf die Malerei selbst, auf ihr eigenes Wesen reduziert sind" (Günther Förg, 1989, zit. nach: Günther Förg In His Own Words, Hauser & Wirth, 3.5.2019).

Günther Förgs künstlerische Entwicklung erscheint dabei als fortwährender Dialog mit der Kunstgeschichte. Schon früh setzt er sich mit Blinky Palermo auseinander. Später werden Positionen des amerikanischen Action- und Color-Field-Painting zu wichtigen Bezugspunkten. Für die Gitterbilder sind insbesondere Paul Klees lineare Strukturen, die Farbwahl eines Claude Monet in seinen „Nymphéas" und das Spätwerk Edvard Munchs aufschlussreich. Förg übernimmt solche Impulse jedoch nicht unmittelbar, sondern transformiert sie in eine eigenständige, abstrakte Bildsprache. Die monumentale, rein malerische Präsenz seiner Kompositionen unterscheidet sie ebenso von Klees zeichnerisch geprägten Aquarellen wie von Munchs gegenständlichen Gemälden. Zugleich erinnern die lyrische, bisweilen vehemente Pinselführung und die strahlende Farbigkeit an die gestische Abstraktion eines Willem de Kooning und die Farbfeldmalerei Barnett Newmans.

In „Untitled" begegnen sich systematische Ordnung und spontane Setzung, expressive Geste und präzise Komposition. Das grüne Liniennetz lässt die monumentale Leinwand als Bildraum erscheinen und verweist zugleich auf ihre konkrete Materialität. Farbe wird dabei nicht zum bloßen Mittel der Darstellung, sondern zum lebendigen Protagonisten. So verdichtet Förg kunsthistorische Referenzen zu einer unverwechselbaren Bildaussage: sinnlich unmittelbar, formal reflektiert und von nachhaltiger visueller Präsenz. [AW]

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

39

GLENN LIGON

1960 New York – lebt und arbeitet in New York

Stranger #71. 2013.

Oil Stick und Kohlestaub auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.
205,74 x 151,13 cm (81 x 59 1/2 in.) [KA]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.16 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/D/F)
$ 448,000 – 672,000

PROVENIENZ

· Thomas Dane Gallery, London.

· Privatsammlung (vom Vorgenannten erworben).

SCHRIFTBILD Ligon übersetzt Sprache in Malerei und schafft so eine faszinierende Symbiose aus Text und reiner Form

MONUMENTAL Imposantes Großformat von auratischer Dichte und visueller Intensität

MATERIALITÄT Oil Stick und Kohlestaub verdichten die Oberfläche zu einem bestechenden, reliefartigen Bildkörper

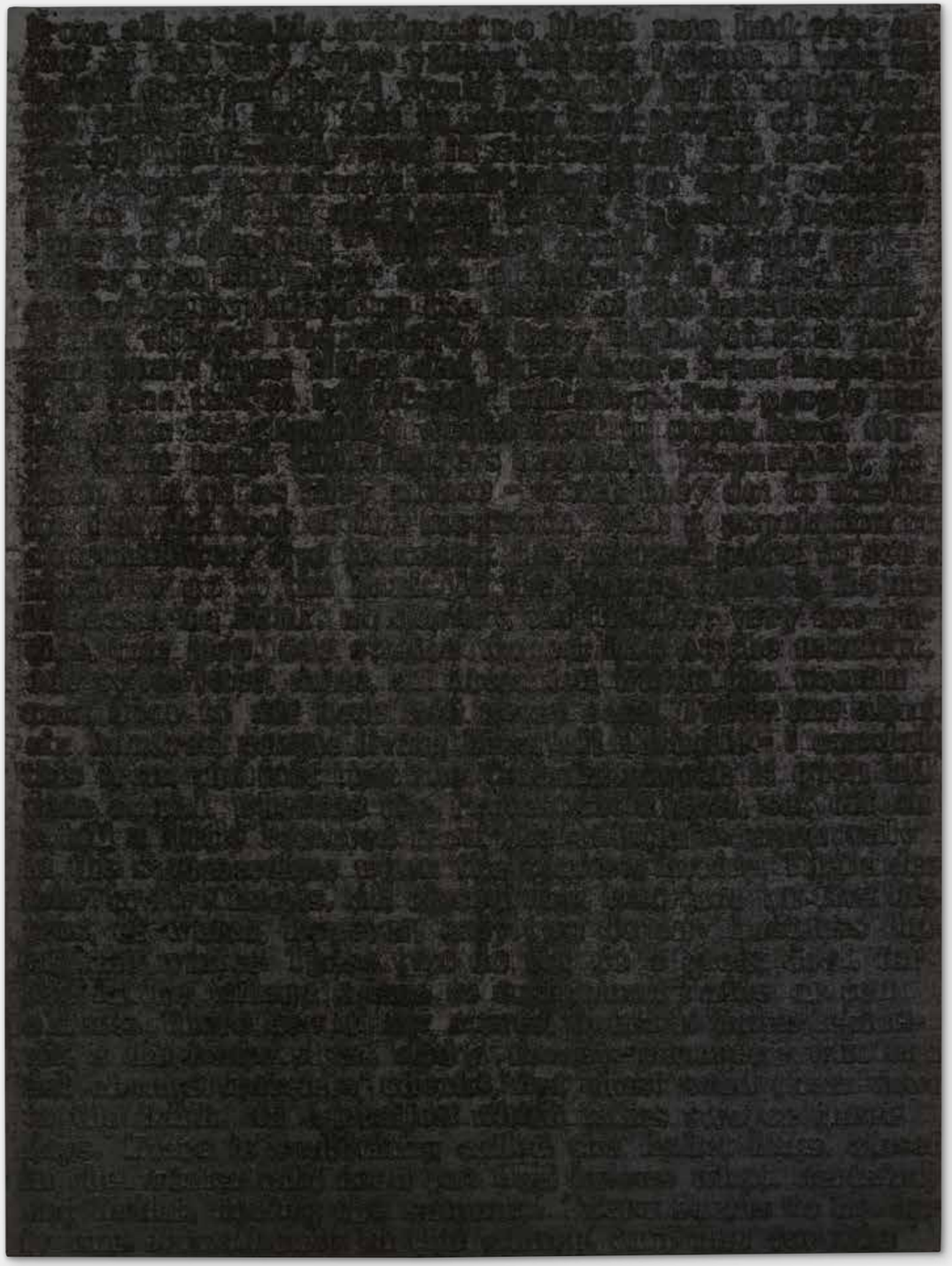
LITERARISCH Kraftvolle Verstofflichung von James Baldwins Schlüsselessay „Stranger in the Village“ (1953)

HÖHEPUNKT Entstanden im Anschluss an seine erste große Retrospektive „Glenn Ligon: AMERICA“ (u. a. Whitney Museum of American Art, New York, 2011/12)



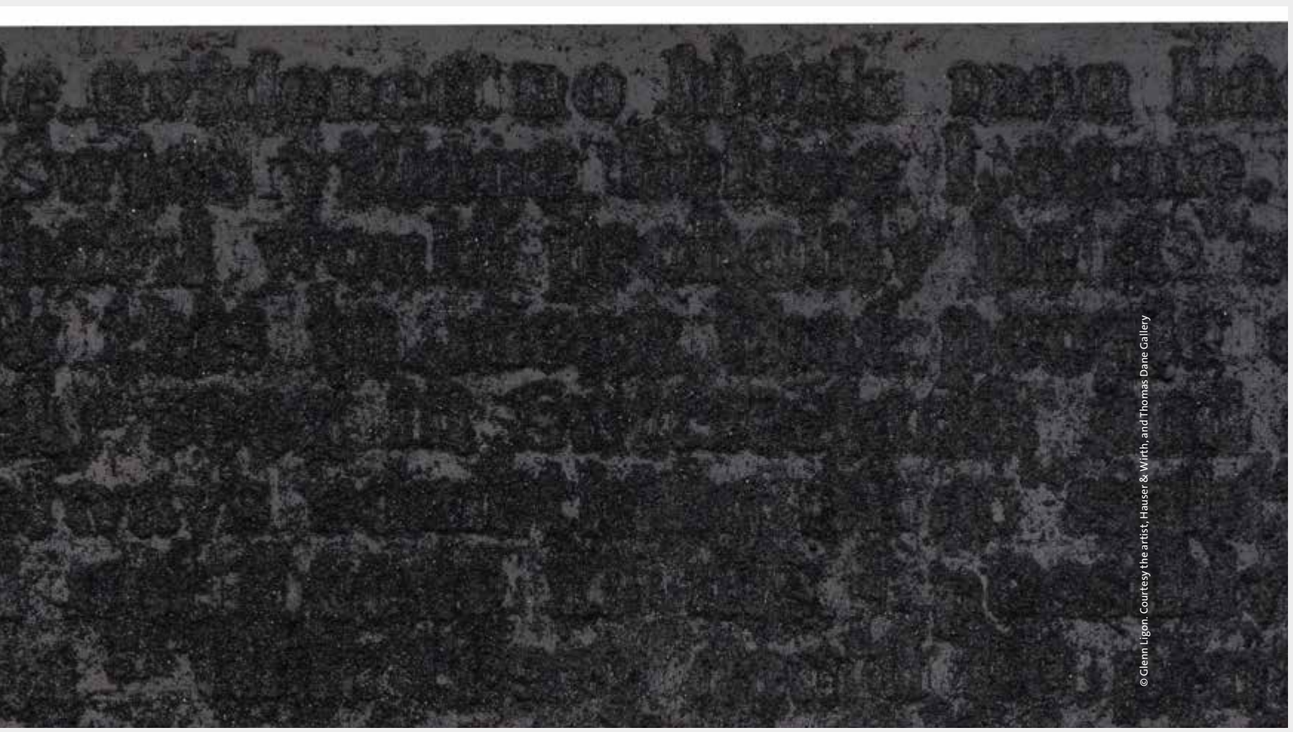
Glenn Ligon in seinem Atelier, Bilder für „Frieze“ in Auftrag gegeben, 2024, Foto: Clifford Prince King. © Clifford Prince King 2026

Viele Künstlerinnen und Künstler der modernen und zeitgenössischen Kunstgeschichte setzen sich mit dem geschriebenen Wort auseinander, doch nur wenige erreichen die konzeptionelle Tiefe und visuelle Resonanz von Glenn Ligon. 1960 in der New Yorker Bronx geboren, studiert Ligon an der Wesleyan University, bevor er 1985 am Independent Study Program des Whitney Museums teilnimmt. Womöglich schärft sich Ligons Gespür für geschriebene Sprache während seiner Arbeit als Korrektor für eine Wirtschaftskanzlei, während er zeitgleich seine künstlerische Praxis aufbaut. Zunächst orientiert er sich am Abstrakten Expressionismus, bald jedoch bringt er Text direkt auf die Leinwand. Beim Eintritt in die New Yorker Kunstszene der 1980er Jahre wendet sich Ligon wegweisenden Autorinnen und Autoren wie Zora Neale Hurston und James Baldwin zu, um zu untersuchen, wie Sprache, Race und Subjektivität auf der Bildfläche materiell ineinandergreifen. Ligon löst die Klarheit der Texte mit einem bewusst taktilen Verfahren auf. Er schabloniert Passagen Buchstabe für Buchstabe mit Oil Stick auf die Leinwand. Das zähe Gemisch aus Ölfarbe, Pigment und Wachs lässt die Zeichen nach und nach verschwimmen, während sich der Künstler über die Leinwand vorarbeitet. Inspiriert von Andy Warhols Einsatz von Diamantstaub greift Ligon zu Kohlestaub, sowohl wegen seiner lichtreflektierenden Eigenschaft als auch wegen seiner vielschichtigen Bedeutungsebenen. Indem er einen industriellen Abfallstoff in ein dichtes, skulpturales Relief überführt, verwandelt Ligon einen oft missachteten Stoff in eine selbstbewusste, würdevolle Oberfläche, die herkömmliche Vorstellungen von Wert und Sichtbarkeit hinterfragt.



© Glenn Ligon. Courtesy the artist, Hauser & Wirth, and Thomas Dane Gallery





„Stranger in the Village“: Baldwins Worte verstofflicht
Der Dialog zwischen Literatur und Materialität findet seinen reinsten Ausdruck in „Stranger #71“ (2013), einem herausragenden Werk aus Ligons längster Werkreihe, der „Stranger“-Serie, die er 1996 beginnt. Die Serie greift unmittelbar James Baldwins wegweisenden Essay „Stranger in the Village“ von 1953 auf. Darin schildert der Autor seine Erfahrung rassistischer Entfremdung in einem abgelegenen Schweizer Bergdorf. Baldwin beschreibt, wie die Dorfbewohner ihn als fremdartige Kuriosität betrachten, und hält fest: „Some [...] thought my hair was the color of tar [...] or put [their] hand on my hand, astonished that the colour did not rub off.“ (ebd.) Für Baldwin steht das Dorf beispielhaft für die westliche Zivilisation. An dieser Begegnung untersucht er, wie die europäische imperiale Geschichte und die US-amerikanische White Supremacy den Schwarzen Körper zum exotischen Abstraktum machen, statt ihn als gleichwertige menschliche Präsenz anzuerkennen. In „Stranger #71“ übersetzt Ligon dieses Spannungsfeld in reine Farbe und Materie. Die dichte, teerartige Schicht aus Oil Stick und Kohlestaub verweist unmittelbar darauf, wie Baldwins Erscheinung im Dorf zum bloßen Spektakel reduziert wurde. Indem sich Ligon Baldwins Text zu eigen macht, verwebt er Fragen von Schwarzer und queerer Identität mit seiner eigenen Position im heutigen Kunstbetrieb.



Portrait des Schrifstellers James Baldwin (1924-1987), Foto: Allan Warren. © 2026 Allan Warren

„I think that identity is not knowable in any full sense, and so the idea of something going from supposed clarity to abstraction is in a lot of my work, and is about the kind of unknowability of things like identity and race, their unstableness.“

Glenn Ligon, zit. nach: Museum of Modern Art, 1980–Today: Works From the Collection (www.moma.org/audio/playlist/298/4474)

Atelier Glenn Ligon, Bilder für „Frieze“ in Auftrag gegeben, 2024, Foto: Clifford Prince King. © Clifford Prince King 2026



Zwischen Lesbarkeit und Abstraktion
In den „Stranger“-Bildern bewegt sich der Text schrittweise weg vom Lesbaren hin zur fast vollständigen Abstraktion. Während frühere Arbeiten lesbare Anfangszeilen bewahren, bevor sich diese nach unten hin auflösen, erscheint „Stranger #71“ als nahezu undurchdringliches, monochrom anmutendes Feld. Die Textpassage lässt sich nicht einfach lesen. Betrachtende müssen genau hinsehen und den Konturen der Schablonenschrift, den pastosen Erhebungen und dem schwachen Glitzern des Kohlestaubs auf der schwarzen Farbe folgen. Sprache bewegt sich hier zwischen Bedeutungsträger und undurchlässiger Barriere. Das Wechselspiel von Lesbarkeit und Verbergen greift Baldwins Kritik daran auf, dass die Gesellschaft Schwarze Leben zu Abstraktionen reduziert. Indem Ligon einen rasch konsumierbaren Text verweigert, zwingt er das Publikum, innezuhalten und die Oberfläche aktiv zu entziffern. So wird der Akt des Betrachtens zur bewussten Freilegung jener Stimmen, die die Geschichte an den Rand gedrängt hat. [KA]

40

GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – 2025 Düsseldorf

Schrei. 1990.

Nägel und weiße Farbe auf Leinwand, auf Holz.
Verso signiert, datiert, betitelt und mit Richtungspfeil.
60 x 60 x 7,5 cm (23.6 x 23.6 x 2.9 in). [JS]

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.90.015 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.18 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7/D/F)
$ 168,000 – 280,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2016 vom Vorgenannten durch Erbschaft).

PROGRAMMATISCH „Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. [...] Zero ist weiss“ (ZERO-Manifest)

„SCHREI“ - gerade die „Spiralen“ und „Kreise“ offenbaren Ueckers existentielle Vorstellung des ewigen Kreislaufes von Werden und Vergehen

POESIE & HÄRTE faszinierende Verbindung der Gegensätze in einem sinnlichen Energiefeld

NAGEL als Träger intensiven geistigen Ausdrucks „Wo die Sprache versagt, da beginnt das Bild“ (Uecker)

MUSEAL Ueckers Nagelbilder befinden sich u. a. in der Tate, London, dem Guggenheim Museum, New York, dem Hamburger Bahnhof, Berlin, und dem Centre Pompidou, Paris



Neben Ueckers berühmten „Feldern“ zählen auch seine „Kreise“ oder „Spiralen“, aus welchen er auch die vorliegende Komposition mit dem kunsthistorisch bedeutsamen Titel „Schrei“ entwickelt hat, zu den zentralen, lebenslang variierten und weiterentwickelten Werkkomplexen des international gefeierten „ZERO“-Künstlers. Ueckers existenzielle Vorstellung des ewigen Kreislaufes aus Werden und Vergehen ist tief im Zen-Buddismus verwurzelt und findet auf besondere Weise in seinen Kreisformen wie der „Sandmühle“ oder seinen aus der Kreisform entwickelten Nagelbildern Ausdruck. Mit Edvard Munch verbindet Günther Uecker das tiefe Gefühl der Einheit von Mensch und Natur, für welches Ueckers Kindheit auf der Halbinsel Wustrow prägend ist. Uecker aber findet zu einem radikal neuartigen künstlerischen Ausdruck, er hat ganz im Sinne der „ZERO“-Bewegung die Malerei mit seinen Nagelbildern neu erfunden, sie von der bis dahin prägenden Bedeutung des malerischen Duktus als künstlerischer Handschrift befreit. Seit den 1960er Jahren breitet Uecker, der den Nagel zu seinem unverwechselbaren künstlerischen Ausdrucksmittel erklärt und ihm erstmals eine geistig-poetische Dimension verliehen hat, anfänglich noch in kleinem, dann auch in zunehmend größerem Format ein dichtes Nagelgefüge in wirbelartiger Bewegung über die Leinwand aus. Seit den 1980er Jahren verwendet Uecker größere Nägel, mit langen Nagelhälsen, die er noch kraftvoller auf den Bildträger setzt und die nun zunehmend in stärker ausgreifenden Bewegungen den Bildraum strukturieren und die malerisch akzentuierte Fläche in die dritte Dimension erweitern. Auch lässt er die wogenden Nagelhälse nun teils ungefasst in ihrer metallischen Oberfläche stehen und bezieht auf diese Weise einen stärkeren Farb- und Materialkontrast in seine Kompositionen mit ein, der durch die wechselvolle Licht-Schatten-Wirkung noch verstärkt und verlebendigt wird. In Ueckers Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre tritt die Wucht und individuelle Dynamik ihres Entstehungsprozesses unmittelbarer als in den formal reduzierten Kompositionen der 1960er Jahre zutage. Muss sich der einzelne Nagel im Frühwerk in seiner genauen Ausrichtung noch stärker in die strenge Gesamtchoreografie der Nagelhälse einfügen, so erscheint er nun zunehmend emanzipiert, geht deutliche Gegenbewegungen und spannungsreiche Konfrontationen ein. Ueckers einzigartige künstlerische Schöpfungen rufen Erinnerungen an Landschaftseindrücke wach. Seine Felder und Spiralen erinnern an vom Sturm gezeichnete Getreide- oder Dünenlandschaften, und damit an kraftvolle Natureindrücke, wie sie für Ueckers Kindheit auf der Halbinsel Wustrow prägend waren. Zentral ist für ihn der Gedanke der menschlichen Demut vor der Erhabenheit der Natur. Uecker ist es auf einzigartige Weise gelungen, nicht nur der Härte des Nagels eine poetische Dimension abzuringen, sondern darüber hinaus auch die Erhabenheit der Natur in eine ebenso erhabene, auratische Bildsprache zu transformieren. Das anonyme, industrielle Produkt des Nagels wird bei Uecker zum Träger intensiven geistigen Ausdrucks, bis heute ein künstlerisches Paradoxon, das für die einzigartige Aura von Ueckers stillen und zugleich doch überwältigenden Schöpfungen verantwortlich ist. [JS]

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

41

HANS HARTUNG

1904 Leipzig – 1989 Antibes

T1947-27. 1947.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. 80,5 x 100 cm (31.6 x 39.3 in). [JS]

Das Gemälde ist im Archiv der Fondation Hartung Bergman, Antibes, registriert und wird in das sich in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 700.000 – 900.000 (R7/D/F)
$ 784,000 – 1,008,000

PROVENIENZ

- Lefebvre-Foinet, Paris (um 1948, als Eigentümer auf dem Etikett der Biennale verzeichnet).
- Peggy Guggenheim, Venedig (bis 1961).
- Comune di Venezia (1961 von der Vorgenannten).
- Daniel Cordier (1920-2020), Paris.
- Galerie Dr. Rusche, Köln (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Deutschland.
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Galerie Denise René, Paris 1948.
- XXIV. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia,Venedig 1948, Nr. 448 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart 1949.
- Galerie Melki, Basel 1976.

LITERATUR

- XXIV. Biennale di Venezia, Venedig 1948, Section Frankreich, wohl Kat.-Nr. 15, o. Abb.
- Madeleine Rousseau, James Johnson Sweeney und Ottmar Dominik, Hans Hartung, I. Band einer internationalen Schriftenreihe über neue Kunst, Stuttgart 1950, o. S., m. Abb. SW-Tafel.

WEGWEISEND Perfekte Illusion zeichnerischer Spontaneität, wegweisend für Hartung und das europäische Informel

BIENNALE Ausgestellt 1948 auf der für die internationale Nachkriegsavantgarde wegweisenden ersten Biennale nach dem Zweiten Weltkrieg

GUGGENHEIM Ehemals Teil der Sammlung Peggy Guggenheim, Venedig

SELTEN Arbeiten der 1940er Jahre sind von größter Seltenheit auf dem internationalen Auktionsmarkt

MUSEAL Vergleichbare Gemälde befinden sich u. a. im Museum of Modern Art (1948) und im Metropolitan Museum (1949), New York



Hans Hartung, Atelierfoto, um 1948, Paris, Foto: Willy Maywald. © Association Willy Maywald / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

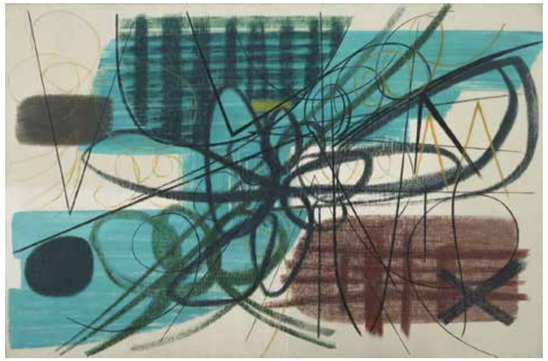
Kandinsky, Hartung und Soulages – Pioniere der abstrakten Malerei
„Hans Hartung, European Pioneer Of Abstract Painting, Dies at 85" titelte die New York Times 1989 anlässlich von Hartungs Tod. Hans Hartung ist einer der wenigen deutschen Künstler seiner Generation, die sich nach nur vereinzelten figürlichen Versuchen von Anfang an konsequent der Abstraktion verschrieben haben. Ein Vortrag von Wassily Kandinsky, den der in Leipzig geborene Künstler 1925 während seiner Studentenzeit hört, wird dabei zum Schlüsselerlebnis. Bereits zu Beginn der 1930er Jahre entschließt sich Hartung, ausschließlich abstrakt zu arbeiten, und entwickelt seinen Stil nach seiner Übersiedlung in die Kunstmetropole Paris ab 1935 im engen Austausch mit den zeitgenössischen Protagonisten der Pariser Avantgarde weiter, bevor er schließlich ab Ende der 1940er Jahre neben Pierre Soulages zu einem der Pioniere des europäischen Informel werden sollte.



Ähnlich wie bei Kandinsky, mit welchem Hartung in den 1930er Jahren in persönlichem Austausch steht, gehen auch bei Hartung Malerei und Musik eine enge Verbindung ein. Hartung war in seinen jungen Jahren ein begeisterter Pianist und Tänzer und pflegt ein geradezu obsessives Verhältnis zur Musik. Geradezu besessen ist Hartung von Musik, wobei seine Interessen dabei von Johann Sebastian Bach über Klassik und Jazz bis hin zu elektronischer Musik reichen. In einem Brief aus dem Jahr 1948 berichtet Pierre Soulages, mit dem Hartung ab Ende der 1940er Jahre befreundet ist: „Sein Radio läuft ständig – wenn er mich besucht, kann er nicht widerstehen, seine Lieblingsplatten abzuspielen. […] Selbst Momente der Ruhe und vor allem der Arbeit waren für ihn ohne Musik fast unerträglich." Anders als bei Kandinsky sind Malerei und Musik bei Hartung jedoch nicht durch einen theoretisch-programmatischen Ansatz miteinander verbunden, sondern gehen vielmehr – da Hartung beim Zeichnen und Malen fast immer Musik hörte – auf der Leinwand eine verblüffend direkte und unmittelbare Verbindung ein: Aus Dynamik und Rhythmus entwickelt Hartung unverwechselbare Farb- und Formklänge voller Energie. Unsere frühe Komposition „T 1947-27", nur zwei Jahre nach Kriegsende entstanden und bereits 1948 auf der für die Nachkriegsavantgarde so bedeutenden XXIV. Biennale di Venezia ausgestellt, überzeugt darüber hinaus durch ihre progressive, flächig-gestische Bildsprache, das kompositionsbeherrschende Element der schwarzen Lineatur und der Überlagerung, verschiedene malerische Stilmittel, die für Hartungs Œuvre fortan in entscheidender Weise prägend werden sollten.

Pierre Soulages, Peinture 81 x 60 cm, 14 mars 1950, 1950, Öl auf Leinwand, Centre Pompidou, Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026





Hans Hartung, T 1948-15, 1948, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

„In der Mitte der 1940er Jahre, nach Kriegsende, blickte alle Welt nach Paris […]. Tatsächlich hatte Hartung um 1945 diesen Ausgangspunkt, das Beispiel von Kandinskys frühem Werk, bereits weit hinter sich gelassen. […] Sogar schon um 1935 hatte seine persönliche Ausdrucksweise eine ihm ganz eigene Form angenommen und war jetzt schon so weit von dem frühen Kandinsky entfernt wie von einem anderen Zeitgenossen: Joan Miró. Aber wie beide fuhr er fort seinen Ausdruck auf die Beredsamkeit linearer Rythmen zu begründen."

James Johnson Sweeney, Einführung, in: Hans Hartung, I. Band einer internationalen Schriftenreihe über neue Kunst, Stuttgart 1950, S. 1ff.

„T 1947-27" –
Perfekte Illusion zeichnerischer Spontaneität und Dynamik

Spielerisch leicht, mit geradezu tänzerischer Geste erscheint die vorliegende Komposition auf die Leinwand gesetzt. Die Linien und Formen auf türkisem Grund haben einen hoch dynamischen Ausdruck und sind zugleich von träumerisch-entrücktem Charakter. Hartung hat die feinen, wirbelnden Liniengefüge und die souverän gesetzten Farbflächen von leuchtendem Pastellgelb über Orange bis hin zu erdigem Braun in eine faszinierende Harmonie und Balance gebracht. Die inszenierte Schwerelosigkeit erinnert entfernt an die berühmten Mobiles von Alexander Calder, den Hartung Ende der 1930er Jahre als Teil der Pariser Avantgarde kennenlernt. Hartung gelingt es in unserer frühen und wegweisenden Komposition „T1947-27", die ehemals Teil der legendären Sammlung von Peggy Guggenheim in Venedig war, scheinbar Gegensätzliches zu vereinen, Dichte und Transparenz malerisch zusammenzuführen.

Die verschiedenen schwebenden Formen, die in der faszinierenden Unmittelbarkeit ihres Ausdruckes einer gemalten Zeichnung gleichen, überlagern sich vielfach und geben doch zugleich den Blick in die Endlosigkeit entrückter Sphären frei. „T1947-27" ist ein besonders schönes Beispiel für Hartungs Meisterschaft, die einzigartige Unmittelbarkeit und Dynamik der Zeichnung in Malerei zu überführen. Weiß man jedoch um Hartungs Arbeitsweise der 1940er bis 1960er Jahre, dann ist man umso faszinierter von dieser meisterlich perfektionierten Illusion von Spontaneität und Dynamik: Denn bis 1960 liegt Hartungs Kompositionen eine exakte zeichnerische Vorbereitung zugrunde, die teils mithilfe der Quadratur ins große Format übertragen wird.

„T 1947-27" –
Frühes Schlüsselwerk des europäischen Informel

Aber Hartung ging es um die Bewahrung des Ausdrucks von Handschriftlichkeit und der in der Zeichnung konservierten unmittelbaren schöpferischen Energie. Seinem künstlerischen Ziel sehr nah kommt Hartung bereits in seinen wunderbaren und heute seltenen Kompositionen der 1940er Jahre, welche die gestische Energie der Linie feiern, ein Charakteristikum, das die Malerei des europäischen Informel in den folgenden beiden Jahrzehnten in entscheidender Weise auszeichnen wird. Die Malerei des Informel basiert auf der freien Geste als unmittelbarem Ausdruck des Unbewussten, das in der Tradition der surrealistischen „écriture automatique" auf der Leinwand niedergeschrieben wird. „T1947-27" ist ein herausragendes frühes Beispiel dafür und gilt deshalb – wie auch die etwa zeitgleich entstandenen Kompositionen, die sich heute zum Großteil in bedeutenden internationalen Sammlungen, wie u. a. dem Museum of Modern Art und dem Metropolitan Museum, New York, befinden – als ein für die Malerei des europäischen Informel wegweisendes Schlüsselwerk.

