

KETTERER  KUNST

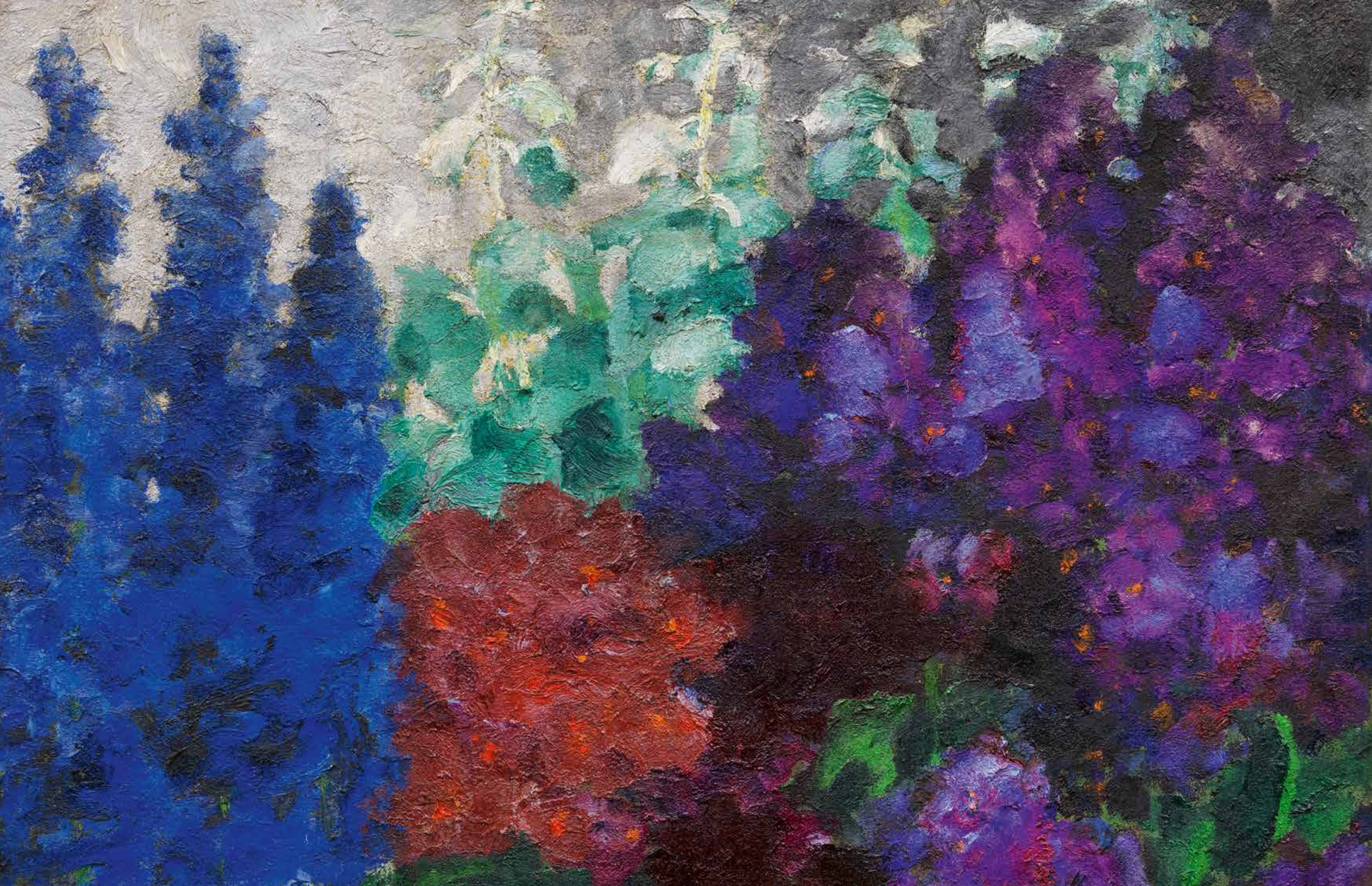


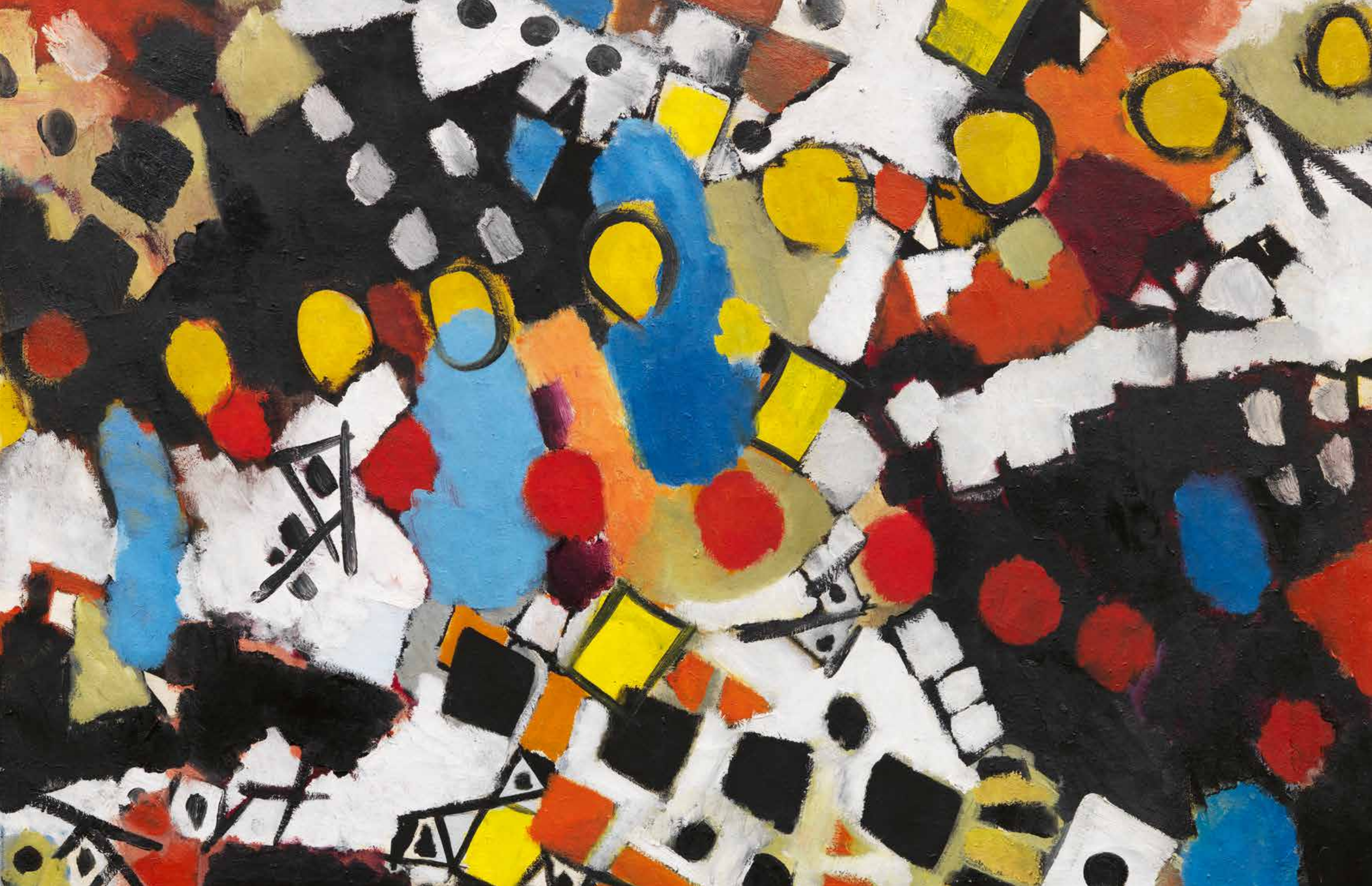
EVENING SALE

MIT/INCLUDING

**DIE MALER DER BRÜCKE –
SAMMLUNG HERMANN GERLINGER**

10. Juni 2022











530. AUKTION

Evening Sale

mit/including

Die Maler der Brücke – Sammlung Hermann Gerlinger

Auktionen | Auctions

Los 1–101 Evening Sale (530)
Freitag, 10. Juni, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

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

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 150–239 Kunst nach 1945/Contemporary Art (529)
Freitag, 10. Juni, ab 14 Uhr | *from 2 pm*

Los 300–372 Kunst des 19. Jahrhunderts (527)
Samstag, 11. Juni, 2022, ab 15 Uhr | *from 3 pm*

Los 400–470 Klassische Moderne (528)
Samstag, 11. Juni, ab ca. 17 Uhr | *from ca. 5 pm*

Online Only www.ketterer-internet-auktion.de
So., 15. Mai 2022, ab 15 Uhr – So., 12. Juni 2022, ab 15 Uhr
Sun, May 15, 2022, from 3 pm – Sun, June 12, 2022, from 3 pm
Läuft gestaffelt aus | *Gradually running out*

Vorbesichtigung | Preview

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

Frankfurt

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

Mi. 18. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
Do. 19. Mai 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Düsseldorf

Ketterer Kunst, Königsallee 46, 40212 Düsseldorf
Tel.: +49 (0)211 36 77 94 60, infoduesseldorf@kettererkunst.de

Sa. 21. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
So. 22. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Mo. 23. Mai 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Hamburg

Galerie Herold, Colonnaden 5, 20354 Hamburg
Tel. +49 (0)40 37 49 61-0, infohamburg@kettererkunst.de

Mi. 25. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
Do. 26. Mai 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Berlin

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

Sa. 28. Mai 10–19 Uhr | *10 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
(inkl. Tour d'horizon mit Dr. Mario v. Lüttichau)
So. 29. Mai 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mo. 30. Mai 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 31. Mai 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 1. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Do. 2. Juni 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*

München (alle Werke)

Ketterer Kunst, Joseph-Wild-Straße 18, 81829 München
Tel.: +49 (0) 89 52 44-0, infomuenchen@kettererkunst.de

Sa. 4. Juni 15–19 Uhr | *3 pm–7 pm*
Empfang 17–19 Uhr | *5 pm–7 pm*
So. 5. Juni 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*
Mo. 6. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 7. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 8. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Do. 9. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Fr. 10. Juni 10–17 Uhr | *10 am–5 pm*

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

Vorderer Umschlag aussen: Los 63 A. Macke – Frontispiz I: Los 81 E. Nolde – Frontispiz II: Los 98 E. W. Nay – Frontispiz III: Lose 75/76 G. Förg – Frontispiz IV: Los 41 E. L. Kirchner – Seite 8: Los 68 E. Munch – Seite 11: Los 50 G. Baselitz – Seite 12: Los 78 K. Lueg – Seite 14: Los 66 C. Sherman – Seite 290: Los 88 R. Opalka – Seite 293: Los 48 H. Antes – Seite 294: Los 71 M. Beckmann – Hinterer Umschlag innen: Los 94 A. Warhol

INFO

So können Sie mitbieten

Online

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

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

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

Telefonisch

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

Schriftlich

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

Im Saal

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

Online Only

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

Registrieren und bieten unter www.ketterer-internet-auktion.de

Letzte Gebotsmöglichkeit für die laufende Auktion:
Sonntag, 12. Juni 2022, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)





Aufträge | Bids

Auktionen 527 | 528 | 529 | 530 | @

Rechnungsanschrift | Invoice address

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

Kundennummer | Client number

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

Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Versand | Shipping

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

- München Hamburg Berlin Düsseldorf

Ich bitte um Zusendung.
Please send me the objects

**Von allen Kund:innen müssen wir eine Kopie/Scan des Ausweises archivieren.
We have to archive a copy/scan of the passport/ID of all clients.**

Ich habe Kenntnis davon, dass Ketterer Kunst gesetzlich verpflichtet ist, gemäß den Bestimmungen des GwG eine Identifizierung des Vertragspartners, gegebenenfalls für diesen auftretende Personen und wirtschaftlich Berechtigte vorzunehmen. Gemäß §11 GwG ist Ketterer Kunst dabei verpflichtet, meine und/oder deren Personalien, sowie weitere Daten vollständig aufzunehmen und eine Kopie/Scan u.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.

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

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

Rechnung | Invoice

Bitte schicken Sie mir die Rechnung vorab als PDF an:
Please send invoice as PDF to:

E-Mail | Email

Ich wünsche die Rechnung mit ausgewiesener Umsatzsteuer (vornehmlich für gewerbliche Käufer/Export).
Please display VAT on the invoice (mainly for commercial clients/export).

Datum, Unterschrift | Date, Signature



ANSPRECHPARTNER:INNEN



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



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



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



Dr. Sebastian Neußer
Director
Tel. +49 89 55244-170
s.neusser@kettererkunst.de



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

Kunst des 19. Jahrhunderts



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



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

Repräsentant:innen



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



DÜSSELDORF
Cordula Lichtenberg, M.A.
Tel. +49 211 36779460
infoduesseldorf@kettererkunst.de



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



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



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



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



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



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

Kunst nach 1945 / Contemporary Art



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



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



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



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

Klassische Moderne



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



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

Wissenschaftliche Katalogisierung

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



EVENING SALE

HERMANN GERLINGER
**SHG DIE MALER DER BRÜCKE-
SAMMLUNG HERMANN GERLINGER**

10. Juni 2022, ab 17:00 Uhr



1

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Badender Junge. 1904.

Holzschritt.

Gerken 11. Dube H 21. Schiefler H. 3. Signiert und bezeichnet „Handdruck“.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und dem Stempel „unverkäuflich“.

Auf bräunlichem Bütten. 20 x 14 cm (7,8 x 5,5 in).

Papier: 25,5 x 22,2 cm (10 x 8,7 in). [SM]

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 R/D

\$ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 2003 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner, Haus der Kunst, München, 9.2.-13.4.1980; Museum Ludwig, Köln, 26.4.-8.6.1980; Kunsthaus Zürich, 20.6.-10.8.1980; Staatliche Museen zu Berlin, West-Berlin, 29.11.1979-20.1.1980, S. 49, Abb. 23 (wohl anderes Exemplar).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, bis 2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Hermann Gerlinger, Heinz Spielmann (Hrsg.), Brücke-Almanach 1999: Fritz Bleyl und die frühen Jahre der „Brücke“, Schleswig 1999, S. 14, Abb. 4.
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 282, SHG-Nr. 639.

- Eines von drei bisher bekannten Exemplaren
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- 1904 markiert den Beginn des gemeinschaftlichen Arbeitens noch vor der offiziellen Gründung der „Brücke“
- „Badender Junge“ gehört zu den frühesten künstlerischen Arbeiten E. L. Kirchners



2

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Waldrand. 1904.

Aquarell.

Rechts bezeichnet und datiert „Rautenkranz 1904“.

Auf hellblauem Ingres-Bütten.

23,3 x 30,6 cm (9,1 x 12 in), Blattgröße. [KT]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.02 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 R/D, F

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

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

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 89, SHG-Nr. 13 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 25, SHG-Nr. 19 (m. Abb.).

- Solche sehr frühen Aquarelle des Künstlers werden nur selten auf dem Auktionsmarkt angeboten
- Karl Schmidt-Rottluff inszeniert mit diesem frühen Aquarell einen geheimnisvoll im winterlichen Abendlicht liegenden Waldrand in raffiniert gesetztem, kühlem Graublau mit verschiedenen Helligkeitswerten
- Dem Holzschritt vergleichbar wird das Nichtbesetzen des Papiers mit Farbe zum eigentlichen kompositorischen Element

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, S. 217, Kat.-Nr. 10 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007 (m. Farbabb. S. 53).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, 29.9.2018-3.2.2019, S. 105 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).



3 KARL SCHMIDT- ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Unter der Brücke. 1905.

Holzschnitt.

Nicht bei Schapire. Gerlinger H 05-11.

Im Stock monogrammiert. Signiert „Karl Schmidt“. Links unten bezeichnet und datiert „Erster Druck 1905“.

Auf chamoisfarbenem Bütten.

16 x 22,6 cm (6.2 x 8.8 in).

Papier: 22,5 x 28 cm (8.8 x 11 in). [KT]

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.04 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 ^{R/D, F}

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

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

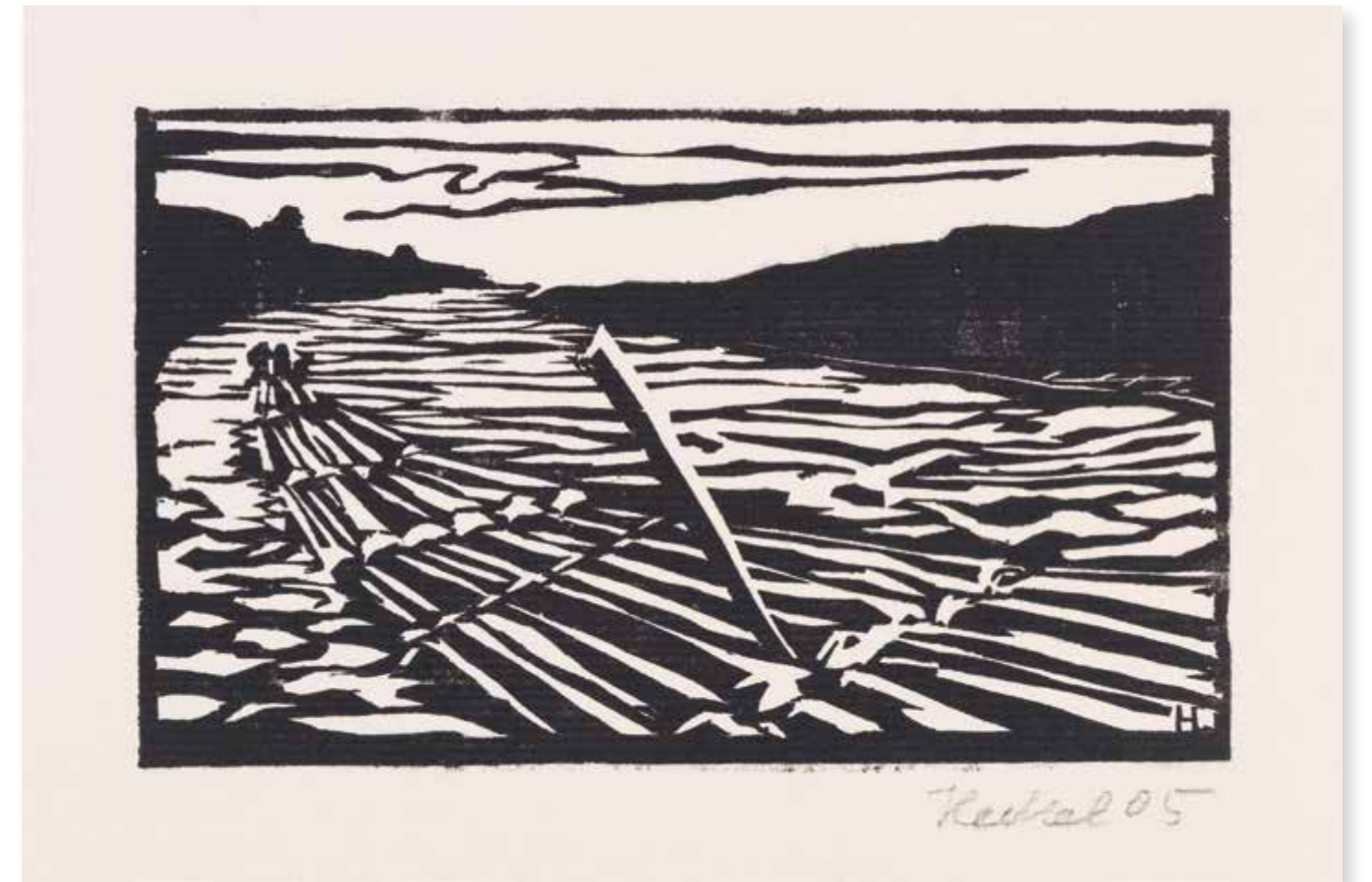
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Dieser seltene, sehr frühe Holzschnitt Karl Schmidt-Rottluffs zeigt eine kolossale Wirkung
- Um die Jahrhundertwende weit verbreitete und vielfach abgebildete japanische Farbholzschnitte des 19. Jahrhunderts, etwa von Utagawa Hiroshige, könnten als Vorbild gedient haben

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff: das graphische Werk. Zum 90. Geburtstag des Künstlers, Brücke-Museum, Berlin, 7.9.-8.12.1974, Kat.-Nr. 6 (m. Abb.).
- Die Brücke im Aufbruch. Ausstellung aus eigenem Besitz zur 75. Wiederkehr des Gründungstages der Brücke am 7. Juni 1905, Brücke-Museum, Berlin, 7.6.-13.7.1980, Kat.-Nr. 79 (m. Abb.).
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, S. 219, Kat.-Nr. 20 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001). Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 127 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 2 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Horst Jähner, Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Berlin 1984, S. 21 (m. Abb. Nr. 16).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 29, SHG-Nr. 29 (m. Abb.).



4 ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Das Floß. 1905.

Holzschnitt.

Ebner/Gabelmann 81 H a (von b). Dube H 32.

Signiert, datiert und betitelt.

Im Druckstock monogrammiert.

Bisher sind nur 8 Exemplare bekannt.

Auf Bütten. 12,8 x 21,4 cm (5 x 8.4 in).

Papier: 23,5 x 27,7 cm (9.2 x 10.9 in).

Später Druck.

Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, für die freundliche Beratung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.06 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 ^{R/D, F}

\$ 3,450 – 4,600

- Motiv der Studienreise von Aschaffenburg nach Amorbach entlang des Mains 1905
- Das Gemälde gleichen Titels aus dem Jahr 1905 ist zerstört
- Rhythmisch ornamentale Gliederung von großer Tiefenwirkung
- In den letzten 35 Jahren nicht im internationalen Auktionshandel angeboten (Quelle: artprice.com)

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 144, SHG-Nr. 128 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Franken und die Künstler der „Brücke“, in: Frankenland: Zeitschrift für Fränkische Landeskunde, August 2001, Heft 4, S. 267 (Abb. 3).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 97, SHG-Nr. 320 (m. Abb.).

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Gelbes Haus. 1908.

Aquarell.

Rechts unten signiert und datiert. Verso erneut signiert und betitelt sowie von fremder Hand bezeichnet. Auf festem Aquarellpapier. 37,2 x 27,2 cm (14,6 x 10,7 in), blattgroß.

Das Werk ist im Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, verzeichnet. Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler für die freundliche Unterstützung. Wir danken Dr. Marcus Andrew Hurttig, Museum der bildenden Künste Leipzig, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.08 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/D, F}

\$ 34.500 – 46.000

PROVENIENZ

- Möglicherweise Leipzig, Museum der bildenden Künste (1921-1937. Der vom Künstler gesetzte Titel auf der Rückseite ist identisch mit dem Inventarbucheintrag im MdbK Leipzig; im Nachlass Erich Heckel ist kein weiteres Blatt dieses Titels verzeichnet).
- Möglicherweise Staatsbesitz (1937 vom Vorgenannten beschlagnahmt, EK-Nummer 1060).
- Möglicherweise Galerie Ferdinand Möller, Berlin (1940 durch Tausch vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Neher, Essen.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1985 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Blickpunkte V: Blumen. Landschaften. Menschen, Galerie Neher, Essen, November 1985, Kat.-Nr. 17.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007 (m. Farbabb., S. 69).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 67 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

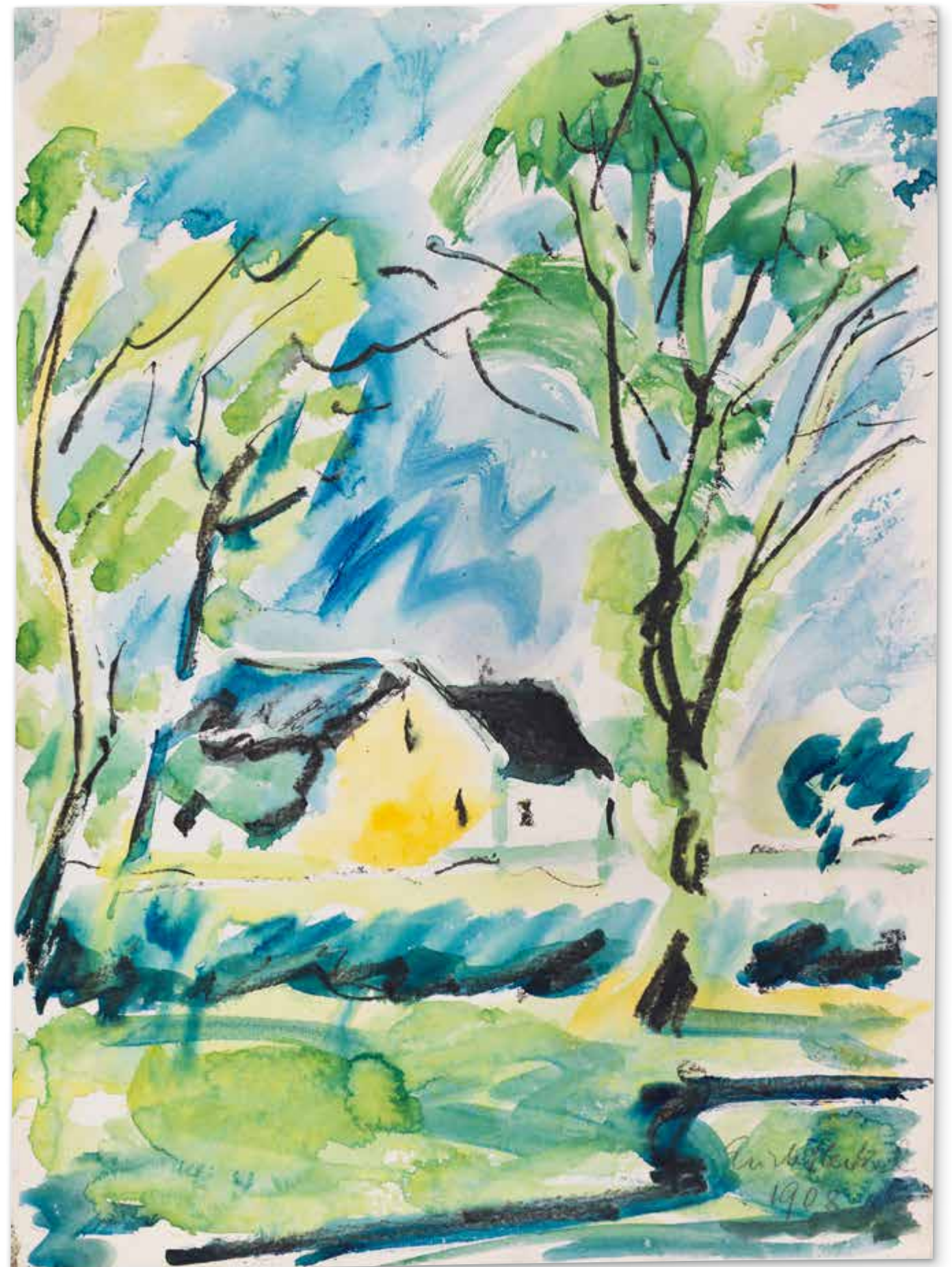
LITERATUR

- Möglicherweise: www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (EK-Nr.: 1060).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 169, SHG-Nr. 186 (m. Farbabb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 159, SHG-Nr. 357 (m. Farbabb.).

- Eines der furiosesten Aquarelle Heckels aus Dangast
- Hier findet der junge Künstler einige seiner schönsten Motive
- Von großer Leichtigkeit und Transparenz
- Farbige Landschaftsaquarelle Heckels aus den Anfängen der „Brücke“-Zeit sind sehr selten auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)

„Dieses Blatt darf als eines der furiosesten Aquarelle Heckels aus Dangast gelten. Aus der Verve der Malerei, die ganz aus der ungestüm aufgetragenen Farbe lebt, bricht unmittelbar das Erlebnis des Sommers und der Landschaft.“

Heinz Spielmann, zit. nach: Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 159.



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Gutshof. 1910.

Aquarell und Graphit.

In der rechten unteren Ecke signiert. Verso eigenhändig bezeichnet „Gutshof“. Auf festem Velin. 49,8 x 65,1 cm (19,6 x 25,6 in), blattgroß. [KT]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.10 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{R/D, F}

\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

- Carl Georg Heise (1890-1979), Hamburg (bis mindestens 1963).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

- Kestner Gesellschaft, Hannover, 1920, Kat.-Nr. 54.
- Meister des Aquarells aus der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunstverein Hamburg, 3.8.-15.9.1963, Kat.-Nr. 165 (m. Abb.)
- Schmidt-Rottluff. Aquarelle aus den Jahren 1909 bis 1969, 55. B.A.T. Ausstellung, B.A.T. Cigaretten Fabriken GmbH, Hamburg, 13.6.-10.8.1974, Kat.-Nr. 52 (m. Abb. S. 165).
- Das Aquarell der Brücke, Brücke-Museum, Berlin, 5.9.-16.11.1975, Kat.-Nr. 61.
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, S. 229, Kat.-Nr. 65 (m. Abb., u. Abb. Taf. 31).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Aquarelle der Brücke, Brücke-Museum Berlin, 14.9.1995-7.1.1996, Kat.-Nr. 61.
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 328 (m. Farbabb.).
- Expressiv! Die Künstler der Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 16 (m. Farbabb.).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, 28.10.2017-25.2.2018, S. 222 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 47, SHG-Nr. 69 (m. Abb.).
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 222 (m. Abb., S. 223).

- Eines der äußerst seltenen Aquarelle aus dem Jahr 1910, die zu den gefragtesten auf dem internationalen Auktionsmarkt gehören (Quelle: artprice.com)
- Namhafte Provenienz neben Hermann Gerlinger: Carl Georg Heise war Leiter der Hamburger Kunsthalle und wichtiger Förderer des deutschen Expressionismus
- Perfektes Zusammenspiel von kraftvoller Farbigkeit und Leichtigkeit des Pinselstrichs
- In der Auflösung der architektonischen Formen wirkt die Komposition fast abstrakt und die Farbe tritt in den Vordergrund



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Auf dem Bett sitzendes Mädchen. 1908.

Schwarze Kreidezeichnung.

Links unten signiert und vordatiert „03“. Verso betitelt und mit dem Nachlassstempel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Nummerierung „K Dre/Bi 12“. Auf Velin. 101,1 x 72 cm (39.8 x 28.3 in), blattgroß.

Verso mit der großformatigen Skizze „Zwei weibliche Akte im Badezuber (Erna und Gerda)“, schwarze Kreide, 1913, die Kirchner als Vorzeichnung für den Mittelteil seines Triptychons „Badende Frauen“ dient (1915/1925, heute Kirchner Museum, Davos, Privatsammlung und National Gallery of Art, Washington, D.C.). [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{R/D}
\$ 92,000 – 138,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem handschriftlich nummerierten Nachlassstempel).
- Galerie Nierendorf, Berlin (1963).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1996 erworben, Hauswedell und Nolte, 5./6. Juni 1996).

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner, Kunsthalle Bern, 5.3.-17.4.1933, Kat.-Nr. 111 (m. Abb. Taf. XIX).
- E. L. Kirchner zum fünfundzwanzigsten Todestag. Aquarelle, Bilder, Zeichnungen, Galerie Nierendorf, Berlin, 18.6.-17.10.1963, Kat.-Nr. 9.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, bis 2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 26.
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 121, S. 200 (m. Abb., S. 201).
- Kirchner, Hubertus-Wald-Forum in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 7.10.2010-16.1.2011, Kat.-Nr. 125 (m. Abb., S. 81, 103 u. 127).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

- Eine der seltenen großformatigen Zeichnungen im Œuvre E. L. Kirchners
- Noch nie wurde eine Zeichnung des Künstlers in dieser Größe auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Besonders ausgearbeitete Darstellung von einnehmender, gemäldehafter Wirkung
- Beidseitig bemaltes Blatt: Auf der Rückseite befindet sich die Vorzeichnung für den Mittelteil des imposanten Triptychons „Badende Frauen“ (1915/1925)



Die Rückseite des Blattes, E. L. Kirchner, Zwei weibliche Akte im Badezuber (Erna und Gerda), schwarze Kreidezeichnung, 1913.

LITERATUR

- Hauswedell und Nolte, Hamburg, Auktion 318, 5./6. Juni 1996, Los 348.
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, SHG-Nr. 663 u. 756, S. 294 u. S. 336 (jeweils m. Abb.).
- Michael Eissenhauer (Hrsg.), In Momenten des größten Rausches. Ernst Ludwig Kirchner - Zeichnungen, Druckgraphik. Der Bestand der Graphischen Sammlung der Staatlichen Museen Kassel, Wolfartshausen 2002, S. 27ff. (m. Abb., Nr. 4).
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 124 (m. Abb., S. 125).





8

FRITZ BLEYL

1880 Zwickau – 1956 Iburg

Stehender Viertelstundenakt. 1905.

Bleistiftzeichnung.

Rechts unten signiert, monogrammiert und datiert. Auf Velin.

44,4 x 34,2 cm (17,4 x 13,4 in), Blattgröße. [AM]

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,14 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 R/D, F

\$ 3,450 – 4,600

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Fritz Bleyl und die frühen Jahre der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 25.7.-31.10.1999; Städtisches Museum, Zwickau, 16.1.-19.3.2000, S. 20-21 (m. Abb.)
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 128, SHG-Nr. 94.
- Hermann Gerlinger, Heinz Spielmann (Hrsg.), Brücke-Almanach 1999: Fritz Bleyl und die frühen Jahre der „Brücke“, Schleswig 1999, S. 20-21.
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 370, SHG-Nr. 818.

- Aus der Serie der „Viertelstundenakte“, in der sich Fritz Bleyl und die anderen „Brücke“-Mitglieder intensiv dem Aktzeichnen widmen
- Nur wenige dieser wegweisenden Zeichnungen der Künstler sind bis heute erhalten
- Arbeiten Bleyls aus der gesuchten „Brücke“-Zeit werden nur äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)

9

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Kniender Akt. 1905/06.

Schwarze Kreidezeichnung.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „B Dre/Bg 17“. Auf chamoisfarbenem Velin. 43,3 x 34,3 cm (17 x 13,5 in), blattgroß.

Verso mit dem Fragment einer weiteren schwarzen Kreidezeichnung. [CH]

Wir danken Herrn Prof. Dr. Dr. Gerd Presler für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,16 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000 R/D

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem handschriftlich nummerierten Nachlassstempel).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1954).
- Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 2002 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner zum 120. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern 2000, Kat.-Nr. 1.
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 101 (m. Abb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, bis 2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 115, S. 198f. (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).



- Kunsthistorisch bedeutende Entstehungszeit: 1905 gründen Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff und Bleyl die „Brücke“, in die 1906 auch Pechstein und Nolde eintreten
- Die dynamisch-spontane Skizze ist Ausdruck von Kirchners tiefgreifendem Interesse für menschliche Anatomie, Haltung und Bewegungsabläufe
- Kirchner und die „Brücke“-Künstler liefern eine neuartige, wegweisende Interpretation des weiblichen Aktes als eigenständiges Bildelement

LITERATUR

- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 288, SHG-Nr. 651 (m. Abb.).
- Wolfgang Henze, Kirchner der Zeichner - am Beispiel seines Menschenbildes 1909-1936, Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern 2009, Kat.-Nr. 78, S. 5-19 (m. Abb., Nr. 6).
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 78 (m. Abb., S. 79).

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Nacktes Paar auf einem Kanapee. 1909.

Holzschnitt.

Gercken 291. Dube 127. Schiefler H.111. Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „H 111 I D / Ab 10“. Eines von nur fünf bekannten Exemplaren. Auf gräulichem Karton. 65,7 x 48 cm (25,8 x 18,8 in). Papier: 68,6 x 48,7 cm (26,3 x 19,2 in). [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,18 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 *R/D*

\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem handschriftlich nummerierten Nachlassstempel).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1954).
- Galerie Nierendorf, Berlin (ab 1966).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1988 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- E. L. Kirchner, Kunsthalle Basel, 2.9.-15.10.1967, Kat.-Nr. 99 (ein anderes Exemplar).
- Ernst Ludwig Kirchner, Haus der Kunst, München, 9.2.-13.4.1980; Museum Ludwig, Köln, 26.4.-8.6.1980; Kunsthau Zürich, 20.6.-10.8.1980; Staatliche Museen zu Berlin, West-Berlin, 29.11.1979-20.1.1980, Kat.-Nr. 50 (m. Abb., ein anderes Exemplar).
- Ernst Ludwig Kirchner in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 14.6.-31.8.1980, Kat.-Nr. 99 (m. Abb., S. 75, ein anderes Exemplar).
- Ernst Ludwig Kirchner. Meisterwerke der Druckgraphik, Brücke-Museum, Berlin, 10.11.1990-27.1.1991, Museum Folkwang, Essen, 10.2.-28.4.1991, Kunsthalle Bremen, 12.5.-7.7.1991, Kat.-Nr. 26 (ein anderes Exemplar).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 126, S. 206 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 141, SHG-Nr. 119 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 300, SHG-Nr. 678 (m. Abb.).
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 86 (m. Abb., S. 87).

- Eines von nur fünf bekannten Exemplaren, davon eines Teil der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart
- In den letzten 30 Jahren wurde nur ein weiteres Exemplar dieses Holzschnitts auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- In ihren druckgrafischen Arbeiten verwirklichen Kirchner und die „Brücke“-Künstler ihre damals unkonventionelle, neuartige Kunstauffassung und hauchen dem damals wenig populären Medium der Druckgrafik neues Leben ein

„Ihren vielleicht wichtigsten Beitrag zur Kunstgeschichte haben die ‚Brücke‘-Künstler mit ihrer revolutionären Druckgrafik geleistet.“

Prof. Günther Gercken, in: Ausst.-Kat. Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus, Berlin 2005/06, S. 57.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Moritzburger Teiche. 1909.

Pastellkreide.

Rechts unten signiert und vordatiert „07“. Auf Karton. 34,5 x 43,2 cm (13,5 x 17 in), Blattgröße.

Verso mit schwarzer Kreidezeichnung zweier weiblicher Akte mit afrikanischem Hocker im Atelier, um 1907. [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.20 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 R/P

\$ 23.000 – 34.500

PROVENIENZ

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1959).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, seit 1968: Karl und Faber, 6./7.6.1968).

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Im Rhythmus der Natur. Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 131 (m. Abb., S. 214).
- Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner, Pechstein, Sprengel Museum, Hannover, 29.8.2010-9.1.2011; Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.2.-1.5.2011, Kat.-Nr. 79 (m. Farbabb., S. 47).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart, 33. Auktion, 29.-30.5.1959, Los 380 (m. dem Titel „Elbe-Landschaft bei Dresden“).
- Karl und Faber, München, 113. Auktion, 6./7.6.1968, Los 944.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 144, SHG-Nr. 128 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 303, SHG-Nr. 687 (m. Abb.).

- **Beidseitig bemaltes Blatt: verso mit einer feinen Skizze zweier weiblicher Akte**
- **Im Zuge der Aufenthalte der „Brücke“-Künstler an den Moritzburger Seen (1909-1911) entstehen besonders innovative, ausdrucksstarke und für den Expressionismus richtungsweisende Arbeiten**
- **Die farbkraftige Landschaftsszene von den Moritzburger Teichen enthält in ihrem flächigen, abstrakt-ornamentalen Formenspiel noch die Anklänge an den für Kirchner prägenden Jugend- und Reformstil**
- **Das Dresdener Atelier ist in diesen Jahren nicht nur Lebens- und Arbeitsraum der „Brücke“-Künstler, sondern auch Treffpunkt weiblicher Amateurmodelle**



ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Fränzi mit Decke. 1909.

Aquarell und Gouache.
Rechts unten nachträglich signiert und datiert. Links unten von Siddi Heckel betitelt. Auf glattem Zeichenpapier, 22,2 x 28,3 cm (8,7 x 11,1 in), blattgroß. [EH]

Das Werk ist im Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, verzeichnet. Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler für die freundliche Unterstützung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.22 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 *R/D, F*

\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Erich Heckel 1883-1970. Aquarelle, Zeichnungen, Ausstellung zum 100. Geburtstag des Malers, Städtische Galerie, Würzburg, 3.7.-11.9.1983, Kat.-Nr. 11 (m. Farbabb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 41 (m. Farbabb.).
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 278 (m. Farbabb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 77 (m. Farbabb.).
- Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein, Sprengel Museum Hannover, 29.8.2010-9.1.2011; Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.2.-15.2.2011, Kat.-Nr. 75 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, 28.10.2017-25.2.2018, S. 198 (m. Farbabb.).

- In dieser Erhaltung und Farbfrische einzigartig
- Die an den Moritzburger Teichen entstandenen Werke von Heckel und Kirchner gelten als absolut herausragende Zeugnisse des Expressionismus
- Abbild des künstlerischen Traumes vom ungezwungenen Leben in der Natur
- Dargestellt ist das Lieblingsmodell Fränzi



Ernst Ludwig Kirchner,
Skizzenbuch Presler Nr. 13, 1909/10,
Kirchner Museum Davos

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 179, SHG-Nr. 203.
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 168, SHG-Nr. 377 (m. Abb.).
- Meike Hoffmann, Natur kollektiv erleben. Goethe, Steiner, Lipps und die Badeszenen der „Brücke“-Künstler, in: Franz Schwarzbauer, Andreas Gabelmann (Hrsg.), Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Ostfildern 2006, S. 41 (m. Abb.).
- Katja Schneider (Hrsg.), Moderne und Gegenwart. Das Kunstmuseum in Halle, München 2008, S. 120 (m. Farbabb.).
- Gerd Presler, Fränzi. Ende eines Irrtums. Drei „Brücke“-Maler - ein Modell, o.O. [Weingarten] 2015 (m. Farbabb. S. 98).
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 198 (m. Abb., S. 199).



„Wenn wir zu den Moritzburger Teichen hinfahren, geschah dies nicht nur wegen der landschaftlichen Kulisse, sondern vor allem wegen der Natürlichkeiten der menschlichen Bewegungen. [...] Man brachte seine Leinwände mit und malte unmittelbar vor der Natur.“

Erich Heckel im Gespräch mit R. N. Ketterer 1958, in: Dialoge. Bd. 2, Stuttgart 1988, S. 48.

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Liegendes Mädchen mit Katze (Fränzi), 1909.

Lithografie.

Ebner/Gabelmann 368 L. Dube L 122. Signiert und datiert. Eines von 3 dem Werkverzeichnis bekannten Exemplaren. Auf Velin. 27,5 x 32,9 cm (10.8 x 12.9 in).

Papier: 36,6 x 45,7 cm (14.4 x 17.9 in).

Das Blatt wurde von Erich Heckel wohl nachträglich signiert und datiert. Am rechten unteren Blattrand von Siddi Heckel Hand betitelt und datiert.

Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, für die freundliche Beratung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.24 h ± 20 Min.

€ 9.000 – 12.000 *R/D, F*

\$ 10,350 – 13,800

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1997 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 42 (m. Abb. S. 133).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, bis 2001).
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 176 (m. Abb.)
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 168, SHG-Nr. 378 (m. Abb.).

- Einziges nicht im Museumsbesitz befindliches Exemplar, die beiden weiteren bekannten Exemplare der Lithografie befinden sich im Folkwang-Museum, Essen, und in der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe
- Ein außerordentlich schönes Beispiel für die unmittelbare und spontane Arbeitsweise der „Brücke“-Künstler



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Landstraße im Frühling. 1905.

Buntstiftzeichnung.

Rechts unten signiert „Karl Schmidt“ und datiert. Auf Papier, alt auf Karton aufgezogen. 29 x 46,5 cm (11.4 x 18.3 in). [SM]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.26 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 ^{R/D, F}

\$ 55.000 – 77.000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Viktor und Hedda Peters, Leipzig.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, seit 1985; Hauswedell & Nolte, 6.6.1985).

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989;
- Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 13 (m. Abb.).
- Van Gogh und die Moderne, Museum Folkwang, Essen, 11.8.- 4.11.1990;
- Van Gogh Museum, Amsterdam, 16.11.1990-18.2.1991, Kat.-Nr. 119 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 118 (m. Farbabb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke und die Moderne. 1904-1914, Bucerius Kunstforum, Hamburg, 17.10.2004-31.5.2005, Kat.-Nr. 116 (m. Abb.)
- Im Rhythmus der Natur. Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 57 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr.1 (m. Abb.).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, 28.10.2017-25.2.2018, S. 38 (m. Farbabb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, 29.9.2018 - 3.2.2019, S. 115.
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 6.6.1985, 259. Auktion, Los 1421.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 204, SHG-Nr. 23 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 29, SHG-Nr. 27 (m. Abb.).
- Magdalena Moeller (Hrsg.), Karl Schmidt-Rottluff, Formen und Farbe, München 2007, S. 29, Abb. 5.
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 38 (m. Abb., S. 39).



- Namhafte Provenienz neben Hermann Gerlinger: Das Sammlerehepaar Peters ist Erstbesitzer und gehört zu den frühesten Förderern Schmidt-Rottluffs
- Neben „Landstraße im Frühling“ ist keine weitere vergleichbare Arbeit aus dieser Zeit und in dieser Manier auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten worden (Quelle: artprice.com)
- Bedeutende Ausstellungshistorie
- Das Spiel mit der Wirkung der leuchtenden Farben charakterisiert dieses erstrangige Blatt voller Stimmung und Emotionalität



15

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Fischer am Strand. 1909.

Aquarell und Bleistift.

Rechts unten signiert sowie links unten bezeichnet „Knaben“. Verso mit einer Tuschzeichnung sowie erneut signiert. Auf glattem Velin.

33 x 49 cm (12.9 x 19.2 in), blattgroß. [AR]

Das Werk ist im Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, verzeichnet. Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler für die freundliche Unterstützung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.28 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 *R/D, F*

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

- Sammlung Ernest Rathenau, Berlin/New York/Bad Nauheim (bis 1986).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1987 aus dem Nachlass des Vorgenannten erworben: Sotheby's München, 28.10.1987).

- Besonders farbfresches Aquarell aus der wichtigen „Brücke“-Zeit
- Seltenes Motiv im Schaffen des Künstlers
- Seit über 30 Jahren zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt erhältlich (Quelle: artprice.com)
- Aus der bedeutenden Sammlung von Ernest Rathenau

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 70 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Sotheby's, München, Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts. Aus der Sammlung von Dr. Ernest Rathenau und aus dem Besitz anderer Sammlungen, Auktion 28.10.1987, Los 63 (m. Farbabb.).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, SHG-Nr. 192, S. 172 (m. Farbabb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, SHG-Nr. 365, S. 162 (m. Farbabb.).



16

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Im Harem. 1909.

Farblithografie.

Fechter 66 3 (von 3). Krüger L 73. Monogrammiert und datiert sowie nummeriert „4“. Im Stein erneut monogrammiert und datiert. Auf weichem Japan. 37 x 49,2 cm (14.5 x 19.3 in). Papier: 44,2 x 58,1 cm (17.4 x 22.8 in). Druck in drei Farben (Schwarz, Ocker und Blau). Diese Farbvariante ist bei Fechter im dritten Zustand aufgeführt und wurde später bei Krüger vermutlich falsch übernommen. Ein vierter Zustand ist bislang nicht bekannt.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.30 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 *R/D, F*

\$ 22,000 – 33,000

- Eindrucksvoller, großformatiger Druck aus der „Brücke“-Zeit
- Von großer Seltenheit, in diesem Zustand sind bislang nur zwei Exemplare bekannt
- Durch seine ausgeprägte Farbigkeit besonders einnehmender Handabzug

PROVENIENZ

- Galerie Commeter, Hamburg.
- Kunsthandel Hamburg.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, seit 2014: Neumeister, 4.12.2014).

AUSSTELLUNG

- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Neumeister Auktionshaus, München, 56. Auktion, 4.12.2014, Los 240.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Zwei am Tisch sitzende Mädchen. 1910.

Aquarell über schwarzer Kreide.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „A Dre/Bf 16“. Auf glattem, chamoisfarbenem Velin. 44,9 x 34,8 cm (17,6 x 13,7 in), Blattgröße. [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17:32 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 R/P

\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1954).
- Galerie R. N. Ketterer, Campione d'Italia (1967).
- Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 2001 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner zum 120. Geburtstag. Gemälde und Aquarelle, Zeichnungen, Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern 2000, Kat.-Nr. 11.
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 141, S. 222f. (m. Abb.).
- Inspiration des Fremden. Die Brücke-Maler und die außereuropäische Kunst, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 13.11.2016-29.1.2017, Kat.-Nr. 42 (m. Abb., S. 71).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

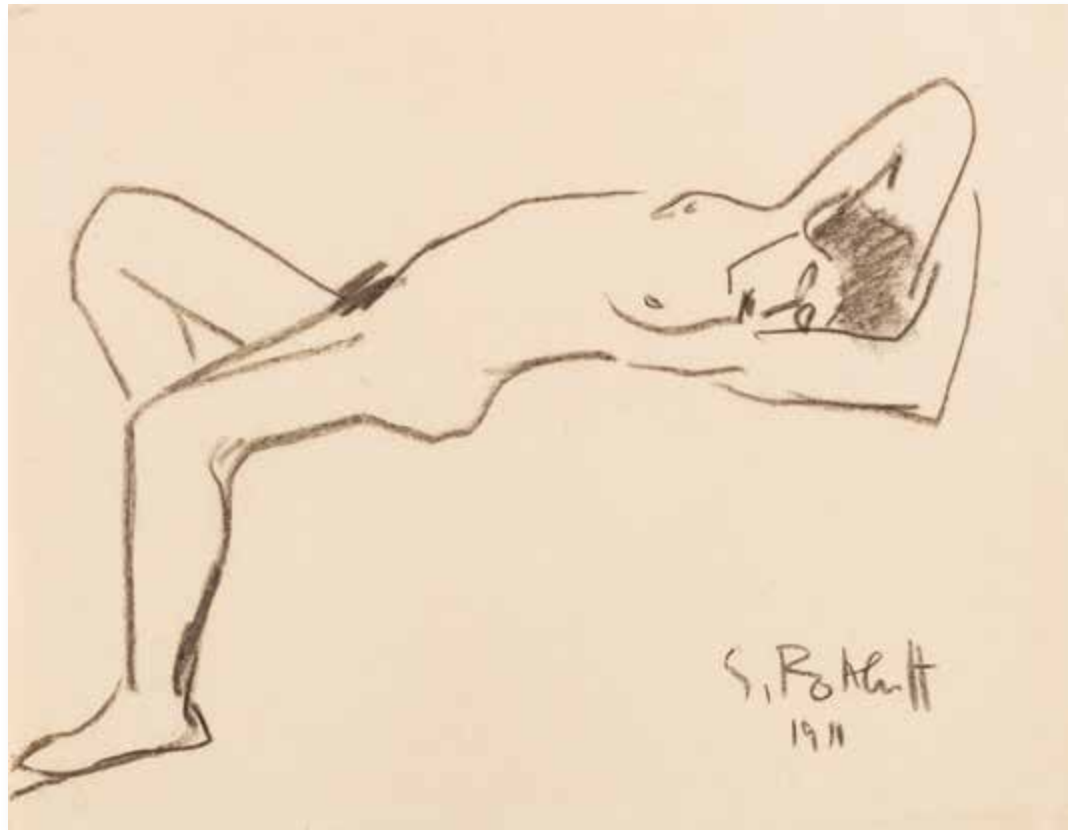
- Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart, 36. Auktion, 1961, Los 203.
- Galeria R. N. Ketterer, Campione d'Italia 1967, Kat.-Nr. 85.
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 312, SHG-Nr. 708 (m. Abb.).
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 134 (m. Abb., S. 135).



Ernst Ludwig Kirchner, Nackte Mädchen unterhalten sich, 1910, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

- Besonders kräftige, frische Farbgebung und -erhaltung
- Intime Zeichnung aus dem Dresdner Atelier des Künstlers
- Dargestellt ist Kirchners Lieblings-Modell dieser Zeit: Lina Franziska Fehrmann, gen. Fränzi
- Die Besonderheit dieses Motivs nimmt Kirchner auch in bedeutenden Gemälden auf, bspw. in „Nackte Mädchen unterhalten sich“ (Gordon 96, Museum Kunstpalast, Düsseldorf) und in „Nacktes Mädchen hinter Vorhang, Fränzi“ (Gordon 154, Stedelijk Museum, Amsterdam)





- Mit sicherem Strich inszeniert Schmidt-Rottluff mit schwarzer Kreide einen klassisch ausgeführten, liegenden Akt auf einem – nicht sichtbaren – Kanapee
- Die elegante Ausführung erinnert an die legendären Viertelstundenakte, welche die jungen „Brücke“-Künstler gemeinsam mit Modellen hartnäckig übten, um Formen und Stellungen der Körper zu verinnerlichen

18

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Liegender Akt. 1911.

Schwarze Kreide.

Rechts unten signiert und datiert. Auf chamoisfarbenem Velin, Rheinische Papierfabrik Neuss (mit dem Wasserzeichen). 33,5 x 43 cm (13.1 x 16.9 in), Blattgröße. [KT]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17:34 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 ^{R/D, F}
\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Hessen (1975, Hofheim/Taunus).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff. Die Schwarzblätter, Ausstellung zum 90. Geburtstag, hrsg. von Gunther Thiem, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 1.12.1974-26.1.1975, Kat.-Nr. 9 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke und die Moderne. 1904-1914, Bucerius Kunstforum, Hamburg, 17.10.2004-31.1.2005, Kat.-Nr. 38.
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 184 (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, 29.9.2018-3.2.2019, S. 161 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 10.6.1993, Los 871.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 223, Nr. SHG-Nr. 298 (m. Abb.).
- Gunther Thiem, Stephan von Wiese, Die Verwandlung der Venus. Schmidt-Rottluffs Akt-Zeichnungen von 1909-1913, München 2003, Nr. 32.
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 52, SHG-Nr. 80 (m. Abb.).



19

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Kinder. 1910.

Bleistift.

Rechts unten signiert, datiert und betitelt. Auf Velin. 27,5 x 34,5 cm (10.8 x 13.5 in), Blattgröße. [SM]

Das Werk ist im Erich Heckel Nachlass, Hemmenhofen am Bodensee, verzeichnet. Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler für die freundliche Auskunft.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17:36 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 ^{R/D, F}
\$ 22,000 – 33,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1991 direkt vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Erich Heckel 1883-1970. Aquarelle, Zeichnungen, Ausstellung zum 100. Geburtstag des Malers, Ausst.-Kat. Städtische Galerie, Würzburg, 3.7.-11.9.1983, Würzburg 1983.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 182, SHG-Nr. 210 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 172, SHG-Nr. 387 (m. Abb.).

- Vorzeichnung zum gleichnamigen Gemälde
- Intime Zeichnung aus dem Atelier, der Idee folgend Gesehenes spontan und unmittelbar bildlich festzuhalten
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 43, (m. Abb., S. 130).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 79 (m. Abb.).
- Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein, Sprengel Museum Hannover, 29.8.2010-9.1.2011; Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.2.-1.5.2011, Kat.-Nr. 77 (m. Abb., S. 74).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Kinder. 1909/10.

Öl auf Leinwand.

Hüneke 1910-77, Vogt 1910/5. Links unten signiert und datiert „09“. Verso auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert „1909/10“ und auf der Leinwand abermals signiert und datiert „1909/10“. 58,5 x 77,5 cm (23 x 30,5 in). [SM]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,38 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 *R/D, F*

\$ 690.000 – 920.000

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers (bis mindestens 1964).
- Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (wohl direkt vom Vorgenannten erworben oder in Kommission genommen).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1975 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Galerie Dr. Goldschmidt - Dr. Wallerstein, Berlin (um 1921/1926, verso mit dem fragmentarischen Etikett. Im fraglichen Zeitraum stellt Heckel fünf Mal in der Galerie aus, Kataloge oder Werklisten sind nicht bekannt).
- Erich Heckel, Städtisches Museum, Königsberg, 12.2.-18.3.1928, Kat.-Nr. 5.
- Erich Heckel, Städtisches Kunstmuseum, Duisburg, 20.7.-1.9.1957, Nr. 15.
- Erich Heckel, Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 1.3.-28.3.1958, Kat.-Nr. 1 (m. Abb.).
- L'expressionismo, pittura, scultura, architettura, Palazzo Strozzi, Florenz, März-Juni 1964, Kat.-Nr. 121 (m. Abb. S. 67; auf Keilrahmen mit Etikett).
- Erich Heckel, Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 18.2.-25.3.1965, S. 12 (m. Farbabb.).
- Deutsche und französische Kunstwerke, Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 1966.
- Erich Heckel, Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 1967, S. 5.
- Deutsche und französische Meister, Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 15.3.-31.5.1975, S. 3.
- Erich Heckel, Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 21.5.-25.6.1981, S. 12 (m. Farbabb., als Leihgabe von Hermann Gerlinger).
- Erich Heckel, Museum Folkwang, Essen, 18.9.-20.11.1983; Haus der Kunst, München, 10.12.1983-12.2.1984, Kat.-Nr. 20.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 44, S. 131 (m. Farbabb.).

- **Das Entstehungsjahr 1910 ist eines der prägendsten Jahre der KG „Brücke“ und markiert ihren künstlerischen Höhepunkt**
- **Im energischen Strich und der leuchtenden Farbigkeit zeigt sich die Essenz des „Brücke“-Stils**
- **Dargestellt ist eines der bekanntesten Modelle: Fränzi, die zur Ikone der „Brücke“ wird**
- **Beeindruckende Ausstellungshistorie**
- **Eines der wenigen erhaltenen Frühwerke**
- **Von musealer Qualität**

- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister,, 6.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 235 (m. Farbabb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der „Brücke“, Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 80 (m. Farbabb.).
- Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein, Sprengel Museum, Hannover, 29.8.2010-9.1.2011; Stiftung Moritzburg, Halle (Saale), 6.2.-1.5.2011, Kat.-Nr. 78 (m. Farbabb.).
- Inspiration des Fremden, Die Brücke-Maler und die außereuropäische Kunst, Kunstmuseum Moritzburg, Halle, 13.11.-29.1.2017, Kat.-Nr. 30 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 206ff. (m. Farbabb.).

LITERATUR

- Städtisches Kunstmuseum Duisburg (Hrsg.), Erich Heckel: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik aus 50 Schaffensjahren, Duisburg 1957, Nr. 15.
- Zdenek Felix (Hrsg.), Erich Heckel: 1983-1970. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik, München 1983, Nr. 20, S. 101 (m. Farbabb.).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 182, SHG-Nr. 211 (m. Farbabb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 172, SHG-Nr. 388.
- Hanna Strzoda, Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners, Petersberg 2006, S. 155-156.
- Klaus Albrecht Schröder (Hrsg.), Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, München 2007, S. 136.
- Ulrike Lorenz, Die Brücke, Köln 2008, S. 36.
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 206ff. (m. Abb., S. 207).





Erich Heckel, Fränzi liegend (Liegende), 1910, Farbholzschnitt.

Das beliebteste Modell der Dresdner „Brücke“-Zeit, Fränzi, kommt gelegentlich auch mit einem Jungen in die Ateliers, wo sie sich ungewollt aufhalten. Es gibt ein von Ernst Ludwig Kirchner aufgenommenes Foto der beiden, und Heckel stellt sie in Zeichnungen, Grafiken und Gemälden dar. Auf der Zeichnung der Sammlung Gerlinger sind beide bekleidet auf einer Liege hingestreckt. Fränzi wendet sich dem Jungen zu, der die Beine über den Rand der Liege auf den Boden hängen lässt. Links steht ein Tisch mit zipfelig herabhängender Decke. Durch ihn hindurch ist sowohl die Liege als auch die perspektivische Raumkonstruktion sichtbar. Es ist eine der schnellen Skizzen vom Leben und Treiben in den „Brücke“-Ateliers, in denen mit erstaunlicher Sicherheit Wesentliches der Körperhaltungen notiert wird.

Fränzi ist jenes junge Mädchen, das Kirchner zweimal fotografiert: einmal mit einem Spielkameraden, der vermutlich Hans heißt, im Atelier in der Berliner Straße 65 in Dresden, zum anderen als Porträt, das, lange unentdeckt, 1994 vom Kirchner Museum Davos veröffentlicht wurde. Sie ist nur eines von zahlreichen Modellen der „Brücke“-Maler, vielleicht das jüngste. Kirchner schreibt auf einer Postkarte vom 3. Februar 1911 an Mascha Mueller zu einer umseitigen Farbkreide-Zeichnung: „Unser Jüngstes beim Tanz“. Für Fränzi gilt, was Kirchner in einem Brief an Erich Heckel zusammenfasst: „Es liegt ein großer Reiz in einem solchen reinen Weibe, Andeutungen, die einen wahnsinnig machen können. Toller als in den älteren Mädchen. Freier, ohne dass doch das fertige Weib verliert. Vielleicht ist manches bei ihr fertiger als bei den reiferen und verkümmert wieder. Der Reichtum ist sicher größer jetzt.“ Es war aber nicht Kirchner, sondern Erich Heckel, der Fränzi besonders nahesteht. Und diese kleine Posse macht sichtbar, wie eng die damalige wilhelminische Moral urteilt und wie unbekümmert die „Brücke“-Maler leben - und mit ihnen die Modelle, darunter Fränzi. Fränzi findet sich mehrfach im Werk von Erich Heckel. Eine Wachskreide-Zeichnung von 1910 trägt außer der Signatur Heckels ihren Namen. In einer Graphit-Zeichnung nennt er sie „Kind“, und in zwei Farbholzschnitten nimmt er ihren Vornamen wiederum auf: „Fränzi liegend“, „Fränzi stehend“.

Das Gemälde gibt die gleiche räumliche Situation wieder. Die Liege mit angekipptem Kopfteil steht in leuchtendem Rot inmitten des vorherrschenden Grün. Davor liegt ein kleiner Teppich in dunklerem Rot, in dem auch der rechts das Bild abschließende Medaillonvorhang

aus Kirchners Atelier gehalten ist. Zu dem Komplementärkontrast von Rot und Grün tritt das Schwarz der Konturen und der Kleidung des Knaben sowie das helle Blau des Inkarnats. Fränzi liegt nackt auf der Liege, an deren Rand der Junge mit niedergeschlagenen Augen in etwas verspannter Haltung sitzt. Zwischen den beiden baut sich eine scheue erotische Spannung auf.

Der runde Tisch ist ganz an den Rand gerückt und nur noch halb zu sehen. Der herabhängende Deckenzipfel hat auffällige Zutaten erhalten. Zwei schwarz umrandete braune Ovale mit schwarzen Kreisen und weißen Lichtern in der Mitte sind als Augen zu deuten. Der breite, rote Querstrich entspricht in diesem Zusammenhang dem Mund. Diese Elemente sind nicht anders zu erklären, als dass Heckel hier eine gegenständliche Umdeutung vorgenommen hat. Da sie bei ihm nur ausnahmsweise vorkommt, ist sie desto bedeutungsvoller. Motiv, Komposition und die Form des Tischdeckengesichts erinnern an Bilder und Grafiken Edvard Munchs, in denen er Eifersucht und Neid thematisiert. Bereits 1906 haben die „Brücke“-Künstler Munch zur Mitgliedschaft eingeladen, jedoch keine Antwort bekommen. Im September 1907 lernt Heckel während seines ersten Besuchs bei dem Hamburger Sammler Gustav Schiefeler den Norweger persönlich kennen. Bei Schiefeler, der das grafische Werkverzeichnis Munchs verfasst hat, findet er auch Gelegenheit, sich intensiv mit dessen Grafiken zu befassen. Die Lithografie „Eifersucht II“ von 1896 zeigt zum Beispiel rechts eine nackte Frau mit einem Mann im Anzug und links das in einem Spitzbart wie ein Dreieck zusammenlaufende Gesicht eines Mannes mit weit aufgerissenen Augen. Alle diese Elemente kommen auch in Heckels Gemälden vor. Heckel befindet sich allerdings stilistisch auf einer ganz anderen Entwicklungsstufe. Gerade dieses Bild ist eines der herausragenden frühen Beispiele des ausgeprägten „monumentalen“ Dresdner „Brücke“-Stils mit klar komponierten Farbflächen, die in diesem Fall besonders locker aufgetragen sind, so dass die Grundierung überall hervorscheint und dem Werk eine ergreifende Lebendigkeit verleiht. So kann das Bild als eine Hommage an Edvard Munch verstanden werden, den wir heute als einen der „Väter“ der Moderne bezeichnen. Es ist aber gleichzeitig das selbstbewusste Postulieren einer eigenen Position, die dem Thema mit einer neuen, unmittelbaren Anschauung begegnet.

Andreas Hüneke



Fränzi Fehrmann und Peter im Atelier, 1910, Fotografie von E.L. Kirchner.