Bereits 1956 wird Hartungs herausragendes malerisches Schaffen mit dem Guggenheim International Award der Solomon R. Guggenheim Foundation ausgezeichnet. Zwölf Jahre nachdem die vorliegende Komposition in Venedig ausgestellt war, wird Hartung 1960 mit dem Großen internationalen Preis für Malerei der Biennale di Venezia geehrt. Hartungs erste Einzelausstellung in Amerika folgt 1975 im Metropolitan Museum of Art, New York. Heute sind seine Werke Teil wichtiger Museumssammlungen weltweit. [JS]

42

FRANK AUERBACH

1931 Berlin – 2024 London

Head of E.O.W. 1972.

Öl auf Holz.
Links oben in der nassen Farbe bezeichnet „Stella". 34 x 22 cm (13.3 x 8.6 in). [KA]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D/F)
$ 224,000 – 336,000

PROVENIENZ

- Marlborough Fine Art, London (XL9581, verso mit dem Galerieetikett sowie verso auf der Rahmenrückwand mit dem Galerieetikett und dem Ausstellungsetikett).
- Sammlung R.B. Kitaj (1978, verso auf der Rahmenrückwand mit einem Etikett).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Frank Auerbach. Recent Work, Marlborough Fine Art, London, April/Mai 1974, Kat.-Nr. 13 m. ganzs. SW-Abb. S. 14 (verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- European Painting in the Seventies. New York by Sixteen Artists, Los Angeles County Museum of Art, 30.9.-23.11.1975; Saint-Louis Art Museum, 16.3.-9.5.1976; Elvehjem Art Center, Madison, Wisconsin, 8.6.-1.8.1976 (verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- Frank Auerbach, Hayward Gallery, London, 4.5.-2.7.1978; Fruit Market Gallery, Edinburgh, 15.7.-12.8.1978, Kat.-Nr. 101, m. Abb. S. 68 u. 92 (verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- Frank Auerbach, Kunstverein in Hamburg, 18.10.-23.11.1986; Museum Folkwang, Essen, 16.1.-1.3.1987, S. 27 (m. Abb.).

LITERATUR

- William Feaver, Frank Auerbach, New York 2022, WVZ-Nr. 307 (m. Abb.).
- Christie's, London, 7668. Auktion, The Collection of R.B. Kitaj, 7.2.2008, Los 339.

RELIEFARTIGE WUCHT Frank Auerbach türmt die pastose Farbe auf und erzeugt eine visionäre Dynamik

E.O.W. = Estella Olive West, langjährige Lebensgefährtin und prägende Inspirationsquelle des Künstlers

DURCHBRUCH Entstanden in der wegweisenden Schaffensphase der 1970er-Jahre, die 1978 in Auerbachs erster großer Londoner Retrospektive gipfelt

BEDEUTENDE PROVENIENZ Über 30 Jahre in der Privatsammlung von Auerbachs engem Freund und Künstlerkollegen R. B. Kitaj

HÖCHSTBEGEHRT Auerbachs pastose Porträts bilden die gesuchteste Werkgruppe seines Schaffens und erzielen regelmäßig Spitzenzuschläge auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)

IM SPOTLIGHT 2027/28 wird die renommierte National Portrait Gallery in London Auerbachs Porträtwerk mit einer großen Einzelschau feiern

Das Œuvre Frank Auerbachs ist von einer zutiefst persönlichen künstlerischen Vision geprägt. Durch ein Verfahren, bei dem pastose Ölfarbe in zahllosen Sitzungen des Auftragens, Abkratzens und erneuten Überarbeitens geschichtet wird, behaupten sich seine Arbeiten als Zeugnisse eines der bedeutendsten Protagonisten der europäischen Nachkriegsmalerei. Auerbach behandelt die Farbe als plastische Bildhauermasse, um reliefartige Bildoberflächen von monumentaler Dichte zu modellieren. Nicht selten überarbeitet er dasselbe Bildfeld über Jahre hinweg hunderte Male. Dieser Praxis liegt ein asketisches Ethos zugrunde; Auerbach ordnete sein Dasein dem malerischen Erkenntnisprozess unter. Dessen Antrieb wurzelt tief in seiner Biografie: „The whole thing is about the struggle [...] I think it has to do with death. My childhood and biographical reasons – I think I must have felt that unless one justifies one's life and has something to show for it, then the whole thing is wasted." (zit. nach: Frank Auerbach im Gespräch mit Hannah Rothschild, Frank Auerbach. An interview with one of our greatest living painters, The Telegraph, 2013). 1931 als Sohn einer jüdischen Familie in Berlin geboren, wird er 1939 mit einem Kindertransport nach England geschickt; seine Eltern werden wenig später in Auschwitz ermordet. Nach Studien an der St Martin's School of Art und am Royal College of Art in London vollzieht sich sein internationaler Durchbruch Mitte der 1960er Jahre bei Marlborough Fine Art, maßgeblich gefördert von Francis Bacon. Im Zentrum von Auerbachs Schaffen steht das expressive Porträt eines vertrauten Kreises von Modellen. Das 1972 entstandene „Head of E.O.W." gehört zu einer bedeutenden Werkgruppe intensivster Bildnisse von Estella Olive West (E.O.W.), mit der Auerbach zwischen 1948 und 1973 eine wechselvolle Beziehung verbindet. Für Auerbach bildet diese persönliche Nähe den Ausgangspunkt: Ein Gemälde beansprucht erst dann existenzielle Realität, wenn sich im Malakt die Bindung zum Gegenüber vertieft. Diese emotionale Dimension setzt er mit der Haptik der Bildoberfläche gleich: „the haptic, the tangible, what you feel when you touch somebody next to you in the dark [...]" (zit. nach: Catherine Lampert, Frank Auerbach. Speaking and Painting, London 2015, S. 23). Auerbach strebt nicht nach bloßer Ähnlichkeit, sondern destilliert den Wesenskern des Gegenübers: Estellas Kopf füllt das Bildfeld nahezu vollständig aus; über ihrem Haupt deuten fragmentarische Buchstaben ihren Rufnamen „Stella" an. Die dichten Farbwülste sind das Resultat eines Prozesses von Zerstörung und Neuanfang auf derselben Tafel. Rückblickend beschrieb West diese Sitzungen: „I realised there was some telepathy, some actual communication between us when he was painting me. [...] Everything was all dripping with paint." (zit. nach: Robert Hughes, Frank Auerbach, London 2000, S. 134). [KA]



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

PIERRE SOULAGES

1919 Rodez – 2022 Nîmes

Peinture 81 x 60 cm, 2 mai 1957. 1957.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert und datiert sowie handschriftlich bezeichnet „ARIEL“ und „1507“. 81 x 60 cm (31.8 x 23.6 in). [EH]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 1.000.000 – 1.500.000 (R7/F)
$ 1,120,000 – 1,680,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

· Sammlung Schweiz (2012, Ketterer Kunst).

AUSSTELLUNG

· Galerie de France, Paris, 1957.

LITERATUR

· Pierre Encrevé, Soulages. L’œuvre complet. Peintures, Bd. I, 1946-1959,Seuil, Paris 1994, WVZ-Nr. 300 (m. Farbabb.).

· Ketterer Kunst, München, Auktion 393, Postwar/Zeitgenössische Kunst, 6.9.2012, Los 219 (m. Farbabb.).

IKONE DER FRANZÖSISCHEN NACHKRIEGSKUNST Als bedeutendster französischer Vertreter der abstrakten Nachkriegsmalerei 2019 mit einer eigenen Ausstellung im Louvre geehrt – eine Ehre, die zuvor nur Picasso und Chagall unter den lebenden Künstlern zuteilwurde

SCHLÜSSELPHASE Entstanden in den bedeutenden 1950er-Jahren, als Soulages seine unverwechselbare Bildsprache entwickelte und international den Durchbruch feierte – documenta 1955 und 1959

FARBKONTRAST Tiefes Schwarz und leuchtendes Rotbraun verbinden sich zu einer spannungsreichen Komposition von außergewöhnlicher Tiefe

VORWEGNAHME DES OUTRENOIR Die intensive Auseinandersetzung mit Schwarz, Licht und Oberflächenwirkung weist bereits auf das ab 1979 entwickelte Outrenoir voraus

SELTENHEIT Bedeutende Gemälde der 1950er-Jahre sind international begehrt und auf dem internationalen Auktionsmarkt nur selten vertreten

„Wenn man vom Licht spricht, so interessiert mich das mentale Feld, berührt durch den Betrachteten. Es betrifft alles was in unserer Vorstellungswelt oder in unserem Inneren vorgeht.“

Pierre Soulages im Interview mit Heinz-Norbert Jocks in: Kunstforum Bd. 141, S. 250f.



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



Pierre Soulages in der Umgebung von Rodez, 1935 – 1936, Foto: unbekannt.



Pierre Soulages, Brou de noix et huile sur papier, 74 x 47,5 cm, 1947,
Museé Soulages, Rodez. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Pierre Soulages zählt zu den bedeutendsten Vertretern der europäischen Nachkriegsabstraktion. Er hat mit seinem Œuvre eine autarke Position geschaffen, die solitär zum Informel und der lyrischen Abstraktion steht.

Der Weg zum Durchbruch: „Ach, Sie sind der Maler der großen schwarzen Bilder. Das sind die Besten des Salons" (Francis Picabia, 1947)
Der 1919 in Rodez geborene Pierre Soulages entscheidet sich schon früh für eine künstlerische Laufbahn. Trotz bestandener Aufnahmeprüfung tritt er Anfang der 1930er Jahre jedoch nicht seinen Platz an der Pariser École des Beaux-Arts an, denn das rückwärtsgewandte künstlerische Klima dieser Institution hält ihn davon ab. Und erst nach dem Krieg, den er unter falscher Identität als Weinbauer übersteht, kann er sich ab 1946 wirklich seinem Kunstschaffen zuwenden und widmet sich ausschließlich der Malerei. Auf dem Salon des Surindépendants 1947 zeigt er u. a. „Brou de noix sur papier, 74 x 47,5 cm, 1947", ausgeführt mit Beize aus grünen Walnussschalen, die charakteristisch für sein Werk bleiben wird. „Ach, Sie sind der Maler der großen schwarzen Bilder. Das sind die Besten des Salons", lautet das Urteil Picabias zu den dort gezeigten Werken. Picabia prophezeit seinem jungen Kollegen auch schon den großen Widerspruch, den er mit dieser Arbeitsweise in Künstlerkreisen hervorrufen wird. Mit Francis Picabia und auch Hans Hartung bleibt er im Weiteren in guter Freundschaft verbunden.

Schon im Jahr darauf folgen weitere internationale Ausstellungsbeteiligungen und James Johnson Sweeney (1935–1946 Kurator am Museum of Modern Art, 1952–1960 Direktor des Solomon R. Guggenheim Museum, New York) besucht Soulages im Atelier. Er ist begeistert von dessen Nussbeize-Gemälden und wird einer seiner engagierten Förderer. Weitere wichtige Ausstellungen in den wesentlichen Galerien in ganz Europa, USA und Asien sollten folgen.

1954 findet die erste Solo-Ausstellung von Soulages in der Sam Kootz Gallery, New York, statt, in der auch Mark Rothko, Robert Motherwell und Willem de Kooning beheimatet sind. Sam Kootz berichtet begeistert: „I have not had so enthousiastic a reception since my first post-war Picasso show in 1947 when all the pictures were sold on the first day" (S. Kootz, zit. nach: Pierre Encrevé, Soulages. Les peintures 1946–2006, Paris 1994, 4. Aufl. 2007, S. 82).

In Frankreich wird Pierre Soulages von der Galerie de France in Paris vertreten; auch das hier angebotene „Peinture 81 x 60 cm, 2 mai 1957" wird dort im Entstehungsjahr gezeigt. Im Jahr darauf, 1958, reist Soulages nach Kambodscha, Thailand und Japan. Sein Interesse an der asiatischen Kalligrafie, die in unserem Bild schon anklingt, kann er hier weiter verfolgen.

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

„Ach, Sie sind der Maler der großen schwarzen Bilder. Das sind die Besten des Salons“

Francis Picabia, 1947



Soulages in seinem Atelier, 1954, Foto: Denise Colomb. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Widerstände und Erfolge

Der scheinbar so mühelose Anstieg des Erfolges ist in Wahrheit hart erkämpft. Pierre Soulages hält mit seiner Auffassung von Kunst, die frei von jeglicher existenzialistischen Schwärmerei ist, eine schwierige Position im Paris der 1950er und 60er Jahre. Der Zeitgeist brennt für das Informel, für Tachismus und die Lyrische Abstraktion. Doch spontanes Umsetzen von Emotion und Empfindung in eine gestische Bildsprache ist nicht das Anliegen von Pierre Soulages. Er hat sein eigenes Kunstverständnis, das in seiner Radikalität sehr gut mit einer Anekdote aus seiner Kindheit beschrieben ist: „Ich tauchte damals meinen Pinsel in ein Faß mit schwarzer Tinte und machte irgendwelche Striche. Eines Tages fragte mich eine erwachsene Freundin, was ich denn da mache, und ich sagte ‚Eine Schneelandschaft‘, woraufhin sie in Lachen ausbrach“ (P. Soulages im Interview mit Heinz-Norbert Jocks, Kunstforum International, Bd. 141, 1998, S. 250ff.).

Soulages hebt sich von seinen Zeitgenossen maßgeblich dadurch ab, dass er nicht die vergeistigte, mit Philosophien und Theorien durchdrungene Kunst machen wollte. Als sein Hauptanliegen nennt er die Auseinandersetzung mit der Technik. Schon bei frühen Museumsbesuchen, bei denen er die Kunst Picassos oder Cézannes studiert habe, sei er immer für die Techniken der Maler interessiert gewesen, „wodurch mir die enge Beziehung zwischen der Maltechnik und der daraus gewonnenen Kunst bewußt wurde“ (ebd.). Die Vielfalt der Werkzeuge, mit denen er die Farbe auf die Leinwand bringt, spricht in dieser Hinsicht eine klare Sprache: eine Vielfalt von Pinseln mit großer Breite und oftmals mit starken Borsten. Mit der Verwendung der Beize aus grünen Walnussschalen findet er auch in der Mal-Materialwahl seinen ganz eigenen, besonderen Weg. Als lasierende, wasserbasierte Tusche findet sich „brou de noix“ schon bei Claude Lorrain oder Rembrandt. Soulages versetzt es mit anderen Mitteln, die die Viskosität erhöhen und einen tieferen Materialaufbau erlauben. Das Farbspiel variiert vom Rötlichen zum Braunen. Je nach Zusammensetzung ändert sich nicht nur die Transparenz, es verändert sich auch die Oberflächengestaltung. Die Beize kann leicht zäh sein, so dass das Relief des Pinselauftrages noch über die Trocknungsphase hinweg erhalten bleibt. Die Luzidität des Materials erlaubt neben der faszinierenden Oberfläche auch noch eine räumliche Tiefen-Wahrnehmung des Lichtes, das bis auf den Malgrund durchdringen kann.

Bezeichnend ist hier auch, dass Soulages im gesamten Œuvre konsequent die gleiche Art der Betitelung verwendet, die der Künstler mit Bedacht wählt: Technik, Maße, Entstehungsdatum – dies ist alles, was er als sinnvoll und wichtig zur Definition und Bezeichnung seiner Werke benötigt.

„Peinture 81 x 60 cm, 2 mai 1957“

Pierre Soulages, der heute unwiderruflich für die Erfindung der Kunst des „Outrenoir“ steht, konzentriert sich auf den subtilen Kontrast von bräunlich dunklen, bisweilen schwarz abgetönten Farben vor durchscheinendem hellen Hintergrund. Die vorliegende Leinwand wird von breiten schwarzen Farbzügen bestimmt, die sich über den hellen, bewusst ausgesparten Grund erstrecken: Dunkle Farbe liegt über hellerer. Das sich diagonal und quer, an ein japanisches Schriftzeichen erinnernd über die darunterliegenden flacheren Schichten legende Muster zeigt mit feinem Relief den Strichverlauf und die Momente des Beginns und des Endes der Pinselführung. Dabei erscheint Schwarz nicht als einheitlicher Farbwert, sondern in unterschiedlichen Abstufungen – von tiefer Dunkelheit bis zu einer durchscheinenden, fließenden Transparenz. Die großzügig gesetzten Farbflächen bilden eine spannungsvolle Harmonie aus vertikalen und horizontalen Formen. Ihre kontrollierte Dynamik veranschaulicht die Bedeutung der bewussten Organisation der Bildfläche. Bei unserem Gemälde „Peinture 81 x 60 cm, 2 mai 1957“ kommt eine reduzierte Farbpalette zur Geltung. Massives Braun-Schwarz steht vor Rötlich-Braun und zart-weißem Grund. Der Textur der Farbe misst Pierre Soulages besondere Bedeutung zu: Die reliefartige Oberfläche des Gemäldes geht über den reinen Farbwert hinaus, sie fängt mit ihrem Oberflächenrelief das Licht ein und erzeugt immer neue visuelle Eindrücke. Im hier angebotenen Werk ist Soulages schon auf dem direkten Pfad, der letztlich zu den so komplexen schwarzen Werken des Spätwerks führt. Die Funktion des Farbauftrags ist nicht Selbstzweck, sondern es geht immer um das Aufzeigen der vielfältigen materiellen, haptischen und licht-reflektierenden Qualitäten der Farbe. Das Auge des Betrachters, die jeweiligen Lichtverhältnisse und letztlich auch der Standort des Betrachters binden die Leinwand in ein umfassendes System ein. [EH]

44

VICTOR VASARELY

1906 Pécs – 1997 Annet-sur-Marne bei Paris

Hô. 1948.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten im lila Feld schwer sichtbar signiert und wohl datiert.
Verso auf der Leinwand erneut signiert und datiert sowie betitelt und bezeichnet „n°120 - 60M". 130 x 80,5 cm (51,1 x 31,6 in). [AR]

Mit einer Bestätigung von Pierre Vasarely vom 27.5.2017.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.26 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 156,800 – 201,600

PROVENIENZ

· Galerie Denise René, Paris.
· Privatsammlung Paris.
· Galerie Denise René, Paris.
· Privatsammlung Norddeutschland.

SIGNIFIKANT Frühe, signifikante Arbeit mit markanten Vertikalen und kraftvoller Zweifarbigkeit

VISIONÄR Entstanden zu Beginn von Vasarelys visionärer Abstraktion

AVANTGARDE Er gilt als Wegbereiter der Op-Art und der abstrakten Avantgarde

PROVENIENZ Aus der renommierten Galerie Denise René, die 1944 mit einer Ausstellung von Victor Vasarely in Paris eröffnet

MUSEAL Eine vergleichbare Arbeit, „Hô II", befindet sich in der Sammlung des Centre Pompidou, Paris

„Erst 1947 offenbarte sich mir das ‚Abstrakte' wirklich und wahrhaftig – als ich erkannte, dass die reine Form-Farbe die Welt zu bedeuten vermochte."

Victor Vasarely, zit. nach: Werner Spies, Victor Vasarely, Köln/New York 1971, S. 51.

Das Jahr 1947 bringt für Victor Vasarely eine entscheidende Einsicht mit sich und markiert einen Wendepunkt in seinem Schaffen, der seinen Blick auf das Zusammenspiel von Formen, Farben und Bewegung grundlegend verändert. So soll er rückblickend formuliert haben: „Erst 1947 offenbarte sich mir das ‚Abstrakte' wirklich und wahrhaftig – als ich erkannte, dass die reine Form-Farbe die Welt zu bedeuten vermochte." (Victor Vasarely, zit. nach: Werner Spies, Victor Vasarely. Köln/New York 1971, S. 51) Anknüpfend an diese Erkenntnis gelangte er in den Folgejahren zu der Überzeugung, dass auch in der zweidimensionalen Fläche vielfältige Sinnesempfindungen hervorgerufen werden können, durch die sich wiederum neue Ideen über Raum, Materie und Energie vermitteln lassen.

In diese für den Künstler so wichtige Phase fällt auch die Entstehung seiner Arbeit „Hô" von 1948, die der Werkgruppe der „Periode Gordes-Cristal" zugeordnet werden kann. Wie für die Schaffenszeit so typisch, lässt er darin seine geometrischen Formen als kontrastierende, flächig angelegte Farbfelder aufeinandertreffen. In einem stark vertikal ausgerichteten Hochformat wird das Bildzentrum von einem in unterschiedlich große Flächen untergliederten, lilafarbenen Feld dominiert, das wiederum die zweite Farbe, ein warmes ockerfarbenes Goldgelb, an die äußersten Ränder verdrängt und sich doch erst durch den starken Flächen- und Farbkontrast im Bildraum behaupten kann. Mit ihren markanten Vertikalen und der kraftvollen Zweifarbigkeit zählt „Hô" zu den frühen, signifikanten Arbeiten Victor Vasarely, die zu Beginn seiner visionären, geometrischen Abstraktion entstehen. Eine vergleichbare Arbeit, „Hô II", befindet sich heute in der Sammlung des Centre Pompidou, das den Künstler mit seinem wegweisenden Schaffen in einem Begleittext als „führenden Vertreter der jungen abstrakten Avantgarde" in Paris beschreibt (Dorothée Deyriès-Henry, zit. nach: Centre Pompidou, Hô II, 1948-1952, online: https://www.centrepompidou.fr)

Die Entstehung seiner „Gordes-Cristal"-Arbeiten soll dabei auch von Vasarelys Entdeckung der Stadt Gordes in Frankreich im Jahr 1948 inspiriert gewesen sein, deren eckige Geometrie und starke Kontraste von Licht und Schatten ihn schwer beeindruckten; wo „Volles und Leeres verschmelzen, Formen und Hintergründe sich abwechseln" (Victor Vasarely, zit. nach: Centre Pompidou, Hô II, 1948-1952, online: https://www.centrepompidou.fr) und wo in den beginnenden, warmen Sommermonaten der Lavendel in voller Pracht steht. Victor Vasarely verstand seine Kunst dabei jedoch nie als ein rein ästhetisches Experiment, sondern strebte stets eine universell verständliche Bildsprache an. Mit Arbeiten wie „Hô" legte er den Grundstein für seine eigenständige geometrische Abstraktion, deren Variationen letztlich zu seinen heute so berühmten optischen Bildmustern mit kinetischen Effekten führen sollten und damit einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung der Op-Art leisteten. [AR]

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

45

PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) – 1940 Muralto/Locarno

Strenge Landschaft in Blau. 1917.

Aquarell auf Kreidegrundierung auf Papier auf Karton.
Rechts unten signiert. Auf dem Original-Unterlagekarton links unten datiert und mit der Werknummer „147“ bezeichnet.
21,6 x 14 cm (8.5 x 5.5 in). Karton: 39,3 x 27,9 cm (15.4 x 10.9 in). [AW]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.28 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R7/D)
$ 134,400 – 201,600

PROVENIENZ

- Sammlung Lily Klee, Bern (durch Erbschaft vom Künstler, 1940-1946).
- Klee-Gesellschaft, Bern (1946-1950).
- David Coleman Art Gallery, Philadelphia (ab 1950, durch Vermittlung der Galerie Rosengart, Luzern).
- Sammlung Philip Kaplan, Long Island City (1955-1971).
- Sammlung Alfred Eliot, New York.
- Galerie Thomas, München (1989).
- Privatsammlung Süddeutschland (1989 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Erich Buchholz. Versteigerungsausstellung. Werke der Meister des Staatlichen Bauhauses Weimar (Feininger/Itten/Klee/Macke/Muche/Schlemmer/Schreier). Gesamtschau, Galerie Der Sturm, Berlin, 27.11.-15.12.1921, Kat.-Nr. 53 (m. Abb. S. 11).
- Arnold Topp. Adolf Bauer-Saar. Gemälde / Aquarelle. Gesamtschau des Sturm, Galerie Der Sturm, Berlin, Januar 1922, Kat.-Nr. 106.
- Moholy-Nagy. Peri. Gesamtschau des Sturm, Galerie Der Sturm, Berlin, Februar 1922, Kat.-Nr. 90.
- Willi Baumeister. Fernand Léger. Gemälde / Aquarelle. Gesamtschau des Sturm, Galerie Der Sturm, Berlin, März 1922, Kat.-Nr. 71.
- Georg von Poschedajew. Entwürfe für Theaterdekorationen und Kostüme. Gesamtschau des Sturm, Galerie Der Sturm, Berlin, April 1922, Kat.-Nr. 43.
- Weihnachtsausstellung Erfurter und Thüringer Künstler, Kunstvereinsheim Erfurt, 1911.1922-7.1.1923.
- Grosse Berliner Kunstausstellung 1924, Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, Abteilung der Novembergruppe, Berlin, 31.5.-1.9.1924, Kat.-Nr. 929, S. 98.
- Paul Klee zum Gedächtnis, Galerie Rosengart, Luzern, 15.7.-15.9.1945.
- Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 14.12.1979-2.3.1980, Kat.-Nr. 332 (m. Abb. S. 453).
- Paul Klee. Aquarelle, Mischtechniken, Zeichnungen, Graphiken, Galerie Thomas, München, Mai-Juli 1989 (m. Abb.).

LITERATUR

- Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.), Paul Klee. Catalogue raisonné. 1883-1940, 9 Bde., Bern 1998-2003, Bd. 2, WVZ-Nr. 1831 (m. SW-Abb. S. 429).
- Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, Paul Klee. Im Zeichen der Teilung, Düsseldorf/Stuttgart 1995 (m. Abb. S. 333).
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 15. Auktion, 1.12.1975, Los 870 (m. Farbabb.).
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 40. Auktion, 2.6.1980, Los 693 (m. Farbabb. und Cover).
- Sabine Mainberger, „Aktive“ Linie - Kreatives System. Zu Titeln und Register in Klees Spätwerk, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Heft 50/1, 2005, S. 111-137/S. 121.

LEUCHTKRAFT Von außergewöhnlicher Farbintensität und flächiger Formensprache

POETISCH Wechselspiel aus geometrischer Abstraktion und geheimnisvoller Landschaft

SCHAFFENSKRAFT Inmitten der Kriegswirren 1917 ungebrochen kreativ

DER STURM Kurz nach der Entstehung in der renommierten Berliner Galerie gezeigt

MUSEAL Aquarelle von 1917 befinden sich u. a. im Kunstmuseum Den Haag, im Museum Berggruen, Berlin, und im Metropolitan Museum of Art, New York

Das 1917 entstandene Aquarell „Strenge Landschaft in Blau“ verdeutlicht Paul Klees künstlerische Entwicklung und seine intensive Auseinandersetzung mit Farbe, Abstraktion und der poetischen Wirkung von Landschaft.

Die besondere Farbwirkung des Bildes steht in engem Zusammenhang mit Klees Tunesienreise im Jahr 1914, die ihn nachhaltig prägte. Das intensive nordafrikanische Licht und die leuchtenden Farben spiegeln sich in der streng geordneten Komposition aus geometrischen Flächen wider. Verschiedene Blautöne verleihen dem Werk eine kühle, geheimnisvolle Atmosphäre. Gezielte Akzente in Gelb und Rot schaffen ein ausgewogenes Verhältnis von Ruhe und Spannung. Zwischen den abstrakten Formen lassen sich vereinfachte Landschaftselemente wie Häuser und Pflanzen erkennen. So bewegt sich das Bild zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Es erscheint zugleich als Untersuchung von Farbe und Form sowie als poetische Darstellung einer rätselhaften Landschaft. Diese Mehrdeutigkeit ist kennzeichnend für Klees Kunst. Das Werk lässt sich nicht eindeutig über eine realistische Logik erschließen. Vielmehr wirkt die Landschaft zugleich geordnet und traumartig, konkret und abstrakt, still und dynamisch. Ihre Offenheit lädt dazu ein, das Bild immer wieder neu zu deuten.

Die vielschichtige Wahrnehmung steht auch mit der unruhigen Entstehungszeit des Aquarells in Zusammenhang. 1916 wird Klee zum Kriegsdienst eingezogen, den er in Schleißheim und Augsburg ableistet. Während Künstlerfreunde wie August Macke und Franz Marc fallen, übersteht Klee die Kriegsjahre äußerlich unversehrt. Im selben Jahr zeigt er seine erste Einzelausstellung in Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ in Berlin, in der das Werk 1921 zu sehen ist. In den Nachkriegsjahren etabliert sich Klee zunehmend als bedeutender Künstler. „Strenge Landschaft in Blau“ veranschaulicht, wie er verschiedene Einflüsse und persönliche Erfahrungen in eine unverwechselbare Bildsprache überführt. [AW]



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

46

PIERO DORAZIO

1927 Rom – 2005 Perugia

Puzzle II. 1968.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. 170 x 150 cm (66.9 x 59 in).
Mit einer Fotoexpertise des Archivio Piero Dorazio, Mailand. Das Werk ist im Archivio Piero Dorazio, Mailand, dokumentiert. [AW]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 130.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 145,600 – 168,000

PROVENIENZ

- The Owens-Corning Collection, Toledo/Ohio.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Piero Dorazio, Marlborough Galleria d'Arte, Rom, Nov./Dez. 1968 (m. Abb.; verso auf dem Keilrahmen mit dem Ausstellungsetikett).
- Piero Dorazio, Marborough-Gerson Gallery, New York, Feb. 1969 (m. Abb.).
- The Owens-Corning Fiberglas Corporation Art Collections, Toledo Museum of Art, Toledo/Ohio, 13.3.-10.4.1977.
- Piero Dorazio - A Retrospective, Albright Knox Gallery, Buffalo/New York, 1979/80, Kat.-Nr. 42 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Ausstellungsetikett).