Das Atelier als selbstgeschaffene Welt

Für die Arbeitsweise von Heckel und besonders auch Kirchner ist die motivische Einbindung der räumlichen Situation typisch: Das Atelier als selbstgeschaffene Welt! Das Atelier ist nicht nur Arbeitsraum, sondern wird vor allem für die Künstler der Bohème zu einem Rückzugsort in eine selbstgeschaffene, eine eigene Welt. Hier spiegelt sich die neue Freiheit der Avantgarde losgelöst von allen Konventionen der Gesellschaft. Eine von allen Zwängen befreite Kunst kann nur in einem von allen Zwängen befreiten Leben stattfinden. Das Atelier ist kreativer Raum, in dem Kunst geschieht und von den Wänden als Inspiration widerhallt. Die Räumlichkeiten der Künstler sind für uns teils durch Fotografien, aber auch durch ihre Kunst selbst belegt, in der das Atelier zum Bildraum wird. Eine reichhaltige Dekoration mit meist erotischer Wandbemalung, Wandbehängen, geschnitztem Mobiliar und Skulpturen von Naturvölkern bestimmt das Erscheinungsbild der Arbeitsräume der „Brücke“-Künstler. Auch Erich Heckel gestaltet sein 1910 bezogenes Atelier an der Falkenbrücke 2a in Dresden nach seiner Vorstellung, nachdem er Kirchner wohl bei dessen Atelierausstattung in der Berliner Straße behilflich war. Zunächst gibt es im Heckel-Atelier lediglich einen Vorhang mit einer Musterung aus aneinandergereihten Rechtecken, der, wie Schiefeler nach einem Besuch im Atelier bemerkte, in Batiktechnik ausgeführt sein könnte. Die Farbigkeit des Vorhangs lässt sich aus dem Gemälde „Kinder“ von 1910 ableiten, der rechts im Bildrand zu sehen ist. Eine Liege und ein Tisch komplettieren das Interieur und an der Wand hängt ein Gemälde. Im Laufe der Zeit wird die Dekoration des Heckel-Ateliers opulenter, auf späteren Arbeiten sind Paravents und ornamentale Wandbehänge zu erkennen. Der Arbeitsplatz der „Brücke“-Künstler wird so zur Bühne für gesellschaftliche und amouröse Begegnungen und zum bedeutenden Treffpunkt intellektuellen Lebens der Bohème-Kultur. [SM]



Edvard Munch, Eifersucht II, 1896, Lithografie, Cambridge MA.



Wohl das im Gemälde über der Liege gezeigte Bild: Erich Heckel, Dorfteich, 1910, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum Hannover.

Nelly und Siddi Heckel im Atelier von Erich Heckel, um 1910, Fotografie von E.L. Kirchner.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Selbstbildnis mit Modell. 1910.

Farbige Kreidezeichnung.

Rechts unten signiert. Verso betitelt „Maler und Modell“. Dort mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Nummerierung „FS Dre/Bi 7“. Auf festem, bräunlichem Karton. 59,8 x 49,1 cm (23,5 x 19,3 in), blattgroß. [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,40 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 ^{R/D}

\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1982).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Nationalgalerie Berlin, 29.11.1979-20.1.1980; Haus der Kunst, München, 9.2.-13.4.1980; Museum Ludwig, Köln, 26.4.-8.6.1980; Kunsthaus Zürich, 20.6.-10.8.1980, Kat.-Nr. 80 (m. Abb., S. 137).
- Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnung, Aquarelle, Pastelle, Kunsthalle Nürnberg, 20.6.-29.9.1991, Kat.-Nr. 25 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Ernst Ludwig Kirchner. Selbstbildnisse, Kirchner Museum, Davos, 13.7.-12.10.1997, Kat.-Nr. 8.
- Ernst Ludwig Kirchner. Farbige Werke auf Papier, Kunstmuseum Bonn, 20.5.-1.8.1999, Kat.-Nr. 38.
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinische Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 49.
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 246 (m. Farbabb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Das andere Ich. Porträts 1900-1950 (Aus den Sammlungen der Staatlichen Galerie Moritzburg, Halle, und der Sammlung Hermann Gerlinger), Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Saale), 6.4.-15.6.2003, Kat.-Nr. 129.
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 142, S. 224 (m. Abb., S. 225).
- Kirchner, Hubertus-Wald-Forum in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 7.10.2010-16.1.2011, Kat.-Nr. 141 (m. Abb., S. 120).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

- Besonders ausgearbeitetes und farbintensives Selbstporträt aus der besten „Brücke“-Zeit
- In dieser Größe, Qualität und Farbigkeit von allergrößter Seltenheit und musealer Qualität
- Selbstbewusste Inszenierung als Maler-Genie des deutschen Expressionismus
- Dieses Werk zeigt die unmittelbare, deutlich ursprünglichere und freiere Bildidee als das nachträglich überarbeitete Gemälde in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle (Gordon 121, 1910/1926)
- 1991 für das Cover des Ausstellungskatalogs sowie für das Ausstellungsplakat der umfassenden Kirchner-Retrospektive in der Kunsthalle Nürnberg ausgewählt



Ernst Ludwig Kirchner, Maler und Modell, 1910/1926, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle.

LITERATUR

- Lucius Grisebach, Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Köln 1995, S. 44 (m. Abb.)
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 149f., SHG-Nr. 144 (m. Abb., S. 150).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle 2005, S. 312, SHG-Nr. 709 (m. Abb., S. 313).
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 132 (m. Abb., S. 133).



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Das Boskett in Dresden. 1911.

Bleistiftzeichnung.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „B Dre/Ab 17“. Auf chamoisfarbenem Velin. 27,3 x 34,3 cm (10,7 x 13,5 in), Blattgröße. [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,42 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000 ^{R/D}

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1954).
- Galerie Nierendorf, Berlin (1967).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein, Sprengel Museum Hannover, 29.8.2010-9.1.2011; Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.2.-1.5.2011, Kat.-Nr. 83 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 156, SHG-Nr. 152 (m. Abb.).
- Konstanze Rudert, Dresdner Motive in den Werken der Künstlergemeinschaft „Brücke“, in: Ausst.-Kat. Die „Brücke“ in Dresden 1905-1911, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Nürnberg 2001/2002, S. 387 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 320, SHG-Nr. 720 (m. Abb.).

- Das Boskett auf dem Albertplatz in Dresden verewigt Kirchner u. a. auch in einem gleichnamigen Gemälde aus demselben Jahr
- Reizvolle, atmosphärische Straßenszene aus der besten „Brücke“-Zeit
- Die Straßenszenen gehören im Schaffen des Künstlers zu den bedeutendsten Sujets



Ernst Ludwig Kirchner, Das Boskett, Albertplatz in Dresden, 1911, Privatsammlung.

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Holzkästchen („Steilkasten“). 1911.

Holz, bemalt in rot, weiß, braun und schwarz, eingekerbte Flächenbegrenzung. Wietek 240. Auf der Unterseite signiert. 20,3 x 12 x 9,9 cm (7,9 x 4,7 x 3,8 in). [KT]

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17.44 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 25.000 ^{R/D, F}

\$ 16,500 – 27,500

PROVENIENZ

- Galerie Commeter, Hamburg.
- Linda Melita Roosen, geb. Bohlen, Hamburg (1911 vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Claus Runkel, London.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1990 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Galerie Commeter, Hamburg, 1911.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 226, SHG-Nr. 324 (m. Abb.), Kat.-Nr. 308 (m. Farbabb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, 29.9.2018-3.2.2019, S. 174 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Lexikon der Kunst, hrsg. von Harald Olbrich und Gerhard Strauß, Bd. III, Leipzig: Seemann 1991, S. 679.
- Wilhelm Niemeyer, Schmidt-Rottluff: bemalte Kästen, Galerie Commeter, Hamburg, Oktober 1911, Nr. 11 [unveröffentlichtes handschriftliches Manuskript im Nachlass].
- Rosa Schapire, Zu Schmidt-Rottluffs Ausstellung bei Commeter [zur Ausstellung von 15. Holzkästen], in: Der Hamburger, Jg. 1, Heft 12, 1910/11, S. 267-268.
- Gerhard Wietek, Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S. 11, 34, 79, 110.
- Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, hrsg. von der Stiftung Kunst und Kultur der Landessparkasse zu Oldenburg, Oldenburg o. J. [1994], Nr. 267.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 226, SHG-Nr. 308 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 56, SHG-Nr. 92 (m. Abb.).

- Mit der ersten umfangreichen Ausstellung bei Commeter in Hamburg 1911 erfahren Objektkästen von Karl Schmidt-Rottluff breite Begehrlichkeit
- Viele Sammler wie Rosa Schapire in Hamburg oder Karl Ernst Osthaus in Hagen beauftragen den Künstler, Objektkästen und Vitrinen zu entwerfen und zu bauen
- Mit seiner der Malerei entlehnten Farbgestaltung der Körper erzielt der Künstler eine faszinierend plastische Wirkung

Signatur



ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Weißer Pferde. 1912.

Farbholzschnitt.

Ebner/Gabelmann 531 H b III (von b III). Dube H 242. Signiert und datiert.

Auf Bütteln von Zanders (mit Wasserzeichen). 30,8 x 32,5 cm (12,1 x 12,7 in).

Blattgröße: 47,2 x 60 cm (18,5 x 23,7 in).

Dube gibt den Hinweis auf eine unnummerierte Auflage von ca. 80 Exemplaren für den Verlag I. B. Neumann, Berlin, sowie zusätzliche Abzüge außerhalb der Auflage. Das Werkverzeichnis von Renate Ebner und Andreas Gabelmann verweist darauf, dass es sich bislang bei allen bekannten Abzügen um Handdrucke mit unterscheidbaren Merkmalen bezüglich Druckbild, Einfärbung oder Papier handelt.

Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, für die freundliche Beratung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,46 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 ^{R/D, F}

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Großbritannien (bis 1979: Wolfgang Ketterer, 26.-28.11.1979).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 100 (m. Farbabb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 96 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Galerie Wolfgang Ketterer, München, Auktion 36, 26.-28.11.1979, Los 720.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 198, SHG-Nr. 245 (m. Abb.)
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 192, SHG-Nr. 431 (m. Abb.)
- Tier und Natur als Stimmungsträger.
- Katja Schneider (Hrsg.), Moderne und Gegenwart. Das Kunstmuseum in Halle, München 2008, S. 123 (m. Farbabb.).
- Indina Woesthoff, „...die Schwere unseres Weges kann wohl Freunde gebrauchen“ - Erich Heckel und Gustav Schiefler, in: Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Gemeinsames Ziel und eigene Wege. Die „Brücke“ und ihr Nachwirken, München 2009, S. 64 (Abb. 7).

- Jeder Holzschnitt ist durch die monotypieartige Einfärbung ein Einzelstück
- Einer der berühmtesten von Erich Heckel geschaffenen Farbholzschnitte
- Weitere Exemplare befinden sich im Sprengel Museum, Hannover, dem Kupferstichkabinett Berlin, dem Museum Folkwang, Essen, und dem St. Louis Art Museum, USA



„[...] die Formung der Gegenstände, die Aufteilung des Raumes mit seinen ungleichen Rändern und die helllichten Farben machen es zu einem der zugleich liebenswürdigsten und monumentalen Blätter der modernen Kunst; es weht eine Luft neuer Klassizität in ihm.“

Gustav Schiefler, Erich Heckels graphisches Werk, in: Das Kunstblatt, 2. Jg. Berlin 1918, S. 286.

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Stehende (Akt/Stehender Akt). 1912.

Holzchnitt.

Ebner/Gabelmann 529 H a (von b). Dube H 234. Signiert und datiert.

Auf gelblichem Bütten.

53,4 x 18,8 cm (21 x 7,4 in). Papier: 68,8 x 55 cm (27 x 22 in). [EH]

Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, für die freundliche Beratung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,48 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 R/D, F

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1989 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 89 (Abb. S. 36).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 89 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 191, SHG-Nr. 230 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, SHG-Nr. 416 (m. Abb.).

- Großformatiger Holzchnitt im besonderen Format
- Das Werkverzeichnis nennt nur drei weitere Blätter des Konturstockes dieses Motives, die sich im Brücke-Museum Berlin, in der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe, und dem Kupferstichkabinett Dresden befinden
- Der Holzchnitt „Stehende“ zählt zu den bedeutendsten druckgrafischen Arbeiten dieser Zeit
- Die Tänzerin Siddi Riha, die spätere Frau Erich Heckels, in tänzerischer Pose



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Akt mit rotem Hut. 1912.

Aquarell über Bleistift.

Seitlich wohl von fremder Hand mit dem Namen des Künstlers bezeichnet.
Auf leichtem Velin. 46 x 59,2 cm (18,1 x 23,3 in), blattgroß. [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,50 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{R/D}

\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Das Aquarell der Brücke. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlergruppe, Brücke-Museum, Berlin, 5.9.-16.11.1975, Kat.-Nr. 122 (m. Abb., Farbtafel 40).
- Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Nationalgalerie Berlin, 29.11.1979-20.1.1980; Haus der Kunst, München, 9.2.-13.4.1980; Museum Ludwig, Köln, 26.4.-8.6.1980; Kunsthaus Zürich, 20.6.-10.8.1980, Kat.-Nr. 143 (m. Abb., S. 170).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 1997, Kat.-Nr. 55.
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinische Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 116.
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Das andere Ich. Porträts 1900-1950 (Aus den Sammlungen der Staatlichen Galerie Moritzburg, Halle, und der Sammlung Hermann Gerlinger), Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Saale), 6.4.-15.6.2003, Kat.-Nr. 130.
- Im Rhythmus der Natur - Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 154, S. 242f. (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Kirchners Badende. Einheit von Mensch und Natur, KirchnerHaus Museum, Aschaffenburg, 16.10.2021-16.1.2022, Kat.-Nr. 21.

LITERATUR

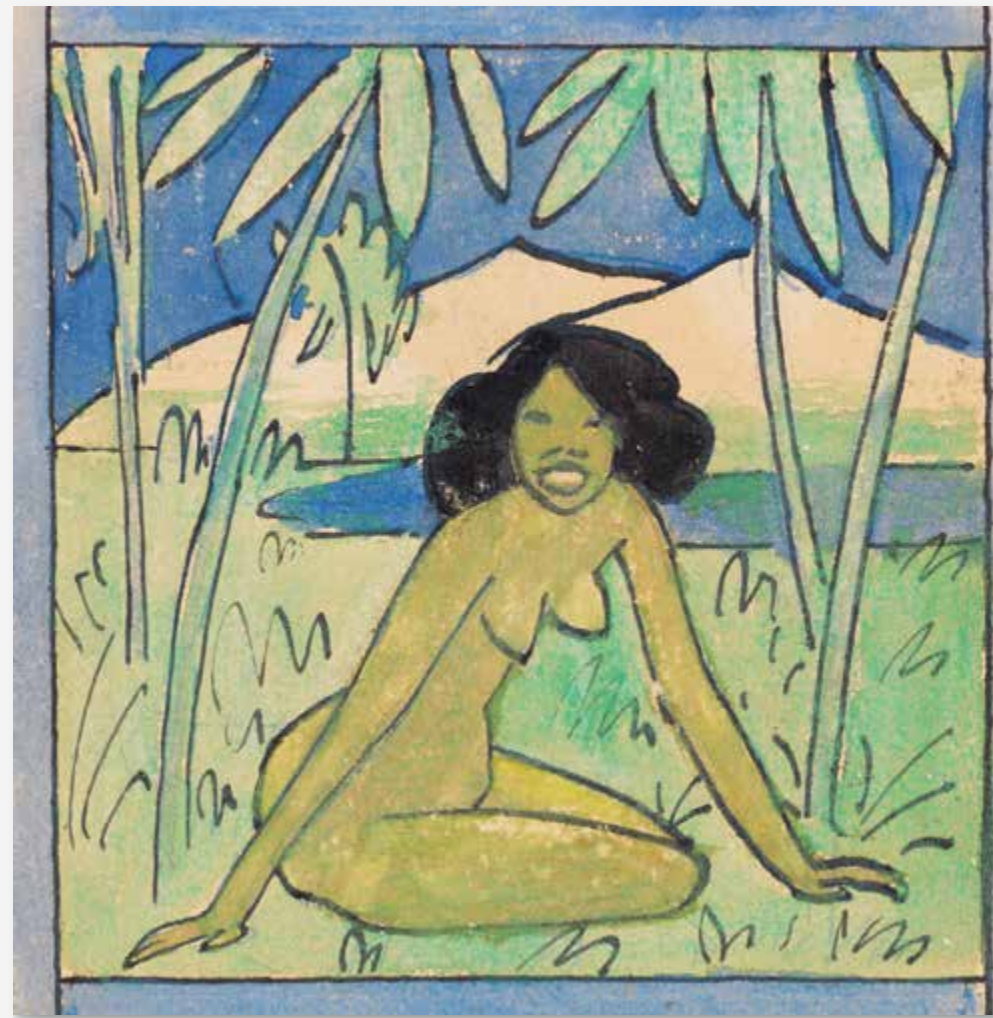
- Christie's, 2.7.1974, Los 335.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 160, SHG-Nr. 164 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 327, SHG-Nr. 741 (m. Abb.).

- Großformatiger, leuchtender Akt aus der besten „Brücke“-Zeit
- Das Motiv der Badenden und der Akt im Freien zählen zu den Hauptmotiven Kirchners
- 1912 bis 1914 verbringt Kirchner Teile des Sommer auf Fehmarn
- Auf Fehmarn entstehen zu dieser Zeit auch die motivisch ähnlichen Gemälde „Mädchen im Südwest“, „Dame am Meer sitzend mit rotem Hut“ und „Erna am Meer, Fehmarn“



Ernst Ludwig Kirchner, Mädchen im Südwest, 1912/1920, Privatsammlung.





27

OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk bei Breslau

Hockendes Mädchen. Um 1912.

Aquarell über Tuschfederzeichnung.
Von Lüttichau/Pirsig-Marshall P1912/18 (636).
Auf leichtem Karton.
12,1 x 12 cm (4,7 x 4,7 in), blattgroß. [AM]

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,52 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 ^{R/D}
\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

- Sammlung Paul Eipper, Lochham (bis 1964).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1998 aus dem Nachlass des Vorgenannten erworben: Neumeister, 13.11.1998).

- Unveröffentlichte Illustration zu „Van Zantens glückliche Zeit“, ein „Liebesroman von der Insel Pelli“ von Laurids Bruun
- Für die damalige Zeit typische Charakterisierung fremder Kulturen
- Otto Mueller überträgt seine Auffassung vom Akt in der Natur in exotisches Ambiente

AUSSTELLUNG

- Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale), Dauerleihgabe aus der Sammlung Gerlinger (2002-2017).
- Die Brücke in der Südsee - Exotik der Farbe, Saarlandmuseum Saarbrücken, 22.10.2005-8.1.2006 (m. Farbabb. S. 22).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 235 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, Dauerleihgabe aus der Sammlung Gerlinger (2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, 28.10.2017-25.2.2018, S. 174 (m. Farbabb.).

LITERATUR

- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 409, SHG-Nr. 885.
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 174 (m. Abb., S. 175).
- Werner Murrer, Lisa Marei Schmidt, Daniel J. Schreiber, Unzertrennlich. Rahmen und Bilder der Brücke-Künstler, Ausst.-Kat. Brücke Museum Berlin/Buchheim Museum, Bernried, S. 397 (m. Abb.).



28

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Frau mit aufgelöstem Haar. 1913.

Holzschritt.
Schapire H 123. Signiert. Auf Japanbütteln.
35,7 x 30 cm (14 x 11,8 in).
Papier: 55,3 x 46,1 cm (21,7 x 18,1 in).
Gedruckt von Manus Offizin Fritz Voigt, Berlin (links unterhalb der Darstellung bezeichnet) [KT]

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,54 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000 ^{R/D, F}
\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

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

- Ein Exemplar dieses Holzschnitts befindet sich in der Sammlung des Städel Museum in Frankfurt, im Brücke-Museum, Berlin, und im Museum Ludwig, Köln
- Die Betonung körperlicher Details wie Augen, Nase und Mundpartie, Brüste und Gesäß bei afrikanischen Plastiken und Masken beeinflussen Schmidt-Rottluffs traditionsreiches Schönheitsideal

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-28.8.2007, Kat.-Nr. 33 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff. Graphik, München 1971, Nr. 72 (m. Abb.)
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 364, SHG-Nr. 607 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 68, SHG-Nr. 121 (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, 29.9.2018-3.2.2019, S. 198 (m. Abb.).

29

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Uhranhänger. Um 1913.

Silber, geschnitten, ziseliert, zwei Bernsteine, naturbelassen. An Kordel befestigt.
Wietek 393. 8,4 x 3,7 cm (3,3 x 1,4 in). Kordel: 27,5 cm (10,8 in). [KT]

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,56 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000 ^{R/D, F}

\$ 6,900 – 9,200

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (1976).
- Privatbesitz.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff-Gemälde: Aquarelle, Grafik, Bernstein, Kunstsammlungen der Stadt Königsberg/Kunstverein Königsberg, Königsberg 1928, Kat.-Nr. 73.
- Karl Schmidt-Rottluff: Das nachgelassene Werk seit den 20er Jahren. Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Brücke-Museum, Berlin, 20.8.1977-15.1.1978, Kat.-Nr. 151.
- Karl Schmidt-Rottluff: Aquarelle, Farbstiftzeichnungen, Schmuck, Kunstverein Paderborn 1982, Kat.-Nr. 11.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 230, SHG-Nr. 324 (m. Abb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Nur für ihre Frauen. Schmuck von Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 26.10.2003-11.1.2004, Kat.-Nr. 17 (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, 29.9.2018-3.2.2019, S. 183 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. II, München 1973, S. 299.
- Max von Boehn, Das Beiwerk der Mode, München 1928.
- Leopold Schmid, Geschichte und Technik des Bernsteins, in: Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums, Jg. 13, Heft 3, Berlin 1941.
- Gerhard Wietek, Karl Schmidt-Rottluff: Bilder aus Nidden, Stuttgart 1963.
- Gisela Reineking von Bock, Bernstein, München 1981.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 230-31, SHG-Nr. 324 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 61, SHG-Nr. 108 (m. Abb.).

- Von den „Brücke“-Künstlern hat sich Karl Schmidt-Rottluff am intensivsten mit der Herstellung von Schmuck beschäftigt
- Erste Broschen entstehen 1910 in Dangast für die Malerin Emma Ritter und für die Hamburger Mäzenin Rosa Schapire
- Schmidt-Rottluff fertigt die Schmuckstücke selbst und macht den Mangel an technischem Können zu seiner eigentlichen Aussage



30

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Müßige Hetären. 1914.

Holzschnitt.

Schapire H 133. Signiert und datiert. Auf Büttlen von SLG (mit dem Wasserzeichen). 39,5 x 50 cm (15,5 x 19,6 in). Papier: 51,5 x 67,5 cm (20,2 x 26,5 in). [KT]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 17,58 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 10.000 ^{R/D, F}

\$ 9,200 – 11,500

PROVENIENZ

- Sammlung Wilhelm Niemeyer, Hamburg (bis 1956: Stuttgarter Kunstkabinett, 27./28.11.1956).
- Sammlung Sauerwein, o. O. (1956 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Günther und Annemarie Gercken, Hamburg (verso mit dem Sammlerstempel).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

- Bisher nur viermal auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Namhafte Provenienz neben Hermann Gerlinger – Wilhelm Niemeyer gibt zusammen mit Rosa Schapire die wichtige expressionistische Zeitschrift „Kündung“ heraus, er ist passives „Brücke“-Mitglied und früher Schmidt-Rottluff-Sammler
- Das Thema Nacktheit im Werk von Schmidt-Rottluff erreicht mit den formatfüllenden Aktfiguren der „Müßigen Hetären“ von 1914 einen Höhepunkt
- Hetären sind im Altertum angesehene Prostituierte, die das Musizieren und das Tanzen pflegen

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 34 (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, 29.9.2018-3.2.2019, S. 199 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 25. Auktion, 27./28.11.1956, Los 883.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 368-69, SHG-Nr. 613 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 69, SHG-Nr. 125 (m. Abb.).

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Zwei Akte mit Negerplastik. 1913.

Aquarell und Tusche.
Rechts unten signiert und datiert. Auf festem chamoisfarbenem Velin.
50 x 60 cm (19.6 x 23.6 in), blattgroß. [KT]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 R/D, F

\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

- Sammlung Prof. Max Sauerlandt, Hamburg (1914-1934).
- Alice Sauerlandt, geb. Schmidt, Hamburg (1934 durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis mindestens 1953, wohl bis mindestens 1965).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff. Graphik und Aquarelle. Ausstellung zum 80. Geburtstag am 1. Dezember 1964, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 1.12.1964-14.2.1965, Kat.-Nr. 31 (aus Hamburger Privatbesitz).
- Schmidt-Rottluff. Aquarelle aus den Jahren 1909 bis 1969, 55. B.A.T. Ausstellung, B.A.T. Cigaretten Fabriken GmbH, Hamburg, 13.6.-10.8.1974, Kat.-Nr. 53 (m. Abb., u. Farbabb. S. 159).
- Karl Schmidt-Rottluff zum 90. Geburtstag - Gemälde und Aquarelle, Altonaer Museum, Hamburg 1974, Kat.-Nr. 53.
- Das Aquarell der Brücke, Brücke-Museum Berlin, 5.9.-16.11.1975, Kat.-Nr. 129 (o. Abb.).
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 135 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke und die Moderne. 1904-1914, Bucerius Kunstforum, Hamburg, 17.10.2004-31.5.2005, Kat.-Nr. 170.
- Expressiv! Die Künstler der Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 30 (m. Farbabb.).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, 28.10.2017-25.2.2018, S. 160 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

- Schmidt-Rottluff begegnet der Kunst außereuropäischer Kulturen bereits in den Dresdener Jahren und beginnt spätestens 1913 mit einer eigenen Sammlung
- Objekte afrikanischer oder ozeanischer Herkunft werden nun auch selbst zu Bildgegenständen, wie diese Leoparden-Karyatide aus Kamerun (rechts im Bild)
- Diese frühen Werke die von der Faszination des Exotischen zeugen, werden nur äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Ausgestellt in der wichtigen Retrospektive im Lenbachhaus München 1989

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 17. Auktion, 16. und 18. Mai 1953, Los 1859 (Angebot von Frau Prof. Sauerlandt, unverkauft).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 366, SHG-Nr. 608 (m. Abb.).
- Gunther Thiem, Stephan von Wiese, Die Verwandlung der Venus. Karl Schmidt-Rottluffs Akt-zeichnungen von 1909-1913, München 2003, Nr. 74.
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 66, SHG-Nr. 119 (m. Abb.)
- Magdalena Moeller (Hrsg.), Starke Schnitte. Karl Schmidt-Rottluff, Berlin 2014, Vgl. Kat.-Nr. 33, o. S.
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 160 (m. Abb., S. 161).



„Köpfe habe ich oft im Verhältnis zu den anderen Körperformen ins Ungeheure gesteigert als einen Sammelpunkt aller Psyche, allen Ausdrucks.“

Karl Schmidt-Rottluff um 1912 an Gustav Schiefeler.

32

YORUBA, NIGERIA

Hocker (Karyatide).

Holz mit Bemalung in Weiß, Schwarz und Rot.

Yoruba, Nigeria. Höhe: 38,5 cm (15,1 in).

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000 ^{R/D}

\$ 2,300 – 3,450

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Inspiration des Fremden. Die Brücke-Maler und die außereuropäische Kunst, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 13.11.2016-29.1.2017, Kat.-Nr. 15 (m. Abb., S. 43).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 439, Kat.-Nr. I (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 417, SHG-Nr. 899 (m. Abb.).



33

YORUBA, NIGERIA

Affe (Yoruba).

Holz mit fragmentarischer Bemalung in Blau.

Yoruba, Nigeria. Höhe: 39,5 cm (15,5 in).

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000 ^{R/D}

\$ 2,300 – 3,450

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Inspiration des Fremden. Die Brücke-Maler und die außereuropäische Kunst, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 13.11.2016-29.1.2017, Kat.-Nr. 16 (m. Abb., S. 42).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 439, Kat.-Nr. VI (m. Abb., S. 441).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 421, SHG-Nr. 912 (m. Abb.).



Objekte aus Afrika in der Sammlung Hermann Gerlinger

„Die von Hermann Gerlinger zusammengetragene Sammlung beeindruckt nicht nur durch die Qualität einzelner Stücke, sondern auch durch die Breite dessen, was der Sammler als Kunst anerkannt hat. Genau wie die Künstler der ‚Brücke‘ zu ihrer Zeit den bisherigen Kanon erweitert und die Ästhetik exotischer Skulpturen zum ersten Mal ernst genommen haben, so hat Hermann Gerlinger in seine Afrika-Kunstsammlung Objekte aufgenommen, die vor 30 Jahren nur in einem Völkerkundemuseum zu finden gewesen wären.“

Adam Jones, zit. nach Hermann Gerlinger, Christian Philipsen, Thomas Bauer-Friedrich (Hrsg.), Inspiration des Fremden. Die Brücke-Maler und die außereuropäische Kunst, 2016, S. 15.

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Afrikanische Schale. 1926.

Öl auf Leinwand.

Grohmann S. 210. Rechts oben signiert. 66,5 x 74 cm (26.1 x 29.1 in).
Verso vom Künstler überstrichenes Bild (wahrscheinlich von 1913, da dieses Format erstmals 1912 und dann ausschließlich 1913 vorkommt). [KT]

Wir danken Megan Fontanella, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und Dr. Iris Schmeisser, Städel Museum, Frankfurt am Main, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Auflaufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.06 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 ^{R/D, F}

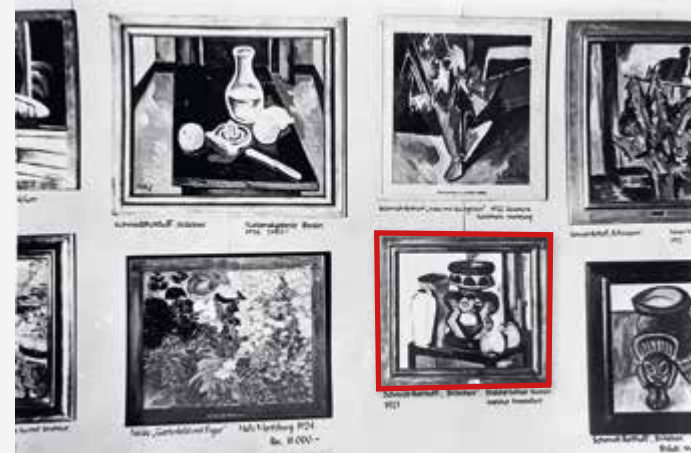
\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

- Städel'sches Kunstinstitut, Frankfurt am Main (1927 direkt vom Künstler erworben - 1937).
- Staatsbesitz (1937 vom Vorgenannten beschlagnahmt, EK-Nummer 16121).
- Buch- und Kunsthandlung Karl Buchholz, Berlin (am 13.12.1940 vom Vorgenannten erworben).
- Buchholz Gallery - Curt Valentin, New York (1941 durch Übernahme vom Vorgenannten).
- Nierendorf Gallery, New York.
- Nachlass Karl Nierendorf, New York (1947-1948).
- Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1948 aus dem Nachlass Karl Nierendorf erworben - 1975: Sotheby's New York, 23.1.1975. Auf der Rahmenrückpappe mit zwei Inventar-Etiketten).
- Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M. (1976).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

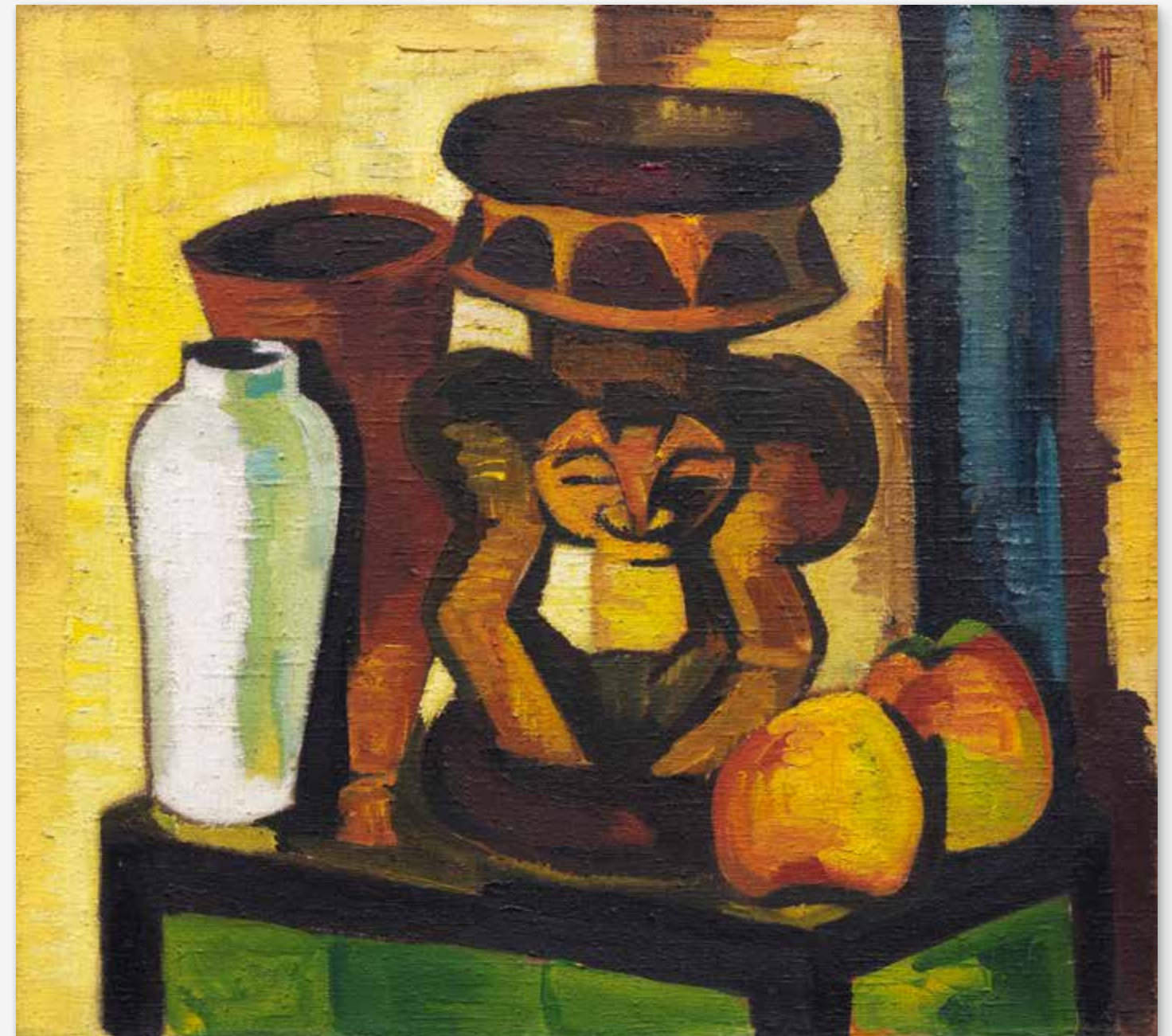
- Karl Schmidt-Rottluff, Galerie Ernst Arnold, Dresden, 1927, Nr. 27 (m. Abb.).
- Entartete Kunst, Hofgarten-Arkaden, München, 19.7.-30.11.1937, ohne Kat.
- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 55.
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 276 (m. Abb; u. Taf. 95).
- ReVision: Städel'sches Kunstinstitut, Frankfurt a. M., 26.9.1991-12.1.1992, Kat.-Nr. 27.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Karl Schmidt-Rottluff. Landschaften und Stillleben, Saarlandmuseum, Saarbrücken, 6.11.2010-23.1.2011, Kat.-Nr. 23.
- Expressionismus im Rhein-Main-Gebiet: Künstler - Händler - Sammler, Museum Giersch, Frankfurt am Main, Kat.-Nr. 119.
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, 29.9.2018-3.2.2019, S. 268-269 (m. Abb.) (aus Dauerleihgabe 2017-2022).