LITERATUR

- Marisa Volpi Orlandini, Jacques Lassaigne u. Girogio Crisafi, Dorazio, Mailand 1977 / Stuttgart 1978, WVZ-Nr. 1060 (m. Abb.).

PROTAGONIST FARBE in expressiver Komposition aus Raum, Licht und Form

WENDEPUNKT Wegweisender Übergang von den dichten „Reticoli"-Gittern zur offenen Farbflächenmalerei

PUZZLE Verzahnte Farbfelder erzeugen fließende, fast architektonische Raumtiefe und Dynamik

BEDEUTENDE BERLINER PHASE Monumentale Arbeit entstanden im Rahmen des Künstlerprogramms DAAD

MUSEAL Eine weitere Arbeit von 1968 befindet sich in der Nationalgalerie Berlin

Mit dem Gemälde „Puzzle II" aus dem Jahr 1968 dokumentiert sich eine zentrale Etappe von „la nuova pittura" Piero Dorazios – es ist ein Werk, das den programmatischen Wandel innerhalb seines Schaffens veranschaulicht. Dorazio, der 1947 in Rom die wegweisende Gruppe „Forma 1" mitbegründet und sich früh für eine autonome, ungegenständliche Kunst einsetzt, distanziert sich nach 1945 aufgrund konträrer politischer Positionen vom italienischen Futurismus. In kritischer Auseinandersetzung mit der Malereigeschichte seit dem Impressionismus sucht er nach neuen Wegen für eine europäische Abstraktion. Nach Aufenthalten in den USA in den 1950er Jahren, wo er Künstler des Abstrakten Expressionismus sowie die Farbfeldmalerei von Marc Rothko kennenlernt, lehrt er ab 1959 an der University of Pennsylvania und stellt 1959 sowie 1964 auf der documenta in Kassel aus. Als Vermittler zwischen europäischer Formdisziplin und US-amerikanischer Farbforschung nimmt er eine internationale Schlüsselrolle ein.

Während Dorazios Bildsprache bis 1963 durch die „Reticoli" geprägt ist – netzartige Gewebe aus feinen Farbstreifen –, öffnet er seine Bildräume ab 1963 schrittweise. Die Arbeiten dieser Phase heben sich von den Reduktionen der visuellen Forschung und der systemischen Malerei ebenso ab wie von Tendenzen medialer Bildreflexion. Als er 1968 mit bereits 41 Jahren und einem Stipendium des DAAD in Berlin-West arbeitet, führt dieser Aufenthalt „zu einer besonders fruchtbaren Schaffensperiode" (Thomas Kempas, Peter Nestler, Vorwort zur Ausst. im Haus am Waldsee 1969). In Berlin erarbeitet der Künstler ausdifferenzierte Systeme aus parallelen Farbbändern, geschwungenen Wellenmotiven und an Intarsien erinnernden Puzzleteilen.

„Puzzle II" führt dieses Prinzip exemplarisch vor: Anstelle dichter Gitterstrukturen greifen monochrome Farbflächen nach Art eines Puzzles formschlüssig ineinander. Die chromatischen Segmente verzahnen und überschneiden sich zu rhythmisierten Bandformationen von gesteigerter Dimension, wodurch eine fließende, architektonisch gedachte Raumordnung entsteht. Durch die gezielte Nachbarschaft reiner Grundfarben entfaltet das Bild eine vibrierende optische Dynamik: Dorazio formuliert das Primat der Koloristik als raumbildende Kraft neu und löst seine Maxime ein, wonach Farbe ein fundamentaler Raum- und Ausdruckswert der Malerei ist (Dorazio, in: Ausst.-Kat. Galerie im Erker 1966, o. S.).

Somit steht „Puzzle II" idealtypisch für den Moment, in dem die kompakte Gitterstruktur einer offenen, rhythmisierten Farbflächenkomposition weicht. Die Arbeit unterstreicht Piero Dorazios Rang als prägender Erneuerer der europäischen Abstraktion. [AW]



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

47

HEINRICH CAMPENDONK

1889 Krefeld – 1957 Amsterdam

Sternbild (Sternenbild). 1913.

Gouache über Bleistift auf Papier.
Rechts unten signiert, datiert und betitelt. Verso auf dem Unterlagekarton auf einem Etikett handschriftlich signiert, datiert und mit der Technikbezeichnung „Aquarell". 53,5 x 42,8 cm (21 x 16.8 in), blattgroß. [EH]
Das Blatt ist an den Blatträndern umlaufend fest auf einen dünnen Unterlagekarton aufgelegt.
Wir danken Museum Penzberg - Sammlung Campendonk, Forschungsstelle Campendonk für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7/D/F)
$ 168,000 – 280,000

PROVENIENZ

- Sammlung Nell und Herwarth Walden, Berlin (wohl ab 1914, spätestens ab 1915).
- Sammlung Nell Walden, Bad Schinznach (bis mindestens 1945).
- Galerie Alex Vömel, Düsseldorf.
- Sammlung Prof. Dr. Kurt Nordmeyer, Essen (1963 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

AUSSTELLUNG [AUSWAHL]

- Campendonk, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Gino Severini, Carlo D. Carra, Umberto Boccioni, Jacoba van Heemskerck, Galerie Der Sturm Berlin, 29. Ausstellung, Spätherbst 1914, Faltblatt Nr. 7 (urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000002234, aufgerufen 8.10.2026).
- Der Sturm - Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912-1920. Gemälde und Zeichnungen alter Meister, Kunsthandwerk aus Privatbesitz, Kunstmuseum Bern, 1.10.1944-31.3.1945.
- Expressionisten, Kubisten, Futuristen. Sammlungen Nell Walden und Dr. Othmar Huber, Kunsthaus Zürich, 19.5.-17.6.1945, Kat.-Nr. 18 (https://digital.kunsthaus.ch/viewer/image/44374/, aufgerufen 8.10.2026).
- münchen und die kunst des 20. jahrhunderts - Der Blaue Reiter, der weg von 1908-1914, Haus der Kunst, Sept./Okt. 1949, veranstaltet von Museums, Fine Arts and Cultural Materials Exchange section cultural affairs branch E.R. Division, S. 25, Kat.-Nr. 12 m. Abb. (auf der Rahmenabdeckung mit einem Etikett).
- Der Blaue Reiter 1908-1914. Wegbereiter und Zeitgenossen, Kunsthalle Basel, 21.1.-26.2.1950, S. 38, Kat.-Nr. 187.
- Heinrich Campendonk, Kaiser Wilhelm Museum - Haus Lange, Krefeld, 22.5.-17.7.1960, S. 78, Kat.-Nr. 9 (m. Abb.) (auf der Rahmenabdeckung mit Etikett).
- Heinrich Campendonk, Museum am Ostwall, Dortmund, Okt. 1960, Kat.-Nr. 9 (auf der Rahmenabdeckung mit einem Etikett).
- Europäische Kunst 1912. Zum 50. Jahrestag der Ausstellung des „Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler" in Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 12.9.-9.12.1962, S. 42, Kat.-Nr. Z 26 (auf der Rahmenabdeckung mit Etikett).

LITERATUR

- Andrea Firmenich, Heinrich Campendonk 1889-1957. Leben und expressionistisches Werk, mit Werkkatalog des malerischen Œuvres, Recklinghausen 1989, WVZ-Nr. 396 u SW-Abb. Taf 31.
- Herwarth Walden (Hrsg.), Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Galerie der Sturm. Drittes Verzeichnis November 1915, S. 3; und:
- Fünftes Verzeichnis April 1917, Nr. 29 / Sechstes Verzeichnis Mai 1917, Nr. 29 / Siebtes Verzeichnis März 1919, Nr. 41 / Achtes Verzeichnis Oktober 1919, Nr. 41.
- Klipstein & Kornfeld, Bern, 95. Auktion, Moderne Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, 5./6.6.1959, Los 88 (Abb. Taf. 17).

ORPHISMUS Geometrische Grundformen in leuchtender Farbgebung

DER STURM Ein Jahr nach der Entstehung in der Berliner Galerie ausgestellt

ERSTBESITZER Nell und Herwarth Walden, seither vollständig geschlossene Provenienz

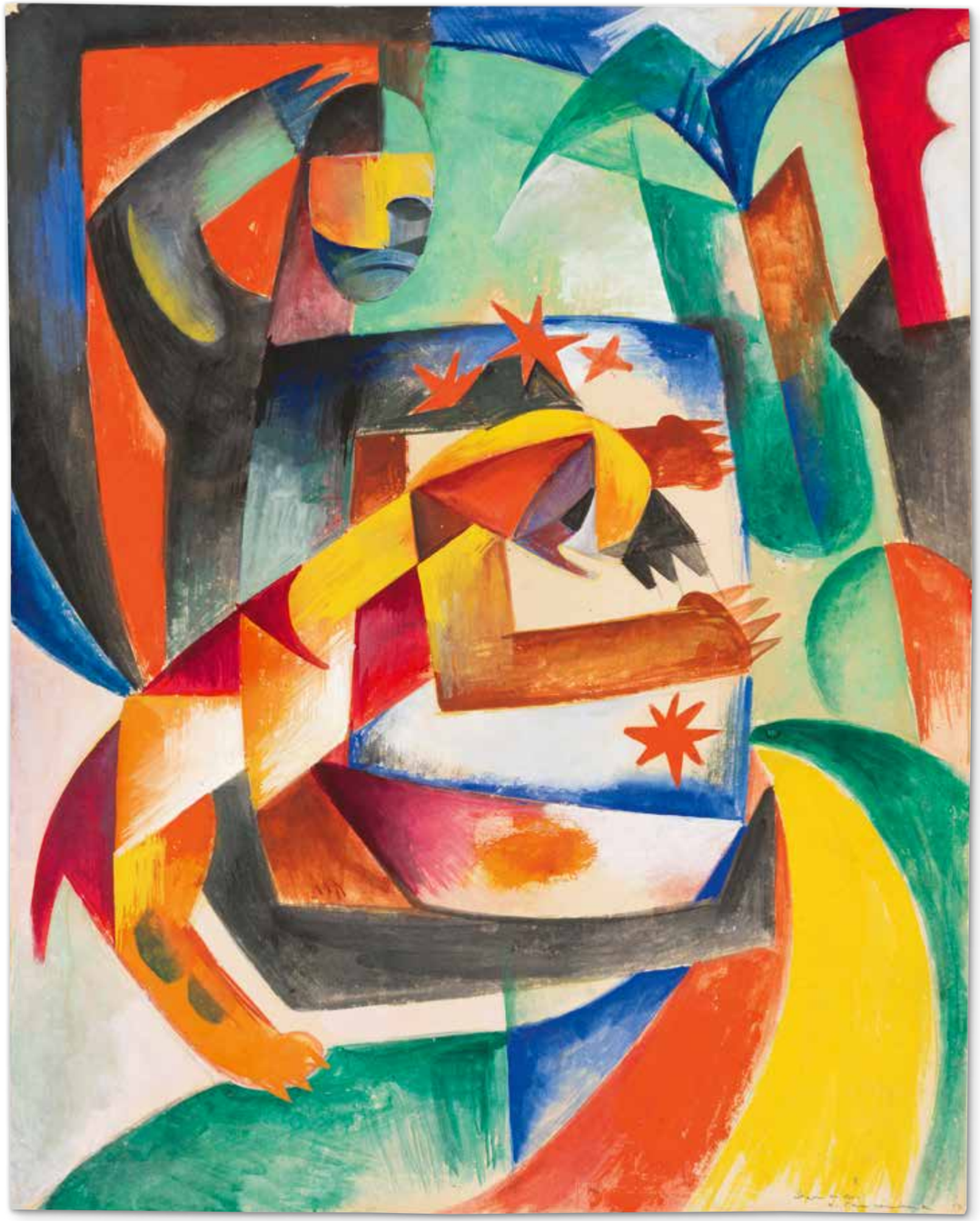
MUSEAL In dieser Qualität von großer Seltenheit

1913 – Ein Jahr der Wende
1889 in Krefeld geboren, studiert Campendonk bei Jan Thorn Prikker an der Fachschule für Textilkunde. Trotz fehlenden familiären Rückhalts verfolgt er seinen künstlerischen Weg. Über Helmuth und August Macke gelangt er nach Sindelsdorf in das Umfeld des „Blauen Reiter" und lässt sich in der Nähe von Franz Marc nieder. Seine träumerisch verfremdeten Bildwelten sind geprägt von der oberbayerischen Landschaft und Tierwelt. Durch Empfehlung Wassily Kandinskys gewinnt er 1911 Alfred Flechtheim als Förderer.

1913 heiratet Campendonk Adda Deichmann, seine langjährige Muse und Vertraute. Zugleich nimmt seine Ausstellungstätigkeit zu: Werke sind in Bonn bei den „Rheinischen Expressionisten" und in Berlin im „Ersten Deutschen Herbstsalon" von Herwarth Walden zu sehen. Die Präsentationen belegen seine Bedeutung in der zeitgenössischen Kunstszene.

1913: Die großformatigen Gouachen
Andrea Firmenich verweist in ihrer Monografie auf eine kleine Gruppe großformatiger Gouachen aus dem Jahr 1913: „Verglichen mit anderen Arbeiten dieser Schaffensperiode sind sie von einem hohen Maß an strenger formaler wie farblicher Konsequenz geprägt." (A. Firmenich 1989, S. 107) Campendonk befreit die Kompositionen von motivisch bedingter Kleinteiligkeit und stellt die Grundformen wie Kreis, Halbkreis, Quadrat oder Dreieck ins Zentrum Sie treten ohne Kontur in reiner Farbigkeit nebeneinander oder überlagern sich transparent. So erhalten die Blätter ihren mosaikhaft-kristallinen Charakter, ohne dass das jeweilige Thema darunter leidet.

„Sternbild" – Teil der Sammlung Nell und Herwarth Walden
„Sternbild" lässt sich spätestens 1915 in der privaten Sammlung von Nell und Herwarth Walden nachweisen, die vor allem durch Nell Waldens finanzielles Engagement aufgebaut wird. Nell Walden siedelt im Oktober 1933 in die Schweiz über. Das Blatt verbleibt in ihrer Sammlung und ist 1944 im Kunstmuseum Bern zu sehen. Bis 1962 folgen mehrere wichtige Ausstellungen. 1959 gelangt das Werk über die Nachlassversteigerung bei Klipstein & Kornfeld in den deutschen Kunsthandel; 1963 kommt es in eine nordrhein-westfälische Privatsammlung. [EH]



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

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Der rote Stuhl. 1951.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert, betitelt und mit der Werknummer „516“ sowie „gewachst“ bezeichnet.
101 x 76,2 cm (39.7 x 30 in). [AR]

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

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.34 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 134,400 – 201,600

Weitere Werke aus der Sammlung Manke kommen in unserem Day Sale am Samstag, dem 5. Dezember 2026, sowie in unserem Online Sale vom 15. Januar bis zum 15. Februar 2027 zum Aufruf.

PROVENIENZ

- Sammlung Berthold und Else Beitz (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Norddeutschland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Sammlung Dietmar Manke, Schleswig-Holstein (seit 2022, Ketterer Kunst).

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff, Kestner Gesellschaft, Hannover, 8.4.-11.5.1952, Kat.-Nr. 36.
- Karl Schmidt-Rottluff. Neue Werke - Gemälde, Tuschblätter, Graphik, Galerie Ferdinand Möller, Köln, Mai 1953, Kat.-Nr. 5 (m. Abb., verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Karl Schmidt-Rottluff zum 70. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Skulpturen, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, 20.6.-25.7.1954, Kat.-Nr. 56.
- Karl Schmidt-Rottluff zum 70. Geburtstag, Schloss Charlottenburg, Berlin, 20.9.-10.10.1954, Kat.-Nr. 92.
- Fränkische Galerie, Nürnberg, 1954, Kat.-Nr. 74.
- Städtische Galerie, Duisburg, 1955, Kat.-Nr. 47.

LITERATUR

- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 233/306 (m. SW-Abb.).

MODERN Außergewöhnlich moderne Bildkomposition mit kraftvollen Farbkontrasten und ungewöhnlicher Perspektive

ATELIER Entstanden im „Blauen Haus“ im Taunus, dem künstlerischen Rückzugsort Schmidt-Rottluffs nach dem Zweiten Weltkrieg

SINNBILD Der leere Stuhl als stilles Sinnbild menschlicher Anwesenheit, ein seltenes Motiv im Werk des Künstlers

SAMMLUNG BEITZ Aus der bedeutenden Sammlung des Krupp-Managers und Kunstmäzens Berthold Beitz

AUSGESTELLT Bereits zu Lebzeiten des Künstlers mehrfach in bedeutenden Ausstellungen präsentiert



„Ich glaube, die meisten Bilder handeln von Vorgängen;
ich wollte immer das Sein aufweisen und das stille Leben der Dinge.“

Karl Schmidt-Rottluff, 1960, zit. nach: Hans Kinkel, Das stille Leben der Dinge, in: Gunther Thiem (Hrsg.), Schmidt-Rottluff. Retrospektive, München 1989, S. 69-70.

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



Karl Schmidt-Rottluff, Im Atelier, 1950, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum, Berlin. © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Karl Schmidt-Rottluff und die Nachkriegszeit

Die Zeit nach Ende des Zweiten Weltkriegs ist für Karl Schmidt-Rottluff, dessen Berliner Atelier 1943 bei einem Bombenangriff zerstört wird, von großen Unwägbarkeiten geprägt. 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) Zusammen mit seiner Frau Emy Schmidt-Rottluff lebt er zunächst mittellos in seinem Elternhaus in Rottluff bei Chemnitz, wo die nötigsten Dinge des Lebens nur schwer zu beschaffen sind, ganz zu schweigen von Malutensilien. Die Situation verbessert sich erst wieder, als der Künstler eine Professur an der Hochschule für Bildende Künste in Charlottenburg annimmt und 1946 nach Berlin zurückkehrt. Obwohl er durch seine Lehrtätigkeit stark eingebunden ist, arbeitet er schon bald an neuen Werken, in denen er motivisch an seine expressionistische Phase anknüpft. Mit zunehmendem Alter beginnt er sich jedoch immer mehr auf seine direkte Umgebung und sein persönliches Umfeld zu konzentrieren. Figurendarstellungen werden seltener, an ihre Stelle treten insbesondere Stillleben und Interieurs. Auch „Der rote Stuhl" aus dem Jahr 1951 lässt sich diesen Arbeiten zuordnen, die uns private Einblicke in das Leben des Künstlers gewähren. Zudem kehrt die Reinheit und Kraft der Farben mit großer Intensität auf die Leinwand zurück. Im Gegensatz zu seinen früheren Arbeiten sind diese nun allerdings differenzierter und strukturieren in großen Flächen die außergewöhnlich modern wirkenden Bildkompositionen.

Das Atelier im „Blauen Haus" im Taunus

In der Nachkriegszeit beginnt der Künstler, dessen Werk schon seit der „Brücke"-Zeit von fremden Orten inspiriert ist, wieder vermehrt zu reisen. Bereits 1932 hatte er sich zum ersten Mal im Taunus bei Hanna Bekker vom Rath aufgehalten und kehrt nach dem Krieg wieder regelmäßig dorthin zurück. Die Malerin und Sammlerin wird über die Jahre zu einer engen Freundin des Ehepaars Schmidt-Rottluff. Sie bewohnt in Hofheim ein mehrstöckiges Haus, das wegen seiner auffälligen Bemalung auch das „Blaue Haus" genannt wird. Schon während der NS-Zeit entwickelt es sich zu einem Rückzugsort für Künstlerinnen und Künstler, die dort leben und arbeiten können. Das Haus ist von einem großen Garten umgeben und beherbergt im Obergeschoss ein Atelier mit Nordfenstern. Es ist anzunehmen, dass auch unser Gemälde „Der rote Stuhl" hier entsteht, denn es zeigt starke Parallelen zu einem Selbstporträt des Künstlers aus dem Jahr 1951 mit dem Titel „Im Atelier" (Abb.). In beiden Arbeiten ist am rechten Bildrand eine große Staffelei zu sehen, in der Art, wie sie im „Blauen Haus" zu finden war. Auch das auffällige Fenster im Hintergrund verweist auf die Räumlichkeiten von Hanna Bekker vom Rath im Taunus, die als große Förderin der Moderne gilt. Einige Arbeiten aus ihrer Sammlung befinden sich heute im Städel Museum in Frankfurt am Main, darunter eine Holzskulptur von Karl Schmidt-Rottluff und ein Gemälde von Alexej von Jawlensky.



Vincent van Gogh, De stoel van Gauguin (Gauguins Stuhl), 1888,
Öl auf Leinwand, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Henri Matisse, La chaise aux pêches (Der Stuhl mit den Pfirsichen),
um 1918, Öl auf Leinwand, wohl in Privatbesitz.

Der Stuhl als Motiv in der Kunst

In der Geschichte der Malerei ist der Stuhl in all seinen Formen und Farben kein seltenes Motiv. Insbesondere in Interieurs und auf Porträts lässt er sich immer wieder finden. Zumeist nimmt das Objekt dabei allerdings nur eine Nebenrolle ein, dient als Sitzgelegenheit für die Porträtierten oder ist zufälliger Bestandteil einer historischen Inneneinrichtung. Nur wenige Künstler haben dem Stuhl ihre volle Aufmerksamkeit gewidmet, darunter jedoch große Namen der Kunstgeschichte, wie etwa Vincent van Gogh (1888), Henri Matisse (1918) oder Roy Lichtenstein (1997). Ins Zentrum der Darstellung gerückt, werden die Stühle in ihren Werken zum Hauptmotiv, die ganze Aufmerksamkeit liegt zunächst auf ihrer statischen Natur. Oftmals sind sie jedoch vielmehr als Platzhalter zu verstehen, wie etwa bei Vincent van Gogh, der seinen Freund Paul Gauguin nicht explizit darstellt, mit dem Titel „Gauguins Stuhl" jedoch subtil seine Anwesenheit impliziert. Auch die Pfirsiche bei Henri Matisse vermitteln den Eindruck, als würde jeden Moment das nur vorübergehend abgestellte Obst wieder aufgegriffen werden. Ob Roy Lichtensteins Stuhl, in die typischen Striche und Punkte der Pop-Art zerlegt, einer Person standhalten würde, ist hingegen fraglich. Karl Schmidt-Rottluffs roter Korbstuhl im Vorraum des Ateliers mit der erwartungsvollen Staffelei im Hintergrund wirkt hingegen wie eine Einladung, Platz zu nehmen und den Künstler bei der Entstehung seiner Kunst zu beobachten. [AR]

Roy Lichtenstein, Interior with Chair (Innenraum mit Stuhl), 1997,
Farbserigrafie. © Estate of Roy Lichtenstein / VG Bild-Kunst, Bonn 2026





GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Landstraße mit gelbem Haus. 1949.

Öl auf Malpappe.
Verso mit dem Nachlassstempel sowie einem Aufkleber mit der gestempelten Nummer „579“ und einem weiteren Aufkleber mit der teils handschriftlich, teils gestempelten Nummer „L 228“. Verso handschriftlich bezeichnet „nach 1930“.
31 x 44 cm (12.2 x 17.3 in). [EH]

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 13. April 2011. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.36 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 134,400 – 201,600

Weitere Werke aus der Sammlung Manke kommen in unserem Day Sale am Samstag, dem 5. Dezember 2026, sowie in unserem Online Sale vom 15. Januar bis zum 15. Februar 2027 zum Aufruf.

PROVENIENZ

· Nachlass der Künstlerin
· Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung.
· Privatsammlung Schweiz.
· Sammlung Dietmar Manke, Schleswig-Holstein (seit 2011, Lempertz, Köln).

LITERATUR

· Lempertz, A 979 Moderne Kunst, Köln, 1.6.2011, Los 262 (m. Farbabb).

EXPRESSIONISMUS Kraftvolle Vereinfachung der Formen und markante Konturen in der Tradition ihrer berühmten Murnauer Werke

BLAUES LAND Charakteristisches Landschaftsmotiv aus dem künstlerischen Zentrum des Blauen Reiters

AUSSERGEWÖHNLICHE FARBIGKEIT Ungewöhnliche Kombination aus gedämpften Farbtönen und leuchtenden expressionistischen Akzenten

EXPRESSIONISTISCHE MOTIVWELT Das gelbe Haus mit rotem Dach erinnert an Münters berühmte Murnauer Häuserbilder

BLAUER REITER Die expressive Freiheit von Farbe und Form zeigt die unverkennbare Handschrift einer der bedeutendsten Künstlerinnen des deutschen Expressionismus



1931 zieht Gabriele Münter nach rastlosen Jahren des Reisens wieder nach Murnau in ihr „Russen-Haus“, in dem sie von 1908 bis 1914 mit Wassily Kandinsky gelebt hat. Es ist eine Rückkehr an einen für sie emotional sehr bedeutsamen Ort. „Sie beginnt, von dem jahrelang verwaisten und verwahrlosten Haus wieder Besitz zu ergreifen. [...] Ganz deutlich knüpft sie in den zahlreichen nun entstehenden Gemälden [...] an ihren Stil der Vorkriegszeit, der Zeit des ‚Blauen Reiter’, an, nur dass die Formen jetzt weicher, homogener, weniger expressiv sind. Selbst in der Motivwahl greift sie häufig auf alte Plätze und Ansichten zurück“ (zit. nach: Annegret Hoberg, Gabriele Münter, München 2003, S. 39). Stillleben, Porträts und Landschaften, darunter Ansichten des Staffelsees und der Umgebung von Murnau entstehen. In den folgenden Jahren befreit Gabriele Münter sich von den frühen Vorbildern. In diese Schaffensphase gehört das vorliegende Gemälde „Landstraße mit gelbem Haus“.

Gabriele Münter findet zu einer neuen Farbigkeit und Farbverwendung. Die Farbtöne sind leicht gebrochen, ohne den Verlust von Frische oder Leuchtkraft. Die Farbflächen sind in sich mit fast unmerklich variierenden Abtönungen gesetzt. So schafft Gabriele Münter wie beiläufig eine minimale Andeutung von Räumlichkeit. Mit wenigen Mitteln fasst sie die vertraute und lieb gewonnene Landschaft zu einer klaren, spannungsreichen Komposition zusammen.

Man spürt ihre emotionale Verbundenheit zu der Landschaft durch die Farbe als Stimmungsträger. Werke wie das vorliegende Gemälde stehen in ihrer Ausdruckskraft den frühen Arbeiten in nichts nach.

Das Entstehungsjahr unseres Gemäldes ist auch das Jahr, in dem Gabriele Münter in Kontakt mit Hans Konrad Roethel kommt. Im Haus der Kunst richtet Hans Grote die große Ausstellung „Der Blaue Reiter“ aus, „die wesentlich zu einer Rehabilitierung der lange verfemten Kunst der Avantgarde beiträgt. Münter ist als Leihgeberin bei der Eröffnung zugegen und kommt während der Vorbereitungen erstmals in Kontakt mit Hans Konrad Roethel, dem späteren Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München“ (a. a. O., S. 40). Münter hatte über die Zeit des Nationalsozialismus den Bilderschatz der Werke von Wassily Kandinsky aus der gemeinsamen Murnauer Zeit bewahrt. In zwei Tranchen stiftet Gabriele Münter diese Kostbarkeiten 1957 und 1962 sowie ihren gesamten Nachlass an das Lenbachhaus und begründet damit die herausragende Expressionistensammlung und das Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung in diesem Haus. [EH]

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

CONRAD FELIXMÜLLER

1897 Dresden – 1977 Berlin

Herbst in Klotzsche / Das eingeschlafene Modell II. 1920/1940.

Öl auf Leinwand.
„Herbst in Klotzsche" links unten signiert und verso „Das eingeschlafene Modell" ebenfalls links unten signiert und datiert. 95 x 95 cm (37.4 x 37.4 in).
Das Gemälde verso „Das eingeschlafene Modell II" ist in Felixmüllers Gemälde-verzeichnis und der Nummer 847 aufgeführt. [CH]

Wir danken Dr. Mara Wantuch-Thole, LL.M. und Dr. Ewald Volhard sowie den Erben von Robert Graetz für die freundliche Unterstützung und die gute Zusammenarbeit.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.38 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/F)
$ 280,000 – 392,000

PROVENIENZ

- Sammlung Robert Graetz, Berlin-Grunewald (1929 durch Tausch direkt vom Künstler, bis 1939).
- Atelier des Künstlers (1939 vom Vorgenannten zurückerhalten, Rückseite 1940 fertiggestellt).
- Sammlung Hanns-Conon von der Gabelentz, Schloss Poschwitz bei Altenburg.
- Privatsammlung Sachsen-Anhalt (nach 1970 in Familienbesitz).
- Sammlung Schweiz (2011 vom Vorgenannten erworben, Ketterer Kunst, München).
- Gütliche Einigung mit den Erben von Robert Graetz (2026).
- Das Angebot erfolgt in freundlichem Einvernehmen mit den Erben nach Robert Graetz. Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen.

AUSSTELLUNG

- Felixmüller, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. Main, Januar 1921, Kat.-Nr. 22.
- 44. Ausstellung in zwei Abteilungen. Aquarelle moderner Künstler und Gemälde von Conrad Felixmüller, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 28.8.-25.9.1921, Kat.-Nr. 214 (anschließend in Düsseldorf und in Hamburg).
- Sommer-Ausstellung. Neuerscheinungen 1920/1921, Graphisches Kabinett I. B. Neumann, Berlin, Juli/August 1921, Kat.-Nr. 6.

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Titus Felixmüller (Bearb.), Conrad Felixmüller. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Köln 1996, WVZ-Nr. 223 (Farbtafel 16, S. 71) und WVZ-Nr. 847 (Farbtafel 93, S. 155).
- Angelika Enderlein, Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz, Berlin 2006, S. 202, 249.
- Angelika Enderlein, Aufbau und Verlust - Die moderne Sammlung Robert Graetz, in: Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Berlin 2012, S. 114f.
- Ketterer Kunst, München, 386. Auktion, 10.12.2011, Los 79 (m. Abb.).

BEDEUTEND Die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg gelten als die zentrale und beste Schaffensphase im Œuvre Conrad Felixmüllers

ZEITGESCHICHTE Eine jener ausdrucksstarken Arbeiten, in denen der Künstler die traumatischen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges und die existenzielle Orientierungssuche der Nachkriegszeit verarbeitet

FRÜHE WÜRDIGUNG Bereits 1921 im renommierten Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. Main, und in der Kestner-Gesellschaft, Hannover, ausgestellt

SELTEN Bei den Figurenkompositionen der frühen Zwischenkriegsjahre handelt es sich um die gesuchtesten Arbeiten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt

ZWEI GEMÄLDE Beidseitig bemalt, verso die Darstellung „Das eingeschlafene Modell II" von 1940

Zwei Seiten einer Epoche: Conrad Felixmüllers Doppelgemälde und das Schicksal der Sammlung Robert Graetz

Existenzielle Entfremdung und frühe Meisterschaft
Das um 1920 entstandene Gemälde „Herbst in Klotzsche" zählt zu den ausdrucksstärksten Arbeiten im Schaffen von Conrad Felixmüller. Mit wildem, ungezähmtem Strich zu Beginn der 1920er-Jahre auf die Leinwand gebracht, reflektiert das Werk eindringlich die Erschütterung einer jungen Künstlergeneration, die das Trauma des verlorenen Weltkrieges zu verarbeiten suchte. Im Zentrum steht ein eng verbundenes Paar. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es der Künstler selbst mit seiner jungen Ehefrau Londa. Eine tiefe, schutzsuchende Intimität wird durch die ineinandergelegten Hände und die parallele Haltung der geneigten Köpfe spürbar. Zugleich wirkt das Paar eigentümlich isoliert vor einer melancholischen, fast entleerten Vorstadtlandschaft. Die markant kubistische Schematisierung der Gesichtszüge verleiht der Komposition existenzielle Schwere: Hier verdichtet sich die quälende Grundfrage der frühen Nachkriegszeit: das ungelöste „Wohin?" nach dem Weltenbrand.



Der radikale Stilbruch
Mit der Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit vollzog Felixmüller jedoch einen kompromisslosen Bruch mit seiner eigenen Vergangenheit. Seine expressionistische Frühphase verwarf er vehement; er wollte die einstige expressive Manier förmlich aus seinem Gesamtwerk tilgen. Bekanntlich forderte er frühe Arbeiten gezielt von Sammlern und Galeristen zurück, um sie zu übermalen oder zu vernichten. Als „Herbst in Klotzsche“ 1939 in sein Atelier zurückkehrte, spannte er die Leinwand kurzerhand um und vollendete 1940 auf der Rückseite „Das eingeschlafene Modell“. Das frühe Meisterwerk galt damit offiziell als ausgelöscht; im handschriftlichen Werkverzeichnis strich der Maler den Eintrag eigenhändig mit Rotstift.

Auf der neuen Schauseite entwarf Felixmüller ein meisterhaftes Interieur in der kühlen Diktion um 1940: Dem ruhenden Frauenakt ist jede Provokation genommen, das bürgerliche Schönheitsideal scheint zu triumphieren. Doch die meisterliche Raffinesse bricht sich die Bahn: die frivol vor dem Bett hingeworfenen roten Schuhe, das im Geiste der Avantgarde „in die Fläche geklappte“ Parkett, die dynamische Diagonale der Komposition und das leuchtende Kolorit des Bettzeugs zeugen von ungebrochener Virtuosität. Dass Felixmüller die frühe Komposition, nun auf der Rückseite, unter einer Farbschicht lediglich verbarg, anstatt sie zu zerstören, erweist sich heute als Glücksfall. Denn so entstand ein singuläres Doppelbild: der „ganze Felixmüller“ auf den zwei Seiten einer Leinwand.

Robert Graetz: Mäzen der Moderne im Berliner Grunewald
Zwei Seiten hatte auch das Leben des Mannes, in dessen Eigentum sich „Herbst in Klotzsche“ bis zu jener Rückkehr im Schicksalsjahr 1939 befand. Es war der Berliner Textilunternehmer Robert Graetz (1878–1945). Gemeinsam mit Partnern hatte Graetz 1907 die renommierte Damenmantelfirma „Glass & Graetz“ am Berliner Hausvogteiplatz gegründet – im Tausch gegen einen Mantel für Londa Felixmüller wechselte 1929 auch „Herbst in Klotzsche“ zu ihm. Beraten von seinem Bruder Hugo, dem Geschäftsführer der revolutionären „Novembergruppe“, baute Robert Graetz ab Beginn der 1920er-Jahre eine herausragende Kollektion moderner Kunst auf. Seine Grunewald-Villa in der Erdener Straße beherbergte rund 280 Spitzenwerke, Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Käthe Kollwitz und Plastiken von Ernst Barlach. Graetz war lebensfroher, zugewandter Mittelpunkt des Berliner Kulturlebens und stellte seine Schätze wiederholt dem Kronprinzen-Palais für Ausstellungen zur Verfügung.

Verfolgung, Enteignung und Deportation
Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten begann die systematische Vernichtung dieser Existenz. Antisemitische Verfolgungsmaßnahmen zwangen die Firma 1939 zur Liquidation; erdrückende Zwangsabgaben fraßen das Vermögen auf. Graetz musste Immobilien unter Wert abstoßen und seine Villa räumen. Im Februar 1941 versteigerte das Auktionshaus Gerhard Harms den verbliebenen Hausrat, die Kunstsammlung hatte Graetz bei mehreren Speditionen eingelagert und bei Freunden deponiert. Graetz selbst wurde in ein sogenanntes Judenhaus in Berlin-Schöneberg zwangseingewiesen. Als er am 14. April 1942 seine Schwester Selma am Bahnhof Grunewald vor deren Deportation verabschieden wollte, wurde er von der Gestapo willkürlich festgesetzt und im „14. Osttransport“ in das Warschauer Ghetto deportiert. Den Holocaust überlebte Robert Graetz nicht.

Hinter den beiden Seiten des Doppelwerkes von Conrad Felixmüller spiegelt sich die deutsche Geschichte in ihren extremen Widersprüchen: hier der expressive Aufbruchsgeist der Weimarer Republik und ein lebensfroher Sammler in der Mitte der Gesellschaft, dort die Verfemung und Verfolgung des NS-Terrors. Nicht nur ein Kunstwerk verschwand – auch ein Leben. Dass „Herbst in Klotzsche / Das eingeschlafene Modell“ heute in bestem, vertrauensvollem Einvernehmen mit den Erben nach Robert Graetz angeboten werden kann, verleiht diesem musealen Werk über seine kunsthistorische Bedeutung hinaus höchsten historischen Wert. [AT]



Robert Graetz im Salon seiner Villa, 1934.
© Nachlass Robert Graetz

Speisezimmer der Villa Graetz, an der Wand rechts neben der Schiebetür und direkt vor dem Fenster das Porträt von Robert Graetz von Conrad Felixmüller; weiter rechts zwischen den Fenstern oben Felixmüllers „Selbstbildnis mit Sportmütze vor Staffelei“, 1934. © Nachlass Robert Graetz



„Der Klarste und Bewußteste ist Felixmüller. […] In seinen Bildern ist eine Übereinstimmung, ein Gereiftsein, wie wir es gerade bei so radikalen Naturen zu finden nicht gewohnt sind. Wem es noch nicht klar ist, der muß es hier empfinden, daß jede Willkür der Natur oder des Temperamentes beim Schaffen des expressionistischen Künstlers ausgeschlossen bleibt, daß jede Linie und jeder Farbenfleck notwendig ist für das Lebendigwerden des Ganzen.“

Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, 11.1919, S. 341.



Die Rückseite unseres Werkes



51

PAULA MODERSOHN-BECKER

1876 Dresden-Friedrichstadt – 1907 Worpswede

Kinder mit Ziege und alter Bäuerin. 1902.

Öl auf Malpappe, auf Leinwand.
Rechts unten schwer leserlich datiert „10.1902“. 50,5 x 72,8 cm (19.8 x 28.6 in). [CH]

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

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.40 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 250.000 (R7/D)
$ 201,600 – 280,000

PROVENIENZ

- M. Goldschmidt & Co., Frankfurt a. Main (1919).
- Sammlung Kurt Grunebaum, Essen/New York (in den 1920er Jahren erworben, bis mindestens 1958).
- Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen (vom Vorgenannten erworben, verso auf der Leinwand mit dem Galerieetikett, dort betitelt „Kinder mit Ziege und Drehbeen“).
- Privatsammlung Norddeutschland (1975 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Paula Modersohn-Becker, Kunst- und Gewerbehaus Franz und Philine Vogeler Worpswede, Juli 1914 (ohne Katalog).
- Ausstellung von Werken neuerer Kunst aus Hamburger Privatbesitz, Kunsthalle Hamburg, 1917, Kat.-Nr. 73.
- Paula Modersohn-Becker (1876-1907), Galerie St. Etienne, New York, März/April 1958, Kat.-Nr. 5.
- Paula Modersohn-Becker, Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. Main, 27.2.-12.4.1975, Kat.-Nr. 7 (m. Abb.).
- Paula Modersohn-Becker zum hundertsten Geburtstag, Kunsthalle Bremen und Böttcherstraße, Bremen, 8.2.-4.4.1976; Ernst Barlach Haus, Hamburg, 25.9.-21.11.1976, Kat.-Nr. 64 (verso auf der Leinwand mit dem Etikett).
- Paula Modersohn-Becker. Die Landschaften, Kunsthalle Bremen (Ausstellung zum 75. Todestag der Künstlerin), 21.11.1982-20.3.1983, Kat.-Nr. 47 (m. Abb.).

LITERATUR

- Günter Busch, Milena Schicketanz, Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker 1876-1907. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II, München 1998, WVZ-Nr. 329 (m. SW-Abb., S. 229).
- Alfred Werner, A Woman of Valor, in: The American-German Review, Vol. 28, Philadelphia 1962, No. 4, S. 7-11 (m. Abb., S. 9).
- Liselotte von Reinken, Paula Modersohn-Becker in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 78.



Paula Modersohn-Becker, Kompositionsstudie: Worpsweder Landschaft mit Ziege, um 1902, Kohle, Kunstsammlungen Chemnitz, Museum Gunzenhauser, Chemnitz.

EIGENSTÄNDIG In klarer Profilansicht entfaltet sich Modersohn-Beckers ausdrucksstarke, unverwechselbare Bildsprache

ERZÄHLFREUDE Mit Witz und spielerischer Leichtigkeit schildert die Künstlerin die alltägliche Worpsweder Szene

AUSSTELLUNGEN Bereits 1914 erstmals ausgestellt und in den darauffolgenden Jahrzehnten mehrfach Teil umfassender Retrospektiven

PROVENIENZ Seit über 50 Jahren Teil einer norddeutschen Privatsammlung

MUSEAL Vergleichbare Arbeiten befinden sich u. a. in den Sammlungen des Von der Heydt-Museums, Wuppertal, der Kunsthalle Bremen, des Museums Wiesbaden und des Städel Museums, Frankfurt am Main

Während ihres kurzen, intensiven Lebens reist Paula Modersohn-Becker mehrfach, für jeweils mehrere Monate, nach Paris. In der Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde und den großen Meistern der europäischen Kunstgeschichte findet sie wertvolle Impulse, doch tatsächlich emanzipiert sich die junge Malerin schon früh, findet zu einer beeindruckenden Eigenständigkeit und erarbeitet ihre ganz eigenen Bildlösungen, mit denen sie sich selbstbewusst und unbeirrt zu einer der frühen Protagonistinnen der Moderne entwickelt.

Auch in ihrer Farbigkeit geht Modersohn-Becker gänzlich eigene Wege. Sie bevorzugt dunkles Licht und gedeckte Töne – „was für mich das Schönste ist, das Tiefe, das Satte in der Farbe“ –, Töne, die sie ausschließlich in Worpswede findet. (PMB, zit. nach: Uwe M. Schneede, Die Malerin, die in die Moderne aufbrach, München 2021, S. 84f.) Ein den Farben innewohnendes, warmtoniges Leuchten, ihre erdige, zurückgenommene Farbskala zeigen sich hier besonders stimmungsvoll. Locker und mit deutlichem Pinselduktus trägt die Künstlerin die Farbe auf und bearbeitet die nasse Farboberfläche anschließend mit dem Pinselstiel, als habe sie einen Zeichenstift in der Hand: Die Farbflächen versieht sie mit spiralförmig gewundenen oder gezackten Linien und Schraffuren, bis eine zum Teil fast reliefartige, plastische Oberfläche entsteht.

In den Landschaftsraum eingebundene Figuren bilden eines der zentralen Themen im Œuvre der Künstlerin. Die Einwohner Worpswedes dienen ihr dabei häufig als Modelle. Kaum eine andere Person hat sie so oft gezeichnet und gemalt wie Anna „Mutter“ Schröder aus dem Worpsweder Armenhaus, wegen ihres Krückstocks auch „Dreebeen“ genannt. Das Motiv der alten Frau im Garten beschäftigt die Künstlerin über Jahre hinweg. In „Kinder mit Ziege und alter Bäuerin“ zeigt Modersohn-Becker sie mit Humor und spielerischer Leichtigkeit. Das Temperament und die Persönlichkeit der Dargestellten zeigt sie feinfühlig beobachtet, ehrlich und unbefangen, ohne Scheu und Vorurteile. [CH]



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

52

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Stillleben mit Sonnenblumen. Um 1910.

Öl auf Malpappe.
Verso mit dem Nachlassstempel und einem Aufkleber mit der teils handschriftlichen, teils gestempelten Nachlassnummer „B 293“ sowie einem Etikett mit der gestempelten Nummer „833“.
41,1 x 26 cm (16.1 x 10.2 in). [AW]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.42 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R7/D/F)
$ 134,400 – 201,600

PROVENIENZ

· Nachlass der Künstlerin.
· Galerie Gunzenhauser, München.
· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1984 vom Vorgenannten erworben).
· Seitdem in Familienbesitz.

PROGRESSIV Stillleben von außergewöhnlicher Geschlossenheit, Komposition und Linienführung

FLÄCHENMALEREI Bedeutendes Merkmal der frühen Murnauer Werke

WICHTIGE SCHAFFENSPHASE Von 1909 bis 1914 verbringt Münter inspirierende und glückliche Jahre mit Kandinsky im „Russenhaus“ in Murnau

MUSEAL Stillleben aus demselben Entstehungsjahr befinden sich u. a. im Lenbachhaus München und in den Vatikanischen Museen, Rom

Gabriele Münters Schaffen um 1910 ist von einer grundlegenden Erneuerung der Bildsprache geprägt. In Murnau findet sie gemeinsam mit Wassily Kandinsky einen Ort, an dem sich ihre künstlerischen Vorstellungen entfalten und verdichten. Die Eindrücke der Umgebung und der intensive Austausch im Künstlerkreis führen zu einer zunehmend eigenständigen Auffassung von Form und Farbe. 1909 erwirbt Münter das Haus in Murnau, das als „Russenhaus“ bekannt wird und dem Künstlerpaar einen wichtigen Lebens- und Arbeitsort bietet. Die gefestigte Lebenssituation und die gemeinsame Arbeit begünstigen die Entwicklung neuer Ausdrucksmittel. Im selben Jahr gründen Münter, Kandinsky, Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky und andere die „Neue Künstlervereinigung München“. Neben ihren Aufenthalten in Murnau arbeitet Münter häufig in ihrer Münchner Wohnung, wo 1910 zahlreiche Stillleben entstehen. Nach Spannungen innerhalb der Künstlervereinigung gründen Münter, Kandinsky, Franz Marc und weitere Künstler 1911 den „Blauen Reiter“. Bis zum Kriegsausbruch 1914 ist dies eine wichtige, prägende und produktive Schaffensphase.

Vor diesem Hintergrund erweist sich das „Stillleben mit Sonnenblumen“ als prägnantes Zeugnis von Münters schöpferischem Aufbruch. Das Gemälde, das sich auf die Zeit um 1910 datieren lässt, beeindruckt durch seinen hohen Grad an Abstraktion. In dem stark stilisierten, nahezu geometrischen Schema sind die wenigen Gegenstände des Stilllebens kaum mehr identifizierbar. Die stark abstrahierten Sonnenblumen sind auf ihr Grundprinzip reduziert und lassen sich auch nur aufgrund dessen identifizieren. Die Blumen sind angeordnet in zwei Vasen, die ihrerseits nur noch aus blauen Farbblöcken bestehen. Sie sind platziert auf einem tischähnlichen Farbfeld, das gemeinsam mit dem Bildhintergrund hinter dem Arrangement spitz zuläuft und so eine besondere räumliche Situation erzeugt, die zwischen Andeutung und Auflösung des Raumes oszilliert. Die Farbflächen stehen gleichwertig nebeneinander und entfalten ihre Wirkung unmittelbar. Münter spielt hier in diesem Stillleben daher nicht nur mit der Anordnung und der Form der geometrischen Flächen, sondern auch mit deren Kontrasten. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die kräftigen schwarzen Umrandungen, die durchaus als Reminiszenz an ihre Hinterglasmalerei zu verstehen sind. Mit diesen Konturen erschafft sie so eine starke Komposition von großer Geschlossenheit und gesteigertem Ausdruck.

Gabriele Münter führt ihre Bildsprache hier besonders konsequent weiter. Die Flächen sind streng gefügt, die Kontraste verschärft, die Sonnenblumen auf ihre Essenz reduziert. Das Motiv wird nicht bloß vereinfacht, sondern zunehmend entmaterialisiert. Mit sicherem Gespür für Form, Farbe und Fläche überführt die Künstlerin ein vertrautes Sujet in eine eigenständige, ausdrucksstarke Bildordnung. [AW]



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

53

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Wajangfigur und Blumen. 1928.

Öl auf Holz.
Links unten signiert. Verso erneut signiert und betitelt.
73,5 x 88,5 cm (28.9 x 34.8 in). [AW]

Die Arbeit ist in der Handliste des Künstlers unter „1928 Wajanfigur und Blumen" verzeichnet.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.44 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R7/D/F)
$ 448,000 – 672,000

EXPRESSIVE FARBKRAFT Die leuchtenden Blumen zeigen Nolde auf dem Höhepunkt seiner unverwechselbaren expressionistischen Malerei

ZWEI LEIDENSCHAFTEN Seltene Verbindung seiner berühmten Blumenmalerei mit seiner Faszination für außereuropäische Kunst

PERSÖNLICH Die dargestellte Wayang-Figur stammt aus Noldes eigener Sammlung und verleiht dem Stillleben eine außergewöhnliche persönliche Dimension

MUSEALE QUALITÄT Bereits kurz nach Entstehung in der Galerie Ferdinand Möller gezeigt und zuletzt zwölf Jahre als Dauerleihgabe im Brücke-Museum Berlin

HERAUSRAGENDE PROVENIENZ Aus dem Nachlass des Künstlers, über Jahrzehnte in Familienbesitz und erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten



© Nolde Stiftung Seebüll

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers.
- Sammlung Jolanthe Nolde, Heidelberg (1956 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Galerie Ferdinand Möller, Berlin, Feb.-16.3.1030, Kat.-Nr. 10.
- Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Galerie Commeter, Hamburg, April-Mai 1930.
- Emil Nolde. Erste Herbstausstellung, Kunsthaus Schaller, Stuttgart, 11.10.-9.11.1930, Kat.-Nr. 1734.
- Deutsche Kunstausstellung, Glaspalast, München, 30.5.-Anfang Okt. 1930, Kat.-Nr. 1735.
- Emil Nolde Gedächtnisausstellung, Kunsthalle zu Kiel, 9.12.1956-13.1.1957, Kat.-Nr. 27 (m. Abb.).
- Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Graphik. Eine Privat-Sammlung, Kunstverein Heidelberg, 31.5.-31.7.1958, Kat.-Nr. 10 (m. Abb.).
- Emil Nolde. Gemälde aus dem Besitz von Frau Jolanthe Nolde, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg, 1969-1974, S. 31 (m. Farbabb.).
- Emil Nolde. Figuren in Bildern, BAT-Haus, Hamburg, 13.1.-22.2.1970, Kat.-Nr. 30 (m. Farbabb. S. 33).
- Emil Nolde. Masken und Figuren, Kunsthalle, Bielefeld, 7.1.-14.2.1971, Kat.-Nr. 22 (m. Abb. S. 18).
- Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Kunsthalle Köln, 10.2.-20.4.1973, Kat.-Nr. 94 (m. Abb. Taf. 77).
- Emil Nolde. Puppen, Masken und Idole, Ernst-Barlach-Haus - Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg, 22.1.-28.5.2012; Stiftung Ahlers Pro Arte/Kestner Pro Arte, Hannover, 13.7.-21.10.2012, S. 160 (m. Farbabb.).
- Emil Noldes späte Liebe. Das Vermächtnis an seine Frau Jolanthe, Nolde Dependance, Berlin, 1.11.2013-30.3.2014, Kat.-Nr. 14 (S. 30, 106, m. Farbabb.).
- Brücke-Museum Berlin (Dauerleihgabe 2014-2026).
- Emil Nolde. Der Maler, Brücke-Museum, Berlin, 15.7.-23.10.2016; Kunstmuseum, Ravensburg, 5.11.2016-5.2.2017, S. 166f. (m. Farbabb. Taf. 54).
- 50 Jahre Brücke-Museum, Brücke-Museum, Berlin, 15.9.2017-15.4.2018.
- Kirchner en Nolde: Expressionisme. Kolonialisme, Stedelijk Museum, Amsterdam, 10.7.-17.10.2021 (ex. cat).
- Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext, Brücke-Museum Berlin, 18.12.2021-20.3.2022.

LITERATUR

- Martin Urban, Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II (1915-1951), München 1990, WVZ-Nr. 1062 (m. SW-Abb. S. 367).
- Briefe von Emil Nolde an Rudolf Probst, 2.10.1931 und 30.9.1936 (Kopien im Archiv der Nolde Stiftung, Seebüll).
- Ernst Gosebruch an Carl Hagemann, 17.10.1936, in: Hans Delfs, Mario Andreas von Lüttichau u. Roland Scotti, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay. Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906-1940, Ostfildern 2004, Brief 756.
- Emil Nolde, Mein Leben, Köln 1976, S.342 (m. Abb.).
- Emil Nolde, Mein Leben, Kopenhagen 1996, nach S. 288 (m. Abb. nK6).
- Emil Nolde, Mein Leben, Köln 2008, S. 307 (m. Abb.).
- Manfred Reuther (Hrsg.), Emil Nolde, Köln 2010, S. 128 (m. Farbabb.).
- Bernadette Schoog, Kirchner, Nolde und die Anderen. Magdalena M. Moeller und das Brücke-Museum Berlin, München 2017, S. 122 (m. Farbabb.).

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

Der Topos des Stilllebens
Emil Noldes Stillleben zeichnen sich durch geheimnisvolle, in sich ruhende und zugleich ausdrucksstarke Arrangements aus, in denen er unterschiedliche Gegenstände zu einem harmonischen Gesamtgefüge vereint. Mit geschärftem Blick und einer feinfühligen bildnerischen Vorgehensweise greift er einzelne Elemente seines Alltags auf und setzt sie in prägnanten Ausschnitten malerisch in Szene. Dabei wählt er Objekte aus, die er in immer wieder neuen Konstellationen zusammenführt und auf diese Weise in eine veränderte künstlerische Komposition stellt.

„Ich malte besonders gern die Stilleben nach den Figuren und Masken meiner geliebten kleinen Sammlung, sie gruppierend und ordnend, oft mit einigen Blumen dabei, in freier künstelrischer Art."

(Emil Nolde, zit. nach: Emil Nolde, Mein Garten voller Blumen, 2010, S. 113)

Schattenspielpuppe aus Emil Noldes Sammlung, Java,
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen. © Nolde Stiftung Seebüll



Im Zusammenhang mit seinen Besuchen im Völkerkundemuseum, die um 1909 einsetzen, und insbesondere seiner Reise in die Südsee beginnt Nolde, eine eigene Sammlung von Gegenständen für seine Stillleben anzulegen. Dieser Fundus erweitert nicht nur die Vielfalt seiner Bildwelten, sondern verweist zugleich auf eine persönliche Beziehung des Künstlers zu den ausgewählten Objekten. Er betrachtet sie im Kontext des Menschenbildes, hebt ihre individuellen Eigenschaften hervor und begegnet ihnen mit einer gleichwertigen Aufmerksamkeit. So wird auch das Interesse des Betrachters an ihrer Herkunft geweckt. Zugleich eröffnen die Darstellungen Einblicke in ihre kulturellen Bedeutungen und Funktionen, die Nolde in farbintensiven und lebendigen Kompositionen vermittelt.

Zwei Leidenschaften vereint
Das in der langen Tradition der Stilllebenmalerei zugrunde liegende Prinzip der Vergänglichkeit spielt hier bei Nolde eine eher untergeordnete Rolle. Dennoch lassen sich die knallgelben Schnittblumen aus Emil Noldes eigenem Garten in Seebüll aufgrund ihrer zeitlich begrenzten Haltbarkeit im Sinne der Vanitas-Symbolik lesen. Das Gemälde „Wajanfigur und Blumen" malt Emil Nolde 1928. Vorher und nachher konzipiert er weitere Stillleben mit Blumen und Artefakten aus seiner Sammlung. Man könnte von einer Reihe sprechen, in der sich Nolde mit dem Zusammenspiel der Dinge auseinandersetzt. Er inszeniert hier eine javanische Schattenspielpuppe neben einem gelbblütigen und prachtvollen Blumenstrauß. Es könnte sich um Sonnenblumen handeln, jedoch könnten auch gelbe Sonnenbraut oder Sonnenhut dargestellt sein. Einzelne Blumenköpfe suchen den Kontakt zu der Puppe in der linken Bildhälfte, die selbst wiederum einen davon zu berühren scheint. Die Puppe ist ein ziemlich getreues Abbild einer der Figuren aus Noldes Sammlung. „Wayang" bedeutet so viel wie „göttlicher Schattengeist". In der indonesischen Kultur werden diese Puppen als Bindeglied mit dem Jenseits verstanden und in rituellen Puppenspielen verwendet, um die Geister der Ahnenwelt anzurufen. Im vorliegenden Stillleben belebt Nolde dieses Schattenwesen, schlägt eine Brücke zu der Vergänglichkeit der Blumen und lässt es auf rätselhafte Weise mit den irdischen Erzeugnissen aus seinem Garten interagieren.

Emil Nolde, Blumen und Wajanfiguren, 1928, Öl auf Leinwand, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen. © Nolde Stiftung Seebüll





© Nolde Stiftung Seebüll

Nolde und das Fremde
Emil Nolde unternimmt gemeinsam mit seiner Frau Ada 1913/14 eine Reise in die damals deutsche Kolonie Neuguinea. Die vom Deutschen Kolonialamt organisierte Reise führt sie über Sibirien, Japan und China in die Südsee. Die Rückreise verläuft über Ceylon, Burma und Indonesien, dem Ursprungsland der Wayang-Figur, die Nolde für unsere Arbeit als Modell diente und die er höchstwahrscheinlich dort erworben hat.

Diese Expedition sollte Nolde nachhaltig prägen und einen großen Einfluss auf sein weiteres künstlerisches Schaffen haben. Er entdeckt Artefakte und integriert sie in seine bereits bestehende Sammlung von ausgefallenen Figuren, Masken und dergleichen. Sein Interesse für das Außergewöhnliche, für Gegensätze und für das Ursprüngliche bereichert gemeinsam mit den garteneigenen Blumen seine Stilllebenmalerei. „Die Sammlung enthält die gegensätzlichsten Dinge: [...] Die großen bemalten Uli's aus Neuguinea, Bronzen und Porzellan-Figuren aus China, Korea und Java, Masken, Afrikanisches, Ägyptisches, Indisches, Präkolumbianisches, Mittelalterliches [...]. Sie standen und hingen im Haus Seebüll und in der Berliner Wohnung neben seinen Bildern und zwischen den von ihm selbst gefertigten Figuren. Sie lebten mit, waren Teil seiner Welt und gehörten zur Erfahrung des Malers" (Martin Urban, langjähriger Leiter der Ada und Emil Nolde Stiftung, zit. nach: Ausst.-Kat. Emil Nolde, Masken und Figuren, Bielefeld 1971, o. S.). So wird Noldes Sammlung zum Werkzeug und integralen Teil seiner Malpraxis.



Ansicht von Emil Noldes Wohnung in Berlin mit unterschiedlichen Artefakten aus seiner Sammlung, um 1937/1940, Foto: unbekannt. © Nolde Stiftung Seebüll

Der Blick ins Private
„Wajanfigur und Blumen" von 1928 ist ein besonders schönes Beispiel für die Verbindung von Emil Noldes Leidenschaften. Blumen aus seinem geliebten Garten in Seebüll, möglicherweise in der grünen Vase auf einem violetten Tischtuch noch von Ada arrangiert, treffen auf die Wayang-Figur aus seiner Sammlung mit Artefakten aus aller Welt. So gibt uns dieses Stillleben einen Einblick in Noldes Alltag im Atelier. In diesem Stillleben verbindet er das Besondere mit dem Persönlichen und verwandelt es so zu einem farbenprächtigen und geheimnisvollen Ausdruck seines außerordentlichen künstlerischen Könnens. [AW]



54

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

1939 Dresden – 2017 Zürich

Männer II. 1981.