Ausstellung „Entartete Kunst“, München 1937: Blumenbild von Emil Nolde und Stillleben von Karl Schmidt-Rottluff, darunter „Afrikanische Schale“.

LITERATUR

- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (EK-Nr. 16121).
- Korrespondenz des Städel'schen Kunstinstituts mit dem Künstler zum Ankauf von 1927, Archiv des Städel-Museums, Sig. 623.
- Brief, Karl Buchholz - Propagandaministerium, 22.5.1940, Händlerakte Buchholz, Bundesarchiv, Berlin, R55/21017.
- Liste, Bestand in Schönhausen, 1939, Händlerakte Gurlitt, Bundesarchiv, Berlin, R55/21015, Bl. 49, Nr. 765.
- Sotheby's Parke Bernet, New York, 23.10.1975, Los 296.
- Andreas Hüneke, Schmidt-Rottluff und die Aktion „Entartete Kunst“, in: Expressionismus. Zeiterscheinung, Zeitproblem. Karl Schmidt-Rottluff, Karl-Marx-Stadt 1984, S. 47-54, hier S. 53.
- Franz Roh, „Entartete“ Kunst. Hannover 1962, S. 186.
- Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, hrsg. von Peter Schuster, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Moderner Kunst, München, München 1987, S. 152 (mit Ausstellungsansicht).
- Angriff auf die Kunst. Der faschistische Bildersturm vor fünfzig Jahren, Kunstsammlungen zu Weimar 1988, S. 103.
- Entartete Kunst - Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, hrsg. von Stephanie Barron, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art / Altes Museum, Berlin, Los Angeles/Berlin 1992, S. 343 (mit Ausstellungsansicht).
- Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995, S. 195.
- Uwe Fleckner, Max Hollein (Hrsg.), Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 52, 216, 307.
- Anja Tiedemann, Die „entartete“ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst, Berlin 2013: Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 8, S. 401.



- Einzigartiges Zeugnis der für die europäische Moderne und insbesondere den Expressionismus so bedeutsamen Inspiration durch afrikanische Kunst und Formensprache
- Gemälde mit „afrikanisch“ anklingender Motivik werden äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Das Werk ist Teil zweier bedeutender internationaler Sammlungen. Kurz nach Entstehung kauft das Städel Museum in Frankfurt das Werk an, nach dem Krieg gehört es zur Sammlung des Guggenheim Museum, New York
- Schicksalhafte Werkhistorie mit der Beschlagnahmung im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ 1937 im Städel Museum, die die Bedeutung des Gemäldes um welt- und kunstgeschichtliche Dimensionen erweitert

35

BAULE, ELFENBEINKÜSTE

Ahnenfigur/Geister-Partner (blolo bian).

Holz. Baule, Elfenbeinküste. Höhe: 30,5 cm (12.2 in).

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000 R/D

\$ 2,300 – 3,450

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

· Inspiration des Fremden. Die Brücke-Maler und die außereuropäische Kunst, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 13.11.2016-29.1.2017, Kat.-Nr. 13 (m. Abb., S. 40).

LITERATUR

· Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 419, SHG-Nr. 904 (m. Abb.).

36

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Erna und Gerda im Atelier. 1912.

Bleistiftzeichnung.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „B Be/Bi 27“. Auf glattem chamoisfarbenem Velin. 33,4 x 27,1 cm (13,1 x 10,6 in), nahezu blattgroß. Verso die Bleistiftzeichnung „Sitzender Akt mit zwei Figuren“, 1911. [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 R/D

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

· Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
 · Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1954).
 · Privatsammlung.
 · Kunsthandel München (1998 vom Vorgenannten erworben, Ketterer Kunst, 25.5.1998).
 · Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

· Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
 · Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 153, S. 240f. (m. Abb.).
 · Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).



LITERATUR

· Ketterer Kunst, München, 220. Auktion, Moderne Kunst I, 25.5.1998, Los 9 (m. ganzs. Abb.).
 · Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 310 u. 325, SHG-Nr. 705 u. 736 (m. Abb.).
 · Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 152 (m. Abb., S. 153).

- Bedeutende Zeichnung, in der alle drei Musen Kirchners „vereint“ sind: Erna und Gerda einander zugewandt und Dodo im Gemälde „Stehender Akt mit Hut“ im Hintergrund
- Im Entstehungsjahr lernt Kirchner die Schwestern Erna und Gerda Schilling kennen, die in den darauffolgenden Jahren zu den beliebtesten Modellen des Künstlers gehören
- Beidseitig bemaltes Blatt: Verso mit der Studie eines sitzenden Aktes und zwei schemenhaften Figuren

37

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Gewecke und Erna. 1913.

Bleistiftzeichnung.

Verso mit dem Nachlassstempel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Nummerierung „B Bc/Bh 20“. Auf Velin.

54,6 x 38,6 cm (21.4 x 15.1 in), blattgroß.

Verso mit einer kleinen, fragmentarischen Buntstiftskizze. [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 ^{R/D}

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer (1954).
- Galerie Nierendorf, Berlin (1964).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Nationalgalerie Berlin, 29.11.1979-20.1.1980; Haus der Kunst, München, 9.2.-13.4.1980; Museum Ludwig, Köln, 26.4.-8.6.1980; Kunsthaus Zürich, 20.6.-10.8.1980, Kat.-Nr. 165.
- Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnung, Aquarelle, Pastelle, Kunsthalle Nürnberg, 20.6.-29.9.1991, Kat.-Nr. 52 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 1997, Kat.-Nr. 29.
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinische Landesmuseum Schloss Gottorf, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 118.
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 165, S. 256f. .
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 199. Auktion, Moderne Kunst, 7.6.1974, Los 938 (m. Abb.).
- Lucius Grisebach, Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Köln 1995, S. 96 (m. Abb.).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 260, SHG-Nr. 372 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 334, SHG-Nr. 752 (m. Abb.).



- **Großformatige, dynamische Zeichnung aus dem Berliner Atelier und der persönlichen Lebenswelt des Künstlers**
- **Dargestellt ist der mit Kirchners Lebensgefährtin Erna Schilling ins Gespräch vertiefte Hans Gewecke, einer der Schüler an der von E. L. Kirchner und Max Pechstein 1911 in Berlin gegründeten Zeichenschule „MUIM (Moderner Unterricht in Malerei)“**
- **Das hinter Erna zu erahnende Detail einer Raumdekoration ist mithilfe zeitgenössischer Fotografien eindeutig auf das aufwendig gestaltete Atelier des Künstlers zurückzuführen**



- **Spontan eingefangene, dynamische Figurenstudie mit besonders farbkraftiger Kolorierung**
- **1912 bis 1914 verbringt Kirchner seine Sommer teilweise auf der Insel Fehmarn**
- **Auf Fehmarn entstehen vergleichbare bedeutende Zeichnungen und Aquarelle, die sich u. a. in der National Gallery of Art in Washington, D.C., im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin und im Städel Museum in Frankfurt am Main befinden**

38

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Menschen und Boot am Strand. 1913.

Aquarell und Bleistiftzeichnung.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „A Be/Bh 5“. Auf Velin.

30,1 x 47,3 cm (11.8 x 18.6 in), blattgroß. [CH]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 ^{R/D}

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart 1954).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1970 vom Vorgenannten erworben, Galerie Wolfgang Ketterer, 8.6.1970).

AUSSTELLUNG

- Das Aquarell der Brücke. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlergruppe Brücke, Brücke-Museum, Berlin, 5.9.-16.11.1975, Kat.-Nr. 123.
- Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, 1997, Kat.-Nr. 66. (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Im Rhythmus der Natur - Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 155, S. 245 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Kirchners Badende. Einheit von Mensch und Natur, KirchnerHaus Museum, Aschaffenburg, 16.10.2021-16.1.2022, Kat.-Nr. 23.

LITERATUR

- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 3. Auktion, 8.6.1970, Los 656 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 330, SHG-Nr. 745 (m. Abb.).

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Wintermondnacht - Längmatte bei Monduntergang. 1919.

Farbholzschnitt.

Dube 390. Gercken 958 1. b. (von 2). Signiert und bezeichnet „Eigendruck“.

Eines von bisher 12 bekannten Exemplaren. Auf Blottingpapier.

30,7 x 29,5 cm (12 x 11.6 in). Papier: 54,2 x 39,2 cm (21.3 x 15.4 in).

In einem Brief an Nele van de Velde vom 20. Januar 1919 ist das Motiv als

Skizze in Feder und farbigen Kreiden festgehalten. Nach dieser Skizze

entsteht neben dem Holzschnitt auch das Gemälde „Wintermondland-

schaft“, 1919 (Gordon 558, Institute of Arts, Detroit).

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

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.16 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 R/P

\$ 287,500 – 402,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1991 aus dem Nachlass des Vorgenannten erworben).

LITERATUR (AUSWAHL)

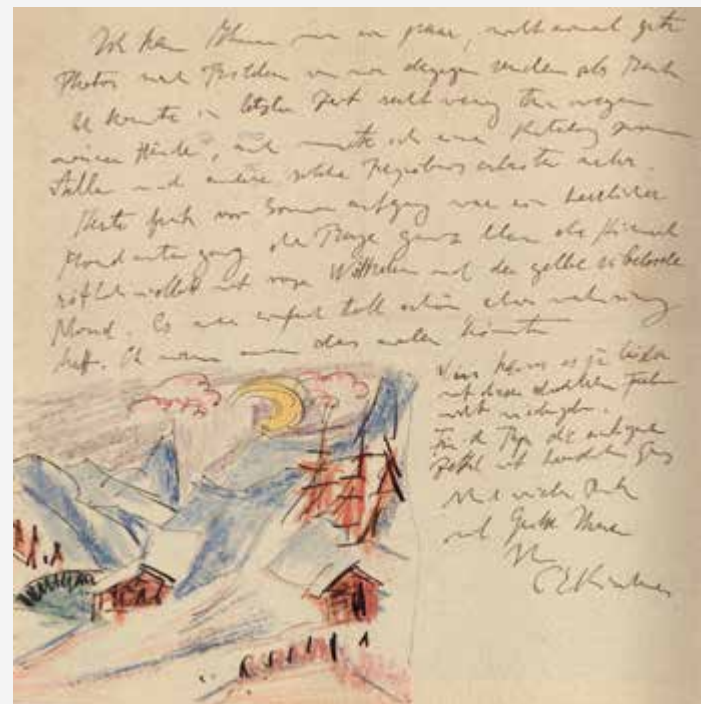
- Lothar-Günther Buchheim, Graphik des deutschen Expressionismus, Feldafing 1959, S. 33 (anderes Exemplar).
- Karl August Reiser, Deutsche Graphik von Leibl bis zur Gegenwart, Reutlingen 1964, S. 81 (anderes Exemplar).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke, Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 269, SHG-Nr. 392 (m. Farbabb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke, Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 348, SHG-Nr. 780 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 314ff. (m. Abb., S. 315).

- **Einer der bedeutendsten Farbholzschnitte seiner Schweizer Schaffenszeit, von Kirchner selbst abgezogen**
- **Bisher wurden erst zwei Abzüge auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**
- **Von 12 bekannten Exemplaren befinden sich 6 in öffentlichen Sammlungen, u. a. im Kunstmuseum Basel, im Museum of Modern Art in New York, im Städel Museum in Frankfurt und im Museum Folkwang, Essen**
- **Von gemäldehafter Wirkung, die Farbe liegt satt und reliefartig auf dem Papier**
- **Exemplarisch fasst dieser Holzschnitt Kirchners Vorstellung seiner Schweizer Bergwelt zusammen**

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 178, S. 276f. (m. Abb.).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, 28.10.2017-25.2.2018, S. 314 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Ferner in Auswahl - jeweils ein anderes Exemplar:
- Ernst Ludwig Kirchner. Bildwirkerei und Graphik, Kestner Museum Hannover, Januar/Februar 1955, Kat.-Nr. 43.
- Ernst Ludwig Kirchner, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, 14.6.-31.8.1980, Kat.-Nr. 230.
- Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Werke 1917-1923, Kirchner Museum, Davos, 17.12.1988-2.4.1989, Kat.-Nr. 32, 33.
- Ernst Ludwig Kirchner. Bergleben. Die frühen Davoser Jahre 1917-1926, Kunstmuseum Basel, 27.9.2003-4.1.2004, Kat.-Nr. 63, 64.





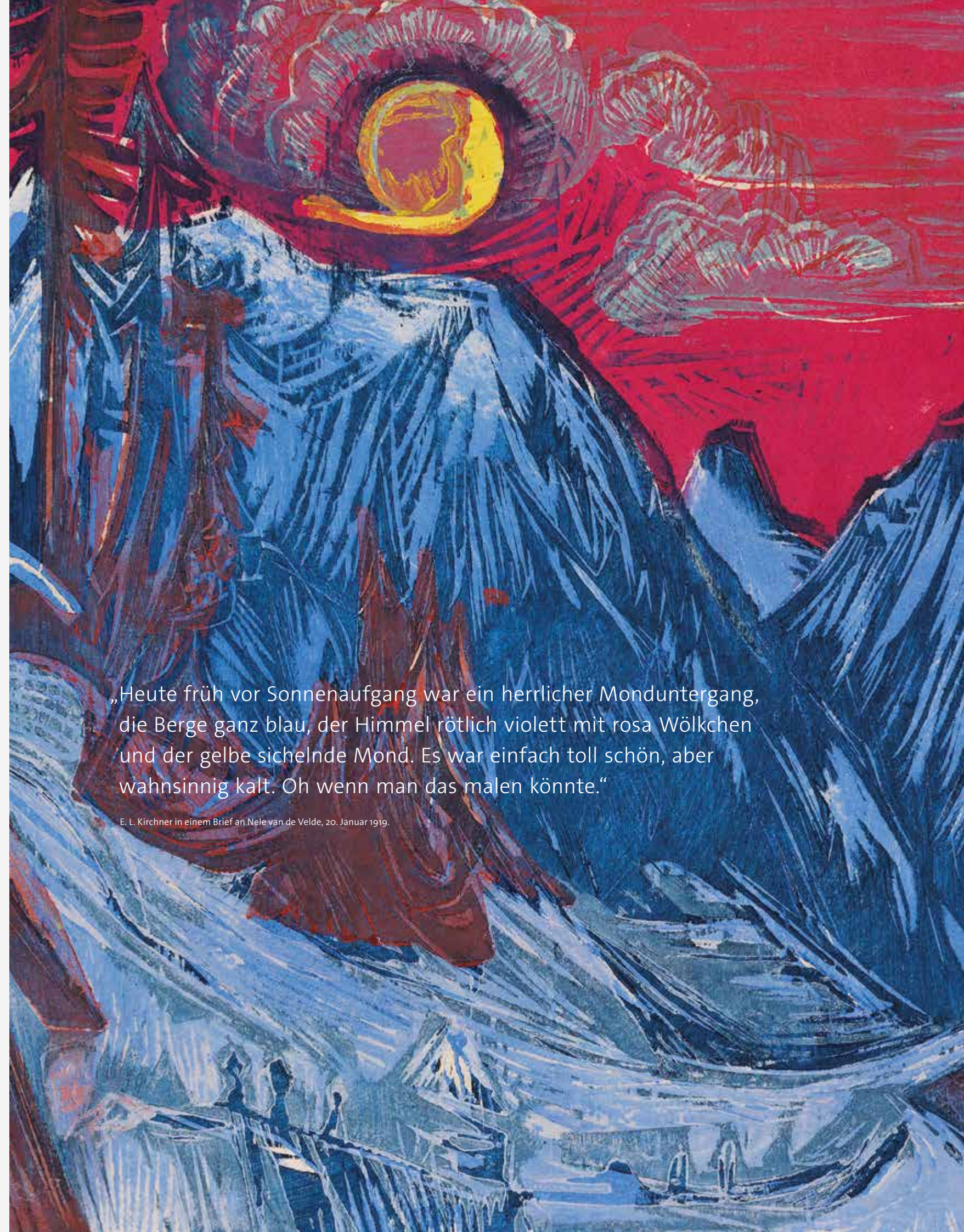
Brief mit Zeichnung an Nele van de Velde vom 20. Januar 1919.



Ernst Ludwig Kirchner, Wintermondlandschaft, 1919, Öl auf Leinwand, Art Institute, Detroit.

In der Schweiz beginnt die dritte Stilperiode Ernst Ludwig Kirchners. 1917 lässt sich der Künstler, von den Kriegserlebnissen gezeichnet, zunächst in Frauenkirch bei Davos nieder. Bald verlässt er jedoch den städtischen Kurort und zieht sich in die Einsamkeit der Berge zurück. Im Juni und August 1917 mietet er sich in einer Hütte auf der Stafelalp, oberhalb von Davos ein. Hier entstehen die ersten Zeichnungen und Holzschnitte von Gebirgslandschaften und nach Motiven aus dem Leben der Bergbauern. Das unmittelbare Erlebnis der Berge soll von nun an im Mittelpunkt seiner Kunst stehen. Der Eindruck der Schweizer Alpen führt bei Kirchner nicht nur zu seelischer Stabilisierung, sondern auch zu erneuter Kreativität. Die Schweiz war als kurzfristiger Zufluchtsort gedacht, wird aber schnell zur neuen Heimat und Motor für eine neue Schaffensperiode in seinem Œuvre. Bereits im darauffolgenden Jahr mietet er das Haus „In den Lärchen“, das er als Sommersitz behält. 1921 siedelt seine Lebensgefährtin Erna Schilling endgültig in die Schweiz über und 1923 ziehen beide in ihr neues Haus auf dem Wildboden bei Frauenkirch. Trotz seiner psychischen Belastung und teilweise auftretenden Lähmungen ist die erste Zeit in Davos äußerst produktiv. Jeder einzelne Lebensort ist so mit einer Vielzahl von Arbeiten verbunden, auch die Vielseitigkeit der eingesetzten Medien ist erstaunlich: Neben zum Teil recht großen Ölgemälden entstehen Serien von Holzschnitten und Radierungen, Aquarelle und Zeichnungen bis hin zu lebensgroßen Holzskulpturen. Kirchner beginnt mit Schnitzarbeiten, fertigt Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände aller Art, schnitzt Hocker, Stühle, Bettgestelle und Schalen, überträgt Bildentwürfe in großflächige Holzreliefs und auch Teppiche nach Kirchner'schen Motiven werden gewebt. Im Januar 1919 lässt Kirchner seine Druckerpresse von Berlin nach Davos transportieren. Der Schweizer Zollbehörde erklärt er, es handle sich um Umzugsgut: „Die Presse dient zur Herstellung von Handdrucken für Holzschnitte, sie soll mir die Arbeit, die ich trotz meiner schweren Krankheit noch machen kann, etwas erleichtern.“

(zit. nach Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Werke 1917-1923, Kirchner Museum, Davos, 1988/89, S. 88). So beginnt er in der Abgeschiedenheit der Schweizer Berge wieder an farbigen Holzschnitten zu arbeiten. Im Medium des Holzschnitts leisten die Expressionisten Herausragendes: Sie erheben diese Technik, die im Laufe des 19. Jahrhunderts fast zur Reproduktionstechnik verkommen war, auf eine neue künstlerische Ebene. Ernst Ludwig Kirchner sieht, wie seine Malerkollegen der „Brücke“, im Holzschnitt eine der ursprünglichsten grafischen Techniken, die aufgrund der Sprödigkeit des Holzes eine besondere Schwierigkeit für die Bearbeitung aufweist. Kirchner nutzt diese vom Material bedingte Beschränkung im formalen Ausdruck auf geniale Weise. In der Komprimierung des Formalen erreicht er eine Ausdrucksstärke des Bildnerischen, die bis dahin in dieser Technik unbekannt ist. Der bereits oben zitierte Brief an Nele van de Velde vom 20. Januar 1919 wird begleitet von einer Farbstiftzeichnung, die das spätere Ölgemälde (Gordon 558) und den Farbholzschnitt spiegelverkehrt vorwegnimmt. Kurz nach der Entstehung des Gemäldes wird das Motiv in einem aufwändigen Verfahren mit mehreren, teils zerteilten Stöcken in einen farbigen Holzschnitt übersetzt. Durch das Übereinanderdrucken der einzelnen Farben in unterschiedlichen Nuancen und in variierender Reihenfolge entstehen zwölf einzigartige Abzüge dieses Motivs. Zum Teil sind die Farben so pastos abgezogen, dass sich in ihren Rändern hochstehende Grate bilden. Die Darstellung ist genau nach der Natur geschaffen. Der Blick geht aus dem Fenster des Erdgeschosses des Hauses „In den Lärchen“ talabwärts. Hinter den Lärchen links erkennt man die markante Kulisse des Altein, den Abschluss des Tales bildet das Tinzenhorn. Aus der unmittelbaren Naturerfahrung einer kalten, klaren Winternacht entsteht der furiose Farbholzschnitt „Wintermondnacht“. In expressivem Kolorit übersetzt Kirchner das Naturschauspiel in kristallin scharfe Linien und gelangt damit zu einem Höhepunkt seines grafischen Schaffens. [SM]



„Heute früh vor Sonnenaufgang war ein herrlicher Monduntergang, die Berge ganz blau, der Himmel rötlich violett mit rosa Wölkchen und der gelbe sichelnde Mond. Es war einfach toll schön, aber wahnsinnig kalt. Oh wenn man das malen könnte.“

E. L. Kirchner in einem Brief an Nele van de Velde, 20. Januar 1919.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Heuernte. 1920.

Farbige Ölkreide.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „FS Da/Bc 29“. Auf kreidegrundiertem Karton. 50 x 31,6 cm (19.6 x 12.4 in), nahezu blattgroß. [CH]

Wir danken Herrn Prof. Dr. Dr. Gerd Presler für die Hinweise und die Unterstützung bei der Bearbeitung dieses Werkes.

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18,18 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 R/D

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel).

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 271, SHG-Nr. 396 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 350, SHG-Nr. 784 (m. Abb.).

„Kirchner hat das turbulente Leben – zunächst in Dresden, dann in Berlin – hinter sich gelassen, wohnt im Haus „In den Lärchen“ oberhalb von Frauenkirch/Davos unter ‚stolzen‘ Bergbauern, beobachtet ihren harten, arbeitsreichen Alltag. Um ihn herum die grandiose Bergwelt im Schatten des Tinzenhorns, des ‚Wächters am Ende des Tales‘. Im September 1918 schreibt er dem Architekten Henry van de Velde: ‚So lebe ich hier ganz ruhig und wohlbesorgt.‘ Wenig später teilt er dem Verfasser seines Werkverzeichnisses der Druckgraphik, dem Hamburger Landgerichtsdirektor Gustav Schiefler, mit: ‚Ich bin so froh hier sein zu dürfen.‘ Die farbige Zeichnung ‚Heuernte‘ atmet diese ausgewogene Lebenssituation Kirchners. Er ist angekommen!“

Prof. Dr. Dr. Gerd Presler.

- **Dynamisch-momenthafte und besonders farbstarke Darstellung aus der Davoser Zeit**
- **Das harte, arbeitsreiche Leben der dort ansässigen Bauernfamilien und die dörflich-bukolische Idylle sind Kirchner in diesen Jahren bedeutende Inspirationsquellen**
- **Zur gleichen Zeit entsteht auch das eindrucksvolle und motivisch verwandte Gemälde „Der Mäher“ (Metropolitan Museum of Art, New York)**



Ernst Ludwig Kirchner, Der Mäher, um 1920, Metropolitan Museum of Art, New York.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Ringer. 1923.

Öl auf Leinwand.

Gordon 748. Links unten signiert. 70,5 x 90 cm (27,7 x 35,4 in).

Das Werk ist in Ernst Ludwig Kirchners „Photoalbum III“ als Fotografie Nr. 273 zu finden, datiert 1923.

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 ^{R/D}

\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- Sammlung Johannes Matter (1873-1942), Davos.
- Sammlung Hans Haltinner, Schüpfen/Schweiz.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1969 vom Vorgenannten erworben: Kornfeld & Klipstein, 12.6.1969).

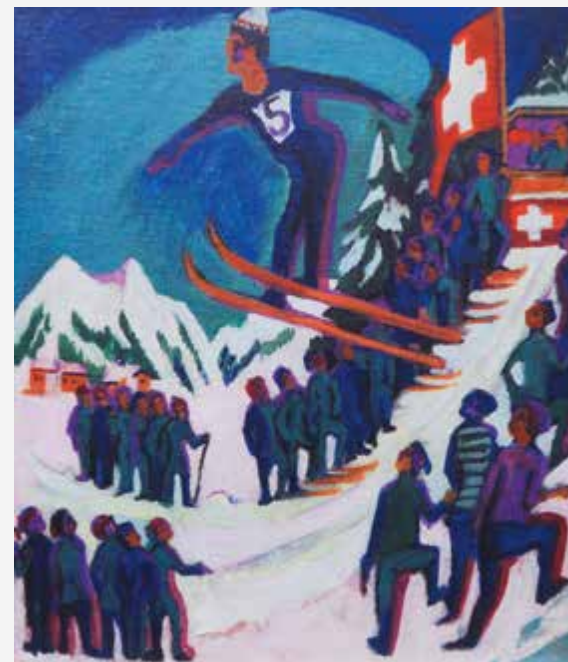
AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Kraft des Aufbruchs (Dauerausstellung der Sammlung Hermann Gerlinger), Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale), 2015-2017.
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge (Mass.) 1968, Kat.-Nr. 748, S. 127, 382 (m. Abb.).
- Kornfeld und Klipstein, 132. Auktion, Moderne Kunst, 12.6.1969, Los 610 (m. Abb., Tafel 47).
- Hanswernfried Muth, Die städtische Galerie Würzburg, in: Würzburger Adressbuch 1973 (m. Abb.).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 274, SHG-Nr. 401 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 353, SHG-Nr. 789 (m. Abb.).
- Hans Delfs, Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel – „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“, Zürich 2010, Nr. 2034 u. 2062.
- Buchheim Museum (Hrsg.), Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Feldafing 2017, S. 330 (m. Abb., S. 331).

- Besonders ausdrucksstarke und farbkraftige Komposition einer vielfigurigen sportlichen Szene
- Die Bewegung zieht sich als Ausdrucksform wie ein roter Faden durch Kirchners gesamtes Œuvre
- Anregung und Inspiration aus dem Erlebnis: Im Entstehungsjahr des Werkes findet in Sertig bei Davos erstmals das offizielle sog. Schwingfest statt
- Noch zu Kirchners Lebzeiten erwirbt der Davoser Schneider Johannes Matter das Gemälde, den Kirchner u. a. in Briefen an Helene Spengler (1919) und Gustav Schiefeler (1928) erwähnt



Ernst Ludwig Kirchner, Skispringer, 1927, Kirchner Museum Davos.



„[...] das allen gemeinsame Gefühl, aus dem Leben die Anregung zum Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen.“

E. L. Kirchner in der „Brücke“-Chronik von 1913, zit. nach: Eberhard W. Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Bern 1979, S. 43.



42

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Fördelandschaft. 1924.

Kaltnadelradierung und Flächenätzung.

Ebner/Gabelmann 807 R II (von II), Dube R 158 II (von II). Signiert, datiert, betitelt und bezeichnet „Probe“. Auf Velin (mit Wasserzeichen ARTIS). 25,8 x 35,4 cm (10.1 x 13.9 in). Papier: 44,5 x 64 cm (17.5 x 25.1 in).

Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, für die freundliche Beratung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 R/D, F

\$ 3,450 – 4,600

PROVENIENZ

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

LITERATUR

- Erich Heckel, Graphik der Gegenwart, Bd. 1, Berlin 1931, Abb. (o. S., wohl anderes Exemplar).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 319, SHG-Nr. 494 (m. Abb.).
- Serge Sabarsky, Erich Heckel. Die frühen Jahre. Zeichnungen Aquarelle Graphik, Salzweg bei Passau 1995, Abb. S. 132 (wohl anderes Exemplar).
- Kunstmuseum Bayreuth (Hrsg.), Menschen, Artisten, Spiegelbilder. Druckgraphiken aus der Sammlung Helmut und Constanze Meyer, Bayreuth 2000, Abb. S. 71 (anderes Exemplar).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 228, SHG-Nr. 516 (m. Abb.).

- Das Motiv wird in dem Gemälde „Herbstlandschaft / Fördelandschaft“ und in einem im Nachlass befindlichen Aquarell aufgegriffen
- Die Darstellung des gleichen Motivs in unterschiedlichen künstlerischen Medien ist charakteristisch für Erich Heckels Schaffen
- Ein Abzug dieser Radierung befindet sich in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York

AUSSTELLUNG

- Freie Deutsche Kunst. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Karl-Marx-Haus, Neuruppin, 3.-17.8.1946. Kat.-Nr. 34 (wohl anderes Exemplar).
- Erich Heckel in Angeln, Städtisches Museum, Flensburg, 15.3.-26.4.1959, Kat.-Nr. 56 (wohl anderes Exemplar).
- Erich Heckel. Aquarelle, Zeichnungen u. Druckgraphik, Kunstverein Wolfsburg e.V. im Wolfsburger Schloss, 7.3.-4.4.1982, Kat.-Nr. 40 (wohl anderes Exemplar).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

43

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Leuchtturm. 1922.

Aquarell und Tuschpinsel über Bleistift. Rechts unten signiert. Verso mit Bleistift bezeichnet „Leuchtturm“.

Auf leichtem Karton. 52 x 41 cm (20.4 x 16.1 in), blattgroß. [KT]

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 R/D, F

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag. Verzeichnis der ausgestellten Werke, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 103 (m. Abb.).
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 247 (m. Abb.; u. Abb. Taf. 84).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 63 (m. Farbabb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried am Starnberger See, 29.9.2018-3.2.2019, S. 255 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

- Wichtiges Motiv in beeindruckend leuchtenden Farben
- Der einstige Student der Architektur ist sichtlich von der ungewöhnlichen Bauweise des Leuchtturms fasziniert
- Von einzigartiger futuristischer Lebhaftigkeit
- Ausgestellt in der wichtigen Retrospektive im Lenbachhaus München 1989



HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

In der Hängematte. 1910.
Rückseite: Boote auf der Ostsee. 1922.

Öl auf Leinwand, beidseitig bemalt.

Soika 1910/38 und Soika 1922/14. Verso links unten signiert und datiert „1922“.
74 x 80 cm (29.1 x 31.4 in).