Dispersionsfarbe auf Leinwand.
280 x 400 cm (110.2 x 157.4 in). [AW]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R7/D/F)
$ 224,000 – 336,000

PROVENIENZ

- Mary Boone Gallery, New York (verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Galerie Michael Werner, Köln.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- A. R. Penck, Galerie Michael Werner, Köln, 1984, Kat.-Nr. 2 (m. Farbabb.).

MONUMENTALES FORMAT mit A. R. Pencks einzigartiger Bildsprache

ZEITGESCHICHTLICHE MOTIVIK Krieg und Ost-West-Thematik treffen auf prähistorische Zeichensprache

WENDEPUNKT Entstanden in der Zeit von Pencks Ausbürgerung aus der DDR und Umsiedlung in die BRD

DOCUMENTA Teilnahmen 1972, 1977, 1982 und 1992 in Kassel

MUSEAL Arbeiten Pencks befinden sich u. a. im Stedelijk Museum, Amsterdam, in der Pinakothek der Moderne, München, und im Museum of Modern Art, New York

AUKTIONSMARKT International erstmals angeboten (Quelle: artprice.com)



A. R. Penck zählt zu den eigenständigsten Künstlerpersönlichkeiten der deutschen Nachkriegskunst. In der DDR wiederholt schikaniert, entwickelt er ab den 1960er Jahren eine Bildsprache, die sich einer eindeutigen Lesart entzieht. Abstrahierte Figuren, Zeichen und Symbole verbinden sich zu einem offenen visuellen System. Pencks Bilder lassen sich lesen – jedoch nie nur auf eine Weise.

Das Pseudonym, unter dem Ralf Winkler bekannt wird, verweist auf den Geologen und Eiszeitforscher Albrecht Penck (1858–1945). Vor dem Hintergrund der deutschen Teilung gewinnt diese Wahl zusätzliche Resonanz: Die politische „Eiszeit" zwischen Ost und West bildet einen zentralen Erfahrungshorizont des Künstlers. Anders als im Osten erfährt Penck früh Anerkennung im Westen. Die documenta 5 im Jahr 1972 steht im scharfen Kontrast zum Ausstellungsverbot im Osten. 1980 folgt die Übersiedlung in die Bundesrepublik.

Im Jahr 1981, im Übergang zwischen diesen Lebenswelten, entsteht die sechsteilige Werkserie „Männer". Auf weitgehend leerem, weißem Bildgrund erscheinen in „Männer II" Figuren und Zeichen wie Elemente einer zugleich archaischen und modernen Schrift. Im Zentrum steht ein Mann mit erhobener Axt, daneben zwei bewaffnete Soldaten. Ein Adler, ein Panzer und ein Strichmännchen erweitern das Bildinventar. Hinzu treten ein urtümliches Gesicht aus wenigen Zeichen und ein mauerähnliches Konstrukt am oberen Bildrand. Gerade diese Offenheit erzeugt eine spannungsvolle Bildordnung, in der Aktion, Reaktion, Macht und Bedrohung zugleich anklingen. A. R. Penck spricht in einer Publikation der Galerie Michael Werner, die anlässlich der Werkserie erscheint, über Krieg und das männliche Urbedürfnis nach Kampf (vgl. A. R. Penck, in: Galerie Michael Werner, Männer, Köln 1984, o. S.). Vor diesem Hintergrund und mit der Entstehungszeit lässt sich diese Arbeit durchaus auch hinsichtlich des Kalten Krieges als Zeichen einer dauerhaft militarisierten Gegenwart lesen. Doch Penck formuliert keine eindeutige politische Allegorie. Vielmehr verdichtet er die Erfahrung einer in Blöcke geteilten Welt zu elementaren Zeichen, die im leeren Bildfeld zu schweben scheinen. Genauso schwebt Pencks Kritik am männlichen Kriegsdrang und den daraus rührenden Umständen auf einer weiteren Bedeutungsebene mit.

Pencks reduziertes aber prägnantes Vokabular sowie die Nähe zu Höhlenmalereien in „Männer II" wirkt unmittelbar zugänglich und lädt zur Deutung ein. In dieser produktiven Spannung liegt die besondere Präsenz der Arbeit. Die Kraft einer Bildsprache, die persönliche Erfahrung, aktuelles sowie auch immer da gewesenes Weltgeschehen in eine eindringliche, elementare Form übersetzt. [AW]

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

55

WOJCIECH FANGOR

1922 Warschau – 2015 Warschau

E9. 1966.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. 127 x 127 cm (50 x 50 in). [CH]

Die Arbeit ist unter der Nummer „P.504“ im Online-Werkverzeichnis der Wojciech Fangor Foundation verzeichnet.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 350.000 – 450.000 (R7/D/F)
$ 392,000 – 504,000

PROVENIENZ

- Galerie Springer, Berlin (1966).
- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (1970 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (2019 vom Vorgenannten erworben, Ketterer Kunst, München).

AUSSTELLUNG

- Wojciech Fangor, Grabowski Gallery, London, 29.3.-22.4.1966.

LITERATUR

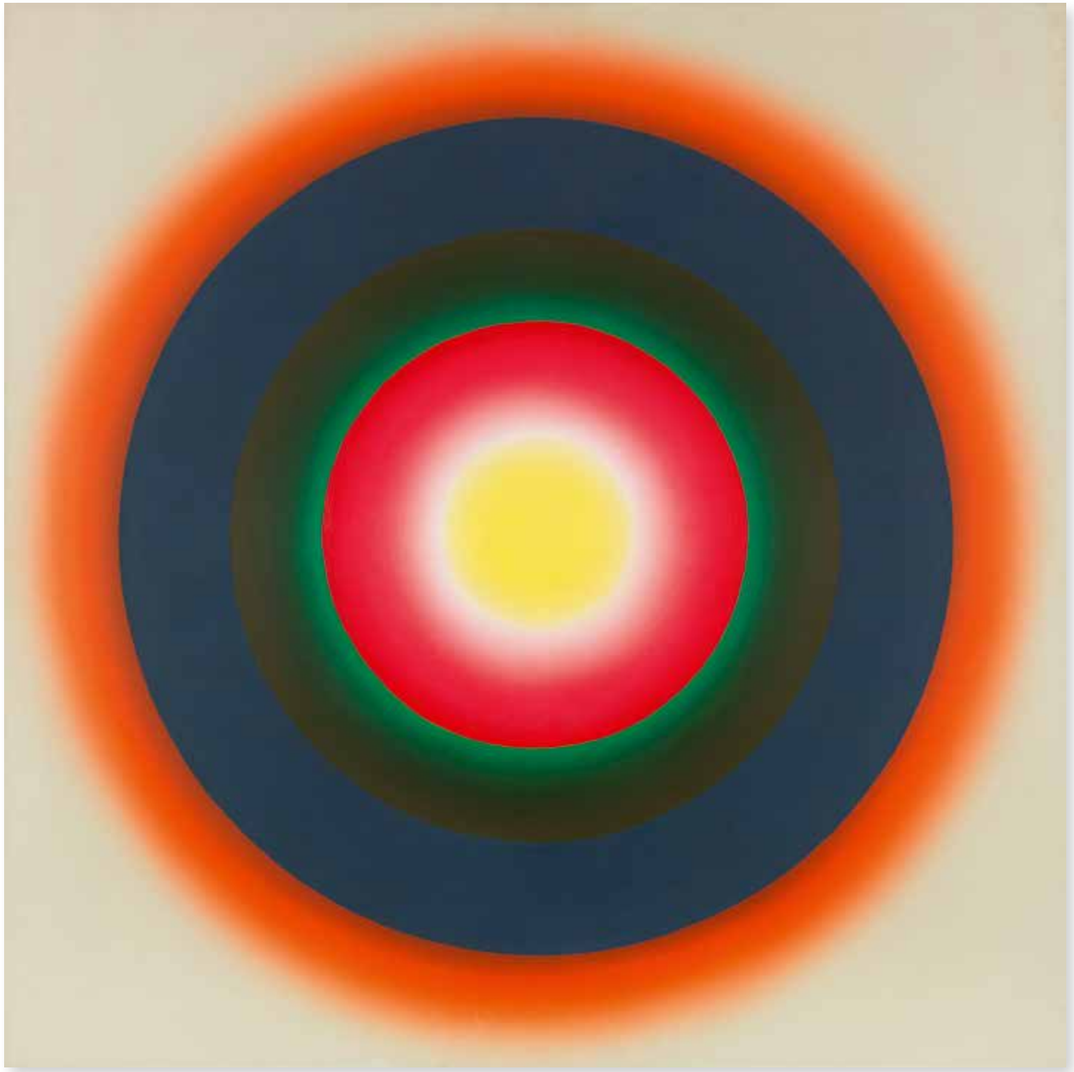
- R. C. Kenedy, Notes on Fangor, in: Art International, Vol. X, Nr. 4, April 1966, S. 53-56.
- Alastair Gordon, Art in the modern manner, in: The Connoisseur, Mai 1966, S. 134.
- Ketterer Kunst, München, 489. Auktion, Evening Sale, 7.6.2019, Los 159 (m. Abb.).

HOCHZEIT Kraftvolle Abstraktion aus der bahnbrechenden Schaffensphase des internationalen Op-Art-Künstlers

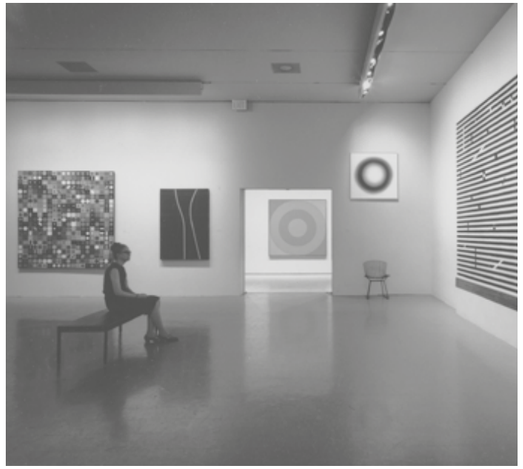
LEGENDÄR 1965 ist ein Gemälde Wojciech Fangors Teil der legendären Ausstellung „The Responsive Eye“ im Museum of Modern Art, New York

ILLUSION In Unschärfe versetzte, kräftige Farbverläufe erzeugen Tiefenräumlichkeit und eine pulsierende Sogwirkung

MUSEAL Fangors Gemälde sind heute Teil der wichtigsten musealen Sammlungen, darunter das Centre Pompidou, Paris, das Museum of Modern Art in New York und die Phillips Collection in Washington, D.C



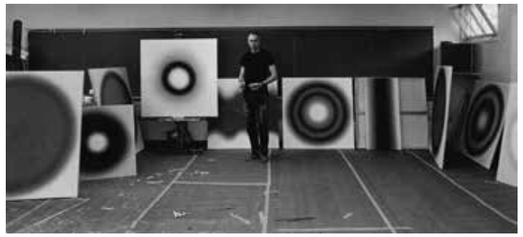
Ein Gemälde Wojciech Fangors in der legendären Ausstellung „The Responsive Eye“ im Museum of Modern Art, New York, 25.2.–25.4.1965, The Museum of Modern Art Archives, New York, Foto: George Cserna. © The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.



Farbe, Geometrie und Unschärfe:
Wojciech Fangors pulsierende Kompositionen

Die abstrakte Malerei und insbesondere die Farbfeldmalerei entdeckt der polnische Künstler Wojciech Fangor bereits in den 1950er Jahren für sich und beschäftigt sich insbesondere mit der Op-Art von Jesús Rafael Soto oder Victor Vasarely. Zur gleichen Zeit verwirklichen auch Kenneth Noland und Jasper Johns ihre ersten „Target Paintings“.

Fangor beginnt anstatt mit Acrylfarben mit weicheren und satteren Ölfarben zu experimentieren und schafft ab 1956 erste leuchtendfarbintensive Darstellungen verschwommener Kreise und wabernder Formengebilde mit optischen Kniffen und Illusionen, die er selbst als „Positive Illusory Spaces“ bezeichnet. Mit weichem Pinsel und einem bestimmten Mischverhältnis fügt der Künstler unzählige dünne Schichten bunter, satter Ölfarbe zu pulsierenden Kompositionen zusammen, in denen sich sein großes technisches Können offenbart. Mithilfe dieses feinen, lasierenden Farbauftrags, der strengen geometrischen Formfindung sowie der Illusion von Unschärfe und räumlicher Tiefe gelingt ihm eine beeindruckende Überschreitung der Grenzen malerisch-darstellerischer Möglichkeiten.



Wojciech Fangor in seinem Atelier in der Fairleigh Dickinson University, Madison (NJ), 1965, Foto: Hella Hammid. © Wojciech Fangor Archive / FANGOR Foundation. Courtesy of Museum of Modern Art in Warsaw

1966: Der Höhepunkt in Fangors Jahrzehnte überdauerndem künstlerischen Schaffen

In Polen reagiert man auf diese neuartigen, ungegenständlichen Gemälde zunächst verhalten. „Niemand verstand oder mochte meine Abstraktionen, der Großteil der Akademie fand, dass sie keine Kunst waren", erzählt er rückblickend (zit. nach: Welt Online, 24.9.2017). Bald gewinnt das zwischen Farbfeldmalerei und Op-Art changierende Schaffen Wojciech Fangors mit seinen faszinierenden, leicht verschwommenen, kräftig-bunten Farbfeldern und Kreisformationen jedoch international zunehmend an Bedeutung. Nach einigen für seine künstlerische Karriere entscheidenden Ausstellungen in Frankreich, Deutschland und Großbritannien werden seine Arbeiten bereits 1959 mit der Einzelausstellung „Color in Space" im Amsterdamer Stedelijk Museum gewürdigt. 1961 zieht es den Künstler Richtung Westen. Bis 1966 lebt und arbeitet er unter anderem in Berlin, Bath, London und Paris. In West-Berlin erhält er das renommierte Stipendium der Ford Foundation, 1965 nimmt er zudem am Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) in Berlin teil. 1966 emigriert Fangor in die USA. 1965 wird dort eine dem hier angebotenen Gemälde sehr ähnliche, jedoch kleinere Arbeit neben Werken von Josef Albers, Bridget Riley, Frank Stella und Victor Vasarely in der legendären Ausstellung „The Responsive Eye" im Museum of Modern Art in New York gezeigt. 1970 widmet ihm das Solomon R. Guggenheim Museum in New York eine umfassende Einzelausstellung und rückt Fangor damit endgültig in den Fokus der internationalen Kunstwelt.

Auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere entsteht 1966 die hier angebotene Arbeit. Sie zeigt sein meisterhaftes technisches Können, seine Beherrschung von subtilen oder kontrastreichen Farbverläufen, von Unschärfe und räumlicher Tiefe. Die verschwimmenden Konturen entfalten eine gewisse Sogwirkung und konfrontieren die Betrachtenden mit einer völlig neuen Seherfahrung. „Diese Bilder sind ein Test für Ihren Sehnerv", titelt die Welt 2017 anlässlich einer Ausstellung des polnisch-amerikanischen Künstlers in Berlin.

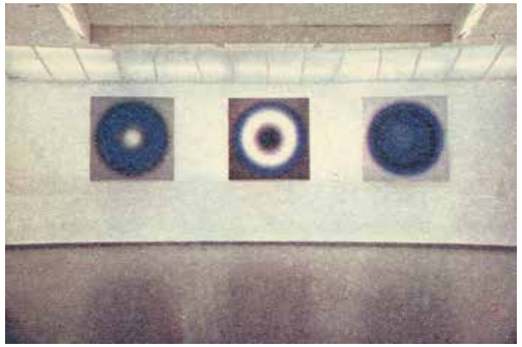
Unverändert aktuell:
Wiederentdeckung und Rezeption im 21. Jahrhundert

Die so andersartigen, außergewöhnlichen Arbeiten gelten auch heute noch als besondere Schöpfungen innerhalb der Farbfeldmalerei und der Op-Art. Selbst ganze 60 Jahre später haben sie nichts von ihrer Brillanz und einnehmenden Einzigartigkeit eingebüßt. Diese zeitlose Relevanz ist einer der Gründe, weshalb dem Œuvre des Künstlers gerade in den letzten Jahren wieder eine erhöhte internationale Wertschätzung, gar eine Wiederentdeckung zuteil wird. „Pity that this came when I was 90 and not when I was 40", kommentiert der Künstler seinen späten Ruhm vor einigen Jahren in einem Interview mit dem Zoo Magazine (zit. nach: New York Times Online, „Wojciech Fangor. Painter Who Emerged From Postwar Poland, Dies at 92").

2012 sind die Arbeiten Gegenstand einer retrospektiven Ausstellung im polnischen Nationalmuseum in Krakau, 2014 kuratiert der berühmte Schweizer Kunstauktionator und -sammler Simon de Pury die große Einzelausstellung „Color, Light, Space" in der Galerie 3 Grafton Street in London, die von der zeitgenössischen Kunstwelt als „Offenbarung" empfunden wird, wie die New York Times berichtet. De Pury schreibt bei dieser Gelegenheit über die Zeitlosigkeit der Arbeiten Wojciech Fangors und deren einnehmende Wirkung: „The first contact with Fangor's work will be a revelation for anyone who is not familiar with it. Fangor's bold use and choice of saturated colors combined with simple shapes and blurred edges is unlike anything that any other artist was doing between the late 1950s and early 1970s. Seen today it has lost none of it's freshness and could actually easily be mistaken for work having been done now." (Simon de Pury, 2015, zit. nach: www.depurydepury.com/event/wojciech-fangor/).

Wojciech Fangors faszinierende Gemälde sind heute Teil zahlreicher internationaler Sammlungen, darunter die Neue Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, das Centre Pompidou, Paris, das Museum of Modern Art in New York, das San Francisco Museum of Modern Art, das Museum Reinhard Ernst in Wiesbaden, die Phillips Collection sowie das Hirshhorn Museum in Washington, D.C. [CH]

Blick in Fangors Einzelausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 18.12.1970–31.1.1971. © Wojciech Fangor Archive / FANGOR Foundation. Courtesy of Museum of Modern Art in Warsaw



56

WASSILY KANDINSKY

1866 Moskau – 1944 Neuilly-sur-Seine

Sachte. 1929.

Aquarell und Gouache auf Papier, original auf Karton kaschiert.
Links unten monogrammiert und datiert. Verso monogrammiert und bezeichnet „No 340 / 1929 / ‚Sachte'". 26,4 x 40,1 cm (10.3 x 15.7 in). Original Unterlagekarton: 38,5 x 52,5 cm (15.2 x 20.7 in).
In der Handliste des Künstlers ist die Arbeit unter den Aquarellen für März 1929 verzeichnet „iii 1929, 340, Sachte". [JS]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.50 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R7/D)
$ 168,000 – 280,000

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, Kunsthaus 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.

Als Wassily Kandinskys Schlüsselmoment auf seinem heute weltberühmten Weg zur abstrakten Malerei gilt im Januar 1911 der Besuch eines Konzertes von Arnold Schönberg, des berühmten Vertreters der freien Atonalität. Auf dem Programm im Münchener Jahreszeitensaal stehen zwei Kompositionen des experimentellen österreichischen Komponisten. Kandinsky besucht das Konzert gemeinsam mit seinem jungen Künstlerkollegen Franz Marc, mit dem er noch im gleichen Jahr aus der neuen Künstlervereinigung München austreten und die legendäre expressionistische Künstlervereinigung „Der Blaue Reiter" ins Leben rufen sollte. Auch Franz Marc ist heute ein internationaler Mythos, gleichfalls außerordentlich begabt und ebenso wie Kandinsky von einem visionären Geist durchdrungen, gelingt auch ihm in den wenigen Jahren bis zu seinem frühen Tod im Ersten Weltkrieg ein kunsthistorisch gewaltiges Werk. Ganz im Gegensatz zu Kandinsky aber sollte und wollte Marc, dessen weltberühmte „Blaue Pferde" heute zu den Ikonen des Expressionismus zählen, die gegenständliche Malerei niemals komplett hinter sich lassen. Allein Kandinsky wagt von den progressiven Künstlern des „Blauen Reiter" diesen radikalen, einem kunsthistorischen Paukenschlag gleichenden Schritt, der von dem 1911 im Anschluss an das Schönberg-Konzert entstandenen Gemälde „Impression III (Konzert)" (1911, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München) seinen Ausgang nimmt. Ebenfalls 1911 gipfelt dieses Bestreben in der fast drei Meter breiten „Komposition V" (1911), welche aufgrund dieser radikal abstrakten Malerei von der Jury der Neuen Künstlervereinigung abgelehnt wird und schließlich die Abspaltung der Künstler des „Blauen Reiter" zur Folge hat. Damit kommt Kandinsky in seinem Schaffen erstmals dem nahe, was er direkt nach dem Konzert in einem Brief an Schönberg als das Ziel seines künstlerischen Strebens definiert, wenn er schreibt: „ Das selbständige Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist genau das, was ich in malerischer Form zu finden suche." (W. Kandinsky an A. Schönberg, in: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, Salzburg/Wien 1980, S. 19). Und während Kandinskys frühe abstrakte Kompositionen dieser Jahre – wenn auch maximal zu Bildkürzeln abstrahiert – noch gegenständliche Elemente wie Berge, Kirchtürme, Boote, Figuren und Reiter in sich tragen, beginnt sich Kandinskys Bildsprache um 1920 beeinflusst durch den russischen Konstruktivismus, langsam in Richtung einer streng geometrischen Abstraktion zu klären. Es ist dies ein Prozess, der schließlich während seiner Jahre am Bauhaus seinen absoluten Höhepunkt erreicht. 1921 beginnt Kandinsky in Weimar als Bauhauslehrer für analytisches Zeichnen, bevor er 1925 mit dem Wechsel des Bauhauses nach Dessau zum Leiter der Form- und Farbenlehre berufen wird. In Dessau, wo der Künstler gemeinsam mit Paul Klee eines der Meisterhäuser bewohnt, entsteht im März 1929 auch die vorliegende, souverän ausbalancierte Komposition „Sachte". Auf herausragende Weise ist Kandinsky hier mit dem sanften Farbverlauf der beiden Bildhälften sowie dem feinen, geradezu lyrischen Spiel aus Linien und geometrischen Grundformen, die auf der Bildfläche wie musikalische Akzente und Stimmen agieren, seinem zentralen künstlerischen Streben nach einem der Musik vergleichbaren Ausdruck der Malerei nahe gekommen. Hätte Kandinsky das Blatt nicht selbst mit dem Titel „Sachte" bezeichnet und unter diesem in seine Handliste aufgenommen, so wäre dennoch „Sachte" genau die Tonalität, welche der Betrachter dieser äußert lyrisch und sanft angelegten Komposition empfindet. [JS]

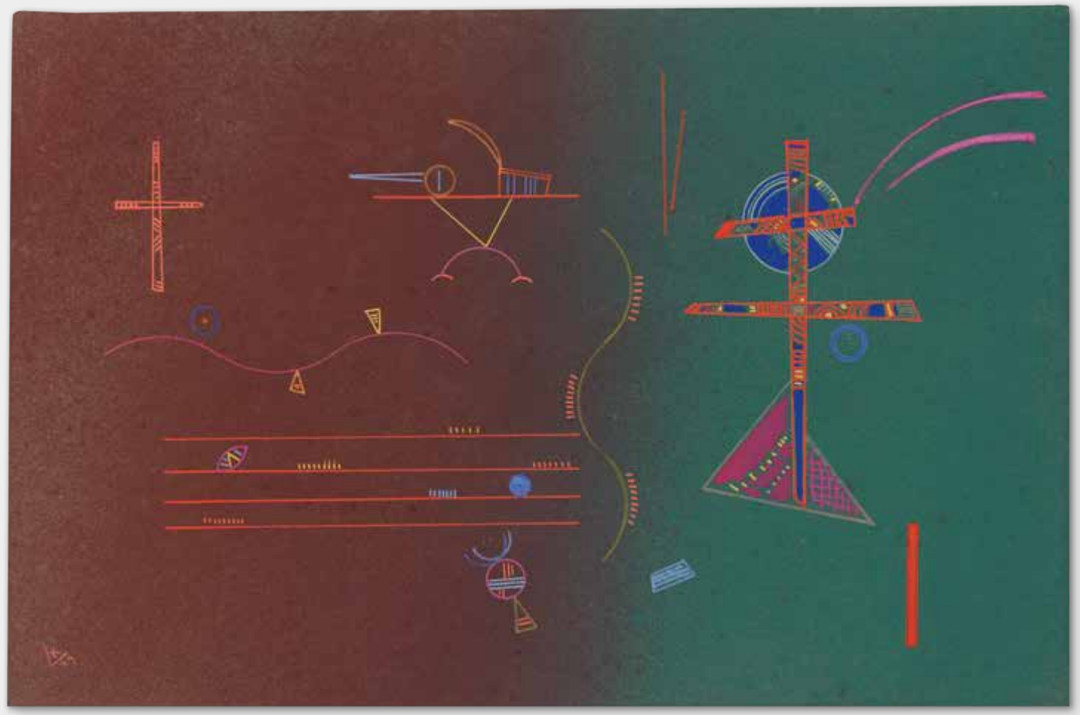
BAUHAUS Kandinskys streng geometrische Kompositionen der 1920er Jahre gelten als Höhepunkte seines Schaffens

PROGRAMMATISCH „Sachte" (1929) visualisiert beispielhaft Kandinskys berühmte abstrakte Kunsttheorie „Punkt und Linie zu Fläche" (1926)

KLÄNGE SEHEN Gleich einer gemalten Partitur realisiert „Sachte" auf besondere Weise Kandinskys Ziel, Stimmungen und Tonalitäten optisch umzusetzen

MUSEAL Aquarelle dieser Schaffenszeit befinden sich u. a. im Museum of Modern Art und im Guggenheim Museum, New York, sowie im Centre Pompidou, Paris

PROVENIENZ Seit fast 60 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung



„Die Musik, die schon seit Jahrhunderten die Kunst ist, welche ihre Mittel nicht zur Darstellung der Erscheinungen der Natur verwendet, sondern zur Äußerung des seelischen Lebens des Künstlers und zur Schöpfung eines eigentümlichen Lebens der musikalischen Töne, ist heute die am meisten beneidete Lehrmeisterin der Malerei."

Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, München 1912, S. 41.

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



57

GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Fuji. 1996.

Öl auf Alucobond.
Verso signiert sowie mit dem Editionsetikett, dort mit der Werknummer „839/54“ bezeichnet. 29 x 37 cm (11.4 x 14.5 in).
Teil der berühmten, titelgleichen Werkfolge, die von Richter für die gleichnamige Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, geschaffen und in direktem Anschluss über die Galerie Fred Jahn, München, veräußert wurde. Die Gemälde der „Fuji“-Werkreihe wurden teils im Hoch- sowie teils im Querformat jeweils als Unikat von Richter in der gleichen Farbzusammenstellung ausgeführt.
Jedes Gemälde unterscheidet sich nicht nur in der individuellen Gewichtung der einzelnen Farbkomponeten, sondern auch durch seinen durch den Einsatz des Rakels hervorgerufenen, stark variierenden Farbverlauf. [JS]

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.52 h ± 20 Min.

€ 350.000 – 450.000 (R7/D/F)
$ 392,000 – 504,000

PROVENIENZ

· Galerie Fred Jahn, München (direkt vom Künstler).
· Galerie Leidel, München.
· Privatsammlung Süddeutschland (2014 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Gerhard Richter, Fuji, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1997.

LITERATUR [IN AUSWAHL]

· Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Bd. 5: 1994-2006 (Nr. 806-899-8), Berlin 2019, WVZ-Nr. 839-54 (mit Abb. links oben in dem zweiten Studiofoto auf S. 209 mit anderen Gemälden der Werkreihe).
.....
· Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2002, S. 335.
· Gerhard Richter, Ausst.-Kat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2005 (m. Abb., zwei andere Gemälde der Werkreihe).
· Hubertus Butin, Stefan Gronert und Philipp Olbricht (Hrsg.), Gerhard Richter. Editionen 1965-2013. Catalogue Raisonné, Ostfildern 2014, Kat.-Nr. 89, S. 260 (m. Abb., S. 44 und 260, ein anderes Gemälde der Werkreihe).
· Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Tokio 2017, Abb. S. 270 (ein anderes Gemälde der Werkreihe).
· Hubertus Butin, Gerhard Richter. Unikate in Serie / Unique Pieces in Series, Köln 2017, S. 132, 136 (m. Abb. S. 138/139, zwei andere Gemälde der Werkreihe).
· Kerstin Küster, Farbe und Schichtung. Abstrakte Bilder 1986-2005, in: Gerhard Richter. Abstraktion, Ausst.-Kat. Museum Barberini, Postsdam 2018, S. 173.