Das Motiv „Boote auf der Ostsee“ entsteht wohl im Atelier in Berlin, wo der Künstler seine Eindrücke aus Leba auf der Rückseite eines Frühwerks festhält.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.26 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 ^{RD, F}

\$ 345.000 – 460.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Berlin (wohl beim Künstler erworben).
- Galerie Wolfgang Gurlitt, München (bis 1969).
- Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen.
- Galerie Gunzenhauer, München.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, seit 1971).

AUSSTELLUNG

„In der Hängematte“

- Max Pechstein. Gemälde, Aquarelle, Graphik aus den Jahren 1909-1924, Gaphisches Kabinett Ursula Voigt, Bremen, 22.5.-20.7.1969, Kat.-Nr. 3a.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Stiftung Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 53, S. 139.
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke und die Moderne 1904-1914, Bucerius Kunstforum, Hamburg, 21.10.2005-15.1.2006, Kat.-Nr. 139, S. 164.
- Im Rhythmus der Natur, Landschaftsmalerei der Brücke. Meisterwerke der Sammlung Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 83.
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina, Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 218 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, 28.10.2017-25.2.2018, S. 170 (m. Farbabb.).

- **Exemplarisches Meisterwerk Pechsteins auf dem Höhepunkt des „Brücke“-Stils**
- **Zeugnis der intensiven künstlerischen, sich gegenseitig befruchtenden Zusammenarbeit der „Brücke“-Künstler**
- **Ein Gemälde bestehend aus zwei ,Vorderseiten: Jede Seite mit eigener, umfangreicher Ausstellungshistorie**
- **Von herausstechender expressiver Farbigkeit**
- **Losgelöst von allen akademischen Normen entstehen in Moritzburg ungezwungene Aktdarstellungen in unberührter Natur**
- **„Boote auf der Ostsee“ ist ein ausdrucksstarkes Gemälde aus der wichtigen Werkreihe der Ostseelandschaften**
- **Die aufgewühlte Stimmung des Künstlers im Jahr 1922 – Trennung von Lotte und Rechtsstreit mit Gurlitt – spiegelt sich im Sujet dieses Gemäldes wider**

„Boote auf der Ostsee“

- Max Pechstein. Ölgemälde und Aquarelle, Galerie Pels-Leusden, Berlin, 24.2.-19.4.1969, Kat.-Nr. 5.
- Max Pechstein. Gemälde, Aquarelle, Graphik aus den Jahren 1909-1924, Gaphisches Kabinett Ursula Voigt, Bremen, 22.5.-20.7.1969, Kat.-Nr. 6.
- Max Pechstein. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Galerie Gunzenhauer, München, 10.4.-15.6.1970, Kat.-Nr. 7, S. 11.
- 50 Jahre Graphisches Kabinett: Meisterwerke des 20. Jahrhunderts aus Bremer Privatbesitz und ausgewählte Aquarelle und Graphik des Expressionismus, Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen, 28.11.1970-28.2.1971.
- Max Pechstein, Kunstverein Braunschweig, 18.4.-27.6.1982; Pfalzgalerie Kaiserslautern, 11.7.-22.8.1982, S. 125.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, 28.10.2017-25.2.2018, S. 382 (m. Farbabb.).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 245, SHG-Nr. 351 und 422 (m. Abb.)
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 392, SHG-Nr. 860 und 879 (jeweils m. Abb.).



In der Hängematte, 1910

Am 18. Juli 1910 reist Hermann Max Pechstein mit Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner nach Moritzburg. Die Idee einer gemeinsamen Sommerreise nach Moritzburg kam ihnen bereits im Frühjahr: „Als wir in Berlin beisammen waren, vereinbarte ich mit Heckel und Kirchner, daß wir zu dritt an den Seen um Moritzburg nahe Dresden arbeiten wollten. Die Landschaft kannten wir schon längst, und wir wußten, daß dort die Möglichkeit bestand, unbehelligt in freier Natur Akt zu malen.“ (zit. nach: Hermann Max Pechstein, Erinnerungen, 1993, S. 41) Die „Brücke“-Künstler verbringen mit ihren Freundinnen und Modellen einen idyllischen Sommer mit Malen und Baden rund um die Seen des abgelegenen Moritzburger Waldgebiets. „Wir Maler machten uns frühmorgens schwer bepackt auf den Weg“, erinnert sich Pechstein später, „die Modelle zogen mit Taschen voller Ess- und Trinkbarem hinterher. Wir lebten in absoluter Harmonie, arbeiteten und badeten. Wenn uns ein männliches Modell fehlte, sprang einer von uns in die Bresche“ (Max Pechstein, in: Junge Kunst, Bd. 1, Leipzig 1919.) Wichtig ist den „Brücke“-Künstlern, dass es sich bei ihren Modellen um keine Berufsmodelle handelt. Sie sollen sich natürlich bewegen und nicht in die starren Posen verfallen, welche die akademische Malerei verlangte. Sie stürzen sich in die Arbeit und „auf die Natur in den Mädchen, ... die wir in freier Natürlichkeit ohne Pose oder sonstiges zeichneten“ (E. L. Kirchner, zit. nach: Lothar Grisebach, Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch, 1997, S. 63) Das touristisch nicht erschlossene Moritzburg und die eingeschlossene Gemeinschaft bilden die perfekten Voraussetzungen für ein intensives Arbeiten. Es entstehen eindringliche Werke, die in ihrer direkten Dichte von der Verbundenheit der Maler mit dem Leben in der freien Natur zeugen. Die Künstler arbeiten einen Monat lang gemeinsam in Moritzburg. Dieser Sommer wird für alle „Brücke“-Künstler zu einer besonders produktiven Zeit, auch für Hermann Max Pechstein: Hier entstehen einige seiner bekanntesten Bilder. In kürzester Zeit entwickelt er eine eckige, skizzenhafte Malweise, die den Kompositionen Heckels und Kirchners verwandt ist. Durch das Arbeiten in unmittelbarer Nähe zueinander nähert sich der Stil der einzelnen Künstler an. Für die kurze Zeit dieses idyllischen Monats in Moritzburg erreichen die Werke jedes einzelnen Künstlers ein neues Niveau und sie entwickeln eine Bildsprache, die fortan als „Brücke“-Stil bezeichnet wird und den Höhepunkt der gemeinsamen Jahre dieser Künstlervereinigung markiert. Besonders die Darstellung von Akten am Wasser oder im Wald sind zum Inbegriff der expressionistischen Hochphase der Künstler geworden. Die ungewollte Nacktheit ist Ausdruck einer Befreiung von inneren Zwängen, die auch sichtbar in die gestalterische Arbeit einfließt. Natur und Mensch bilden eine gesuchte Einheit, die sich dem Betrachter eindringlich vermittelt. In der Abgeschlossenheit können sie ihre Vorstellung vom einfachen, „primitiven“ Leben in die Tat umsetzen. Das Gefühl mit der Natur in Einklang zu stehen und ein einfaches Leben zu führen, das dem der von ihnen idealisierten „Primitiven“ nahe kommt, ist für die „Brücke“-Künstler zu dieser Zeit ein angestrebtes Ideal. Was die in Moritzburg entstandenen Werke aller Künstler eint, ist die Direktheit und Unmittelbarkeit im Ausdruck. Auch Pechsteins Werk „In der Hängematte“ zeigt eine bis dahin kaum gekannte Verve.

Boote auf der Ostsee, 1922

Hermann Max Pechstein suchte stets die Nähe zum Meer. Über viele Jahre war Nidden sein Sehnsuchtsort, doch dieses gehört nach dem Versailler Vertrag 1919 nun zu Litauen und mit der veränderten politischen Lage fühlt Pechstein sich entfremdet. Auch nach der Zeit der „Brücke“ ist er auf der Suche nach einer naturnahen Ursprünglichkeit für sein malerisches Schaffen, auch als Kontrast zum geschäftigen Berlin, wo der Künstler mit seiner Familie lebt. Im Gegensatz zu Nidden ist das pommersche Leba innerhalb eines Tages mit der Bahn zu erreichen. 1921 verbringt Pechstein mit Frau und Kind so erstmals den Sommer in Leba. Ihn faszinieren das besondere Licht und die wechselnden Wetterphänomene in dieser Küstenregion und nach eigener Aussage fühlt sich Pechstein der Landschaft und ihren Menschen besonders verbunden. Im Gegensatz zum hektischen Berlin der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg scheint er hier das ersehnte Ideal eines friedvollen Lebens gefunden zu haben. Die Aufenthalte in Leba am Lebasee in Pommern werden für Max Pechsteins malerisches Werk von prägender Bedeutung sein. Hier entwickelt er einen eigenen Stil, der von einer Realität des Sehens geprägt ist. Die Arbeiten dieser Zeit sind stilistisch noch von einem tradierten Expressionismus bestimmt, der sich besonders in den Farbwerten manifestiert. Die Ursprünglichkeit dieser fast unberührten Landschaft prägt sein malerisches Schaffen dieser Zeit jedoch in einer besonders reichen Weise. Die intensive Auseinandersetzung mit der Natur führt zu einer Reihe eindrucksvoller Landschaftsdarstellungen, in denen der Maler in besonderer Art und Weise seine Empfindungen festhält. Eine enorme Faszination übt auf ihn das Leben inmitten kaum berührter Natur aus. „Wichtig ist mir von jeher die Natur zu meinem Schaffen gewesen und bildet ihr intensives Studium die Marksteine. An ihr arbeite ich mich frei und kann dann das gesammelte Erlebnis gleichsam durchfiltriert auf das Papier oder die Leinwand bringen.“ (Max Pechstein, in: Künstlerische und kulturelle Manifestationen, Ulm o.J. [1924], S. 38) Besonders eng ist Hermann Max Pechsteins gesamtes künstlerisches Schaffen mit der See und dem maritimen Leben verbunden. Pechsteins maritime Reisen lassen den Künstler nicht nur Badeszenen, das Arbeitsleben der ansässigen Fischer, anlegende Schiffe, Kähne und Boote auf hoher See, Küstenlandschaften und Strandimpressionen auf die Leinwand bannen, sondern auch einzelne beeindruckende Meeresstücke, in denen er die Dynamik, Wandlungsfähigkeit und Kraft der sich durch stürmische Winde aufbäumenden, brechenden Wellen festhält. Hier sind es die sturmgepeitschte See und die Boote in rhythmischer Reihung, die in den Hafen zurückkehren, die ihn interessieren. Immer wieder fängt Pechstein die stimmungsvollen Wetterphänomene an der Küste ein, was von seiner tief empfundenen Liebe zur unverfälschten Natur zeugt. [SM]



„Im April 1921 machte ich mich allein, nur mit dem nötigsten Material im Rucksack, auf die Suche. Ich hatte der Karte nach in Ostpommern eine ähnliche Nehrung zwischen dem Leba-See und der Ostsee ausfindig gemacht [...] Ich lernte diese Küste nicht nur schätzen sondern auch lieben.“

Max Pechstein, Erinnerungen, S. 107/108.

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Unterhaltung. 1908.

Farbige Kreide.

Links unten signiert, datiert und betitelt. Auf Velin (mit Wasserzeichen).
37 x 49 cm (14,5 x 19,2 in), blattgroß. [AR]

Das Werk ist im Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, verzeichnet. Wir danken Frau Renate Ebner und Herrn Hans Geissler für die freundliche Unterstützung. Wir danken Eline van Dijk, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.28 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 R/D, F

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, 1993 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Erich Heckel zur Vollendung des siebenten Lebensjahrzehnts. Gemälde, Aquarelle, graphische Arbeiten, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 18.7.-15.9.1953, Kat.-Nr. 94.
- Erich Heckel, Werke der Brückezeit 1907-1917, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 15.9.-27.10.1957, Kat.-Nr. 51.
- Brücke 1905-1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus, Museum Folkwang Essen, 12.10.-14.12.1958, Kat.-Nr. 21.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

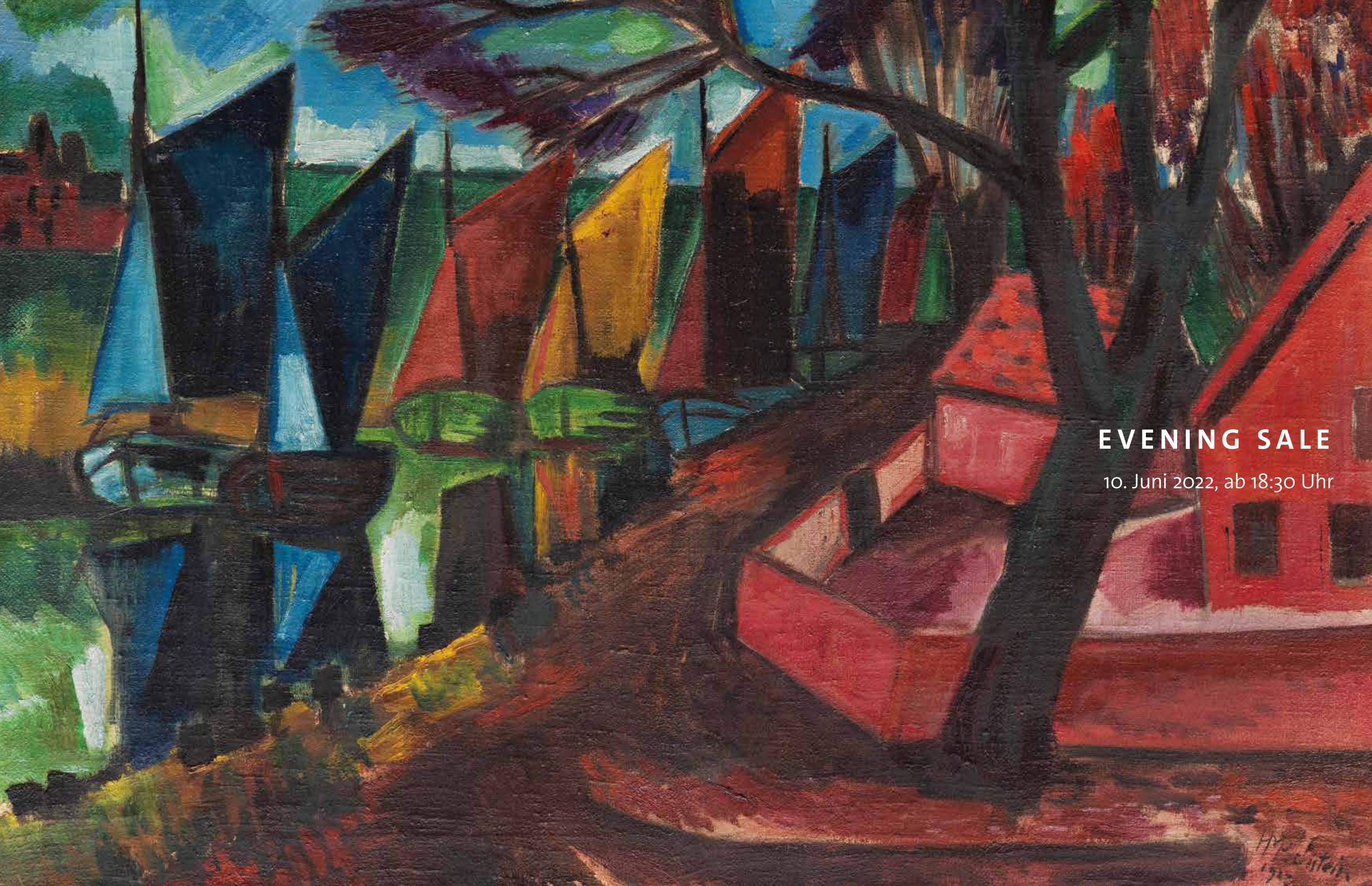
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 167, SHG-Nr. 181 (m. Farbabb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 156, SHG-Nr. 350 (m. Farbabb.).

- Dargestellt sind vermutlich Dodo und ihre Schwester Armgard
- Spontane Zeichnung in besonders großem Format
- Typische Atelierszene aus der besten „Brücke“-Zeit
- Noch zu Lebzeiten des Künstlers mehrfach ausgestellt
- Für die Entstehungszeit typische, skizzenhafte Spontanität der Komposition in kontrastreich nebeneinandergesetzten Farben

Im Januar 1944 wird das Atelier von Erich Heckel ausgebombt, neben 17 Gemälden und 8 Holzplastiken gehen Hunderte von Aquarellen, Zeichnungen und Druckgrafiken in den Flammen zu Grunde. So sind von Erich Heckel nur sehr wenige der Farbkreidezeichnungen erhalten, die in den Jahren der „Brücke“ entstanden sind, jene berühmten Viertelstundenakte und spontan zu Papier gebrachten Zeichnungen des gemeinsamen Atelieregeschehens. Genau ein solches Blatt ist „Unterhaltung“: zwei weibliche Modelle, das eine mit dem Rücken dem Betrachter zugewand liegend, das andere neben ihr sitzend. Beide Frauen sind nackt, mit wenigen leuchtenden Farben ist die Situation angedeutet. Nur die wichtigsten Rahmenlinien des Körpers sind gegeben. Viele der alles in allem wenigen erhaltenen Zeichnungen dieser Zeit von Erich Heckel sind in Kohle oder Feder ausgeführt, nur sehr wenige leuchten in bunter Farbigkeit wie unser schönes Blatt aus der Sammlung Gerlinger. Hier geben bunte Farben die Körperkonturen vor. Lila und Blau sind gemeinsam mit Gelb und Braun als spontane Linien übereinander gesetzt. Nur als feinen Strich kann man, zum Beispiel in den angewinkelten Beinen der Liegenden, eine strukturierende Grundzeichnung erkennen.

Zeichnungen wie diese entstehen in den Stunden gemeinsamer Atelierarbeit der „Brücke“-Künstler. Frei und ungezwungen sind sie mit ihren Freundinnen und Modellen zusammen; so entsteht die stilprägende Wahrnehmung der momentanen Situation. Als Parallele auf die mit dem vorliegenden Blatt gleichzeitigen Pastelle Kirchners sei hingewiesen. So mag der gleichen Ateliersituation eine farbige Kreidezeichnung Ernst Ludwig Kirchners entsprechen, die im selben Jahr entstanden ist. (Fs Dre/BG 42 s. Ketterer Kunst, Auktion 400, Los 20). Heckels „Unterhaltung“ ist durch eine ausgeprägte Leichtigkeit bestimmt. Bei aller Sicherheit im Tektonischen behält sie eine Beweglichkeit, Selbstverständlichkeit und Offenheit, die sich als Lebensreflex suggestiv mitteilt. [EH]





EVENING SALE

10. Juni 2022, ab 18:30 Uhr

NORBERT BISKY

1970 Leipzig – lebt und arbeitet in Berlin

Catastroika. 2012.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert und zweifach datiert sowie betitelt.
200 x 140 cm (78.7 x 55.1 in).

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Auflaufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 R/D, F

\$ 55.000 – 77.000

PROVENIENZ

- Galerie Templon, Paris (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (2012 vom Vorgenannten erworben).

„Die politische Situation kann ich nicht außen vor lassen.“

Norbert Bisky im Gespräch mit Sigrid Brinkmann, zit. nach: Deutschlandfunk Kultur online, 24.3.2015.



Eugène Delacroix, La Liberté guidant le peuple, 1830, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Mit seinen so kraftvollen, ausdrucksstarken Werken gilt Norbert Bisky heute als einer der wichtigsten Maler der postmodernen Figuration (Handelsblatt Magazin 04/2019). Aufgewachsen ist der Leipziger Künstler in der DDR, studiert an der Freien Kunstschule in Berlin und an der Hochschule der Künste als Meisterschüler von Georg Baselitz. Die Biografie des Künstlers steht mit seinem künstlerischen Schaffen in enger Verbindung. „Ich habe angefangen zu malen, weil ich ein tiefes Misstrauen Worten gegenüber entwickelt habe. Einschneidende Erlebnisse für mich waren der Zusammenbruch der DDR, die Maueröffnung und die Wiedervereinigung. [...] Vieles von dem Wortmüll, der mich als Kind umgeben hat, war schließlich wertlos. Was hat mehr Substanz und Gültigkeit über einen längeren Zeitraum? Da war ich schnell bei den Bildern.“ (zit. nach: Weltkunst 01/2011). Bei der Betrachtung seiner Werke offenbart sich ebenfalls Biskys Auseinandersetzung mit Werken der Alten Meister innerhalb

- Leuchtend-farbkräftiges Werk in der so charakteristischen, energiegeladenen Bildsprache des Künstlers
- Symbiose aus zeitgenössischem Motiv, gesellschaftspolitisch aktueller Thematik und kunsthistorisch tradierter Heldensage
- Die Werke des Künstlers befinden sich in den Sammlungen bedeutender internationaler Museen, darunter das Museum of Modern Art, New York, und das Museum Ludwig, Köln

der europäischen Kunstgeschichte: „Es gibt [...] schon immer auch einen Bezug zur Kunstgeschichte. Früher habe ich diese Szenen visuell nur anders transportiert – in lichten, pastelligen Tönen. Ich selbst hatte aber mehr und mehr das Gefühl, dass dies den Blick auf den Inhalt versperrt [...]. Dann habe ich andere Farben genommen und die Kontraste in meinen Arbeiten erhöht“ (Norbert Bisky, zit. nach: Michael Wuerges, In the Studio. Norbert Bisky, Berlin, collectorsagenda.com). Auch „Catastroika“ lässt Bisky in leuchtenden klaren, aber eben auch etwas dunkleren, kontrastreicherer Farben erstrahlen. Mit der Veränderung der Farbpalette geht damals auch eine thematische Weiterentwicklung einher. Der Künstler widmet sich in seinen späteren Arbeiten eher düsteren, bedrückenden Themen, verarbeitet mit energiegeladener Bildsprache u. a. die Tragödie der Love Parade 2010 oder die Flüchtlingskrise 2015, befasst sich mit Homosexualität, Pornografie und fiktiven apokalyptischen Szenarien. Auch die Handlungen in seiner Arbeit „Catastroika“ wirken wie ein Film Still eines cineastischen Endzeitszenarios. Mit dem Titel bezieht er sich vermutlich auf den gleichnamigen, im Entstehungsjahr des Gemäldes veröffentlichten und sehr erfolgreichen griechischen Dokumentarfilm von Aris Chatzistefanou und Katerina Kitidi, der sich mit den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Folgen der Privatisierung von Staatseigentum und Deregulierung in den USA sowie in Europa kritisch auseinandersetzt und auch im deutschen Fernsehen zu sehen war.

Bisky entwirft hier eine energisch aufgeladene Szene mit bewaffneten, rebellierenden männlichen Jugendlichen, die er trotz ihrer lässig-modischen Bekleidung mit Trainingshosen und High-Top Sneakern wie die Protagonisten einer historischen Schlacht vor brennendem Hintergrund inszeniert, jedoch ganz ohne ein fragwürdiges Heldentum zu idealisieren. Trotz der Fülle an kunsthistorischen Bezügen schafft Bisky zutiefst zeitgenössische Bilder, die wie auch das hier angebotene Werk ihre bemerkenswert zeitlose politische und gesellschaftliche Aktualität, ihre absolut moderne Bildsprache behaupten und viele weitere Jahre behaupten werden. [CH]



HERMANN NITSCH

1938 Wien – 2022 Mistelbach

Schüttbild. 1963.

Rote Dispersion auf dünn grundiertem Sackleinen.
Auf dem Keilrahmen signiert und datiert.
105 x 80 cm (41.3 x 31.4 in).

Auflaufzeit: 10.06.2022 – ca. 18,32 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 ^{R/D, F}
\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

· Galerie Fred Jahn, München.
· Duerckheim Collection (vom Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz).

- Frühes, energiegeladenes Zeugnis von Nitschs legendärer Aktionskunst
- Nitschs berühmte „Schüttbilder“ haben meist die Farbe des Blutes: Rot!
- Erst im Februar dieses Jahres wurde der nun verstorbene Künstler von der renommierten Pace Gallery unter Vertrag genommen
- Nitsch gilt als Hauptvertreter des Wiener Aktionismus, seine berühmten „Schüttbilder“ befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, die Tate Liverpool und die Albertina in Wien

„Ich sage immer wieder: Meine Malerei ist die visuelle Grammatik meiner Intention auf der Bildfläche.“

Hermann Nitsch. Interview mit Rudolf Stoert, Kunstforum 1991, S. 272f.

Unsere Arbeit von Hermann Nitsch stammt aus den wichtigen frühen Jahren seines Œuvres. Damals wurde er stark kritisiert und angegriffen. Seine exzessive Malweise, seine Aufführungen des „Orgien-Mysterien-Theaters“ haben damals zu Anfeindungen, mehrfachen Verurteilungen und zu mehrtägigen Arresten geführt. Der Ende April diesen Jahres im Alter von 83 Jahren verstorbene, weltweit hoch angesehene Künstler hatte noch einen vollen Terminkalender für dieses Jahr, was das immense Interesse und die große Anerkennung seiner Kunst zeigt. Auf der diesjährigen Biennale in Venedig wird mit „Hermann Nitsch's Painting Action“ eine große Einzelschau des Künstlers zu sehen sein. Die auf der Biennale gezeigten Werke gehen auf eine Performance in der Wiener Secession 1987 zurück, nun sind sie als Komplex in Venedig zu sehen.

Seit Mitte der 1950er Jahre entwickelt Hermann Nitsch eine ganz eigene, neue Kunstform. Musik, Literatur und Kunst verschmelzen zu einem alle Sinne ansprechenden Gesamtkunstwerk in dem von ihm geschaffenen, oftmals mehrtägig gefeierten „Orgien-Mysterien-Theaters“. Im weiteren entwickelt Hermann Nitsch aus diesen Aufführungen seine eigene Variante des Informel: das Schüttbild. Dabei ist die Aktion des Schüttens ein künstlerischer Vorgang und das Ergebnis ein gesteuerter Zufall. Zugleich ist das Fließen der Farben bei Nitsch auch immer Teil einer kultischen Handlung, die durchaus sakrale Assoziationen hervorruft. Die Farbe Rot steht für Blut, wie er es in seinen Aufführungen teilweise auch verwendet; denn Blut



Hermann Nitsch, 8. Malaktion, 1963. Foto: K. Bauer/P. Jurkowitsch.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

ist das eigentliche und alleinige Medium, das die orgiastisch-mystische Vision des Künstlers transportieren kann. Als Bildträger wird vorrangig, und so auch hier, Rufen verwendet, der in seiner Unregelmäßigkeit und Grobheit etwas Archaisches hat. Diese ursprüngliche Leinwand protokolliert das künstlerische Ergebnis einer maleischen Aktion mit dem elementar Menschlichen. Nach dem Schüttvorgang greift der Künstler noch manuell in die verlaufende Farbe ein. Diese Eingriffe des Künstlers sind bisweilen noch durch Fußabdrücke oder wie hier auf unserem ausdrucksstarken Schüttbild von 1963 durch Handabdrücke auf der linken Seite der nach hinten umgeschlagenen Leinwand nachzuvollziehen. [EH]



HORST ANTES

1936 Heppenheim – lebt und arbeitet in Sicellino und Wolfartsweier

Figur Maja. 1960.

Eiöltempera auf Nessel.

Antes 1960-11. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. 122 x 75,5 cm (48 x 29.7 in).

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.34 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D,F

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Sammlung Kurt Deschler, Ulm.
- Sammlung Henny und Rolf Schmücking, Braunschweig.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Rot im Bild, Kunsthalle Darmstadt, 18.6.-24.7.1960, Kat.-Nr. 4, m. Abb.
- Junger Westen 61. Kunstpreis Junger Westen, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 15.4.-22.5.1961.
- Sammlung Deschler, Ulmer Museum, Ulm, 5.2.-5.3.1961.
- II.e Biennale de Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 29.6.-5.11.1961, Kat.-Nr. 5, m. Abb.
- III.e Biennale de Paris, Prix des jeunes artistes, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 28.9.-9.11.1963, Kat.-Nr. 13, m. Abb.
- Horst Antes, Ulmer Museum, Ulm, 15.12.1963-19.1.1964.
- Horst Antes, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 7.2.-1.3.1964.
- The Eighth International Art Exhibition of Japan, Metropolitan Art Gallery, Tokio / Kyoto / Takamatsu / Nagoto u.weitere Orte, 10.5.1965-11.7.1966.
- 13 Aspekte deutscher Kunst der Gegenwart, Städt. Museum, Schwäbisch Hall, 28.5.-6.6.1966, und Kulturamt Böblingen, 23.10.-6.11.1966.
- AKT 68. Bilder, Skulpturen, Graphik deutscher Künstler, Städt. Kunsthalle, Recklinghausen, 12.10.-17.11.1968.
- Sonderschau. Neue Tendenzen, 5. ART Basel, 19.6.-24.6.1974.
- Horst Antes. Zeit Räume, Kunstverein Göttingen, 25.7.-5.9.1992, m. Abb. S. 32.
- Antes. Bilder 1959-1993, Bay. Staatsgemäldesammlungen, Haus der Kunst, München / Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 27.8.1993-5.6.1994, Kat.-Nr. 5, m. Abb. S. 35.
- Horst Antes. Arbeiten, Sammlungen 1959-1995, Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe / Kunsthalle Emden, Stiftung Henri Nannen, Emden, 17.11.1995-5.5.1996, Kat.-Nr. 47, m. Farbabb. S. 50.
- Figur Wolkenfänger. Horst Antes und der malerische Aufbruch in den 1960er Jahren, Sprengel Museum, Hannover, 24.3.-16.6.2002, m. Farbabb. S. 59.
- Horst Antes. Aus der Sammlung Großhaus. Arbeiten von 1959 bis 2002, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig, 6.4.-6.7.2003, Kat.-Nr. 5, m. Farbabb. S. 36 u. Abb. S. 20.
- Horst Antes, Malerei 1958-2010, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 14.6.-16.9.2013, m. Farbabb. S. 47.

- **Figur Maja: ein ‚Signature Piece‘ der frühen Figuration von Horst Antes**
- **Beeindruckende, internationale Ausstellungshistorie**
- **Schon im Entstehungsjahr in der Kunsthalle Darmstadt ausgestellt**
- **Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.de)**
- **Arbeiten des Künstlers befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, wie u. a. der des Salomon R. Guggenheim Museum, New York, und der Hamburger Kunsthalle**

„In den frühen Bildern um 1960 bricht er Tabus und öffnet den Blick für eine Welt voller Möglichkeiten. [...] Ihn bezwingt die Entschiedenheit zu großer Monumentalität auf kleinem Format und die Kühnheit, mit glühenden Farben erotische Versuchung zu spüren.“

Herwig Guratzsch, in: Ausst.-Kat. Schloss Gottorf, Schleswig 2003, S.13.

Auf dem Weg zu den charakteristischen „Kopffüßlern“ entstehen zwischen etwa 1959 und 1963 farbintensive Gemälde, in denen sich Horst Antes bereits dem Figürlichen zuwendet, dafür aber noch recht freie und aus dem Informel kommende Ausdrucksformen wählt. Darunter sind vor allem weibliche Figuren, einige mit rot-orangefarbenen Körpern, die auf den ersten Blick recht undefiniert und abstrakt erscheinen. In ihrer explosiven Farbgebung sind sie von gefühlsstarker Ausdruckskraft. Schon in diesen frühen Werken zeigt sich die Bedeutung, die Horst Antes als erneuernde Kraft der figurativen Malerei in der Kunst haben wird. Vereinfachte Arme, Hände und Augen als Pars pro Toto lassen deutlich die menschliche Figur erkennen. Hier bleibt im Ungewissen, ob es sich um eine oder um zwei aneinandergeschmiegte Figuren handelt. Die dezidiert reduzierten Formen verbinden sich mit den farblich gesteigerten Werten zu einer beeindruckenden Komposition. In unserem Gemälde finden sich die Anfänge der Figur des Kopffüßlers, der über viele Jahre das Hauptmotiv von Horst Antes sein wird. [EH]



HERMANN NITSCH

1938 Wien – 2022 Mistelbach

Schüttbild (19. Malaktion 1986). 1986.

Öl auf grundiertem Sackleinen.

Verso signiert und datiert. 190 x 300 cm (74.8 x 118.1 in).

Auflaufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.36 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 120.000 R/D, F

\$ 110,000 – 132,000

PROVENIENZ

- Galerie Fred Jahn, München.
- Duerckheim Collection (1991 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Hermann Nitsch. Meisterwerke aus der Duerckheim Collection, Hermann Nitsch Museum, MZM Museumszentrum, Mistelbach, 15.2010-3.4.2011, S. 104 (m. Abb.).

„freut euch, frohlockt und jubelt, weil die zeit erfüllt ist, dass ich mein gewand anziehe, das mir von anfang an bereitet ist. ich werde mein weisses gewand beflecken mit nassfeuchten, purpurtraubigen blutropfen. ölige, fette, fruchtfleischrote blutropfen und blutstinkende, feuchte schweissflecken tränken das garn des kleides. schweiss- und urinnass vom blut durchschwitzt ist mein winzerkleid.“

Plakat zur Ausstellung der 19. Malaktion 1986.

Der Wiener Aktionismus ist der eigenständige und wegweisende Beitrag der österreichischen Kunstschaffenden zur zeitgenössischen Kunst der 1960er Jahre und zu dem, was daraus erwachsen ist. Auch wenn sich die jeweiligen Künstler:innen nicht direkt auf die Protagonisten des Wiener Aktionismus beziehen, sind doch Arbeiten von Marina Abramovic oder Jonathan Meese ohne die Arbeiten von Hermann Nitsch und seinen Mitstreitern Günter Brus und Otto Mühl nur schwer vorstellbar. Ihr Wirken erweitert das Happening durch Agieren mit Blut, Urin und Kot in einer für die damalige Gesellschaft vielfach unerträglichen Weise. Die extreme Tabuüberschreitung ist fortan als Mittel in die Kunst integriert.

Mit seinen berühmten, wohl durchkomponierten Mysterienspielen zeigt Nitsch in aller Deutlichkeit sowohl die abstoßenden als auch die anziehenden Facetten des Lebens. Der agierende Körper des Künstlers, hier nicht nur in den dynamischen Schüttungen wahrnehmbar, sondern auch durch die durch das Bild verlaufenden Fußabdrücke, ist zusammen mit der Farbe das wichtigste Kommunikationsmittel. So ist das Bild nur noch der indirekte Überbringer einer Botschaft, die bereits in der Aktion des Schaffensprozesses Ausdruck fand. „Nitsch deutet das Leben als Passion, den Malprozess als verdichtetes Leben und damit als Inbegriff der Passion. Jedes Bild hat diese Botschaft. Alle Farbspritzer erinnern an Blutspuren. Alle Bilder sprechen von Verletzungen, von Verletzungen, die nicht auszulöschen sind. Her-

- Aus der Duerckheim Collection
- 2010 im Hermann Nitsch Museum, Mistelbach, ausgestellt
- Rot ist untrennbar mit Nitschs Werk verbunden als Farbe des Lebens und des Todes zugleich
- Im Juli 2022 findet in Prinzendorf/Österreich die Aufführung des 1. und 2. Tages des 6-Tage-Spiels (2. Fassung) von Hermann Nitsch statt



Hermann Nitsch, Ansichten der 16. Malaktion 1983, Schloss Prinzendorf, © VG-Bild-Kunst, Bonn 2022

mann Nitsch führt uns seine Bilder vor Augen, als wiese er Wundmale vor.“ (Wieland Schmied, in: Hermann Nitsch. Die Architektur des Orgien Mysterien Theaters, Bd. II, München 1993, S. 15)

Rote Farbe ist in verschiedenen Richtungen über die große Leinwand geschüttet, sie kriecht Verläufe, ist verspritzt und zerrieben. „Rot ist die Farbe, die am intensivsten zur Registration reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist“, so Nitsch. Dabei ist die Aktion des Schüttens ein künstlerischer Vorgang und das Ergebnis ein gesteuerter Zufall. Nachträgliche manuelle Eingriffe, das Bearbeiten der Farbe auf der am Boden liegenden Leinwand geschehen unter dem Einsatz des ganzen Körpers. Nitsch läuft sogar über die Leinwand, er ist während der Entstehung im wahrsten Sinne des Wortes im Bild: Diese Leinwand protokolliert das künstlerische Ergebnis der 19. Malaktion vom 20. August 1986 in Prinzendorf. [CH/EH]

GEORG BASELITZ

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

Waldweg. 1974.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. 190 x 97 cm (74.8 x 38.1 in). [SM]

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Georg Baselitz, München, verzeichnet.
Wir danken dem Archiv für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18,38 h ± 20 Min.

€ 700.000 – 900.000 *R/D, F*

\$ 770.000 – 990.000

PROVENIENZ

- A. R. Penck (als Geschenk vom Künstler).
- Galerie Onnasch, Berlin.
- First Bank, Minneapolis.
- Jan Eric Löwenadler, New York/Stockholm.
- Privatsammlung Hamburg.
- Galerie Ropac, Salzburg.
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Georg Baselitz: Paintings Bilder 1962-1988, Runkel-Hue-Williams, Ltd./Grob Gallery, London, 19.9.-2.11.1990, S. 36/37 (Farbabb.) und S. 70 (SW-Abb.).
- Andere Ansichten, Galerie Terminus, München, Januar/Februar 2005.
- Georg Baselitz, Vonderbank Artgalleries, Berlin, 17.3.-26.4.2006, S. 10 (m. Abb.).
- Georg Baselitz. Arbeiten aus europäischen Sammlungen, Galerie Michael Werner, Köln, 9.11.2019-11.1.2020, Kat.-Nr. 38 (m. Abb.).
- Georg Baselitz. I Was Born into a Destroyed Order, Michael Werner Gallery, London, 11.9.-5.12.2020, Kat.-Nr. 23, S. 48/49 (m. Abb.).

LITERATUR

- Christie's, London, 24.10.1996, Los 119.
- Sotheby's, New York, 14.11.2012, Los 334.

- 1969 malt Georg Baselitz mit „Der Wald auf dem Kopf“, heute im Museum Ludwig, Köln, erstmals ein Bildmotiv um 180 Grad gedreht auf die Leinwand
- Werke aus der Serie der „Fingermalereien“ wie „Waldweg“ (1974) sind äußerst rar und erzielen Spitzenpreise auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Dem Metropolitan Museum of Art in New York schenkt Georg Baselitz 2021 sechs Porträts der späten 1960er Jahre, welche zu diesem Anlass in einer Einzelausstellung gezeigt werden
- Das Centre Pompidou in Paris widmet Georg Baselitz in diesem Jahr (Oktober 2021 bis März 2022) eine umfassende Retrospektive
- Ein persönliches Geschenk von Baselitz an seinen Künstlerfreund A. R. Penck

„Die Hierarchie, die den Himmel ganz oben und die Erde ganz unten ansiedelt, ist ohnehin nur eine Konvention. Wir haben uns an sie gewöhnt, aber wir müssen nicht daran glauben. Das Einzige, was mich interessiert, ist die Frage, wie ich weiter Bilder malen kann.“

Georg Baselitz.



Die Umkehrung des Gewohnten

Als Georg Baselitz im Jahr 1969 mit „Der Wald auf dem Kopf“ ein Bildmotiv erstmals auf der Leinwand um 180 Grad dreht, da wird dies von vielen als künstlerische Provokation verstanden. Fraglos will er den Akt des Malens selbst, aber auch tradierte Sehgewohnheiten radikal in Frage stellen, doch eine Provokation zum Selbstzweck liegt dem Künstler fern. Zu ernst nimmt er die Malerei, ihre lange Geschichte und das enorme Potenzial, das sie in sich trägt. Baselitz sagt später, dass er damals einen Punkt erreicht habe, an dem er die Richtung seiner Malerei ändern wollte. Schon 1964 experimentiert er damit, Motive umzudrehen, zu entdecken etwa in dem Gemälde „Das Kreuz“: Baselitz stellt hier in einer kleinen Szene die Reihe von Häusern auf den Kopf. Und 1968 bindet er einen Waldarbeiter in dem gleichnamigen Gemälde kopfüber an einen Baum, sicherlich eine Reminiszenz an das Martyrium des Apostels Petrus und die christliche Motivwelt der Renaissance. Im folgenden Jahr malt er mit „Der Wald auf dem Kopf“ die erste Komposition, bei der das Motiv vollständig auf dem Kopf steht. Inspiriert hat den Künstler wohl das Gemälde „Wermsdorfer Wald“ von Ferdinand von Rayski (1806-1890) aus dem Jahr 1859 in der Dresdner Gemäldegalerie Neue Meister. Und mit dieser Umkehrung im Bild verbindet Baselitz kunsthistorisch wie malerisch letztlich eine zutiefst nordische Romantik mit der Impulsivität des deutschen Expressionismus.



Ferdinand von Rayski, Wermsdorf Forest, um 1859, Öl auf Leinwand, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Georg Baselitz, Waldarbeiter, 1968, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.



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



Das auf dem Kopf stehende Motiv wird von da an das Werk des Künstlers dominieren, eine Form der „Abstraktion“ ohne Zweifel, bei dem das Sujet aber nicht verloren geht. Die Umkehrung war nicht nur im wahrsten Sinne des Wortes ein revolutionäres Agieren, sondern auch ein Mittel, mit dem Baselitz sich auf abstrakte Qualitäten konzentrieren konnte. „Für mich bestand das Problem darin, keine anekdotischen, deskriptiven Bilder zu schaffen. Andererseits war mir die nebulöse Willkür der Theorie der gegenstandslosen Malerei immer verhasst. Die Umkehrung des Motives im Bild gab mir die Freiheit, mich mit malerischen Problemen auseinanderzusetzen“, so Baselitz (zit. nach: Siegfried Gohr, Über Baselitz. Aufsätze und Gespräche, Köln 1996, S. 60). Und an anderer Stelle wird Baselitz noch deutlicher auf die Frage, warum er die Motive auf den Kopf stellt: „Der Gegenstand drückt gar nichts aus. Die Malerei ist kein Mittel zum Zweck. Im Gegenteil, die Malerei ist autonom. Und ich sagte mir: Wenn das der Fall ist, dann muss ich alles nehmen, was bisher Gegenstand der Malerei war – die Landschaft, das Porträt, den Akt, zum Beispiel – und es auf den Kopf stellen. Das ist der beste Weg, um die Darstellung vom Inhalt zu befreien“ (zit. nach: Franz Dahlem, Georg Baselitz, Köln 1990, S. 88).



Georg Baselitz, Brauna, 1975, Öl und Acryl auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen.

Angriff auf die Illusion der Malerei

Die auf dem Kopf stehenden Bilder von Baselitz zeigen eine radikale Abkehr von der Mimesis der abendländischen Malerei, von den Konventionen der Malerei, welche auf die in der Renaissance entwickelten Regeln der Perspektive zurückgehen. Die Illusion, der Betrachter eines Gemäldes sieht ein genaues Abbild der Welt, wird bis in das spätere 19. Jahrhundert aufrechterhalten, bis die Fotografie die gemalte Magie durch ein überzeugenderes Abbild der realen Welt ersetzt. Seit dieser Zeit illusionieren die Maler das Gesehene auf andere Weise, entwickeln Malstile wie den Impressionismus, verlieren sich in der Theorie des Pointillismus und entfalten sich im Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, versuchen sich schließlich im weiten Feld des Gegenstandslosen. Und dennoch, wie viele Maler des 20. Jahrhunderts auch, sucht Baselitz einen Weg, mit der Tradition zu brechen, Bilder zu malen, ohne den Anschein der Wirklichkeit zu opfern. Und Baselitz fordert hierbei seine Betrachter überzeugend dazu auf, seine auf den Kopf gestellte Welt als neue Bildkonvention zu akzeptieren. Das „auf dem Kopf“ gemalte Bild ist begleitet von dem Effekt, die Bedeutung der Figur aufzuheben, das Motiv von einer gewissen Schwerkraft zu befreien. Nach dieser „Wende“ im Jahr 1969 malt Baselitz eine Serie von auf dem Kopf stehenden Porträts (Abb.), es folgen Bilder im Bild, in denen ein Bild – in der Regel eine Landschaft – von einem anderen umrahmt wird und so den Bruch mit der konventionellen Malerei fortsetzt.

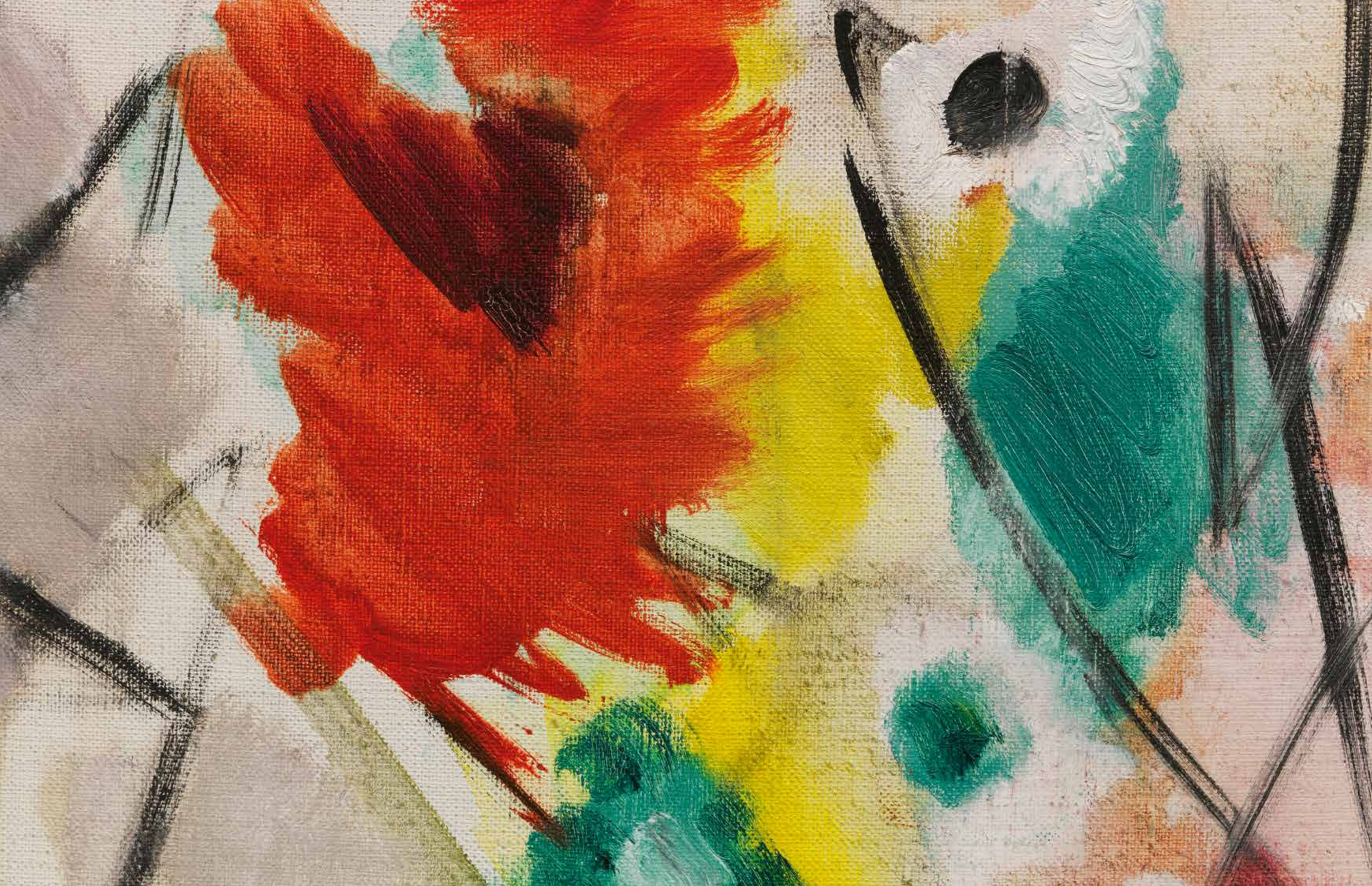


Georg Baselitz, Fingermalerei-Birken, 1972, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

Das Motiv. Der Wald

Im Jahr 1971 siedelt der Künstler nach Forst an der Weinstraße um, bevor es ihn 1975 dann nach Derneburg zieht. Baselitz experimentiert weiter und sucht nach Möglichkeiten, seine inzwischen charakteristischen Motive in Form, Farbe und Fläche mit verschiedenen Techniken zu gestalten, die bei der Entstehung von Kunst weder dem Thema noch der Malweise im Wege stehen. Hier in seinem neuen Atelier, umgeben von der Natur, entstehen die ersten Fingermalereien. Die Distanzierung vom Motiv geht einher mit einer körperlichen Annäherung an die Malerei. Seine Hände taucht Baselitz in die Farbe und bringt das Bild mithilfe seiner Finger direkt auf die Leinwand. Nichts soll zwischen ihm und der Malerei stehen, nicht einmal der Pinsel. In den kommenden Jahren entstehen mit diesem Effekt herausragende Werke mit beispiellosem Charakter wie „Fingermalerei I – Adler“ (1971/72), „Akt Elke“ (1974) und der furios gemalte „Waldweg“, ein anschauliches, gleichwohl fragmentarisches Motiv ohne konkrete Erzählung und Inhalt. Eine der frühen Fingermalereien, „Fingermalerei – Birken“, aus dem Jahr 1972 (Abb.) ist noch im Entstehungsjahr auf der documenta 5 ausgestellt.

In dem Gemälde „Waldweg“ erfahren wir mit Kobaltblau und intensivem Rot eine Birkenallee auf der schmal gestreckten Leinwand. Die eher ungewöhnlichen Maße des Bildträgers selbst (190 x 97 cm) vermitteln das Gefühl des schmalen Waldwegs, an dessen Wegrändern die hohen und schlanken Birken wachsen. Die Hand des Künstlers bleibt sichtbar und mitunter ziehen seine Finger in schwungvoller Geste durch die Darstellung und lösen die gedrehte Form in Abstraktion auf. Die radikale Wirkung der Motivumkehr wird spürbar, wenn man das Bild einmal um 180 Grad zurück in die naturnahe Ausrichtung bringt. Der schwebende und jeder Verortung enthobene Waldweg wandelt sich umgehend in einen steil ansteigenden Weg, der Schwere und die Anstrengungen einer mühsamen Wanderung vermittelt. Mit dem zweiten Blick auf den „Waldweg“ aber erfährt die Leichtigkeit der Schilderung der Birken gegenüber der Dichte des Waldweges eine versteckte Symbolik: Eine aufgeladene mythologisch-religiöse Ikonografie des Baumes. Doch belässt es Baselitz nicht allein bei der Überzeugungskraft des Malerischen. Die „Umkehrung“ eröffnet dem Künstler auch metaphysische, philosophische und konzeptuelle Bedeutungsebenen. [MvL/SN]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Omikron. 1952.

Öl auf Leinwand.

Scheibler 641. Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt sowie mit einer Richtungsangabe versehen. 60 x 52 cm (23.6 x 20.4 in).

Auflaufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.40 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D, F

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Galerie der Spiegel, Köln.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 1970, seitdem in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Galerie Marbach, Bern, 21.1.-13.2.1953.
- Ernst Wilhelm Nay – Bilder, Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen, Galerie der Spiegel, Köln, 12.11.-15.12.1954, Kat.-Nr. 18.
- Ernst Wilhelm Nay – Gemälde und Aquarelle, Leopold Hoesch-Museum, Düren, 16.1.-13.2.1955.

LITERATUR

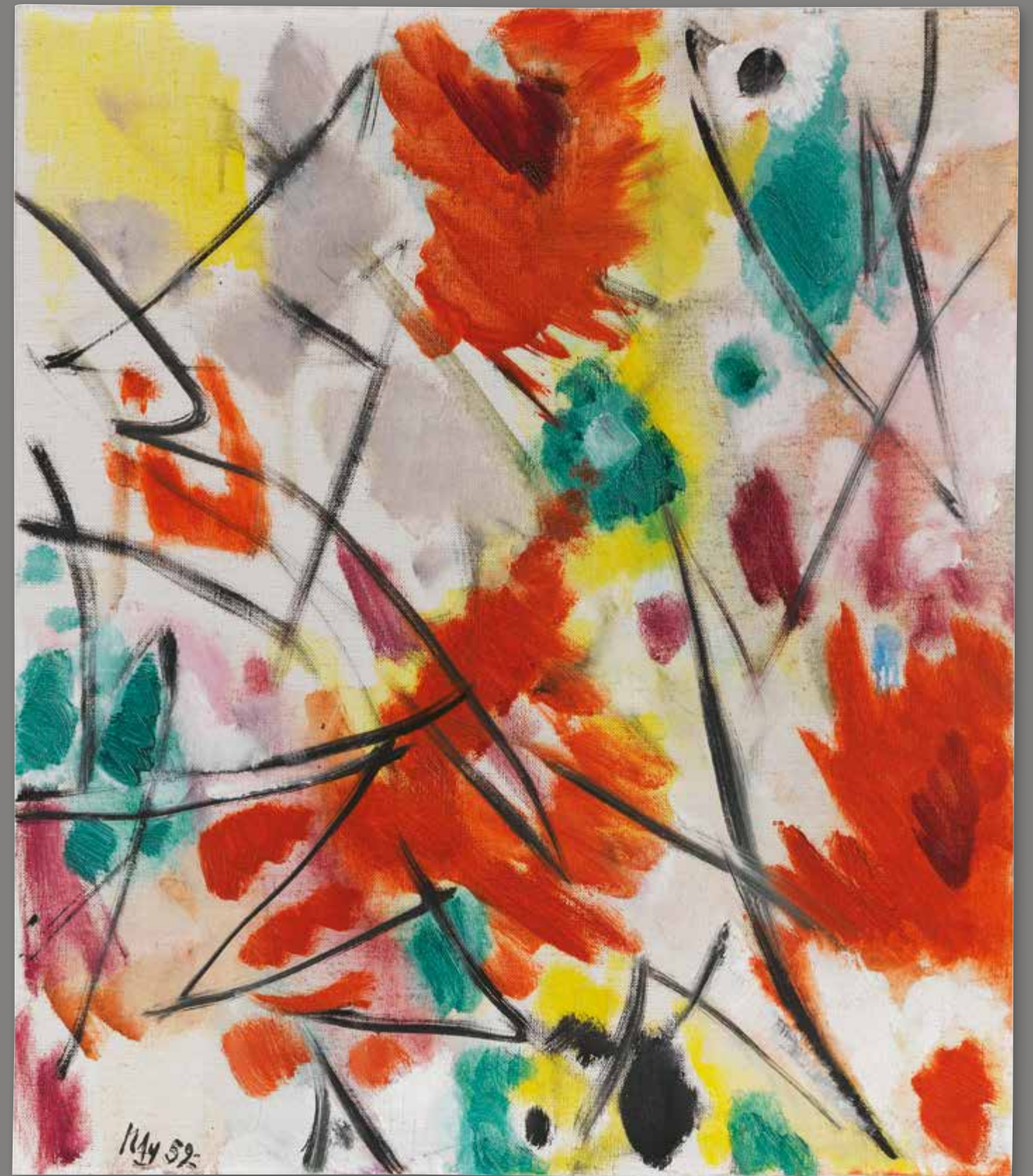
- K. Schick, S. Colditz, R. Zieglängsberger, E.W.Nay Retrospektive. Köln 2022, S. 21, Abb. 5.

Es ist immer wieder faszinierend, wie es Ernst Wilhelm Nay gelingt, seine ausgeprägt empathische Ordnung für Farbe und Form in dieser luftigen Leichtigkeit zum Ausdruck zu bringen. Im Duktus eines Aquarelles setzt Nay orangerote Farbnester, kontrastiert das dominante Rot der Komposition mit grünen Flecken, die bisweilen von Zitronengelb gerahmt, von einem unregelmäßigen Netz mit schwarzen Strichen, eher mit kräftigen Hieben verbunden respektive überdeckt sind. In einem Aufsatz mit dem Titel „Die Gestaltfarbe“ in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ bemerkt der Künstler 1952: „Meine Anlage weist zur Farbe als Bildgestalt. Farbe ist also Form. Farbe ist für mich Gestaltfarbe. Ich gebe der Farbe nicht nur den Vorrang vor anderen bildnerischen Mitteln, sondern das gesamte bildnerische Tun meiner Kunst ist allein von der farbigen Gestaltung her bestimmt. [...] Farbe kann man nur empfindend sehen. Diese Empfindungen aber stehen auf umfassendem, menschlichem Grund. In ihm ist farbige Gestalt.“ (in: Das Kunstwerk, 6. Jg., Heft 2, S. 4) Der Klang der freien, von Licht durchfluteten Improvisation „Omikron“ ist heiter und beschwingt. Sucht man nach der formalen Verursachung dieses Eindrucks, so sind es wohl die aufgegliederten Farbelemente in kleinen, zerzausten Farbinseln, die so in ihrem Rhythmus wie ein Klangbild einer heiteren Sonate wirken. Allein aus der räumlichen Platzierung der Farbnester organisiert sich ein schwebendes, kaum spürbares räumliches Gerüst über dem hellen Grund der zum Teil unbemalten Leinwand. Ernst Wilhelm Nay organisiert hier einen Rhythmus, der dem Bild seinen besonderen Charakter gibt; ein expressionistisches Motiv mit kleinen verwischten, farb-starken Elementen. [MvL]



Nay in seinem Kölner Atelier, 1952, Foto: Johanna Schmitz-Fabri, Köln.
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2022

- Wunderbares Beispiel für Nays empathische Ordnung von Farbe und Form
- Helle, farbkraftige und dynamische Arbeit aus der Werkserie der „Rhythmischen Bilder“
- In seinen von nun an ganz und gar abstrakten Werken der 1950er Jahre sieht Nay die „lebhafteste Befreiung der Farbe“ (zit. nach: Claesges, S. 11)
- Der Klang der freien, von Licht durchfluteten Improvisation „Omikron“ ist heiter und beschwingt
- Seit den 1970er Jahren Teil derselben Privatsammlung



„Phantasie – Zustimmung zum Leben, stetige Wiederherstellung des Universums – der Vorstellung von der Welt.“

Ernst Wilhelm Nay, 1952, zit. nach: E. W. Nay, Gemälde und unveröffentlichte Schriften aus vier Jahrzehnten, 1985, S. 52.

NORBERT KRICKE

1922 Düsseldorf – 1984 Düsseldorf

Raumplastik. 1958/1960.

Gelötete Edelstahlstäbe, auf Edelstahlplatte.
Höhe: 28,5 cm (11,2 in).

Wir danken Sabine Kricke-Güse, Berlin, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.42 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 *R/N, F*

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

· Sammlung Dr. Hans Koenig, Zollikon/ Schweiz (seit 1994).

LITERATUR

· Villa Grisebach, Berlin, 25. November 1994, Los 63.

· John Matheson, Stiftung Sammlung Dr. Hans Koenig-Metallplastiken, Villa Meier-Severini, Zollikon, April 1997, m. Abb.



Norbert Kricke in seinem Atelier in Düsseldorf, 1961, Foto: Wolfgang Kuehn.

Krickes künstlerisches Werk lebt von der Linie, wie kein anderer moderner Bildhauer verfolgt er das Thema mit größter Intensität, bis die Linie letztendlich zu seinem Markenzeichen wird. Der 1922 in Düsseldorf geborene Norbert Kricke studiert an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin unter Richard Scheibe und ist ab 1947 als freischaffender Künstler in seiner Heimatstadt tätig. Materialien der modernen Bau- und Stahlverarbeitungsindustrie verdrängen in seinen Skulpturen die traditionelle Bildhauerei. Was Karl Otto Götz, Emil Schumacher und K.R.H. Sonderborg malerisch erarbeiten, vermag Norbert Kricke als einer der wenigen informellen Bildhauer in die Skulptur zu übertragen. Mit seinen „Flächenbahnen“ hat Kricke ab 1955 eine grundsätzlich neue Lösung für die Skulpturen des Infor-

- Unikat
- Aus der Sammlung des schweizerischen Eisenhändlers Dr. Hans Koenig
- Aus der besten Zeit des Künstlers
- Wie kein Zweiter versteht es Kricke die Linie in die Skulptur zu überführen
- Unmittelbar nach Vollendung der hier angebotenen Raumplastik bereitet Kricke sich auf seine erste große Einzelausstellung 1961 im Museum of Modern Art, New York, vor

mel gefunden. In einem nächsten Schritt nehmen seine Metallstäbe dann den Raum ein, sie verlassen die strengen Reihen einer gleichförmigen Richtung und ragen ungestüm aus ihrer imaginären Achse heraus. Bündel aus aneinandergelöteten Metallstäben scheinen, sich zu feinsten Verästelungen verjüngend, nach allen Seiten in den Raum auszugreifen. Wie Lichtstrahlen erobern Krickes glänzende Schöpfungen den Raum und simulieren auf diese Weise Ausdehnung und Bewegung. Die scheinbar filigrane Instabilität, die den Eindruck des Schwebens vermittelt, wird mit wenigen Elementen erreicht. Schwerelos und zerbrechlich wirken seine Raumplastiken, in welchen es dem Künstler meisterhaft gelingt, die abstrakten Kategorien Raum und Zeit bildlich erfahrbar zu machen. Kricke verwirklicht die Idee einer offenen Plastik entschiedener als seine Zeitgenossen, indem er explizit den Raum in die Gestaltung der Skulptur miteinbezieht. Der Blick der Betrachter:innen soll sein Ziel nicht mehr in der Plastik finden, sondern von ihr ausgehend in die Unbegrenztheit des Raumes gelenkt werden. Die Skulptur wird so zu einem künstlerischen Instrument, das den Raum als solchen und die Bewegung im Raum erfahrbar macht. In seinen Unikaten verschmilzt Kricke die Tradition konstruktivistischer und futuristischer Plastik zu einer unvergleichlichen Formsprache von stiller Schönheit. Als einer der bedeutendsten Vertreter der informellen Plastik in Deutschland wird Krickes Œuvre nicht nur mehrfach auf der documenta präsentiert, sondern erfährt bereits zu Beginn der 1960er Jahre unter anderem durch Ausstellungen auf der 32. Biennale von Venedig oder im Museum of Modern Art in New York internationale Anerkennung. [SM]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Verblühte Tulpen. 1914.
Rückseite: Porträt Simon Guttmann. 1912.

Öl auf Leinwand.

Gordon 408. Verso schwer leserlich signiert. 78,3 x 70,4 cm (30.8 x 27.7 in).

Das „Porträt Simon Guttmann, sitzend“ entsteht 1912, die Vorderseite „Verblühte Tulpen“ 1914. Das Gemälde „Verblühte Tulpen“ ist in Ernst Ludwig Kirchners „Photoalbum I“ als Fotografie Nr. 21 zu finden.

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

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.44 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 ^{R/D}

\$ 220.000 – 330.000

PROVENIENZ

- Sammlung Henry van de Velde, Terveuren/Belgien (1917 - mind. 1931).
- Sammlung Mary and Leigh Block, Chicago.
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1968).
- Prof. Dr. Kurt Nordmeyer, Essen (1970 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner, Galerie Ludwig Schames, Frankfurt a. M., Okt. 1912, Kat.-Nr. 15 (m. d. Titel „Hellblaue Tulpen“).
- Ernst Ludwig Kirchner, Kunstverein, Jena, März 1917.
- L'art vivant en Europe, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 25.4.-24.5.1931, Kat.-Nr. 48.

LITERATUR

- Galerie Roman Norbert Ketterer (Hrsg.), Moderne Kunst V, Campione d'Italia 1968, Kat.-Nr. 72 (m. Abb., S. 89 u. m. d. Titel „Überblühte Tulpen“, hier dat. 1915).
- Donald E. Gordon, E. L. Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge (Mass.) 1968, Kat.-Nr. 408, S. 333 (m. Abb.).
- Hans Delfs, E. L. Kirchner. Der gesamte Briefwechsel – „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“, Zürich 2010, Nr. 377, 394, 423 u. 1077.

- **Neuentdeckung:** Rückseitig mit dem bisher unbekanntem Porträt des Literaten Simon Guttmann (1912)
- **Aus der besten Zeit der gesuchten Berliner Jahre**
- **Bedeutende Provenienz:** Sammlung Henry van de Velde u. später Mary & Leigh Block, Chicago
- **Bereits zu Kirchners Lebzeiten mehrfach öffentlich ausgestellt**
- **Seit über 50 Jahren erstmals wieder auf dem Auktionsmarkt angeboten**
- **Der Architekt E. L. Kirchner verbindet hier Aufsicht und Frontalperspektive zu einer spannungsreichen Komposition**
- **Weitere Stillleben des Künstlers befinden sich u. a. in den Sammlungen des Metropolitan Museum in New York, des Aichi Prefectural Museum of Art in Nagoya/Japan, des Von der Heydt-Museums in Wuppertal und des Museum Ludwig in Köln**





Rückzugsort und Gesamtkunstwerk.