HÖHEPUNKT Aus der Zeit der reifen „Abstrakten Bilder“, in denen allein der Rakel die Malerei dominiert

KALKÜL & ZUFALL Richter als Schöpfer einer radikal neuartigen malerischen Ästhetik

MAXIMALE PERFEKTION Erstmals führt Richter in der „Fuji“-Werkfolge seine ikonische Rakeltechnik auf glatter Metalloberfläche aus

AUSGESTELLT Für die gleichnamige Ausstellung im Lenbachhaus München geschaffen

GEEHRT Retrospektiven u. a. im Museum of Modern Art, New York (2002), in der Tate London (2013/14), im Metropolitan Museum of Art, New York (2020), und der Fondation Louis Vuitton, Paris (2025/26)

Die Gemälde der wichtigen Werkreihe „Fuji“ sind die ersten, in denen Richter seine ikonische Rakeltechnik, die seit den späten 1980er Jahren sein malerisches Schaffen dominiert, auf eine weitere Stufe der technischen Perfektion hebt. Auf den gleichnamigen japanischen Vulkan verweisend, hat uns Richter, auf dem Höhepunkt des von ihm entwickelten malerischen Prinzips eines kalkulierten Zufalls, in dieser Werkfolge aus der Kombination von Rot, Grün und Weiß den besonderen Variationsreichtum seiner Rakeltechnik vor Augen geführt und abstrakte Farblandschaften von herausragender Qualität und Dichte geschaffen. In die sanfte Unschärfe des Rakels gehüllt, rufen diese dem Titel der berühmten Werkreihe entsprechend Assoziationen an traditionelle asiatische Landschaftsmalerei wach, an Himmel, Berge und Spiegelungen im Wasser. Zudem tragen die Gemälde der „Fuji“-Werkreihe - wie in der vorliegenden, besonders akzentuierten und dichten Komposition besonders schön zu erkennen - auch ein lavaähnliches Glühen der von Rot bis hin zu leuchtendem Orange variierenden Farbverläufe in sich. In „Fuji“ hat Richter nicht nur Schärfe und Unschärfe, Tiefe und Fläche sowie Hell und Dunkel in eine perfekte Balance gebracht, sondern darüber hinaus durch die Wahl des glatten metallischen Bildträgers seine Malerei technisch souverän auf eine weitere Stufe gehoben, indem er nicht mehr wie bisher Leinwand, sondern eine dünne Aluminiumplatte, Alucobond genannt, als Bildträger wählt. Richter reizt die Härte des Materials, da sie eine technische Perfektionierung seiner Malerei dadurch möglich macht, dass sie einen höheren Druck des Rakels zulässt und sich die Ölfarben auf der glatten und harten Oberfläche besonders weich und fein vermischen. Anders als auf Leinwand gibt es auf der Aluminiumfläche zudem nichts, was die Durchmischung und den mit dem Rakel in einer Vielzahl von Schichten aufgetragenen Farbverlauf stört, keine Gewebestruktur, keine Keilrahmenstreben, keine sich durch das Umfalten erhebenden und sich im finalen Farbverlauf abzeichnenden Leinwandkanten. Das Ergebnis ist eine technisch wie ästhetisch beeindruckende Malerei, die ohne deutliche Zeichen ihres manuellen Schaffensprozesses doch in all ihrer Perfektion und Klarheit die unverwechselbare malerische Handschrift des Jahrhundertkünstlers Gerhard Richters in sich trägt. [JS]



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

Philip Guston 57

PHILIP GUSTON

1913 als Phillip Goldstein in Montreal – 1980 Woodstock

Untitled. 1957.

Öl auf Papier, auf Holzfaserplatte aufgezogen.
Unten mittig signiert und datiert. 63,5 x 88,9 cm (25 x 35 in). [AR]

Die Arbeit wird der Guston Foundation im Original vorgelegt.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.54 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R7/F)
$ 280,000 – 392,000

PROVENIENZ

- Leo Castelli Gallery, New York.
- Privatsammlung, New York (ca. 1958).
- Privatsammlung, New York (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Sammlung Deutschland (vom Vorgenannten erworben, Sotheby's NY - Private Sale).
- Sammlung Schweiz (seit 2018, Dorotheum Wien).

LITERATUR

- Dorotheum, Wien, Contemporary Art Part I, 16.5.2018, Los 209 (m. Farbabb.).

PURE EMOTION Kraftvoller Duktus in Gustons unverkennbarer Farbpalette

GESUCHT Die abstrakten Arbeiten der 1950er zählen neben seinen figurativen Arbeiten der 1970er Jahre zu den gefragtesten Arbeiten auf dem internationalen Auktionsmarkt (artprice.com)

ABSTRACT EXPRESSIONISM 1957 gehört Guston zu den führenden Vertretern der Bewegung

WELTBÜHNE Teilnahme an der documenta II, 1959, sowie an der Biennale di Venezia, 1960

MUSEAL Vergleichbare Arbeiten befinden sich im Museum of Modern Art, New York, im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und in der Tate Modern, London



„Usually I am on a work for a long stretch, until a moment arrives when the air of the arbitrary vanishes and the paint falls into positions that feel destined."

Philip Guston, 1956, zit. nach: Ausst.-Kat. 12 Americans, The Museum of Modern Art, New York 1956, S. 36.

Unmittelbare Ausdruckskraft, technische Virtuosität und eine individuelle künstlerische Handschrift: Philip Gustons abstrakte Arbeiten der 1950er Jahre verkörpern auf unvergleichbare Art die Essenz des Abstract Expressionism. Die revolutionäre Künstlerbewegung gilt als erste amerikanische Kunstrichtung mit internationalem Einfluss, die sich noch vor der Pop-Art und Minimal Art Ende der 1940er Jahre zu formieren beginnt und ausgehend von Amerika die internationale Kunstwelt erobert. Obwohl sich Philip Guston selbst nie als Abtrakter Expressionist bezeichnete, zählt er heute neben Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko und Willem de Kooning zu den wichtigsten Protagonisten dieser für die Nachkriegskunst so wichtigen Strömung. Diese hatte es sich zur Aufgabe gemacht, im ungegenständlichen Einsatz der Farbe den persönlichen Ausdruck zu finden und dabei Gefühle, innere Erfahrungen und spontane Impulse unmittelbar auf dem Bildträger sichtbar zu machen. Jackson Pollocks Action-Painting, Mark Rothkos Farbfeldmalerei und nicht zuletzt Philip Gustons oftmals als lyrisch und poetisch bezeichnete Abstraktionen verkörpern dabei in all ihrer formalen Verschiedenheit dieses alles verbindende, bahnbrechende Kunstverständnis.

Philip Guston beginnt in seinen abstrakten Arbeiten der frühen 1950er Jahre, zunächst mit nahezu monochromen oder innerhalb einer Farbgruppe nur leicht variierenden Nuancen den Bildraum zu erkunden. Kurze Pinselstriche bilden gitterartige Strukturen, sammeln sich im Zentrum und verlieren in Richtung der Bildränder immer mehr an Dichte, bis sie sich in einem meist heller werdenden Bildraum verlieren. Über die Jahre findet der Künstler schließlich immer mehr zur reinen Kraft der Farbe, die nun intensiver und selbstbewusster in breiten, temperamentvollen Pinselstrichen aufgetragen wird. Die Grundfarben Rot, Grün, Blau und Gelb übernehmen immer mehr die Führung, wobei die Randbereiche seiner Arbeiten – ob auf Leinwand oder wie hier auf Papier – meist unbemalt bleiben. Die Farbe sammelt sich nach wie vor im Bildzentrum, tastet mit einigen Ausläufern die Fläche ab, als wolle sie herausfinden, wie weit sie mit ihrer inhärenten Ausdruckskraft in den Raum vordringen kann. In dieser Art Schwebezustand zwischen kraftvollen und empfindsamen Partien, zwischen der Wucht der Farbe und räumlicher Zurückhaltung entsteht der besondere Reiz von Philip Gustons abstrakten Arbeiten und begründet letztlich auch seine singuläre Position innerhalb des Abstrakten Expressionismus. [AR]

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

59

PIERO DORAZIO

1927 Rom – 2005 Perugia

Vanitosa Pastorale. 1958.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. 146 x 114 cm (57.4 x 44.8 in). [EH]

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

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.56 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R7/D/F)
$ 112,000 – 168,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin (1985, Galerie Springer).

AUSSTELLUNG

· Pittori tedeschi e italiani contemporanei, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, April/Mai 1958 (auf dem Keilrahmen mit Resten eines Etiketts).
· XXX. Biennale Internationale d'Arte di Venezia, 18.6.-16.10.1960, Kat.-Nr. 69 (auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
· Galerie Müller, Stuttgart, 19.1.-28.2.1962, Kat.-Nr. 111 (auf dem Keilrahmen mit zwei Etiketten).
· Galerie Springer, Berlin (auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
· Dorazio, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 20.11.1981-10.1.1982; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 13.6.28-8.1981 (auf dem Keilrahmen mit einem Etikett des Wilhelm-Hack-Museums).
· Piero Dorazio, Quadrat Bottrop, Moderne Galerie, Bottrop, 13.6.-22.8.1982 (außer Katalog, auf dem Keilrahmen mit einem Etikett mit der handschriftlichen Bezeichnung „A.K.").

LITERATUR

· Marisa Volpi Orlandini, Jacques Lassaigne u. Giorgio Crisafi, Dorazio, Mailand 1977 / Stuttgart 1978, WVZ-Nr. 298 (m. SW-Abb.).

WENDEPUNKT Ende der 1950er findet Dorazio über dichte, sinnliche Liniengeflechte zu seinen vibrierenden Farbstrukturen

PROTAGONISTEN Farbe, Licht und rhythmische Struktur tragen das Bild

BIENNALE 1960 in Venedig gezeigt, im Entstehungsjahr in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom

PRIVATBESITZ Seit über 40 Jahren in einer Berliner Sammlung

„Ich wollte man könnte eine Farbe erschaffen, von der man nicht einen Traum abläse noch die Interpretation einer äußeren Wirklichkeit."

Piero Dorazio, in: Galerie im Erker, Piero Dorazio, St.Gallen 1966, o.S.

Die frühen Jahre - Entwicklung einer eigenständigen Bildsprache
Seit den frühen 1950er Jahren widmet sich Piero Dorazio der Abstraktion. Aufenthalte in Frankreich und ein längerer in den Vereinigten Staaten, den er 1953 auf Einladung der Harvard University antritt, erweitern seinen Blick auf die internationale Nachkriegskunst. Insbesondere die Auseinandersetzung mit dem Abstrakten Expressionismus und der lebendigen amerikanischen Kunstszene wirkt auf seine künstlerische Entwicklung ein. Nach seiner Rückkehr nach Rom im Sommer 1954 verbindet Dorazio diese Erfahrungen mit den eigenen, bereits in den 1940er Jahren entwickelten Untersuchungen von Farbe und Linie. Daraus entsteht eine eigenständige abstrakte Bildsprache, in der die Linie zunehmend ins Zentrum seiner Malerei rückt. Dorazio löst sich von der farbintensiven Expressivität früherer Arbeiten und entwickelt Kompositionen, in denen gestische Linien und rhythmische Ordnungen die Bildfläche bestimmen. Dabei nähert er sich in einem Wechselspiel von Bewegung, Farbe und Licht der neuen Bildstruktur.

1958 - Vanitosa Pastorale
Auf der Leinwand überlagern und verwinden sich zahlreiche Pinselzüge. Sie bilden kein bewegliches Geflecht, vielmehr sind es in Tönung und Lichtwert variierende Gruppierungen, deren Dichte und Rhythmus den Eindruck räumlicher Tiefe und Bewegung hervorrufen. So wird die Bildfläche zugleich geordnet und in Schwingung versetzt. Piero Dorazio entwickelt in dieser Zeit eine Form der strukturellen Bildgestaltung, die sich in formal konstruktiv strenger wirkenden Form durch sein weiteres Œuvre hindurchziehen wird. In „Vanitosa pastorale" erprobt Dorazio die Möglichkeiten einer Malerei, die nicht Gegenstände abbildet, sondern die Beziehungen zwischen Farbe, Licht, Linie und Raum selbst zum Thema macht. Der Titel kombiniert zwei wesentliche Motive der Kunstgeschichte: „Vanitas" (Vergänglichkeit) und die „Pastorale" (Schäferidyll). Dorazio hat sich auch immer wieder sehr kritisch mit der zeitgenössischen Entwicklung der jeweiligen Kunstströmungen auseinandergesetzt. In einem Schreiben vom 25.10.1963 schreibt er an Will Grohmann „Kunst ist ein seltener Vogel und sitzt, wo immer sie sitzen will, man kann sie nicht loswerden und wenn man sie wegjagt, kommt sie wieder und setzt sich hinter einen. (...) Es war unsere Hoffnung, dass einige Leute hier verstanden hätten, daß moderne Kunst nicht mit Politik oder mit präfabrizierten Theorien künstlich vermengt zu werden brauchte. Wenn man sie allein sich entwickeln und wachsen ließe, würde sie schon allein weiterkommen, auch als moralische oder politische Aussage".

So lässt sich Dorazios Beschäftigung mit Licht und Schatten als Zusammenspiel bewegter Elemente verstehen: als eine sich selbstständig weiterentwickelnde Idee, die im übertragenen Sinne eine gesellschaftliche Haltung widerspiegelt. Diese Vorstellung lässt sich auf das Liniengefüge des Gemäldes übertragen: Die einzelnen Spuren behalten ihre Eigenständigkeit und wirken zugleich in einem übergreifenden Zusammenhang. [EH]



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

60

VICTOR VASARELY

1906 Pécs – 1997 Annet-sur-Marne bei Paris

MÉH. 1981-1990.

Acryl auf Leinwand.
Unten mittig signiert. Verso zweifach signiert sowie datiert, betitelt und mit „1466“ sowie den Größenangaben bezeichnet. 240 x 225 cm (94.4 x 88.5 in). [AR]

Mit einem Zertifikat von Victor Vasarely, Annet-sur-Marne, vom 6. Februar 1990.
Hier mit der Datierung „1981-90“.
Laut Pierre Vasarely ist das Werk von 1989.

Aufrufzeit: 04.12.2026 – ca. 18.58 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 (R7/D/F)
$ 168,000 – 224,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen.

· Privatsammlung Hessen.

MONUMENTAL Psychedelisch-illusionistisches Farberlebnis in überwältigendem Großformat

OPTISCHE TÄUSCHUNG Farbigkeit, Format und Formenkanon vereinen sich zu Vasarelys so berühmtem optischen Spiel

VORREITER Er zählt zu den Mitbegründern und wichtigsten Vertretern der Op-Art

MUSEAL Seine Werke sind Teil bedeutender Museumssammlungen wie dem Guggenheim Museum, New York, dem Saint Louis Art Museum und dem Museum of Modern Art, New York

„Meister des Augentrugs“

Die Zeit, 20.3.2019

„Meister der optischen Täuschung“

Süddeutsche Zeitung, 1.12.2019

Victor Vasarely – „Meister der optischen Täuschung“ (Süddeutsche Zeitung) oder auch „Meister des Augentrugs“ (Die Zeit) – gilt als Mitbegründer und wichtigster Vertreter der Op-Art. Schon zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn beginnt er mit der systematischen Erforschung der menschlichen Wahrnehmung und der Entwicklung einer allgemeingültigen Bildsprache, die auf der Grundlage von Technik und Wissenschaft zur Demokratisierung der Kunst beitragen sollte. Mit seiner Idee von einer Art visuellem Alphabet, das sich nach bestimmten Regeln zu immer neuen Bildern zusammensetzen lässt, revolutionierte er nicht nur die bis dahin noch weit verbreitete Vorstellung des „Künstler-Genies“, sondern verfolgte insbesondere das Ziel, den Menschen mit seiner universell verständlichen Bildsprache auch ohne kulturhistorisches Wissen einen Zugang zur Kunst zu verschaffen.

Dieses Streben und Grundprinzip seines künstlerischen Schaffens kommt in seiner Arbeit „MÉH“ ganz deutlich zum Tragen. Vor einem schwarzen Hintergrund, der an die endlose Weite des Universums denken lässt, setzt er ein denkbar kleines Farb- und Formenvokabular ein, um den größtmöglichen Effekt zu erzielen. Die geometrische Grundform des Rechtecks wird hier konsequent beibehalten und lediglich anhand weniger Grundregeln variiert. Ganz gezielt setzt er Farben und Größenverhältnisse ein, um vor dem Auge des Betrachters ein würfelartiges Konstrukt erscheinen zu lassen, das je nach Standpunkt und Blickwinkel seine Form zu verändern scheint und den Betrachter zum aktiven Bestandteil des Kunstwerks werden lässt; eine Errungenschaft die zuvor nur wenigen Künstlern gelungen war und durch die Op-Art weite Verbreitung und Anerkennung fand.

Mit psychedelisch-illusionistischen Arbeiten wie dieser hat Victor Vasarely in den 1980er Jahren seine visuelle Sprache aus geometrischen Rastern, verzerrenden Linien und kontrastierenden Farbpaletten perfektioniert. Ganz gezielt nutzt er Rauten, Würfel und Hexagone, um dem Betrachter Dreidimensionalität vorzutäuschen, visuelle Effekte zu erzeugen und das Auge zu irritieren. Die Titel seiner Arbeiten, wie „Dirac“ oder „Photon“ verweisen dabei oftmals auf seine lebenslange Faszination für Physik, Astrophysik und Geometrie. Der Titel „MÉH“ lässt sich hingegen vermutlich auf die ungarische Herkunft Vasarelys zurückführen und seine Auseinandersetzung mit der Naturwissenschaft. Übersetzt bedeutet es im Deutschen „Biene“ und lässt bei der Komposition an eine Art systematisierten Bienenstock denken, in dem die Regeln der Geometrie Einzug gehalten haben. Vasarely selbst würde auf diesen Vergleich hingegen vermutlich entgegnen: „In meinen Kompositionen gibt es keine greifbaren Bezüge zu Gegenständen, und dennoch strömt Licht aus ihnen!“ (Victor Vasarely, in: Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. II, Neuchâtel 1973) [AR]



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

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

1. Allgemeines

1.1 Die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer") versteigert grundsätzlich als Kommissionär im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgenden „Kommittenten"), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedingungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5.5) zu entrichten.

1.2 Die Versteigerung wird durch eine natürliche Person, die im Besitz einer Versteigerungserlaubnis ist, durchgeführt; die Bestimmung dieser Person obliegt dem Versteigerer. Der Versteigerer bzw. der Auktionator ist berechtigt geeignete Vertreter gemäß § 47 GewO einzusetzen, die die Auktion durchführen. Ansprüche aus der Versteigerung und im Zusammenhang mit dieser bestehen nur gegenüber dem Versteigerer.

1.3 Der Versteigerer behält sich vor, Katalognummern zu verbinden, zu trennen, in einer anderen als der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.

1.4 Sämtliche zur Versteigerung kommenden Objekte können vor der Versteigerung beim Versteigerer besichtigt werden. Dies gilt auch bei der Teilnahme an Auktionen, bei denen der Bieter zusätzlich per Internet mitbieten kann (so genannten Live-Auktionen). Ort und Zeit kann der jeweiligen Ankündigung im Internetauftritt des Versteigerers entnommen werden. Ist dem Bieter (insbesondere dem Bieter in einer Live- Auktion) die Besichtigung zeitlich nicht (mehr) möglich, da beispielsweise die Auktion bereits begonnen hat, so verzichtet er mit dem Bietvorgang auf sein Besichtigungsrecht.

1.5 Gemäß Geldwäschegesetz (GwG) ist der Versteigerer verpflichtet, den Erwerber bzw. den an einem Erwerb Interessierten sowie ggf. einen für diese auftretenden Vertreter und den „wirtschaftlich Berechtigten" i.S.v. § 3 GwG zum Zwecke der Auftragsdurchführung zu identifizieren sowie die erhobenen Angaben und eingeholten Informationen aufzuzeichnen und aufzubewahren. Der vorbezeichnete Erwerber bzw. zum Erwerb Interessierte, bzw. dessen Vertreter sind hierbei zur Mitwirkung verpflichtet, insbesondere zur Vorlage der erforderlichen Legitimationspapiere, insbesondere anhand eines inländischen oder nach ausländerrechtlichen Bestimmungen anerkannten oder zugelassenen Passes, Personalausweises oder Pass- oder Ausweisersatzes. Der Versteigerer ist berechtigt, sich hiervon eine Kopie unter Beachtung der datenschutzrechtlichen Bestimmungen zu fertigen. Bei juristischen Personen oder Personengesellschaften ist der Auszug aus dem Handels- oder Genossenschaftsregister oder einem vergleichbaren amtlichen Register oder Verzeichnis anzufordern. Der Erwerber, bzw. an dem Erwerb Interessierte, versichern, dass die von ihnen zu diesem Zweck vorgelegten Legitimationspapiere und erteilten Auskünfte zutreffend sind und er, bzw. der von ihm Vertretene „wirtschaftlich Berechtigter" nach § 3 GwG ist.

2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag

2.1 Der Aufruf erfolgt in der Regel zum unteren Schätzpreis, in Ausnahmefällen auch darunter. Gesteigert wird nach Ermessen des Versteigerers, im Allgemeinen in 10 %-Schritten.

2.2 Der Versteigerer kann ein Gebot ablehnen; dies gilt insbesondere dann, wenn ein Bieter, der dem Versteigerer nicht bekannt ist oder mit dem eine Geschäftsverbindung noch nicht besteht, nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit leistet. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht allerdings auch im Fall einer Sicherheitsleistung nicht.

2.3 Will ein Bieter Gebote im Namen eines anderen abgeben, muss er dies vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschriften des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vertretervollmacht mitteilen. Bei der Teilnahme als Telefonbieter oder als Bieter in einer Live-Auktion (vgl. Definition Ziffer 1.4) ist eine Vertretung nur möglich, wenn die Vertretervollmacht dem Versteigerer mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung (= erster Aufruf) in Schriftform vorliegt. Anderenfalls haftet der Vertreter für sein Gebot, wie wenn er es in eigenem Namen abgegeben hätte, dem Versteigerer wahlweise auf Erfüllung oder Schadensersatz.

2.4 Ein Gebot erlischt außer im Falle seiner Ablehnung durch den Versteigerer dann, wenn die Versteigerung ohne Erteilung des Zuschlags geschlossen wird oder wenn der Versteigerer den Gegenstand erneut aufruft; ein Gebot erlischt nicht durch ein nachfolgendes unwirksames Übergebot.

2.5 Ergänzend gilt für schriftliche Gebote: Diese müssen spätestens am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegenstand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagssumme ohne Aufgeld und Umsatzsteuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Möglichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbehaltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

2.7 Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Versteigerer nach freiem Ermessen einem Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteigerer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wiederholen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

3. Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf

3.1 Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, Angebote in Textform, übers Internet oder fernmündliche Angebote, die erst am Tag der Versteigerung bei ihm eingehen und der Anbietende in der Versteigerung nicht anwesend ist, zu berücksichtigen. Der Anbietende kann jedoch keinerlei Ansprüche daraus herleiten, wenn der Versteigerer diese Angebote in der Versteigerung nicht mehr berücksichtigt, gleich aus welchem Grund.

3.2 Sämtliche Angebote in Abwesenheit nach vorausgegangener Ziffer, auch 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung werden rechtlich grundsätzlich gleich behandelt wie Angebote aus dem Versteigerungssaal. Der Versteigerer übernimmt jedoch hierfür keinerlei Haftung.

3.3 Es ist grundsätzlich nach allgemeinem Stand der Technik nicht möglich, Soft- und Hardware vollständig fehlerfrei zu entwickeln und zu unterhalten. Ebenso ist es nicht möglich Störungen und Beeinträchtigungen im Internet und Telefonverkehr zu 100 % auszuschließen. Demzufolge kann der Versteigerer keine Haftung und Gewähr für die dauernde und störungsfreie Verfügbarkeit und Nutzung der Websites, der Internet- und der Telefonverbindung übernehmen, vorausgesetzt dass er diese Störung nicht selbst zu vertreten hat. Maßgeblich ist der Haftungsmaßstab nach Ziffer 10 dieser Bedingungen. Der Anbieter übernimmt daher unter diesen Voraussetzungen auch keine Haftung dafür, dass aufgrund vorbezeichneter Störung ggfls. keine oder nur unvollständige, bzw. verspätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter übernimmt demgemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind. Der Versteigerer wird während der Versteigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unternehmen, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefonnummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefonischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verantwortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Verbindung auftreten.

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongespräche mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumentations- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegennahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können.

Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen.

Der Telefonbieter wird über diese in Ziffer 3.4 aufgeführten Modalitäten zusätzlich rechtzeitig vor Stattfinden der Versteigerung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

3.5 Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Währungsumrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zugangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hinreichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Versteigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Verwendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen werden, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

3.7 Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachverkauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, sofern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung

4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschlechterung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versendung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berechtigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jederzeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbeitungskosten) verlangen.

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

5.2 Zahlungen des Käufers sind grundsätzlich nur durch Überweisung an den Versteigerer auf das von ihm angegebene Konto zu leisten. Die Erfüllungswirkung der Zahlung tritt erst mit endgültiger Gutschrift auf dem Konto des Versteigerers ein.

Alle Kosten und Gebühren der Überweisung (inkl. der dem Versteigerer abgezogenen Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers, soweit gesetzlich zulässig und nicht unter das Verbot des § 270a BGB fallend.

5.3 Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, differenz- oder regelbesteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Kauf erfragt werden. Sie ist auch bei den jeweiligen Objekten angegeben, im Katalog mit den Buchstaben „D" für Differenzbesteuerung und „R" für Regelbesteuerung gekennzeichnet.

5.4 Besteuerung

5.4.1 Der Zuschlagspreis (Hammerpreis) versteht sich bei der Regelbesteuerung zuzüglich der gesetzlichen Umsatzsteuer, deren Höhe sich nach der steuerlichen Einordnung des jeweiligen Kunstwerks richtet (vgl. Ziffer 5.4.2).

5.4.2 Abhängig von Art und Beschaffenheit des Werkes kann entweder der ermäßigte Umsatzsteuersatz von 7 % (z. B. für gedruckte Bücher und bestimmte Originalkunstwerke i. S. d. § 12 Abs. 2 Nr. 1 UStG i.V.m. Anlage 2) oder der Regelsteuersatz von 19 % zur Anwendung kommen.

5.4.3 Der jeweils zutreffende Umsatzsteuersatz ist im Katalog bzw. Online-Angebot individuell ausgewiesen.

5.4.4 Bei Anwendung der Differenzbesteuerung nach § 25a UStG erfolgt kein gesonderter Umsatzsteuerausweis. In diesen Fällen ist die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer von derzeit 19 % im Kaufpreis enthalten,

5.5 Käuferaufgeld

5.5.1 Gegenstände, die im Katalog mit „D" gekennzeichnet sind, unterliegen der Differenzbesteuerung. Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt zusätzlich ein Aufgeld, wie folgt erhoben:

– Zuschlagspreis bis 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 veräußerte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 19 % der Rechnungssumme erhoben.

5.5.3 Bei im Katalog mit „R" gekennzeichneten Gegenstände wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kaufpreis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 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 ersteigerten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegenstand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge herauszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlung des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Versteigerer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerblichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Versteigerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszinsen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrentkredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen gesetzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand nochmals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rechte aus dem vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z.B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine Erwerbung unverzüglich, spätestens 1 Monat nach Zuschlag, beim Versteigerer abzuholen. Gerät er mit dieser Verpflichtung in Verzug und erfolgt eine Abholung trotz erfolgloser Fristsetzung nicht, oder verweigert der Käufer ernsthaft und endgültig die Abholung, kann der Versteigerer vom Kaufvertrag zurücktreten und Schadensersatz verlangen mit der Maßgabe, dass er den Gegenstand nochmals versteigern und seinen Schaden in derselben Weise wie bei Zahlungsverzug des Käufers geltend machen kann, ohne dass dem Käufer ein Mehrerlös aus der erneuten Versteigerung zu steht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug bedingter Beitreibungskosten.

8.4 Der Versteigerer ist berechtigt vom Vertrag zurücktreten, wenn sich nach Vertragsschluss herausstellt, dass er aufgrund einer gesetzlichen Bestimmung oder behördlichen Anweisung zur Durchführung des Vertrages nicht berechtigt ist bzw. war oder ein wichtiger Grund besteht, der die Durchführung des Vertrages für den Versteigerer auch unter Berücksichtigung der berechtigten Belange des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten für das Vorliegen von Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 oder 2 des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) oder bei fehlender, unrichtiger oder unvollständiger Offenlegung von Identität und wirtschaftlichen Hintergründen des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sowie unzureichender Mitwirkung bei der Erfüllung der aus dem Geldwäschegesetz (GwG) folgenden Pflichten, unabhängig ob durch den Käufer oder den Einlieferer. Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigten Umständen Kenntnis erlangt.

9. Gewährleistung

9.1 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Sie sind gebraucht und werden ohne Haftung des Versteigerers für Sachmängel und unter Ausschluss jeglicher Gewährleistung zugeschlagen. Der Versteigerer verpflichtet sich jedoch gegenüber dem Käufer bei Sachmängeln, welche den Wert oder die Tauglichkeit des Objekts aufheben oder nicht unerheblich mindern und die der Käufer ihm gegenüber innerhalb von 12 Monaten nach Zuschlag geltend macht, seine daraus resultierenden Ansprüche gegenüber dem Einlieferer abzutreten, bzw., sollte der Käufer das Angebot auf Abtretung nicht annehmen, selbst gegenüber dem Einlieferer geltend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erzielten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteigerer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Versteigerers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachverständigen (oder des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erforderlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

9.2 Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Ist der Bieter/Käufer gleichzeitig Verbraucher i.S.d. § 13 BGB wird er auf folgendes ausdrücklich hingewiesen:

Da er in einer öffentlich zugänglichen Versteigerung i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB ein Werk ersteigert, das eine gebrauchte Sache darstellt, finden die Vorschriften des Verbrauchsgüterkaufs, also die Vorschriften der §§ 474 ff. BGB auf diesen Kauf keine Anwendung.