Kirchners Wohnatelier in Berlin-Friedenau

Nach der gemeinsamen Gründung der Künstlergruppe „Brücke“ mit Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Fritz Bleyl in Dresden gehen die Künstler mit Ausnahme Fritz Bleyls 1911 in die Großstadt Berlin. Die noch junge Metropole hatte sich zu dieser Zeit bereits zu einem der aufregendsten kulturellen Zentren in Deutschland entwickelt und zieht so auch den jungen E. L. Kirchner und seine „Brücke“-Kollegen in den Bann. In seinem Wohnatelier in der Durchlacher Straße in Berlin-Wilmersdorf und später in der Körnerstraße in Berlin-Steglitz bzw. -Friedenau verarbeitet er fortan die Eindrücke seines neuen Wohnorts. Das Atelier ist ihm in diesen Jahren persönlicher Rückzugsort, in dem es ihm mehr oder weniger gut gelingt, der politisch immer bedrohlicheren Außenwelt und seinem psychologisch angeschlagenen Inneren zu entfliehen, bis es ihn in seiner Sehnsucht nach größtmöglicher Ursprünglichkeit schließlich aus der Stadt nach Davos in die abgeschiedene Schweizer Bergwelt verschlägt. Seine Ateliers stattet Kirchner mit zahlreichen exotischen Gegenständen aus, etwa mit orientalischen Teppichen, japanischen Wandschirmen, eigenhändig geschnitzten Holzskulpturen und einzelnen afrikanischen Möbelstücken. Am auffälligsten sind jedoch die von den „Brücke“-Künstlern zum Teil bereits in Dresden gestalteten Textilien wie der mit zahlreichen Aktdarstellungen bemalte, mehrteilige Wandbehang, mit dem E. L. Kirchner seine Mansardenwohnung in der Körnerstraße in Berlin auskleidet. In der Wohnung befinden sich außerdem selbst bestickte Kissen, Decken und ebenso eine eindeutig zuzuordnende Tischdecke, die auch in dem hier angebotenen Stilleben zur Darstellung kommt.



E. L. Kirchner, Stilleben mit Krug und afrikanischer Schale, 1912, Öl auf Leinwand, Los Angeles County Museum of Art.

Das Stilleben als Zeugnis für Kirchners Begeisterung für Form und Perspektive

Um 1912 entsteht eine kleine Werkreihe einzelner Stilleben, die sich heute bspw. im Los Angeles County Museum of Art, im Aichi Prefectural Museum of Art in Nagoya, im Groninger Museum in Groningen und im Von der Heydt-Museum in Wuppertal befinden. Während in den sogenannten Vanitas-Stilleben der vergangenen Jahrhunderte oftmals der Vergänglichkeitsgedanke eine Rolle spielt, geht es Kirchner hier in besonderem Maße um Formen, Farben und Perspektivkonstruktionen. In anregenden, fast geheimnisvollen Kompositionen vereint Kirchner die Gegenstände in seinem Atelier: Vasen, Blumenarrangements, selbst geschnitzte Figuren, verschiedenste Gefäße und Bücher. Er zeigt sie auf den oftmals selbst entworfenen Tischdecken, die sich heute über Fotografien zum Teil genau zuordnen lassen. Auch „Verblühte Tulpen“ zeigt eine mit weiblichen Akten verzierte Tischdecke des Künstlers, auf der Kirchner mit kräftigen, kontrastreichen Farben eine mit Tulpen gefüllte Vase, ein kleines spitzovales Schälchen und einzelne, auf ihre geometrischen Grundformen reduzierte Bücher oder Skizzenbücher anrichtet. In der Aufsicht auf die Tischdecke sowie die darauf drapierten Gegenstände und der gleichzeitig in Frontalperspektive gezeigten Blumen gelingt Kirchner hier eine besonders spannungsreiche, dem traditionellen Sujet entthobene und überlegene Komposition.



Tischdecke im Atelier von E. L. Kirchner 1914/15 in der Körnerstraße 45, Berlin-Friedenau.



Mansarde in der Atelierwohnung Kirchners in Berlin-Friedenau, Körnerstraße 45, 1914/15.

Der doppelte Kirchner.

Die Entdeckung eines bisher unbekanntes Gemäldes

Im Frühjahr 2015 widmen die Kunsthalle Mannheim und das Kirchner Museum Davos den rückseitig bemalten Leinwänden Ernst Ludwig Kirchners die viel beachtete Ausstellung „Der doppelte Kirchner. Die zwei Seiten der Leinwand“. 1919 schreibt Kirchner in einem Brief an eine Bekannte: „Auch ich muss etwas sparen jetzt, und das Material ist sehr kostspielig geworden. Aber die Leinwand hat Gott sei Dank 2 Seiten.“ (Brief vom 7.2.1919). Die erneute Verwendung der Leinwand bedeutet dabei nicht unbedingt, dass das zunächst fertiggestellte Gemälde vom Künstler als unzulänglich verworfen wurde, sondern dass eher die eigentlich benötigte Anzahl an neuen Bildträgern Kirchners großen Schaffensdrang deutlich überstieg.

„Verblühte Tulpen“ zeigt auf der Rückseite der Leinwand ein nicht vollendetes Porträt des Literaten Simon Guttman (1891-1990) aus dem Jahr 1912, das höchstwahrscheinlich auf einer kompositorisch sehr ähnlichen Bleistiftzeichnung von 1911 basiert, (heute: Brücke-Museum, Berlin). Im Hintergrund verweist Kirchner erneut – wie zuvor mit dem Tulpen-Stilleben – auf die Ausstattung seines Ateliers in der Körnerstraße in Berlin, hier deutet er die von ihm selbst mit einem Muster aus verschnörkelten Formen und mit in verschiedenen Posen gezeigten weiblichen Akten entworfene, von seiner Lebensgefährtin Erna Schilling gestickte Wandverkleidung in der kleinen Mansardennische an. Kirchner lernt den Schriftsteller nach seinem Umzug nach Berlin kennen, als er durch sein großes Interesse am Theater und am Variété Kontakte in den literarischen Zirkeln der Berliner Großstadt-Avantgarde knüpft. Weitere Porträts Guttmans sind auch im Œuvre von Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und sogar Ludwig Meidner zu finden. Ein weiteres, 1910 entstandenes Gemälde des Literaten von E. L. Kirchner befindet sich heute im Nelson-Atkins Museum in Kansas City. Das Porträt des leise in sich hinein lächelnden Simon Guttman war dem Verfasser des Werkverzeichnisses der Ölgemälde, Donald E. Gordon, bei Erstellung des Werkkatalogs offenbar nicht bekannt und wurde erst in diesem Jahr im Ernst Ludwig Kirchner Archiv in Wichtrach/Bern offiziell registriert.

Eine herausragende Provenienz.

„Herrn Prof. van de Velde das Stilleben mit Schale und Blumen (Tulpen) für 500 M, einverstanden“

1916 wird „Verblühte Tulpen“ im renommierten Kunstsalon Ludwig Schames in Frankfurt a. M. erstmals ausgestellt, im darauffolgenden Jahr auch im Jenaer Kunstverein. Wenige Wochen später schreibt Kirchner an Walter Dexel, den damaligen Leiter des Jenaer Kunstvereins: „Sehr geehrter Herr Doktor, vielen Dank für Ihren Brief und Ihre Bemühung. Also Herrn Prof. van de Velde das Stilleben mit Schale und Blumen (Tulpen) für 500 M, einverstanden.“ (394. Brief vom 2.4.1917). Gemeint ist der Architekt und Sammler Henry van de Velde (1863-1957). Van de Velde bringt Kirchners Kunst und Person große Anerkennung entgegen: Er erwirbt nicht nur die hier angebotene Arbeit „Verblühte Tulpen“, sondern es ist seiner persönlichen Unterstützung zu verdanken, dass Kirchner zur Verbesserung seines Gesundheitszustands 1917 für zehn Monate im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen verweilen kann. In einem Brief an Eberhard Grisebach schreibt Kirchner im Juni: „Van de Velde war gestern hier er sandte mir das Geld für die Tulpen, er war sehr gut und wollte nach einem Kuraufenthalt auf der Staffel Alp mich zu Binswanger hier in das Nervensanatorium bringen.“ (423. Brief vom 29.6.1917). Auch mit van de Velde's ältester Tochter Nele verbindet Kirchner in diesen und den darauffolgenden Jahren eine gute Bekanntschaft. So schreibt ihr Kirchner 1923: „Hat Papa mein Bild zu seinem Geburtstag erhalten? [...] Ich dachte, es wäre eine gute Ergänzung zu dem Stilleben, das er bereits hat.“, und bezieht sich damit noch einmal schriftlich auf das zu diesem Zeitpunkt in Henry van de Velde's Sammlung befindliche Stilleben „Verblühte Tulpen“ (zit. nach: E. L. Kirchner, Briefe an Nele, München 1961, S. 51). Mitte des 20. Jahrhunderts gelangt das Gemälde in die bedeutende Sammlung von Mary und Leigh Block in Chicago. Leigh Block gehört damals u. a. dem Stiftungsausschuss des Art Institute of Chicago an und fungiert 1970-72 auch als Präsident des renommierten Museums. Gemeinsam stellt das Paar eine beachtliche Sammlung an Gemälden und Papierarbeiten und betätigt sich über Jahrzehnte hinweg als wichtige Förderer der Stadt. Neben „Verblühte Tulpen“ befinden sich Gemälde von Vincent van Gogh, Georges Braque, Juan Gris und Pablo Picasso in ihrer Sammlung. [CH]

Die Rückseite des Gemäldes:

E. L. Kirchner, Porträt Simon Guttman, 1912.



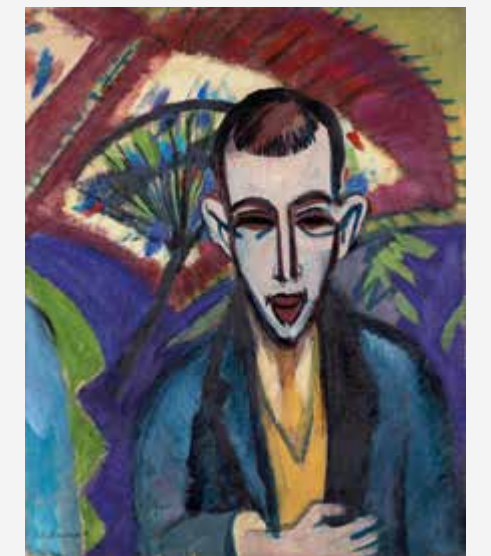
E. L. Kirchner, Simon Guttman, 1911,

Bleistiftzeichnung, Brücke-Museum, Berlin.



E. L. Kirchner, Bildnis Guthmann, 1910, Öl auf

Leinwand, Nelson-Atkins Museum, Kansas City.



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Sonnenblumen. Um 1930/1935.

Aquarell.

Links unten signiert. Auf Japan. 34 x 45,7 cm (13,3 x 17,9 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 14. März 2022. Das Aquarell ist unter der Nummer „Nolde A - 232/2022“ im Archiv Reuther registriert.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{R/D, F}

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München (direkt beim Künstler erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (wohl in den 1950er Jahren vom Vorgenannten erworben, in Familienbesitz bis 2012).
- Galerie Paffrath, Düsseldorf.
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Hommage à Günther Franke. Museum Villa Stuck, München 1983, Kat.-Nr. 163, Abb. S. 107.

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, Moderne Kunst, 437. Auktion, 6.6.2012, Los 35.

Es muss eigentlich nicht betont werden, dass die Aquarelle Emil Noldes maßgeblich durch die Auswahl und Qualität ihrer reinen und unverfälschten Farben bestechen. Auch das vorliegende Blatt vermag in seiner Strahlkraft einen ganzen Raum einzunehmen. Emil Nolde liebte Pflanzen und erkannte sie in seinem Wesen. Egal wo er sich mit seiner Frau Ada niederließ, jedes Heim war von einem üppigen Blumengarten umgeben. All die leuchtenden Gewächse, die man auf Noldes Bildern findet, Dahlien – zu Noldes Zeiten als Georgien bezeichnet –, Sonnenblumen und Mohn, gedeihen dort unter der sorgsamsten Pflege Adas und ihrer Helfer. In seinen Werken nimmt er uns mit in diesen wunderschönen Garten, der von Sommer und frischer Luft erzählt. Die Sonnenblumen finden anfangs kaum Eingang in Noldes Bilderwelt. Erst in den späten 1920er Jahren entstehen die ersten Ölgemälde mit Sonnenblumen, angeregt vom Garten in Seebüll. Die vielfältigen Aquarelle mit diesem Motiv schließen sich an. Meist in dichter Nahansicht sind die großen Blütenköpfe vor das dunkle Blau des Himmels gesetzt, mal mit geneigtem Kopf, mal mit vom Wind zerzausten Blütenblättern. Die Blumen sind groß in Szene gesetzt, meist in engem Bildausschnitt, so dass sie sich kaum in den räumlichen

- Ein besonders qualitätvolles Blatt im großen Format
- Für Nolde sind Blumen „beseelt“, besonders die Sonnenblumen mit ihrer menschlichen Physiognomie sind für ihn Träger starken expressiven Ausdrucks
- Virtuoses Zusammenspiel von filigraner Zartheit und geballter Leuchtkraft



Emil Nolde in seinem Garten. © Nolde Stiftung Seebüll 2022

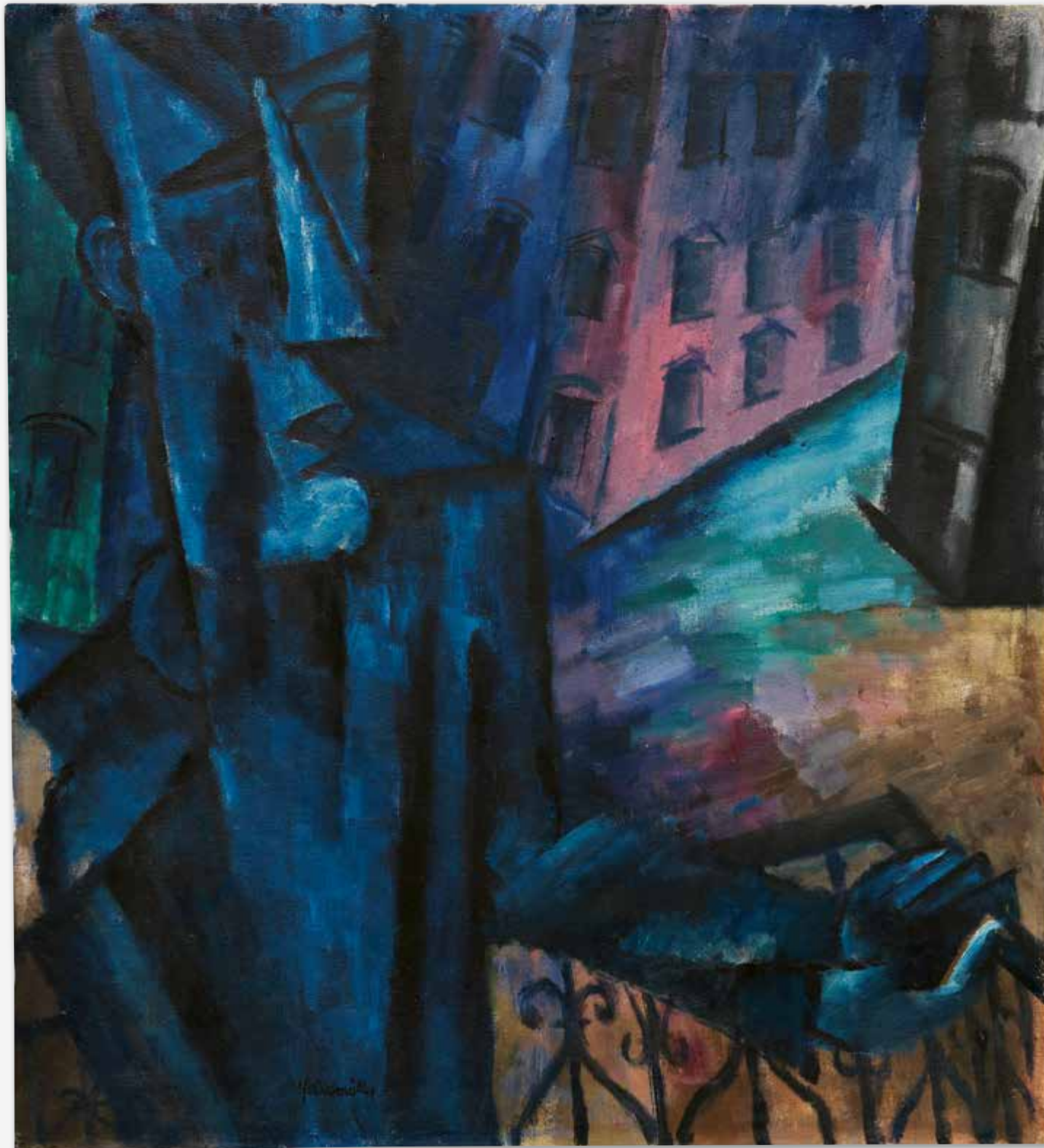
Zusammenhang des Gartens bringen lassen. Aber aus seinen zahlreichen Äußerungen wissen wir um die unerschöpfliche Inspirationsquelle seiner heimischen Umgebung. In den 1930er Jahren ließ der Künstler in seinem Garten ein kleines reetgedecktes Gartenhaus erbauen, das er „Klein-Seebüllchen“ nannte und ihm als Unterstand diente, als er noch im hohen Alter mit seiner Maltasche, hier in rascher Folge Blumen-aquarelle aufs Japanpapier brachte. Die Technik der Aquarellmalerei kommt Noldes Bestreben nach Spontanität und unmittelbarem Ausdruck entgegen. In seinem Schaffen strebt er, den hemmenden Verstand auszuschalten und rein intuitiv aus der Emotion heraus zu arbeiten: „Der Maler braucht nicht viel zu wissen, schön ist es, wenn er unter instinktiver Führung so zielsicher malen kann, wie er atmet, wie er geht.“ (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, S. 201). Ohne jegliche Vorzeichnung in Bleistift oder Kreide arbeitet der Künstler direkt mit dem Aquarellpinsel. Er bannt den Farbakkord seiner Blüten in das genässte Japanpapier und lässt so die Aquarellfarbe in ihrer Reinheit mit dem Papier eine innige Verbindung eingehen. Es ist eine zutiefst sinnliche Interpretation, in der die Brillanz der Farben und deren unverfälschtes reines Leuchten oberste Priorität genießen. [SM]



© Nolde Stiftung Seebüll 2022

„Die Sonnenblumen steigen so hoch empor und ich, mit rückwärts gebeugtem Nacken, stehe der Schönheit dankbar, staunend davor. Es waren hier eine Reihe schönster Tage, kaum faßbare Farben glühten, und der Resaduft wird getragen bis ins Haus.“

Emil Nolde in einem Brief an Hans Fehr 1928.



55

CONRAD FELIXMÜLLER

1897 Dresden – 1977 Berlin

Balkon am Abend. 1918.

Öl auf Leinwand.

Felixmüller 138. Unten mittig signiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert und bezeichnet „138“. 78,2 x 70,2 cm (30,7 x 27,6 in). [CH]

Verso mit einer unvollendeten Komposition einer Hügellandschaft.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 ^{R/D, F}

\$ 198.000 – 264.000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Hans Koch (1881-1952), Düsseldorf (wohl direkt vom Künstler erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Felixmüller, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt am Main, Oktober 1918, Kat.-Nr. 29.
- Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920, Kunstpalast im Ehrenhof, Düsseldorf, 15.5.-3.10.1920, Kat.-Nr. 909.

Felixmüllers florierende Dresdener Jahre

Die Karriere des 1897 in Dresden geborenen Konrad Felix Müller beginnt atemberaubend. Nach seinem Studium an der Dresdner Akademie lässt er sich bereits im Herbst 1915 als freischaffender Künstler in Dresden nieder, erhält einen Vertrag der renommierten Kunsthandlung Emil Richter in der Prager Straße, lernt im Sommer in Berlin durch Ludwig Meidner den Galeristen der Avantgarde Herwarth Walden und die Künstler des „Sturm“-Kreises kennen, wird Mitarbeiter der Zeitschrift „Der Sturm“, trifft den Herausgeber der Zeitschrift „Die Aktion“, Franz Pfemfert, und wird für ihn bis 1924 illustrieren. In seinem Dresdner Atelier veranstaltet er regelmäßig „Expressionistische Soireen“ als Lese- und Diskussionsabende, begegnet seiner späteren Frau Londa Freiin von Berg (1896-1979), die er im Juni 1918 heiratet und zieht mit ihr um nach Wiesbaden. Dort wird er von dem Sammler Heinrich Kirchoff unterstützt, ist Mitarbeiter an verschiedenen expressionistischen Zeitungen, erhält Kontakt zu dem Düsseldorfer Arzt, Kunsthändler und Sammler Dr. Hans Koch sowie zur Szene-Galeristin Johanna (Mutter) Ey. Noch im Herbst 1918 übersiedelt Conrad Felixmüller, diesen Namen führt er ab 1924, zurück nach Klotzsche, einem Vorort von Dresden.

- Bedeutendes Werk aus der expressiven Schaffensphase
- Die seltenen, frühen Figurenkompositionen gelten auf dem internationalen Auktionsmarkt als die gefragtesten Arbeiten des Künstlers
- Noch im Entstehungsjahr im renommierten Kunstsalon Ludwig Schames ausgestellt
- Seit über 100 Jahren Teil derselben Privatsammlung
- Aus der wichtigen Sammlung des Arztes und Sammlers Dr. Hans Koch (1881-1952)



Conrad Felixmüller, Klotzsche – kalter Tag, 1921, Aquarell, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Felixmüllers seltene, frühe Figurenkompositionen

Während des Krieges ändert der Künstler vor allem in der Grafik seine Aussage zu einer energischen Handschrift, die auch Einfluss auf seine Malerei nimmt. Er reduziert Köpfe und Figuren, in Chiffren auftauchende Landschaftsfragmente auf kantige, bisweilen geometrisch anmutende Elemente, ohne sich einem schulmäßigen Kubismus zu verschreiben. Vielmehr sucht er, dem die Lehre der Akademie für unzeitgemäß erscheint, nach expansiven Ausdrucksformen, mit denen er, wie er selbst schreibt, „den wahren Raum“ gestaltet, „Dynamik reiner Formen: Kuben, Prismen. Kristallne Ewigkeit“. (Conrad Felixmüller, von ihm - über ihn. Hrsg. von Gerhard Söhn, Düsseldorf 1977, S. 12) Eine jener ruhelosen, wie expansiv simultanen Situationen malt Felixmüller mit der Balkonszene am Abend. Eine in tiefes Blau gegossene Figur steht wie in Stein gemeißelt auf dem Balkon über der Straße. Es ist Nacht, die Fenster sind nicht beleuchtet, fahles Licht fällt auf die farbigen Fassaden. Die Balkonszene wirkt traumhaft, wie ein inneres Erleben der nächtlichen Großstadt mit kaleidoskopartigen Brechung der Farben und stets wechselnder Ansichten. Bis zur Einebnung aller Gegenstandsformen, erzählt Felixmüller den Widerspruch von Mensch und Außenwelt, der hier als einziger Gegenstand im gesamten Bild erscheint. „Ich fühlte in der Erscheinung immer Grundfiguren heraus, welche die Nase beispielsweise dreieckig, Augen halbkreisförmig, Gesichter scharf oval und Modellierungen in bestimmt abzugrenzenden Flächen erscheinen lassen“, so erläutert Felixmüller selbst in der Rückschau seine Wahrnehmung für die Gestaltung des neuen Menschen und symbolisiert damit den erhofften gesellschaftlichen wie „geistigen Neubeginn“. (zit. nach Friedrich W. Heckmanns, in: Conrad Felixmüller, Schleswig 1990, S. 58) In diesem frühen, expressiven Gemälde vereint Felixmüller eine gefühlvolle Physiognomie einer zur Skulptur erstarrten Figur und überschneidet sie mit der sich ins gemeinsame Leben drängenden bunten aber gleichsam kühlen Großstadt.



Otto Dix und Conrad Felixmüller, 1921, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Fotografin: Dore Bartcky. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

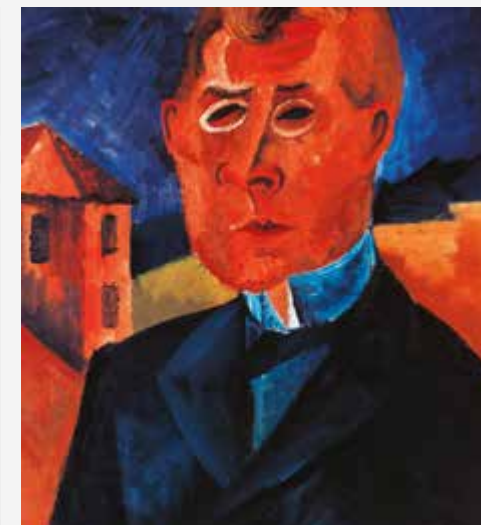
Aus der wichtigen Sammlung des Arztes und Sammlers Dr. Hans Koch (1881-1952)

Schon kurz nach der Entstehung zeigt der renommierte Galerist Ludwig Schames das Werk im Oktober 1918 in Frankfurt. Der Arzt und Sammler Dr. Hans Koch wird die Szene „Balkon am Abend“ 1920 spätestens auf der Großen Kunstausstellung in Düsseldorf entdecken und das Werk erwerben. Nicht auszuschließen ist, dass Felixmüller unser Bild bereits im November 1918 in die erste Ausstellung in Hans Kochs „Graphischem Kabinett“ in Düsseldorf integriert und der Galerieinhaber die Balkonszene daselbst erwirbt. Kurz zuvor eröffnen der Urologe mit seiner Frau Martha – sie wird 1923 Otto Dix heiraten – in der Düsseldorfer Blumenstraße 11 das „Graphische Kabinett von Bergh und Co.“ und zeigen im Weiteren unter anderem Otto Dix, Lyonel Feininger, Emil Nolde, Erich Heckel. Im Juni 1920 übernimmt der Kunsthändler und Verleger Israel Ber Neumann das Kabinett. [MvL]

Conrad Felixmüller, Auf dem Balkon, 1918, Lithografie. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Conrad Felixmüller, Portrait des Hans Koch – Düsseldorf, 1919, Privatbesitz. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Otto Dix, Bildnis Dr. Hans Koch, 1921, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



„Dynamik reiner Formen: Kuben, Prismen. Kristallne Ewigkeit“.

Conrad Felixmüller, von ihm – über ihn. Hrsg. von Gerhard Söhn, Düsseldorf 1977, S. 12.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Bauerntanz. 1919/20.

Öl auf Leinwand.

Gordon 657. Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „Da/Bc 17“.

30,5 x 25,3 cm (12 x 9.9 in). [CH]

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

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18.50 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 ^{R/D}

\$ 132,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Sammlung Ernesto Blohm, Caracas (aus dem Nachlass erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

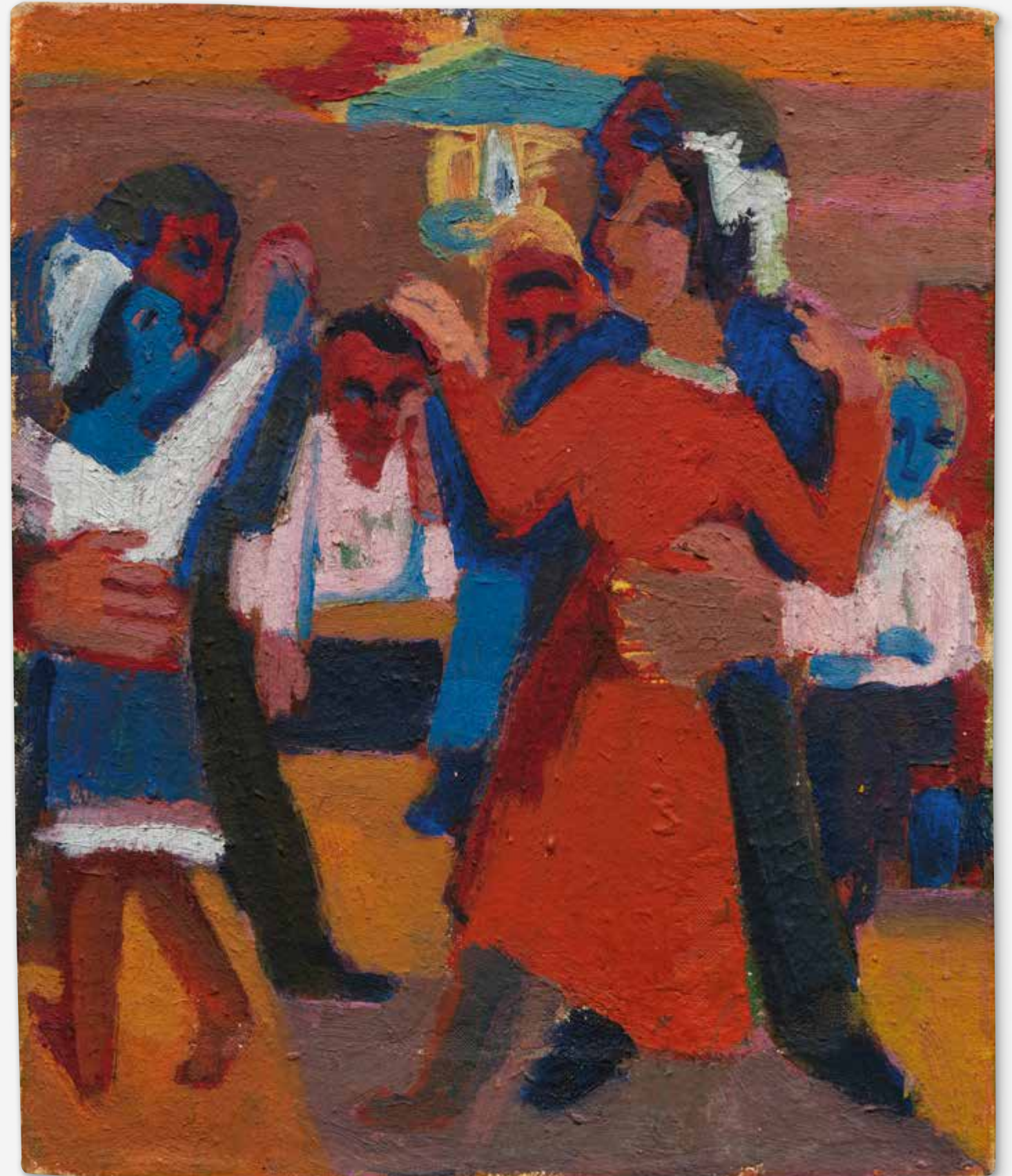
AUSSTELLUNG

- Expresionismo en Alemania. Exposición conmemorativa del décimo aniversario de la fundación de la Asociación Cultural Humboldt, Asociación Cultural Humboldt und Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, November/Dezember 1959, Kat.-Nr. 24 (m. Abb.).
- E. L. Kirchner in Privatbesitz. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik, Richard-Kaselowsky-Haus, Kunsthalle der Stadt Bielefeld, 14.9.-26.10.1969, Kat.-Nr. 16.
- E. L. Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, 6.2.-29.3.1969; Kunstverein in Hamburg, 6.12.1969-25.1.1970, Kat.-Nr. 50 (m. Abb., Nr. 59).
- Ernst Ludwig Kirchner. Privatsammlung, Galerie Günther Franke, München, 5.5. bis Anfang Juni 1970, Kat.-Nr. 4.

LITERATUR

- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge (Mass.) 1968, Kat.-Nr. 657, S. 120, 124, 369 (m. Abb.).

- Das Interesse des Künstlers für Bewegung und Tanz durchzieht sein gesamtes Œuvre
- Die besonders kraftvoll-intensive Farbigkeit widerspricht dem kleinen Format
- Aus den prägenden frühen Davoser Jahren
- Mit allen Sinnen taucht Kirchner ein in seine neue Lebenswelt
- Aus der Sammlung Ernesto Blohms, einer der bedeutendsten Sammlungen des deutschen Expressionismus
- Seit nahezu 80 Jahren in Familienbesitz
- Kirchner malt unmittelbar das feierlich beschwingte Ereignis und bezieht es fühlbar ein in seinen Lebensrhythmus





Ernst Ludwig Kirchner, Alpenleben (Triptychon), 1917-19, Öl auf Leinwand, Kirchner Museum, Davos.

Das Leben der Hirten und Bauern mit den Tieren auf der Alp wird zu einem zentralen Thema Kirchners, als dieser am 8. Mai 1917 ein zweites Mal in Davos eintrifft. Den Sommer über wohnt er mit einer Krankenschwester in der Rüeschhütte auf der Stafelalp oberhalb von Frauenkirch. Obwohl er zeitweise unter Lähmungen leidet, entstehen Landschaften und Bildnisdarstellungen, geprägt von einer ungebrochenen, elementar kämpferischen Kraft. Und dennoch wird Kirchner weiter von alptraumartigen Ängsten verfolgt. Henry van de Velde, flämisch-belgischer Architekt und Designer, kann den Freund nach einem Besuch auf der Stafelalp überreden, sich dem Psychiater und Psychoanalytiker Ludwig Binswanger anzuvertrauen. Ab Mitte September 1917 verbringt Kirchner zehn Monate im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen am Bodensee. Von seinem Sanatoriumsaufenthalt kehrt Kirchner im Juli 1918 nach Davos zurück und bewohnt die ihm von Martin Schmid überlassene Hütte auf der Stafelalp; erst ab dem 20. September zieht er in das winterfeste Bauernhaus welches ihm die Familie Müller aus der Hofgruppe „In den Lärchen“ oberhalb der Längmatte in Frauenkirch zur Verfügung stellt.