Unter einer „öffentlich zugänglichen Versteigerung" i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB versteht man eine solche Vermarktungsform, bei der der Verkäufer Verbrauchern, die persönlich anwesend sind, oder denen diese Möglichkeit gewährt wird, Waren oder Dienstleistungen anbietet und zwar in einem vom Versteigerer durchgeführten, auf konkurrierenden Geboten basierendem transparenten Verfahren, bei dem der Bieter, der den Zuschlag erhalten hat, zum Erwerb der Waren oder Dienstleistung verpflichtet ist. Da die Möglichkeit der persönlichen Anwesenheit für die Ausnahme des § 474 Abs. 2 S. 2 BGB ausreicht, kommt es nicht darauf an, dass ein oder mehrere Verbraucher an der Versteigerung tatsächlich teilgenommen haben. Auch die Versteigerung über eine Online-Plattform ist daher als eine öffentlich zugängliche Versteigerung anzusehen, wenn die Möglichkeit der persönlichen Anwesenheit der Verbraucher gewährleistet ist.

Daher gelten insbesondere die in diesen Bedingungen aufgeführten Gewährleistungsausschlüsse und - beschränkungen auch gegenüber einem Verbraucher.

9.3 Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalogbeschreibungen und –abbildungen, sowie Darstellungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) begründen keine Garantie und sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der Information des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigenschaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angegebenen Schätzpreise dienen - ohne Gewähr für die Richtigkeit - lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der zu versteigernden Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Versteigerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

9.4 In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstellung in Größe, Qualität, Farbgebung u.ä. alleine durch die Bildwiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Gewähr und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

10. Haftung

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Verrichtungsgehilfen sind - gleich aus welchem Rechtsgrund und auch im Fall des Rücktritts des Versteigerers nach Ziff. 8.4 - ausgeschlossen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteigerers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsgehilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der fahrlässigen Verletzung vertragswesentlicher Pflichten, jedoch in letzterem Fall der Höhe nach beschränkt auf die bei Vertragsschluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haftung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. Datenschutz

Auf die jeweils gültigen Datenschutzbestimmungen des Versteigerers wird ausdrücklich hingewiesen. Sie finden sich sowohl im jeweiligen Auktionskatalog veröffentlicht, als auch als Aushang im Auktionssaal und im Internet veröffentlicht unter www.kettererkunst.de/datenschutz/index.php. Sie sind Vertragsbestandteil und Grundlage jedes geschäftlichen Kontaktes, auch in der Anbahnungsphase.

12. Schlussbestimmungen

12.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während oder unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung betreffende Vorgänge - insbesondere Zuschläge und Zuschlagspreise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

12.2 Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schriftformerfordernisses.

12.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Sondervermögen wird zusätzlich vereinbart, dass Erfüllungsort und Gerichtsstand München ist. München ist ferner stets dann Gerichtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

12.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

12.5 Streitbeilegungsverfahren:

Der Anbieter ist weder gesetzlich verpflichtet noch freiwillig einem Streitbeilegungsverfahren (z.B. Art. 36 Abs. 1 Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (VSBG)) vor einer Verbraucherschlichtungsstelle beigetreten und somit auch nicht bereit an einem solchen Verfahren teilzunehmen.

12.6 Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Es gilt § 306 Abs. 2 BGB.

12.7 Diese Versteigerungsbedingungen enthalten eine deutsche und eine englische Fassung. Maßgebend ist stets die deutsche Fassung, wobei es für Bedeutung und Auslegung der in diesen Versteigerungsbedingungen verwendeten Begriffe ausschließlich auf deutsches Recht ankommt.

(Stand: 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, Steuernummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Versteuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;
- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;
- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweiskopie, Handelsregisterauszug, Rechnungskopie, Beantwortung von zusätzlichen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekte überprüfen zu können). Teilweise sind wir dazu auch gesetzlich verpflichtet, vgl. § 2 Abs. 1 Ziffer 16 GwG und dies bereits schon in einem vorvertraglichen Stadium.

Gleichzeitig sind wir im Rahmen der Vertragsabwicklung und zur Durchführung vertragsanbahnender Maßnahmen berechtigt, andere ergänzende Informationen von Dritten einzuholen (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berechtigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen. Diese Erforderlichkeit ist insbesondere durch die Besonderheit des Auktionshandels gegeben, da Sie mit Ihrem Gebot und dem Zuschlag dem Vorbieter die Möglichkeit nehmen, das Kunstwerk zu erstehen. Damit kommt Ihrer Bonität, über die wir stets höchste Verschwiegenheit bewahren, größte Bedeutung zu.).

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

Sie haben die Möglichkeit, sich bei uns direkt (im Telefonat, postalisch, per E-Mail oder per Fax), oder auf unseren Internetseiten unter Angabe von personenbezogenen Daten zu registrieren.

So z.B. wenn Sie an Internetauktionen teilnehmen möchten oder/und sich für bestimmte Kunstwerke, Künstler, Stilrichtungen, Epochen u.a. interessieren, oder uns bspw. Kunstobjekte zum Kauf oder Verkauf anbieten wollen.

Welche personenbezogenen Daten Sie dabei an uns übermitteln, ergibt sich aus der jeweiligen Eingabemaske, die wir für die Registrierung bzw. Ihre Anfragen verwenden, oder den Angaben, um die wir Sie bitten, oder die Sie uns freiwillig übermitteln. Die von Ihnen hierfür freiwillig ein- bzw. angegebenen personenbezogenen Daten werden ausschließlich für die interne Verwendung bei uns und für eigene Zwecke erhoben und gespeichert.

Wir sind berechtigt die Weitergabe an einen oder mehrere Auftragsverarbeiter zu veranlassen, der die personenbezogenen Daten ebenfalls ausschließlich für eine interne Verwendung, die dem für die Verarbeitung Verantwortlichen zuzurechnen ist, nutzt.

Durch Ihre Interessenbekundung an bestimmten Kunstwerken, Künstlern, Stilrichtungen, Epochen, u.a., sei es durch Ihre oben beschriebene Teilnahme bei der Registrierung, sei es durch Ihr Interesse am Verkauf, der Einlieferung zu Auktionen, oder dem Ankauf, jeweils unter freiwilliger Angabe Ihrer personenbezogenen Daten, ist es uns gleichzeitig erlaubt, Sie über Leistungen unseres Hauses und Unternehmen, die auf dem Kunstmarkt in engem Zusammenhang mit unserem Haus stehen, zu benachrichtigen, sowie zu einem zielgerichteten Marketing und der Zusendung von Werbeangeboten auf Grundlage Ihres Profils per Telefon, Fax, postalisch oder E-Mail. Wünschen Sie dabei einen speziellen Benachrichtigungsweg, so werden wir uns gerne nach Ihren Wünschen richten, wenn Sie uns diese mitteilen. Stets werden wir aufgrund Ihrer vorbezeichneten Interessen, auch Ihren Teilnahmen an Auktionen, nach Art. 6 Abs. 1 lit (f) DSGVO abwägen, ob und wenn ja, mit welcher Art von Werbung wir an Sie herantreten dürfen (bspw.: Zusendung von Auktionskatalogen, Information über Sonderveranstaltungen, Hinweise zu zukünftigen oder vergangenen Auktionen, etc.).

Sie sind jederzeit berechtigt, dieser Kontaktaufnahme mit Ihnen gem. Art. 21 DSGVO zu **widersprechen** (siehe nachfolgend unter: „Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten").

Live-Auktionen

In sogenannten Live-Auktionen sind eine oder mehrere Kameras oder sonstige Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte auf den Auktionator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichsten Sorgfaltsmaßnahmen, dass hierbei keine Personen im Saal, die nicht konkret von Ketterer Kunst für den Ablauf der Auktion mit deren Einwilligung dazu bestimmt sind, abgebildet werden. Ketterer Kunst kann jedoch keine Verantwortung dafür übernehmen, dass Personen im Auktionssaal sich aktiv in das jeweilige Bild einbringen, in dem sie bspw. bewusst oder unbewusst ganz oder teilweise vor die jeweilige Kamera treten, oder sich durch das Bild bewegen. Für diesen Fall sind die jeweiligen davon betroffenen Personen durch ihre Teilnahme an bzw. ihrem Besuch an der öffentlichen Versteigerung mit der Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten in Form der Abbildung ihrer Person im Rahmen des Zwecks der Live-Auktion (Übertragung der Auktion mittels Bild und Ton) einverstanden.

Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Gemäß den Vorschriften der DSGVO stehen Ihnen insbesondere folgende Rechte zu:

- Recht auf unentgeltliche Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten personenbezogenen Daten, das Recht eine Kopie dieser Auskunft zu erhalten, sowie die weiteren damit in Zusammenhang stehenden Rechte nach Art. 15 DSGVO.
- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten – auch mittels einer ergänzenden Erklärung – zu verlangen.
- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden") der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.
- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.
- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.
- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

Beruht die Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten auf einer Einwilligung nach Art. 6 Abs. 1 lit a) oder Art. 9 Abs. 2 lit a) DSGVO, so steht Ihnen zusätzlich ein Recht auf Widerruf nach Art. 7 Abs. 3 DSGVO zu. Vor einem Ansuchen auf entsprechende Einwilligung werden Sie von uns stets auf Ihr Widerrufsrecht hingewiesen.

Zur Ausübung der vorbezeichneten Rechte können Sie sich direkt an uns unter den zu Beginn angegebenen Kontaktdaten oder an unseren Datenschutzbeauftragten wenden. Ihnen steht es ferner frei, im Zusammenhang mit der Nutzung von Diensten der Informationsgesellschaft, ungeachtet der Richtlinie 2002/58/EG, Ihr Widerspruchsrecht mittels automatisierter Verfahren auszuüben, bei denen technische Spezifikationen verwendet werden.

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

Wenn Sie der Ansicht sind, dass die Verarbeitung der Sie betreffenden personenbezogenen Daten durch die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München gegen die DSGVO verstößt, so haben Sie das Recht sich mit einer Beschwerde an die zuständige Stelle, in Bayern an das Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Promenade 27 (Schloss), D - 91522 Ansbach zu wenden.

Datensicherheit

Wir legen besonders Wert auf eine hohe IT-Sicherheit, unter anderem durch eine aufwendige Sicherheitsarchitektur.

Datenspeicherzeitraum

Der Gesetzgeber schreibt vielfältige Aufbewahrungsfristen und -pflichten vor, so. z.B. eine 10-jährige Aufbewahrungsfrist (§ 147 Abs. 2 i. V. m. Abs. 1 Nr.1, 4 und 4a AO, § 14b Abs. 1 UStG) bei bestimmten Geschäftsunterlagen, wie z.B. für Rechnungen. Wir weisen auch darauf hin, dass die jeweilige Aufbewahrungsfrist bei Verträgen erst nach dem Ende der Vertragsdauer zu laufen beginnt. Wir erlauben uns auch den Hinweis darauf, dass wir im Falle eines Kulturgutes nach § 45 KGSG i.V.m. § 42 KGSG verpflichtet sind, Nachweise über die Sorgfaltsanforderungen aufzuzeichnen und hierfür bestimmte personenbezogene Daten für die Dauer von 30 Jahren aufzubewahren. Nach Ablauf der Fristen, die uns vom Gesetzgeber auferlegt werden, oder die zur Verfolgung oder die Abwehr von Ansprüchen (z.B. Verjährungsregelungen) nötig sind, werden die entsprechenden Daten routinemäßig gelöscht. Daten, die keinen Aufbewahrungsfristen und -pflichten unterliegen, werden gelöscht, wenn ihre Aufbewahrung nicht mehr zur Erfüllung der vertraglichen Tätigkeiten und Pflichten erforderlich ist. Stehen Sie zu uns in keinem Vertragsverhältnis, sondern haben uns personenbezogene Daten anvertraut, weil Sie bspw. über unsere Dienstleistungen informiert sein möchten, oder sich für einen Kauf oder Verkauf eines Kunstwerks interessieren, erlauben wir uns davon auszugehen, dass Sie mit uns so lange in Kontakt stehen möchten, wir also die hierfür uns übergebenen personenbezogenen Daten so lange verarbeiten dürfen, bis Sie dem aufgrund Ihrer vorbezeichneten Rechte aus der DSGVO widersprechen, eine Einwilligung widerrufen, von Ihrem Recht auf Löschung oder der Datenübertragung Gebrauch machen.

Wir weisen darauf hin, dass für den Fall, dass Sie unsere Internetdienste in Anspruch nehmen, hierfür unsere erweiterten Datenschutzerklärungen ergänzend gelten, die Ihnen in diesem Fall gesondert bekannt gegeben und transparent erläutert werden, sobald Sie diese Dienste in Anspruch nehmen.

*Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung)

(Stand 5/2020)

TERMS OF PUBLIC AUCTION

1. General

1.1 Ketterer Kunst GmbH & Co. KG based in Munich (hereinafter "Auctioneer") generally auctions as a commission agent in its own name and for the account of the consignor (hereinafter "Commissioner"), who remains anonymous. Items owned by the auctioneer (own goods) are auctioned in their own name and for their own account. These auction conditions also apply to the auction of these own goods, in particular the premium (below item 5.5) is also to be paid for this.

1.2 The auction shall be conducted by an individual having an auctioneer's license; the auctioneer shall select this person. The auctioneer is entitled to appoint suitable representatives to conduct the auction pursuant to § 47 of the German Trade Regulation Act (GewO). Any claims arising out of and in connection with the auction may be asserted only against the auctioneer.

1.3 The auctioneer reserves the right to combine any catalog numbers, to separate them, to call them in an order other than that specified in the catalog or to withdraw them.

1.4 Any items due to be auctioned may be inspected on the auctioneer's premises prior to the auction. This also applies to participation in auctions in which the bidder can also bid via the Internet (so-called live auctions). The time and place will be announced on the auctioneer's website. If the bidder (particularly the bidder in a live auction) is not (or no longer) able to view the item because the auction has already started, for example, he waives his right to view the item by bidding.

1.5 In accordance with the GwG (Money Laundering Act) the auctioneer is obliged to identify the purchaser and those interested in making a purchase as well as, if necessary, one acting as representative for them and the „beneficial owner" within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act) for the purpose of the execution of the order, as well as to record and store the collected data and information. The aforementioned purchaser or those interested in purchasing or their representatives are obliged to cooperate, in particular to submit the necessary identification papers, in particular based on a domestic passport or a passport, identity card or passport or identity card that is recognized or approved under immigration law. The auctioneer is entitled to make a copy of this in compliance with data protection regulations. In the case of legal persons or private companies, an extract from the commercial or cooperative register or a comparable official register or directory must be requested. The purchaser or those interested in the purchase assure that the identification papers and information provided by them for this purpose are correct and that he or the person here presents is the "beneficial owner" according to Section 3 GwG (Money Laundering Act).

2. Calling / Auction Procedure / Winning a lot

2.1 As a general rule the object is called up for the lower estimate, in exceptional cases it also below. The bidding steps are be at the auctioneer's discretion; in general, in steps of 10 %.

2.2 The auctioneer may reject a bid, especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as of yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

2.3 If a bidder wishes to bid on behalf of someone else, he must notify the bidder before the start of the auction, stating the name and address of the person represented and submitting a written power of attorney. When participating as a telephone bidder or as a bidder in a live auction (see definition Section 1.4), representation is only possible if the auctioneer has received the proxy in writing at least 24 hours before the start of the auction (= first call). Otherwise, the representative is liable to the auctioneer for his bid, as if he had submitted it in his own name, either for performance or for damages.

2.4 A bid expires, except in the case of its rejection by the auctioneer, if the auction is closed without a bid being accepted or if the auctioneer calls up the item again; a bid does not expire with a subsequent ineffective higher bid.

2.5 In addition, the following applies to written proxy bids: These must be received no later than the day of the auction and must name the item,stating the catalog number and the bid price, which is understood to be the hammer price without premium and sales tax; Any ambiguities or inaccuracies are at the expense of the bidder.

If the description of the auction item does not match the specified catalog number, the catalog number is decisive for the content of the bid. The auctioneer is not obliged to inform the bidder that his bid has not been considered. Each bid will only be used by the auctioneer to the amount necessary to outbid other bids.

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply especially if the minimum hammer price specified by the commissioner is not reached. In this case the bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

2.7 If several bidders submit bids of the same amount, the auctioneer can, at his own discretion, award a bidder the bid or decide on the bid by drawing lots. If the auctioneer overlooked a higher bid or if there is any other doubt about the bid, he can choose to repeat the bid in favor of a specific bidder or offer the item again until the end of the auction; in these cases, a previous knock-down becomes ineffective.

2.8 Winning a lot makes acceptance and payment obligatory.

3. Special terms for written proxy bids, telephone bidders, bids in text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

3.1 The auctioneer exerts himself for considering written proxy bids, bids in text form, via the Internet or telephone bids that he only receives on the day of the auction and the bidder is not present at the auction. However, the bidder cannot derive any claims from this if the auctioneer no longer considers these offers in the auction, for whatever reason.

3.2 On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction venue. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

3.3 In general, it is not possible to develop and maintain software and hardware completely error-free given the current state of the art. It is also not possible to 100% rule out disruptions and impairments on the Internet and telephone lines. As a result, the auctioneer cannot assume any liability or guarantee for the permanent and trouble-free availability and use of the websites, the Internet and the telephone connection, provided that he is not responsible for this disruption himself. The standard of liability according to Section 10 of these conditions is decisive. Under these conditions, the provider therefore assumes no liability for the fact that, due to the aforementioned disruption, no or only incomplete or late bids can be submitted, which would have led to the conclusion of a contract without any disruption. Accordingly, the provider does not assume any costs incurred by the bidder as a result of this disruption.

During the auction, the auctioneer will make reasonable efforts to contact the telephone bidder on the telephone number he/she has provided and thus give him the opportunity to bid by telephone.

However, the auctioneer is not responsible for not being able to reach the telephone bidder on the number provided or for disruptions in the connection.

3.4 It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract.

If the telephone bidder does not agree to this, he/she must point this out to the employee at the latest at the beginning of the telephone call.

The telephone bidder will also be informed of the modalities listed in Section 3.4 in good time before the auction takes place in writing or in text form, as well as at the beginning of the telephone call.

3.5 In case of the use of a currency converter(e.g. for a liveauction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt, the respective bid price in EUR shall be the decisive factor.

3.6 A bidder in a live auction is obliged to keep all access data for his user account secret and to adequately secure it against access by third parties. Third persons are all persons with the exception of the bidder himself. The auctioneer must be informed immediately if the bidder becomes aware that third parties have misused the bidder's access data. The bidder is liable for all activities carried out by third parties using his user account as if he had carried out this activity himself.

3.7 It is possible to place bids after the auction, in the the so-called post-auction sale. Insofar as the consignor has agreed upon this with the auctioneer, they apply as offers for the conclusion of a purchase contract in the post-auction sale. A contract is only concluded when the auctioneer accepts this offer. The provisions of these terms of auction apply accordingly, unless they are exclusively provisions that relate to the auction-specific process within an auction.

4. Transfer of perils / Delivery and shipping costs

4.1 When the bid is accepted, the risk, in particular the risk of accidental loss and accidental deterioration of the auction item, passes to the buyer, who also bears the costs.

4.2 The buyer bears the costs of delivery, acceptance and shipment to a location other than the place of performance, with the auctioneer determining the type and means of shipment at its own discretion.

4.3 Once the bid has been accepted, the auction item is stored at the auctioneer at the risk and expense of the buyer. The auctioneer is entitled, but not obliged, to take out insurance or to take other value-preserving measures. He is entitled at any time to store the item with a third party for the account of the buyer; if the item is stored at the auctioneer, the auctioneer can demand payment of a standard storage fee (plus handling charges).

5. Purchase price / Due date / Fees

5.1 The purchase price is due upon the acceptance of the bid (in the case of post-auction sales, cf. section 3.7, upon acceptance of the bid by the auctioneer). Invoices issued during or immediately after the auction require reaudit; errors excepted.

5.2 The buyer shall only make payments to the account specified by the auctioneer. The fulfillment effect of the payment only occurs when it is finally credited to the auctioneer's account.

All costs and fees of the transfer (including the bank charges deducted from the auctioneer) shall be borne by the buyer, insofar as this is legally permissible and does not fall under the prohibition of Section 270a of the German Civil Code.

5.3 The sale is subject to differential or standard taxation depending on the consignor's requirements. The applicable type of taxation can be requested prior to the purchase; it is also indicated in the catalog. Objects marked "D" are subject to differential taxation, and objects marked "R" are subject to standard taxation.

5.4 Taxation

5.4.1 If standard taxation is applicable, the hammer price is subject to statutory sales tax, the amount of which depends on the object's tax classification (see section 5.4.2).

5.4.2 Depending on the type and nature of the work, the reduced sales tax rate of 7% (e.g., for printed books and specific original works of art within the meaning of Article 12 (2) Section 2 No. 1 of the German Sales Tax Act (UStG) in conjunction with Annex 2) or the standard tax rate of 19% may apply.

5.4.3 The applicable sales tax rate is specified in the catalog or online.

5.4.4 If differential taxation is applied in accordance with Article 25a of the German Sales Tax Act (UStG), no separate sales tax will be charged. If this is the case, the applicable statutory sales tax of 19% is included in the purchase price.

5.5 Buyer's premium

5.5.1 Objects marked with "D" in the catalog are subject to differential taxation.

If differential taxation is applied, an additional premium will be levied on each item as specified below:

– Hammer price up to 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 purchasing 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.

5.6 Artist's Resale Right

For original works of visual art and photographs subject to resale rights by living artists, or by artists who died less than 70 years ago, an additional resale right reimbursement in the amount of the currently valid percentage rates (see below)specified in section 26 para. 2 UrhG (German Copyright Act) is levied in order to compensate the auctioneer's expenses according to section 26 UrhG:

4 percent for the part of the sale proceeds from 400 euros up to 50,000 euros, another 3 percent for the part of the sales proceeds from 50,000.01 to 200,000 euros, another 1 percent for the part of the sales proceeds from 200,000.01 to 350,000 euros, another 0.5 percent for the part of the sale proceeds from 350,000.01 to 500,000 euros and a further 0.25 percent for the part of the sale proceeds over 500,000 euros.

The maximum total of the resale right fee is EUR 12,500.

5.7 Export deliveries to EU countries are exempt from sales tax on presentation of the VAT number. Export deliveries to third countries (outside the EU) are exempt from VAT; if the auctioned items are exported by the buyer, the sales tax will be refunded to the buyer as soon as the auctioneer has the proof of export.

6. Advance payment / Retention of title

6.1 The auctioneer is not obliged to hand out the auction item before payment of all amounts owed by the buyer has been made.

6.2 Ownership of the object of purchase is only transferred to the buyer once the invoice amount has been paid in full. If the buyer has already resold the object of purchase at a point in time when he has not yet paid the auctioneer's invoice amount or has not paid it in full, the buyer transfers all claims from this resale to the auctioneer up to the amount of the unpaid invoice amount. The auctioneer accepts this transfer.

6.3 If the buyer is a legal entity under public law, a special fund under public law or an entrepreneur who, when concluding the purchase contract, is exercising his commercial or self-employed professional activity, the retention of title also applies to claims of the auctioneer against the buyer from the current business relationship and other auction items until the settlement of claims in connection with the purchase.

7. Right of offset- and retention

7.1 The buyer can only offset undisputed or legally binding claims against the auctioneer.

7.2 The buyer's rights of retention are excluded. Rights of retention of the buyer who is not an entrepreneur within the meaning of § 14 BGB (German Civil Code) are only excluded if they are not based on the same contractual relationship.

8. Delay in payment, Revocation, Claims for compensation

8.1 If the buyer is in default with a payment, the auctioneer can, regardless of further claims, demand interest for default at the usual bank interest rate for open overdrafts, but at least in the amount of the respective statutory interest on defaults according to §§ 288, 247 BGB (German Civil Code). With the occurrence of default, all claims of the auctioneer become due immediately.

8.2 If the auctioneer demands compensation instead of performance because of the late payment and if the item is auctioned again, the original buyer, whose rights from the previous bid expire, is liable for the damage caused as a result, such as storage costs, failure and lost profit. He has no claim to any additional proceeds realized in the repeated auction and is not permitted to make any further bids.

8.3 The buyer must collect his acquisition from the auctioneer immediately, at the latest 1 month after the bid has been accepted. If he defaults on this obligation and collection does not take place despite an unsuccessful deadline, or if the buyer seriously and finally refuses collection, the auctioneer can withdraw from the purchase contract and claim compensation with the proviso that he can auction the item again and compensate for his damage in the same way as in the event of default in payment by the buyer, without the buyer being entitled to additional proceeds from the new auction. In addition, the buyer also owes reasonable compensation for all collection costs caused by the delay.

8.4 The auctioneer is entitled to withdraw from the contract if it emerges after the conclusion of the contract that he is not or was not entitled to carry out the contract due to a legal provision or official instruction or there is an important reason,that makes the execution of the contract for the auctioneer, also under consideration of the legitimate interests of the buyer, unacceptable. Such an important reason exists in particular if there are indications of the existence of facts according to §§ 1 Para. 1 or 2 of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) or in the case of missing, incorrect or incomplete disclosure of the identity and economic background of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) as well as insufficient cooperation in the fulfillment of the obligations resulting from the Money Laundering Act (GwG), regardless of whether on the part of the buyer or the consignor. The auctioneer will seek clarification without negligent hesitation as soon as he becomes aware of the circumstances that justify the withdrawal.

9. Guarantee

9.1 All items to be auctioned can be viewed and inspected prior to the auction. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee. However, in case of material defects which destroy or significantly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of the acceptance of his bid, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or – should the purchaser decline this offer of assignment – to itself assert such claims against the consignor. In the case of a successful claim against the consignor by the auctioneer, the auctioneer pays the buyer the amount obtained up to the amount of the hammer price, step by step, against the return of the item. The buyer is not obliged to return the item to the auctioneer if the auctioneer itself is not obliged to return the item within the framework of asserting claims against the consignor or another entitled person. The buyer is only entitled to these rights (assignment or claim against the consignor and payment of the proceeds) if he has paid the auctioneer's invoice in full. In order for the assertion of a material defect to be effective against the auctioneer, the buyer must submit a report from a recognized expert (or the creator of the catalog raisonné, the artist's declaration or the artist's foundation), which proves the defect. The buyer remains obliged to pay the premium as a service fee.

9.2 The used items are sold in a public auction in which the bidder/ buyer can participate in person. If the bidder/buyer is also a consumer within the meaning of § 13 BGB (German Civil Code), he is expressly advised of the following:

Since he bids for an object that represents a used item in a public auction within the meaning of Section 312g Paragraph 2No. 10 BGB, the provisions of consumer goods sales, i.e. the provisions of Sections 474 et seq. BGB, do not apply to this purchase.

A „publicly accessible auction" within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB is understood as such a form of marketing in which the seller offers goods or services to consumers who are present in person or who are granted this opportunity, in a transparent process based on competing bids carried out by the auctioneer, in which the winning bidder is obliged to purchase the goods or service. Since the possibility of personal presence is sufficient for the exception of Section 474 (2) sentence 2 BGB, it is not important that one or more consumers actually took part in the auction. The auction via an online platform is therefore also to be regarded as a publicly accessible auction if the possibility of the consumer's personal presence is guaranteed.

Therefore, the warranty exclusions and limitations listed in these conditions also apply to a consumer.

9.3 The catalog descriptions and illustrations, as well as the images in other media of the auctioneer (internet, other forms of advertising, etc.), were made to the best of knowledge, they do not constitute a guarantee and are not contractually agreed properties within the meaning of § 434 BGB, but only serve to inform the bidder/ buyer, unless the auctioneer expressly and in writing guarantees the corresponding quality or property. This also applies to expertises. The estimate prices specified in the auctioneer's catalog and descriptions in other media (internet, other advertisements, etc.) serve – without guarantee for the correctness – only as an indication of the market value of the items to be auctioned. The fact of the assessment by the auctioneer as such does not represent any quality or property of the object of purchase.

9.4 In some auctions (particularly in the case of additional live auctions), video or digital images of the works of art may be used. Errors in the display in terms of size, quality,coloring etc. can occur solely because of the image reproduction. The auctioneer cannot guarantee or assume any liability for this. Clause 10 applies accordingly.

10. Liability

Claims for compensation by the buyer against the auctioneer, his legal representatives, employees or vicarious agents are excluded – for whatever legal reason and also in the event of the auctioneer withdrawing according to Section 8.4. This does not apply to damages that are based on intentional or grossly negligent behavior on the part of the auctioneer, his legal representatives or his vicarious agents. The exclusion of liability also does not apply to the assumption of a guarantee or the negligent breach of essential contractual obligations, but in the latter case the amount is limited to the foreseeable and contract-typical damages at the time the contract was concluded. The liability of the auctioneer for damage resulting from injury to life, limb or health remains unaffected.

11. Privacy

We expressly refer to the auctioneer's applicable data protection regulations. They are published in the respective auction catalog, posted in the auction room and published on the internet on www.kettererkunst.com/privacypolicy/index.php. They are part of the contract and the basis of every business contact, even in the initiation phase.

12. Final Provisions

12.1 Information provided by the auctioneer over the phone during or immediately after the auction about the auction processes – in particular regarding premiums and hammer prices – are only binding if they are confirmed in writing.

12.2 Oral ancillary agreements must be put in writing in order to be effective. The same applies to the cancellation of the requirement of the written form.

12.3 In business transactions with merchants, legal entities under public law and special funds under public law, it is also agreed that the place of fulfillment and jurisdiction is Munich. Furthermore, Munich is always the place of jurisdiction if the buyer does not have a general place of jurisdiction in Germany.

12.4 The law of the Federal Republic of Germany applies to the legal relationship between the auctioneer and the bidder/buyer, excluding the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG).

12.5 Dispute Resolution:

The provider is neither legally obliged nor voluntarily to join a dispute resolution (e. g. Art. 36 Para. 1 `Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (Consumer Dispute Settlement Act, VSBG) before a consumer arbitration board and is therefore not willing to participate in such a resolution.

12.6 Should one or more provisions of these terms of auction be or become invalid, the validity of the remaining provisions shall remain unaffected. Section 306 paragraph 2 of the German Civil Code applies.

12.7 These auction conditions contain a German and an English version. The German version is always decisive, whereby the meaning and interpretation of the terms used in these auction conditions are exclusively dependent on German law.

(As of October 2025)

DATA PRIVACY POLICY

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG Munich

Scope:

The following data privacy rules address how your personal data is handled and processed for the services that we offer, for instance when you contact us initially, or where you communicate such data to us when logging in to take advantage of our further services.

Data controller:

The „data controller" within the meaning of the European General Data Protection Regulation* (GDPR) and other regulations relevant to data privacy are:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG,
Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 Munich

You can reach us by mail at the addresses above, or
by phone: +49 89 55 244-0
by fax: +49 89 55 244-166
by email: infomuenchen@kettererkunst.de

Definitions under the European GDPR made transparent for you:

Personal Data

Personal data is any information relating to an identified or identifiable natural person (hereinafter „data subject"). An identifiable natural person is one who can be identified, directly or indirectly, in particular by reference to an identifier such as a name, an identification number, location data, an online identifier, or to one or more factors specific to the physical, physiological, genetic, mental, economic, cultural, or social identity of that natural person.

Processing of Your Personal Data

"Processing" means any operation or set of operations performed on personal data or on sets of personal data, whether or not by automated means, such as collection, recording, organization, structuring, storage, adaptation or alteration, retrieval, consultation, use, disclosure by transmission, dissemination or otherwise making available, alignment or combination, restriction, erasure, or destruction.

Consent

"Consent" of the data subject means any freely given, specific, informed, and unambiguous indication of the data subject's wishes by which he or she, by a statement or by a clear affirmative action, signifies agreement to the processing of personal data relating to him or her.

We also need this from you – whereby this is granted by you completely voluntarily – in the event that either we ask you for personal data that is not required for the performance of a contract or to take action prior to contract formation, and/or where the lawfulness criteria set out in Art. 6 (1) sentence 1, letters c) - f) of the GDPR would otherwise not be met.

In the event consent is required, we will request this from you **separately.** If you do not grant the consent, we absolutely will not process such data.

Personal data that you provide to us for purposes of performance of a contract or to take action prior to contract formation and which is required for such purposes and processed by us accordingly includes, for example:

- Your contact details, such as name, address, phone, fax, e-mail, tax ID, etc., as well as financial information such as credit card or bank account details if required for transactions of a financial nature;
- Shipping and invoice details, information on what type of taxation you are requesting (regular taxation or differential taxation) and other information you provide for the purchase, offer, or other services provided by us or for the shipping of an item;
- Transaction data based on your aforementioned activities;
- other information that we may request from you, for example, in order to perform authentication as required for proper contract fulfillment (examples: copy of your ID, commercial register excerpt, invoice copy, response to additional questions in order to be able to verify your identity or the ownership status of an item offered by you). In some cases we are legally obligated to this, cf. § 2 section 1 subsection 16 GwG (Money Laundering Act) and this is the case before closing the contract.

At the same time, we have the right in connection with contract fulfillment and for purposes of taking appropriate actions that lead to contract formation to obtain supplemental information from third parties (for example: if you assume obligations to us, we generally have the right to have your creditworthiness verified by a credit reporting agency within the limits allowed by law. Such necessity exists in particular due to the special characteristics of auction sales, since in the event your bid is declared the winning bid, you will be depriving the next highest bidder of the possibility of purchasing the artwork. Therefore your credit standing – regarding which we always maintain the strictest confidentiality – is extremely important.)

Registration/Logging in/Providing personal data when contacting us

You can choose to register with us and provide your personal data either directly (over the phone, through the mail, via e-mail, or by fax) or on our website. You would do this, for example, if you would like to participate in an online auction and/or are interested in certain works of art, artists, styles, eras, etc., or want to offer us (for example) pieces of art for purchase or sale.

Which personal data you will be providing to us is determined based on the respective input screen that we use for the registration or for your inquiries, or the information that we will be requesting from you or that you will be providing voluntarily. The personal data that you enter or provide for this purpose is collected and stored solely for internal use by us and for our own purposes.

We have the right to arrange for this information to be disclosed to one or more external data processors, which will likewise use it solely for internal use imputed to the processor's data controller.

When you show an interest in certain works of art, artists, styles, eras, etc., be this through your above-mentioned participation at registration, through your interest in selling, consignment for auction, or purchase, in each case accompanied by the voluntary provision of your personal data, this simultaneously allows us to notify you of services offered by our auction house and our company that are closely associated in the art marketplace with our auction house, to provide you with targeted marketing materials, and to send you promotional offers on the basis of your profile by phone, fax, mail, or e-mail. If there is a specific form of notification that you prefer, we will be happy to arrange to meet your needs once inform us of these. On the basis of your aforementioned interests, including your participation in auctions, we will be continually reviewing in accordance with Article 6 (1) (f) of the GDPR whether we are permitted to advertise to you and, if so, what kind of advertising may be used for this purpose (for example: sending auction catalogs, providing information on special events, future or past auctions, etc.).

You have the right to object to this contact with you at any time as stated in Art. 21 of the GDPR (see below: "Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data").

Live Auctions

In so-called live auctions, one or more cameras or other audio and video recording devices are directed toward the auctioneer and the respective works of art being offered at auction. Generally, such data can be received simultaneously via the Internet by anyone using this medium. Ketterer Kunst takes the strongest precautions to ensure that no one in the room who has not been specifically designated by Ketterer Kunst to be on camera with their consent for the auction process is captured on camera. Nevertheless, Ketterer Kunst cannot assume any responsibility for whether individuals in the auction hall themselves actively enter the respective frame, for example by deliberately or unknowingly stepping partially or completely in front of the respective camera, or by

moving through the scene. In such situation, through their participation in or attendance at the public auction, the respective individuals involved are agreeing to the processing of their personal data in the form of their personal image for the purposes of the live auction (transmission of the auction via audio and video).

Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data

Pursuant to the provisions of the GDPR, you have the following rights in particular:

- The right to information on stored personal data concerning yourself, free of charge, the right to receive a copy of this information, and the other rights in this connection as stated in Art. 15 of the GDPR.
- The right to immediate rectification of inaccurate personal data concerning you as stated in Art. 16 of the GDPR, and as applicable, to demand the completion of incomplete personal data, including by means of providing a supplementary statement.
- The right to immediate deletion ("right to be forgotten") of personal data concerning yourself provided one of the grounds stated in Art. 17 of the GDPR applies and provided the processing is not necessary.
- The right to restriction of processing if one of the conditions in Art. 18 (1) of the GDPR has been met.
- The right to data portability if the conditions in Art. 20 of the GDPR have been met.
- The right to object, at any time, to the processing of personal data concerning yourself performed based on Art. 6 (1) letter e) or f) of the GDPR as stated in Art. 21 for reasons arising due to your particular situation. This also applies to any profiling based on these provisions.

Where the processing of your personal data is based on consent as set out in Art. 6 (1) a) or Art. 9 (2) a) of the GDPR, you also have the right to withdraw consent as set out in Art. 7 (3) of the GDPR. Before any request for corresponding consent, we will always advise you of your right to withdraw consent.

To exercise the aforementioned rights, you can us directly using the contact information stated at the beginning, or contact our data protection officer. Furthermore, Directive 2002/58/EC notwithstanding, you are always free in connection with the use of information society services to exercise your right to object by means of automated processes for which technical specifications are applied.

Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

If you believe that the processing of personal data concerning yourself by Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, headquartered in Munich, is in vio lation of the GDPR, you have the right to lodge a complaint with the relevant office, e.g. in Bavaria with the Data Protection Authority of Bavaria (Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, BayLDA), Promenade 27 (Schloss), D-91522 Ansbach.

Data Security

Strong IT security – through the use of an elaborate security architecture, among other things – is especially important to us.

How Long We Store Data

Multiple storage periods and obligations to archive data have been stipulated in various pieces of legislation; for example, there is a 10-year archiving period (Sec. 147 (2) in conjunction with (1) nos. 1, 4, and 4a of the German Tax Code (Abgabenordnung), Sec. 14b (1) of the German VAT Act (Umsatzsteuergesetz)) for certain kinds of business documents such as invoices. We would like to draw your attention to the fact that in the case of contracts, the archiving period does not start until the end of the contract term. We would also like to advise you that in the case of cultural property, we are obligated pursuant to Sec. 45 in conjunction with Sec. 42 of the German Cultural Property Protection Act (Kulturgutschutzgesetz) to record proof of meeting our due diligence requirements and will retain certain personal data for this purpose for a period of 30 years. Once the periods prescribed by law or necessary to pursue or defend against claims (e.g., statutes of limitations) have expired, the corresponding data is routinely deleted. Data not subject to storage periods and obligations is deleted once the storage of such data is no longer required for the performance of activities and satisfaction of duties under the contract. If you do not have a contractual relationship with us but have shared your personal data with us, for example because you would like to obtain information about our services or you are interested in the purchase or sale of a work of art, we take the liberty of assuming that you would like to remain in contact with us, and that we may thus process the personal data provided to us in this context until such time as you object to this on the basis of your aforementioned rights under the GDPR, withdraw your consent, or exercise your right to erasure or data transmission.

Please note that in the event that you utilize our online services, our expanded data privacy policy applies supplementally in this regard, which will be indicated to you separately in such case and explained in a transparent manner as soon as you utilize such services.

*Regulation (EU) 2016/679 of the European Parliament and of the Council of 27 April 2016 on the protection of natural persons with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data, and repealing Directive 95/46/EC (General Data Protection Regulation

(As of May 2020)

INFO

Glossar

1. Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
2. Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
3. **R7/D:** Dieses Objekt wird differenzbesteuert oder regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7 % angeboten.
4. **R19/D:** Dieses Objekt wird differenzbesteuert oder regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19 % angeboten.
5. **R7:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7 % angeboten.
6. **R19:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19 % angeboten.
7. **F:** Für Werke von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, fällt eine Folgerechtsvergütung, gestaffelt von 4 % bis 0,25 % des Zuschlags an, siehe 5.5 Versteigerungsbedingungen. Die Folgerechtsvergütung ist umsatzsteuerfrei.
8. Die Artprice Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1987 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab dem ersten Werktag nach der Auktion unter +49-(0)89-5 52 44-0. Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 612

1: 13; 2: 55; 3: 45; 4: 57; 5: 14; 6: 9; 7: 19; 8: 33, 47; 9: 36, 46; 10: 35; 11: 7, 34; 12: 32, 39; 13: 4, 12; 14: 38; 15: 24; 16: 21; 17: 59; 18: 60; 19: 28; 20: 2; 21: 31, 43, 50, 58; 22: 10; 23: 22; 24: 53; 25: 37; 26: 56; 27: 25; 28: 18; 29: 3; 30: 16; 31: 11; 32: 1, 15; 33: 20; 34: 54; 35: 40, 52; 36: 29; 37: 6; 38: 51; 39: 26; 40: 41, 44; 41: 23; 42: 8, 17, 27, 48, 49; 43: 5; 44: 42; 45: 30

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumansichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen

THE ART LOSS ■ REGISTER™
www.artloss.com

Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Alle Lose mit einem unteren Schätzwert von mind. € 5.000 werden mit der Art Loss Register Datenbank abgeglichen.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026 (für vertretene Künstlerinnen und Künstler) / © Lothar Wolleh Estate, Berlin / © Elke Baselitz 2026 / © Georg Baselitz 2026 / © Werner Jackson: Bauhaus-Archiv Berlin / © Clifford Prince King 2026 / © 2026 Allan Warren / © Nolde Stiftung Seebüll / © Nachlass Robert Graetz / © Estate of Roy Lichtenstein / © Wojciech Fangor Archive / © FANGOR Foundation. Courtesy of Museum of Modern Art in Warsaw / © Nolde Stiftung Seebüll / © Peter Doig. All rights reserved / © Wifredo Lam Estate / © Association Willy Maywald / © Glenn Ligon. Courtesy the artist, Hauser & Wirth, and Thomas Dane Gallery / © The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / © DR, Marc and Ida Chagall Archive, Paris / © Calder Foundation, New York / Photo courtesy of Calder Foundation, New York / © Art Resource, New York / © Gerhard Richter 2026 (02112026)

Falls nicht anders angegeben, liegt das Copyright bei den Künstlern bzw. deren Rechtsnachfolgern. Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechtsinhaber zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

Online Sale

JEDERZEIT UND ÜBERALL BIETEN

BROWSE & BID

Verfügbar ab 15. Januar 2027

Nächste Auktion:

Modern & Contemporary Art

Auktionsende: 15. Februar 2027, 15 Uhr



LYONEL FEININGER
Paar. 1908.
Tusche.
€ 7.000 – 9.000
Aus der Sammlung Kropatschek



FRIEDRICH KARL GOTSCH
Katingsiel. 1926.
Öl auf Rupfen.
€ 10.000 – 15.000
Aus der Sammlung Manke



HERMANN MAX PECHSTEIN
Zwiesprache. 1920.
Farbholzschnitt.
€ 4.000 – 6.000
Aus der Sammlung Manke



LAMBERT MARIA WINTERSBERGER
Portrait mit Dornenlandschaft. 1977.
Öl auf Leinwand..
€ 3.000 – 4.000



CLAUS OTTO PAEFFGEN
Untitled (Mike Tyson). 1994.
Acryl auf Leinwand.
€ 15.000 – 20.000



ELLA KRUGLYANSKAYA
Green One. 2014.
Flashe auf dünnem Karton.
€ 5.000 – 7.000

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.

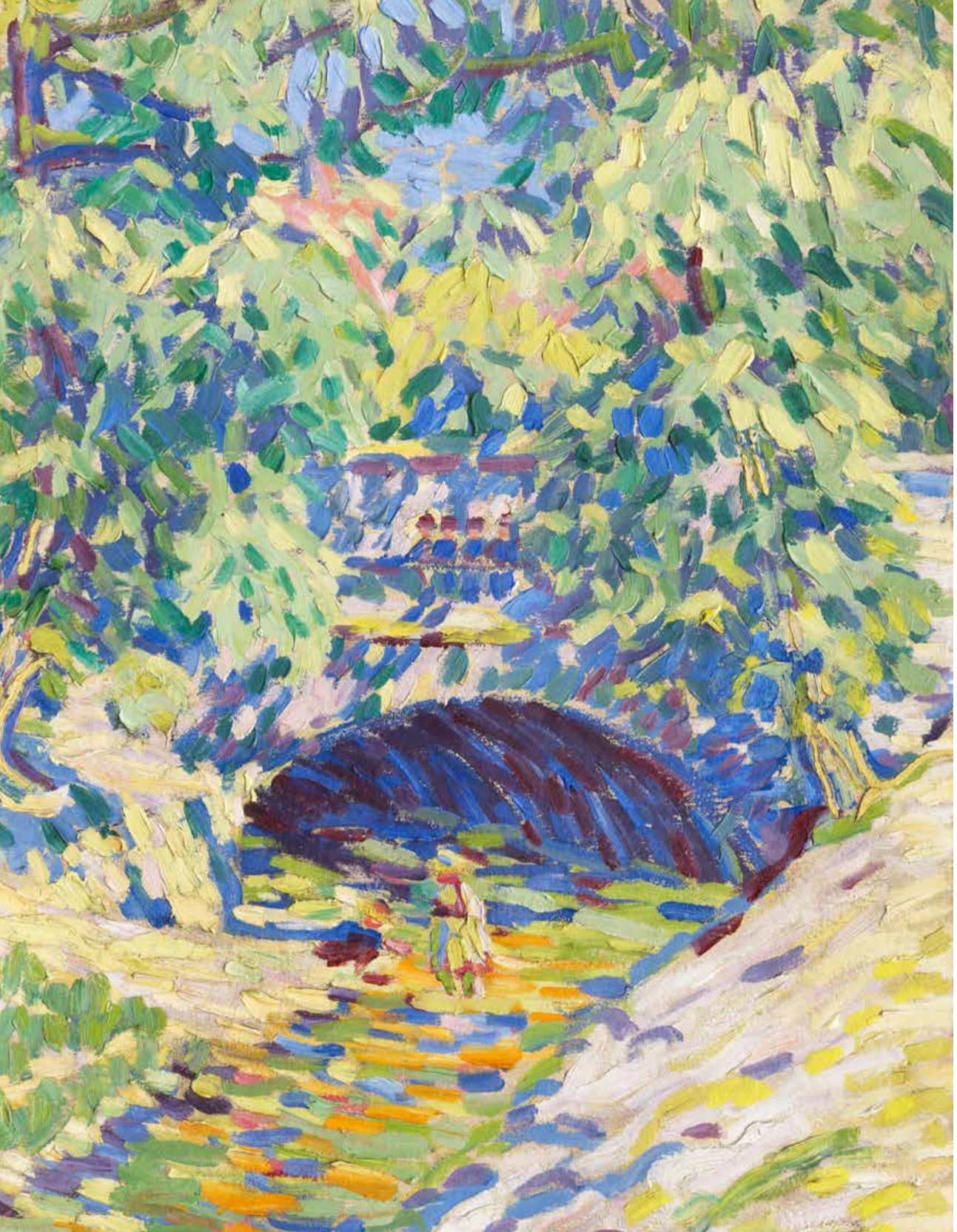
Sie wünschen einen schnellen oder diskreten Verkauf abseits der Öffentlichkeit? Dann sind wir auch hier der richtige Partner. Unsere internationale Kundendatenbank sowie unsere persönlichen Kontakte zu Sammlern und Institutionen ermöglichen es uns, den passenden Käufer für Ihre Kunstwerke zu finden und 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 schriftlich, telefonisch oder online:

info@kettererkunst.de oder privatesale@kettererkunst.de
Tel: +49 (0)89 552440
kettererkunst.de/verkaufen



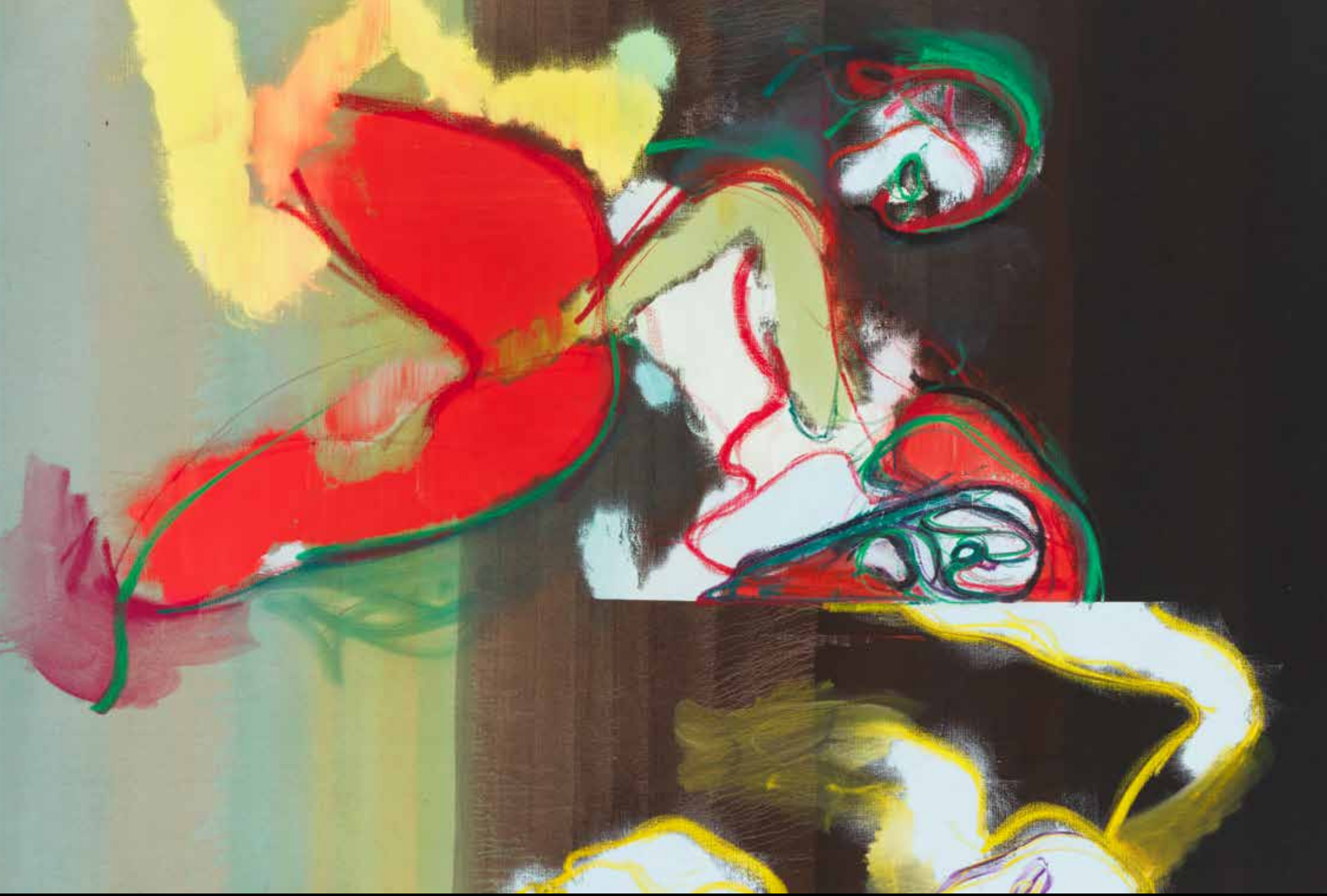
KÜNSTLERVERZEICHNIS

612 Evening Sale (Freitag, 4. Dezember 2026)
611 Day Sale (Samstag, 5. Dezember 2026)

Adami, Valerio **611:** 236
Altenbourg, Gerhard **611:** 274, 333
Alÿs, Francis **611:** 354
Antes, Horst **611:** 166, 237, 320
Atlan, Jean-Michel **611:** 323
Auerbach, Frank **612:** 42
Balkenhol, Stephan **611:** 176, 185, 257, 300
Baruchello, Gianfranco **611:** 241
Baselitz, Georg **612:** 22
611: 336
Baum, Paul **611:** 200
Baumeister, Willi **612:** 10
611: 157, 230, 281, 295
Bechtejeff, Wladimir Georgiewitsch von **612:** 24
Beckmann, Max **612:** 4, 12
611: 149, 151, 161
Bisky, Norbert **611:** 186
Burgert, Jonas **611:** 177
Butzer, André **611:** 294
Calder, Alexander **612:** 18
Campendonk, Heinrich **612:** 7, 47
Chagall, Marc **612:** 29
Close, Chuck **611:** 251
Colen, Dan **611:** 353
Compton, Edward Theodore **611:** 114
Condo, George **612:** 30
611: 219
Corinth, Lovis **612:** 34
Cragg, Tony **612:** 9
Cucuel, Edward **611:** 170, 303
Dado **611:** 193
De Jong, Jaqueline **611:** 192
de Waal, Edmund **611:** 312
Delaunay, Robert **611:** 112
Dix, Otto **611:** 289
Doig, Peter **612:** 32
Dokoupil, Jiri Georg **611:** 302, 326
Dorazio, Piero **612:** 36, 46, 59
611: 109, 155
Ernst, Max **611:** 331
Fangor, Wojciech **612:** 55
Feininger, Lyonel **612:** 16
611: 110, 111, 279, 298
Felixmüller, Conrad **612:** 50
Fetting, Rainer **611:** 207, 268, 275
Fleischmann, Adolf Richard **611:** 296
Fontana, Lucio **611:** 355
Förg, Günther **612:** 38
611: 278, 324
Francis, Sam **611:** 276, 329
Frize, Bernard **611:** 317
Fruhtrunk, Günter **611:** 240, 304
Gauguin, Paul **611:** 215
Gilliam, Sam **611:** 319
Graubner, Gotthard **612:** 37
611: 224, 253, 256
Grosse, Katharina **611:** 190, 248, 286
Guston, Philip **612:** 58
Hagemeister, Karl **611:** 103, 145, 199
Halley, Peter **611:** 259
Haring, Keith **611:** 293
Hartung, Hans **612:** 41
Hartung, Karl **611:** 191
Hartung, Hans **611:** 306
Heckel, Erich **611:** 121, 128, 168
Heiliger, Bernhard **611:** 265
Heisig, Bernhard **611:** 335
Heldt, Werner **611:** 305
Hockney, David **611:** 179
Hodgkin, Howard **611:** 315
Hödicke, Karl Horst **611:** 189, 292
Hoehme, Gerhard **611:** 337
Hofer, Karl **611:** 104, 141, 202, 204
Hollegha, Wolfgang **611:** 340
Horn, Rebecca **611:** 325
Innes, Callum **611:** 206
Jawlensky, Alexej von **612:** 2, 17
611: 148, 227, 231, 246, 260
Jorn, Asger **611:** 327, 347
Kandinsky, Wassily **612:** 56
611: 201, 232
Kantor, Maxim **611:** 229
Katz, Alex **611:** 234
Kaus, Max **611:** 131
Kirchner, Ernst Ludwig **612:** 6, 33, 35
611: 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 132, 133, 135, 138, 150, 173, 183, 280
Kirkeby, Per **611:** 108
Klee, Paul **612:** 45
Kneffel, Karin **611:** 203
Knoebel, Imi **611:** 243, 261, 290
Koenig, Fritz **611:** 208, 233, 297
Kogelnik, Kiki **611:** 288
Kolbe, Georg **611:** 101, 105
Kolle gen. vom Hügel, Helmut **611:** 174, 205
Koons, Jeff **611:** 262
Kusama, Yayoi **611:** 270
Lam, Wifredo **612:** 31
Landenberger, Christian **611:** 102
Léger, Fernand **612:** 11
Levy, Rudolf **611:** 269
Lichtenstein, Roy **612:** 23
Ligon, Glenn **612:** 39
Lonsdale, Tahnee **611:** 350
Lueg, Konrad **612:** 20
Lüpertz, Markus **611:** 285, 308, 334
Mack, Heinz **611:** 154, 252
Macke, August **611:** 140
Maillol, Aristide **611:** 213
Malewitsch, Kasimir **611:** 318
Man, Victor **611:** 351
Marcks, Gerhard **611:** 116
Marden, Brice **611:** 339
Mataré, Ewald **611:** 158
Meckseper, Friedrich **611:** 245
Menzel, Adolph von **611:** 160
Middendorf, Helmut **611:** 188
Modersohn, Otto **611:** 210
Modersohn-Becker, Paula **612:** 28, 51
Morellet, François **611:** 195, 196
Moret, Henry **611:** 147
Mueller, Otto **612:** 26
611: 120, 171, 182
Munch, Edvard **611:** 165
Münter, Gabriele **612:** 5, 13, 49, 52
611: 181, 212, 221
Nay, Ernst Wilhelm **612:** 3, 14
611: 222, 247, 255, 307
Nolde, Emil **612:** 53
611: 127, 143, 197, 258, 282
Oehlen, Albert **611:** 287
Paalen, Wolfgang **611:** 226, 310
Pechstein, Hermann Max **611:** 172
Penck, A. R. (d.i. Ralf Winkler) **612:** 54
611: 175, 332
Picasso, Pablo **612:** 1
611: 162, 163, 164, 167, 220, 228
Pippel, Otto **611:** 169
Poliakoff, Serge **611:** 284, 322, 338
Polke, Sigmar **612:** 19 **611:** 301, 309
Pomodoro, Arnaldo **612:** 15
Price, Seth **611:** 346
Putz, Leo **611:** 115, 184
Radziwill, Franz **611:** 187
Raetz, Markus **611:** 156
Rainer, Arnulf **611:** 139, 254, 264, 291
Rée, Anita **611:** 159
Richter, Daniel **612:** 21
Richter, Gerhard **612:** 57
611: 106, 321
Richter, Daniel **611:** 328
Richter, Gerhard **611:** 330, 345
Riley, Bridget **611:** 314
Rodgers, Terry **611:** 235
Rohlfs, Christian **611:** 223
Ross, Bob **611:** 250
Roubaud, Franz **611:** 216
Ruff, Thomas **611:** 349
Saraceno, Tomás **611:** 266
Schinwald, Markus **611:** 100
Schlichter, Rudolf **611:** 194
Schmidt-Rottluff, Karl **612:** 8, 27, 48
611: 134, 136, 137, 239, 249, 271, 283
Schulze, Andreas **611:** 277
Schumacher, Emil **611:** 263, 272, 311
Schütte, Thomas **611:** 218
Shimamoto, Shozo **611:** 225
Shiota, Chiharu **611:** 352
Sintenis, Renée **611:** 144
Slevogt, Max **611:** 152, 153, 178, 299
Soulages, Pierre **612:** 43
Spitzweg, Carl **611:** 113, 198, 217
Steir, Pat **611:** 342
Stuck, Franz von **612:** 25
611: 142, 146
Tshabalala, Zandile **611:** 343
Twombly, Cy **611:** 244
Uecker, Günther **612:** 40 **611:** 107
Ury, Lesser **611:** 214
Utrillo, Maurice **611:** 238
Vasarely, Victor **612:** 44, 60
611: 341
Vogeler, Heinrich **611:** 211
Walker, Kelley **611:** 313
Warhol, Andy **611:** 242, 344
Wesselmann, Tom **611:** 348
Winter, Fritz **611:** 180, 267, 273, 316
Wou-Ki, Zao **611:** 209

© Gerhard Richter 2026 (02112026)





KETTERER KUNST