Ernst Ludwig Kirchner, Bauernmittag, 1920, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Atemberaubende Berglandschaften vermitteln Ruhe

Die neue Umgebung nimmt vehementen Einfluss auf das Leben und das Werk des Künstlers. Er scheint die gesuchte Ruhe für sich zurückzugewinnen, die ihn bewegende und großartige Darstellungen dieser atemberaubenden Berglandschaft malen lässt: „Stafelalp bei Mondschein“ (Museum am Ostwall, Dortmund) oder „Stafelalp. Rückkehr der Tiere“ (Kunstmuseum Basel) aus dem Jahr 1919 sind die Titel der neuen Motive. Mit dem 1918 entstandenen Triptychon „Alpleben“ (Kirchner Museum, Davos) würdigt er den Alltag der Bauern in dieser kargen Umgebung, die ihn, den seelisch Zerrissenen, wieder erdet.

In diesen Kanon gehört aber auch das um 1920 entstandene kleinformatige und dennoch monumental wirkende Gemälde „Bauern-tanz“, dessen feierlich beschwingtes Ereignis Kirchner fühlbar in seinen Lebensrhythmus einbezieht. Der Blick auf die neue Umgebung, die Teilhabe am Leben und Feiern der Bergbauern erfahren die gleiche schlüssige Ordnung wie die ehemals in Dresden und Berlin entstandenen Begegnungen in verrauchten Tanzcafés und inszenierten Begegnungen im Atelier. Die alltägliche Schilderung der Bergwelt – so scheint es – schließt hier nahtlos an. Kirchner identifiziert sich mit seiner neuen Nachbarschaft, lebt im Grunde wie die Sennbauern und Hirten: Er fotografiert sie und malt sie, interessiert die neuen Mitmenschen für sein Leben, die ihm – dem Sonderling aus Berlin – neugierig und wohlwollend begegnen. Auch in einigen druckgrafischen Arbeiten dieser Jahre finden sich Kirchners damalige Eindrücke wieder, bspw. in „Bauerntanz in der Sennhütte“ (Gercken 1136 u. 1137) oder „Tanzendes Bauernpaar“ (Gercken 1133).

Die Alpenlandschaft als Zufluchtsort

Die Alpenlandschaft ist für den erkrankten Kirchner Zufluchtsort und neue Heimat zugleich. „Ich bin so froh und glücklich hier zu bleiben. Hier kann ich wenigstens in den guten Tagen etwas arbeiten und ruhig unter diesen einfachen und guten Menschen sein. Ich habe mir hier in der Einsamkeit den Weg erkämpft, der mir eine Fortexistenz bei diesen Leiden ermöglicht. Meine Zeiten des Zirkus, der Kokotten und der Gesellschaft sind vorbei [...]. Ich habe heute andere Aufgaben, die hier liegen“, schreibt Kirchner an Henry van de Velde am 5. Juli 1919 (zit. nach: Ernst Ludwig Kirchner. Briefe an Nele, Piper Verlag München, 1961, S. 99f.).



Kirchner mit tanzenden Bauern im oberen Gang des Hauses ‚In den Lärchen‘, Fotografie, um 1919.



Ernst Ludwig Kirchner, Bauerntanz in der Sennhütte, 1920 (Gercken 1137), Strichätzung und Kaltadel auf Zink, Kirchner Museum, Davos.

So spiegelt Kirchner mit seinem Werk die elementare Natur der Berglandschaft, analysiert den urtümlichen wie beschwerlichen Alltag der Hirten und Sennbauern und feiert wie selbstverständlich mit ihnen abends im Lokal in Frauenkirch. Er widmet ihnen eine reiche Bild-Chronik, zeigt sie eingebunden in den täglichen Rhythmus der Tiere auf den Almen während der Sommermonate und erobert auf diese Weise für sich die neue Welt, inzwischen seine neue Welt, die er ab 1923 in dem umfassenden Gemäldezyklus der Alpsonntage verewigt. [MVL]



„Ich bin so froh und glücklich hier zu bleiben. Hier kann ich wenigstens in den guten Tagen etwas arbeiten und ruhig unter diesen einfachen und guten Menschen sein.“

E. L. Kirchner an Henry van de Velde, 5.7.1919.

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Fischerkutter. 1923.

Öl auf Leinwand.

Soika 1923/16. Rechts unten signiert und datiert sowie verso auf der Leinwand signiert und betitelt. 70,5 x 96 cm (27,7 x 37,7 in). [CH]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18,52 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 *R/D, F*

\$ 275.000 – 385.000

PROVENIENZ

- Reichsministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin (als Leihgabe in der Städtischen Gemäldesammlung, Königsberg 1932-1937).
- Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin (EK-Nr. 10700, 1937 Beschlagnahme der Leihgabe).
- Depot „international verwertbarer“ Kunstwerke, Schloss Schönhausen, Berlin (ab 1939).
- Galerie Karl Buchholz, Berlin (in Kommission, 1939-1941, 1941 Erwerb vom Vorgenannten).
- Sammlung Hans H. Ranft, Oslo/Campione d'Italia (1941 vom Vorgenannten erworben, bis 1968).
- Sammlung Arnold A. Saltzmann, New York (1968-1980).
- Galerie Thomas, München (verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Rheinland (1980 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen.

AUSSTELLUNG

- Erste allgemeine deutsche Kunstausstellung, Staatliches Historisches Museum, Moskau, ab 18.10.1924, Saratow, Dezember 1924 bis März 1925, Leningrad, Mai bis Juli 1925, Kat.-Nr. 316 (mit dem Titel „Am Meeresufer“, m. SW-Abb.).
- Die ersten 15 Jahre. Jubiläumsausstellung, Galerie Thomas, München, 7.2.-27.3.1980, Kat.-Nr. 170 (m. Farbabb.).

LITERATUR

- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (EK-Nr.: 10700).
- Alfred Rohde, Kunstsammlungen der Stadt Königsberg Pr. Führer durch die Schausammlungen, II. Teil, Gemäldekatalog, Königsberg 1934, Kat.-Nr. 231 (m. SW-Abb., Tafel 37).
- Anja Tiedemann, Die „entartete“ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst, Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Band IV, Berlin 2013, S. 325, 398.
- Andreas Hüneke, Einzug der modernen Kunst in Königsberg und die Beschlagnahme 1937, in: „Entartete Kunst“ in Breslau, Stettin und Königsberg, Paderborn 2021, S. 128-142, hier S. 138, 141.

- **Kompositorisch ausgewogene, expressive Ostsee-Szenerie in kraftvoller Farbigkeit und von musealer Qualität**
- **Seit über 40 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung**
- **Die Provenienz des Gemäldes ist Abbild der bewegten deutschen Geschichte**
- **Vergleichbare Ansichten von Leba befinden sich u. a. in der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, und im Stedelijk Museum, Amsterdam**



Kutterhafen in Leba, Ansichtskarte (Verlag W. Oschatz, Stolp), um 1920, Privatsammlung.



Mittelmeer, Pazifik, Nord- und Ostsee.

Pechsteins enge Verbundenheit zur See

Obwohl auch E. L. Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und andere „Brücke“-Künstler Inspirationen aus Aufenthalten an der Nord- und insbesondere an der Ostsee ziehen, ist Hermann Max Pechsteins gesamtes künstlerisches Schaffen ganz besonders eng mit der See und dem maritimen Leben verbunden. Unter anderem besucht Pechstein Dangast am Jadebusen an der Nordsee (1910), den mittelalterlichen Fischerort Monterosso al Mare an der ligurischen Küste in Italien (1913, 1924), die pazifische Inselgruppe Palau in der Südsee (1914), in späteren Jahren die Ostseeinsel Usedom (1949), die Kieler Bucht (1952) sowie die Nordseeinsel Amrum, das Fischerdörfchen Nidden an der Kurischen Nehrung und das Ostseebad Rowe. 1909 reist Pechstein zum ersten Mal an die Ostsee und lernt dort das einfache Leben der Fischer kennen. Fortan erhebt er die noch sehr ursprüngliche dortige Küstenlandschaft zum Hauptmotiv seiner Arbeiten. Die von Touristen und Badegästen noch nicht überlaufene Natur mit den beeindruckenden Gezeiten, dem Rhythmus und Rauschen des Meeres, den oftmals stürmischen, rauen Winden, der schier endlosen Weite des Horizonts und den sanft gewölbten Wanderdünen empfindet der Maler als Kraft spendend. Seine tief empfundenen Eindrücke hält der Künstler 1920 u. a. in dem Gemäldezyklus „Fischerleben“ fest, der heute größtenteils als verschollen gilt. Im selben Jahr enden die Aufenthalte in Nidden jedoch vorerst, nachdem der kleine Ort in Ostpreußen nach dem Versailler Vertrag unter die Verwaltung des neu gegründeten Völkerbunds bzw. an Litauen gefallen ist. Auf die jeweils mehrmonatigen Aufenthalte an seiner geliebten Ostsee kann der Künstler jedoch nicht verzichten und so wählt er im darauffolgenden Jahr das Küstenstädtchen Leba im damaligen Pommern als neues Sommerdomizil, gar zweites Zuhause, in das er bis 1945 regelmäßig zurückkehren wird. In seinen „Erinnerungen“ schreibt der Künstler rückblickend über Leba: „Alles, was ich sah und um mich erlebte, wurde unerbittlich festgehalten und wie die erbeuteten Forellen, Lachse, Hechte und Aale nach Hause getragen. Ich erhielt dadurch eine Sicherheit, die mich nicht versinken ließ in dem Zusammenbruch nach dem Kriege.“ (Max Pechstein, Erinnerungen, Stuttgart 1993, S. 107f.).



Pechstein zeichnet im Hafen von Leba, um 1936, Fotografien: Erika Kruse.

Pechsteins Paradies am Leba-Strom

Das Örtchen Leba befindet sich auf einer schmalen, nahezu inselähnlichen Nehrung zwischen Leba- und Sarbsko-See und dem offenen Meer. Es ist schon zu Pechsteins Zeiten ein beliebter und dennoch nicht zu überlaufener kleiner Badeort, umgeben von einer noch recht ursprünglichen, eigenwilligen Dünenlandschaft mit einer gewaltigen Wanderdüne. Hier findet der Künstler den so sehlich gesuchten Rückzugsort, sein persönliches Paradies fern der allzu lauten, hektischen und anonymen Großstadt Berlin: „Daß mich aber die Stadt bedrückt, und gelegentlich auch lähmt, will ich gern zugeben, ich brauche Luft, Himmel, weiten Blick um mich.“ (Pechstein in einem Brief an Walter Minnich, wohl März 1922, zit. nach: Ausst.-Kat. Hamburg 2017, S. 149).

Das hier angebotene Gemälde entsteht während eines weiteren Leba-Aufenthalts im Jahre 1923. Bereits im Frühjahr reist der Künstler für einige Wochen nach Leba, hält es dann offenbar nur für kurze Zeit in Berlin aus, kehrt Ende Juli zurück an die geliebte Ostsee und bleibt gleich für mehrere Monate.

Max Pechstein, Kutter am Mühlengraben, um 1922, Öl auf Leinwand, Privatsammlung USA.



Max Pechstein, Am Strom im Winter, 1922, Öl auf Leinwand, Národní Galerie, Prag.

Fischerkutter, Himmel und Haff

Seine Ostsee-Aufenthalte lassen Pechstein nicht nur Badeszenen, das harte Arbeitsleben der ansässigen Fischer, Küstenlandschaften, Strandimpressionen, stimmungsvolle Wetterphänomene, Wolkenformationen, wechselnde Lichtstimmungen, Sonnenuntergänge und beeindruckende Meeresstücke auf die Leinwand bannen, sondern auch atmosphärische Kompositionen anlegender Schiffe und bewegte Darstellungen von Fischkuttern, Segelschiffen, Kähnen und Ruderbooten auf hoher See. Trotz der künstlerischen Reduktion und Vereinfachung lassen die Werke vom Fischerboot bis zum Ozeandampfer die Charakteristiken des jeweiligen Schiffstypus erkennen. In unserem Gemälde sind die für diese Region an der Ostsee charakteristischen, je nach Größe sogenannten Kuren- oder Keitelkähne mit ihren hoch aufragenden, bereits für die nächste Ausfahrt in den frühen Morgenstunden gesetzten, verschiedenfarbigen Segeln das dominierende Bildmotiv. Aneinandergereiht führen sie den Blick zusammen mit der deutlichen Diagonale der Uferpromenade in die Tiefe des Bildes. Pechstein folgt einer klaren Komposition, mit der er die Bildfläche in Himmel, Ufer und Haff unterteilt. Die klaren Kanten und Formen der Segel und der Häuserzeile werden durch die asymmetrische Form des malerisch in Szene gesetzten Laubbaumes und die dynamische Pinselführung aufgebrochen. Die am Horizont versiegender Helligkeit deutet auf das baldige Ende eines sicher arbeitsreichen Tages hin und die glatte Wasseroberfläche nutzt Pechstein raffiniert für die Spiegelung des Himmels und der Segel der wartenden Fischkutter.

Die Schaffensphase nach der künstlerischen Wiedergeburt

Die frühen 1920er Jahre kennzeichnen eine recht außergewöhnliche und sehr fruchtbare Schaffensphase, in der Pechstein mit ausdrucksstarker, warmtoniger Farbpalette die Umgebung seiner Wahlheimat auf die Leinwand bannt und so eine gewisse chromatische Ähnlichkeit zu den vielbeachteten Südsee-Bildern von 1914 schafft. Den kräftigen, erdigen Farben – dem hellen Abendrot, in dem er die Häuser erstrahlen lässt, dem tiefdunklen Violett und den warmen Brauntönen – setzt Pechstein in unserer Arbeit eine Farbpalette verschiedener, ebenso kräftiger Grün- und Blautöne entgegen und arbeitet in der Mitte des Bildes – seiner Vorliebe für die Grundfarben entsprechend – auch einige sonnig-gelbe Farbakzente ein. Es entsteht ein sowohl kompositorisch als auch farblich äußerst ausgewogenes, harmonisches Bild, das sicherlich als besonders gelungenes Beispiel dieser Schaffensjahre nach dem Ersten Weltkrieg gelten kann. Mit seinem zugleich flächigen und doch detailreichen Malstil und den auch hier verwendeten kräftigen Farben bringt Pechstein sein intensives Naturerleben wie auch seine inneren Empfindungen zum Ausdruck und gelangt so zu einer ganz eigenen, sehr persönlichen expressionistischen Bildsprache. Den von Bäumen gesäumten Mühlengraben und über ihn hinüberführende Brücken hält Pechstein zu Beginn der 1920er Jahre auch in weiteren Arbeiten fest. Aus unserem hier gezeigten Blickwinkel malt Pechstein die Hafensicht im Winter des Vorjahres sogar bereits einmal schneebedeckt – hier erstrahlt sie jedoch in einer eindrucksvollen, harmonisch-ausgewogenen, einzigartigen Farbenpracht.

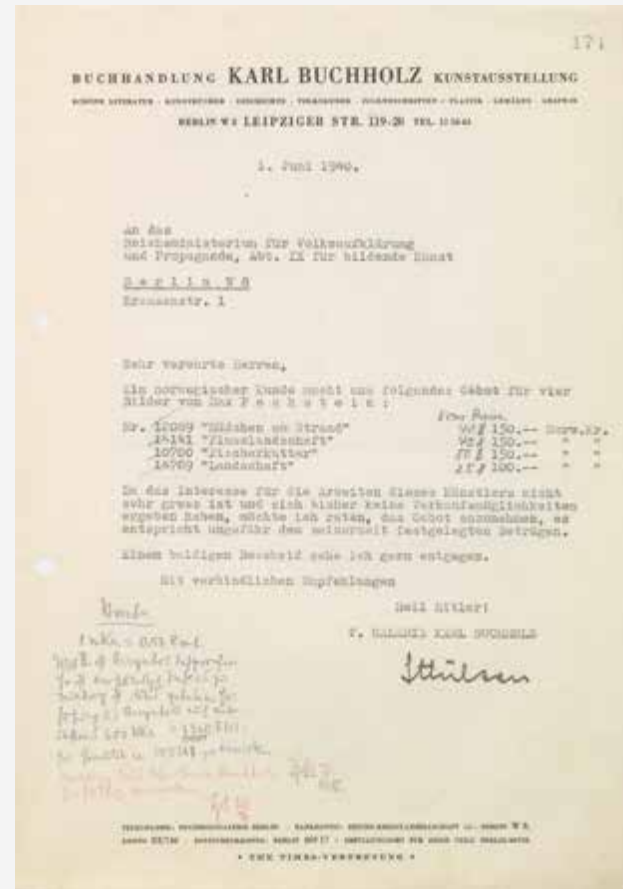
Ein Bild mit wechselvoller Geschichte

Bereits kurz nach seiner Entstehung wird unser Gemälde „Fischerkutter“ 1924/25 in der ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung neben Arbeiten von Albert Birkle, Otto Dix, Conrad Felixmüller, George Grosz, Hannah Höch, Heinrich Hoerle, Käthe Kollwitz, Rudolf Schlichter u. a. im Staatlichen Historischen Museum in Moskau, später dann in Saratow und in Sankt Petersburg (damals Leningrad) der internationalen Öffentlichkeit präsentiert.

Die 1930er Jahre verändern aufgrund der Machtergreifung Hitlers und der Nationalsozialisten nicht nur Pechsteins Lebenssituation, sondern auch die künftige Biografie des Gemäldes „Fischerkutter“ nachhaltig. Pechstein ist in diesen Jahren zwar hin und wieder an einzelnen Ausstellungen beteiligt, doch im Zuge der Ächtung und Verfemung durch das nationalsozialistische Regime verkauft er nur noch sehr wenige Werke und hält sich im Großen und Ganzen mit der finanziellen Unterstützung amerikanischer Freunde über Wasser. 1934 schreibt der Künstler an einen Freund: „Viele meiner Kollegen sind nach Amerika ausgewandert und drängen mich, ein Gleiches zu tun, doch kann ich mich nicht trennen von der Landschaft Pommerns und deren einfachen Bewohnern, der Aufenthalt und die Arbeit an den Gewässern und in den Wäldern da oben sind für mich ein Jungbrunnen [...]“ (Pechstein an seinen Freund Dr. Walter Minnich, 1934, zit. nach: Ausst.-Kat. Max Pechstein im Brücke-Museum, München 2001, S. 19). Berlin kehrt der Künstler in diesen und den darauffolgenden Jahren so oft wie möglich den Rücken, ihn zieht es mehr und mehr in sein abgeschiedenes Paradies Leba an der Ostsee, wo 1923 auch das Werk „Fischerkutter“ entstanden ist.

1937 zwingt man ihn zum Austritt aus der Akademie der Künste und die Nationalsozialisten beschlagnahmen rund 330 seiner Arbeiten aus deutschen Museen, u. a. auch das hier angebotene Gemälde, das bis dahin Teil der Kunstsammlung des Reichsministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in Berlin und seit 1932 als Leihgabe in der Städtischen Gemäldesammlung in Königsberg ausgestellt gewesen war. Sechs weitere beschlagnahmte Gemälde werden in der Propaganda-Ausstellung „Entartete Kunst“ in München gezeigt. „Fischerkutter“ befindet sich bis 1939 im Depot des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda in Berlin (unter der Leitung von Propagandaminister Joseph Goebbels), bevor das Gemälde zur Lagerung in das Depot „international verwertbarer“ Kunstwerke in das Berliner Schloss Schönhausen gelangt.

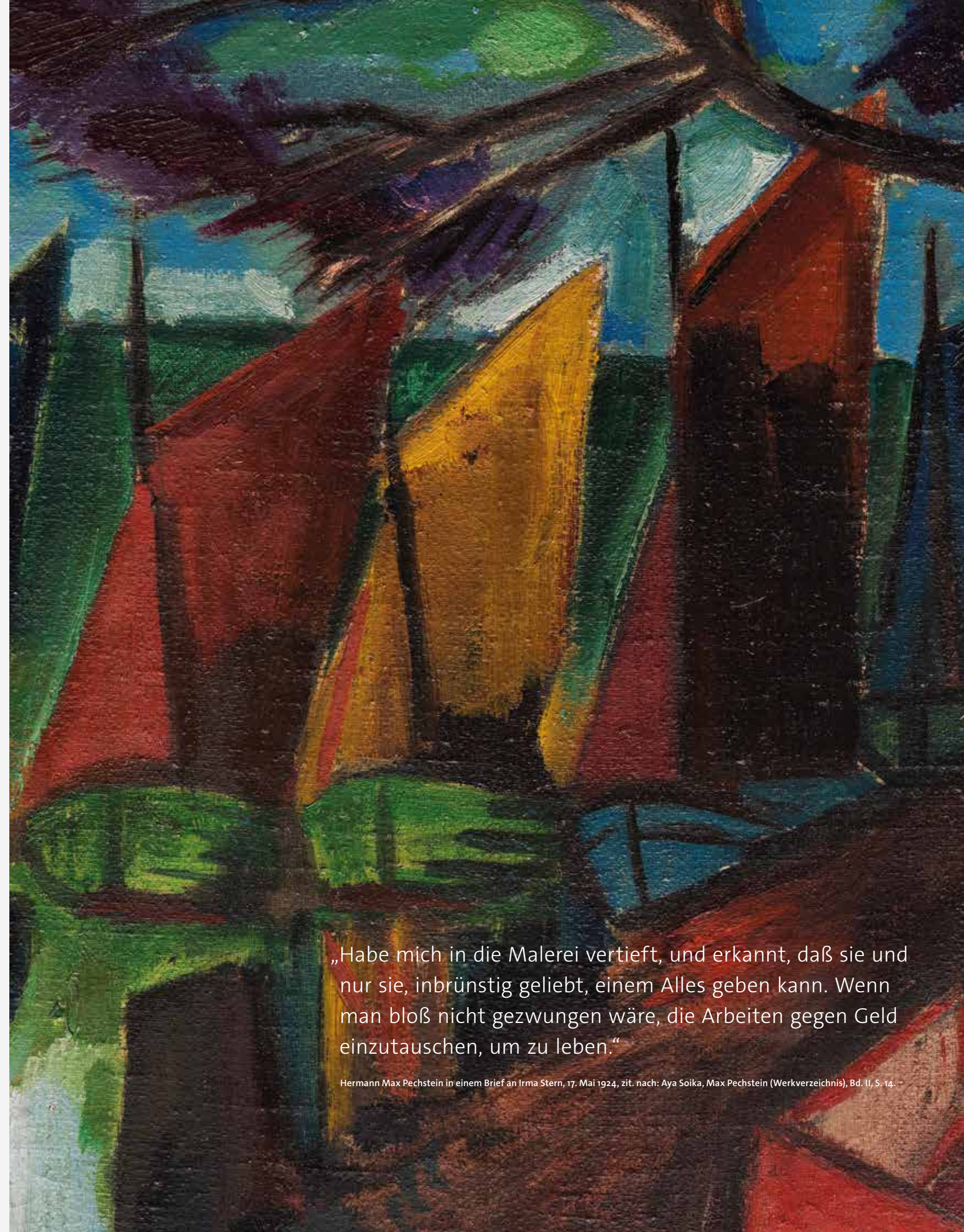
In noch heute erhaltenen, im Bundesarchiv in Berlin aufbewahrten Akten der Galerie Buchholz ist die weitere Reise des Gemäldes dokumentiert. Im Zuge der von den Nationalsozialisten in Auftrag gegebenen „Verwertung“ der beschlagnahmten, „entarteten“ Kunstwerke verkauft es der von den Nationalsozialisten als Kommissionär eingesetzte Kunsthändler Karl Buchholz zusammen mit weiteren Arbeiten von Max Pechstein sowie einigen Werken Karl Schmidt-Rottluffs und Karl Hofers 1941 an den zu diesem Zeitpunkt in Norwegen lebenden schweizerischen Uhrhändler Hans H. Ranft. In den späten 1960er Jahren gelangt das Gemälde in die Sammlung des amerikanischen Diplomaten, Geschäftsmanns und Kunstsammlers Arnold A. Saltzman in New York, bevor unser Gemälde „Fischerkutter“ in den 1980er Jahren schließlich in seine Heimat Deutschland zurückkehrt und Eingang in eine rheinische Privatsammlung findet. Während die warmtonige, idyllische Darstellung der in den Abendstunden friedlich am Wasser liegenden Fischerkutter Pechsteins persönliches Eldorado an seiner geliebten Ostsee verbildlicht, beschreibt die zunächst unsichtbare, bewegte Geschichte des Gemäldes exemplarisch und sehr eindrücklich die kulturpolitische Situation Deutschlands und das Schicksal der Werke eines als „entartet“ diffamierten Künstlers in der Zeit des Zweiten Weltkriegs. [CH]



Brief von Karl Buchholz an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda vom 1. Juni 1940 mit der Erwähnung unseres Gemäldes „Fischerkutter“ von Hermann Max Pechstein.

Auflistung von 1937 beschlagnahmten Werke mit Inventarnummer „Entarteten Kunst“; darunter das Gemälde „Fischerkutter“ von Pechstein aus dem Museum Königsberg (Bundesarchiv, Galerie Buchholz).

Inv.-Nr.	Künstler	Titel	Ort	Größe
7904	Wagner	Yotter Vogel	Breslau	56/76
7905	Dobers	Landmann	"	"
7906	Schriepf	Zwei Frauen an Brunnen	"	66/75
7909	Woll	Frühling	"	46/77
7945	"	Erigatte in Blau	"	82/71
8705	Jawlenky	Sonnenuntergang	Warszawa	47/63
8704	"	Abend	"	72/46
8710	Pechstein	Landchaft	"	50/70
8715	Alwin	Bauwerk an der Lahn	"	70/95
8720	Schlesner	Sonnenruene	"	100/65
8735	Koll	Stilleben	"	110/100
8735	Pechstein	Akt mit Callas	"	100/100
8739	Kuhn	Halbaktuelle	"	100/80
8741	Hans H.	Pferde auf der Weide	Krefeld	63/75
8745	Groferath	Wieslandschaft	"	48/61
8746	Kyossberg	Plage de Kilmad	"	40/60
8750	Schlichter	Bildnis Brecht	Karlsruhe	75/46
8760	Pechstein	Stilleben	Bresen	100/82
8762	Schobinger	Schlossgartenaffe	Stuttgart	75/100
8760	Felger	Stilleben	"	85/66
8764	Kuhn	Komposition	"	90/73
8765	Ursch	Bildnis einer Prinzessin	"	81/60
8767	Schlesner	Wieslandschaft	"	90/71
8768	Spiegel	Bis. weibl. Figur	"	92/66
8769	Schlesner	Baun	Ulm	54/74
8771	Fischer	Felder	"	62/79
8774	Jawlenky, A.	In Stadt	"	108/73
8775	Seyer	Ura	"	73/90
8777	Carpus, K.	Oligocene Zeit	"	110/76
8778	Carpus, F.	Geuerlinger See	"	97/97
8779	Schobinger	Freiburger See	"	65/85
8780	Fenrlie	Geländ	"	41/49
8781	Schaf	Stilleben	"	94/73
8782	Altner	Schiffe im Hafen	"	65/68
8783	Ophey	Landchaft	"	85/110
8784	Viermer	Bildnis seiner Frau	"	81/70
8785	Hans H.	An Hande der Stadt	Bonn	"
10221	Pechstein	Baude	Chemnitz	100/100
10227	Pechstein	Garten	Gleichenburg	95/61
10230	Callen	Karwanlandschaft v. Jaderberg	"	83/118
10241	Stucken	Komposition, Kauerberg	"	60/90
10700	Pechstein	Fischerkutter	Königsberg	70/95



„Habe mich in die Malerei vertieft, und erkannt, daß sie und nur sie, inbrünstig geliebt, einem Alles geben kann. Wenn man bloß nicht gezwungen wäre, die Arbeiten gegen Geld einzutauschen, um zu leben.“

Hermann Max Pechstein in einem Brief an Irma Stern, 17. Mai 1924, zit. nach: Aya Soika, Max Pechstein (Werkverzeichnis), Bd. II, S. 14.

BERNAR VENET

1941 Château-Arnoux-St-Auban – lebt und arbeitet in New York

Indeterminate Line. 1994.

Metall. Gewalzter Stahl.

Unikat. 178 x 200 x 185 cm (70 x 78.7 x 72.8 in). [CH]

Mit einer vom Künstler signierten Fotoexpertise von den Bernar Venet Studio Archives, New York, vom 15. Oktober 2007.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 18,54 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 R/D,F

\$ 165,000 – 275,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland (direkt vom Künstler erworben).



Bernar Venets Indeterminate Line während der Ausstellung „Lignes Indéterminées“ auf dem Champ de Mars, Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Schon seit über vierzig Jahren ist das Schaffen Bernar Venets von der Beschäftigung mit der Linie geprägt. In den 1960er Jahren arbeitet der Künstler zunächst höchst konzeptuell und verwandelt wissenschaftliche Theorien, mathematische Gleichungen und Funktionen in grafische Darstellungen, die damals u. a. im Museum Haus Lange in Krefeld, in der Kunsthalle Düsseldorf, im New York Cultural Center und auf der documenta 6 in Kassel gezeigt werden. In den späten 1970er Jahren widmet sich Venet schließlich intensiv der Bildhauerei, insbesondere der Arbeit mit Metall. Neben seinen ersten „Arcs“, monumentalen Stahlbögen mit einer von Venet genau festgelegten Krümmung, entstehen angeschnittene Kreissegmente, Diagonalen, Geraden und schließlich die unbestimmten, in schwungvolle Kreise gewundenen Linien, die „Indeterminate Lines“, zu denen auch die hier angebotene Arbeit gehört. Ohne Entwurf oder Vorzeichnung, aber mit schwerem Metallwerkzeug und großem körperlichen Einsatz werden die riesigen Stahlträger in Form gebogen. Der Künstler selbst betont jedoch: „Mit physischer Anstrengung hat das nichts zu tun. Ich habe das Gefühl, Dinge mental bewegen zu müssen.“ (zit. nach: Camilla Péus, Mann der großen Geste, Welt online, 27.7.2014) Die Arbeiten sind vielmehr das Resultat eines gewissen Zusammenspiels aus Erfahrungswerten, konzeptuellen Überlegungen, Intuition und Zufall. Dem Titel „Indeterminate Lines“ entsprechend kann und will der Künstler die endgültige Form der jeweiligen Skulptur während des Schaffensprozesses noch nicht vorhersehen: „I wish to introduce an art form of the unproportional, of the un-

- Unikat
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Bernar Venet gilt als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Bildhauer und ist der international meistausgestellte französische Künstler
- Mit seinen geschwungenen Stahl-Skulpturen der „Indeterminate Lines“ überführt er die gezeichnete Linie in eine dreidimensionale Form
- Im Entstehungsjahr werden zwölf Arbeiten aus dieser Werkserie auf dem Champ de Mars unterhalb des Eiffelturms in Paris ausgestellt
- Weitere „Indeterminate Lines“ befinden sich u. a. vor dem Eingang von La Défense in Paris, im Detroit Institute of Arts und auf dem Gelände des MIT, Cambridge (MA)
- 1977 ist Venet auf der documenta 6 in Kassel vertreten sowie 1978 und 2009 auf der Biennale von Venedig

„Each sculpture is the result of improvised, intuitive, empirical work. I am uncertain of the result during the entire process. Steel imposes its limits. I must yield to this and accept its nature.“

Bernar Venet, zit. nach: Frederik Meijer Gardens & Sculpture Park, www.meijergardens.org.

constructed, of the indeterminate. A discipline, in which the unpredictable, the unexpected is generated under different parameters.“ (Bernar Venet, zit. nach: www.galerie-boisseree.com). Den Eigenschaften des oftmals industriell genutzten Materials muss sich Venet beugen, seine Arbeitsweise an das Metall anpassen und dessen Beschaffenheit zu seinem Vorteil nutzen. Dabei entwirft er eine eigentlich widersprüchliche Gleichzeitigkeit von wuchtig-massivem Materialien und lockerer Verspieltheit der Form. Venet gelingt es, die Form und Idee einer zarten, flüchtig gezeichneten Linie in eine mächtige dreidimensionale Skulptur zu überführen, die einer spontanen Kritzelei in Leichtigkeit und Unmittelbarkeit in nichts nachsteht. Wie die hier angebotene Arbeit gehen die Skulpturen durch die offenen Zwischenräume inmitten der feinen, verschnörkelten Linienformen eine spannungsreiche Beziehung mit dem sie umgebenden Raum ein, beziehen Natur, Architektur oder Stadtgeschehen in ihre beeindruckende räumliche Präsenz mit ein und erklären so Venets herausragende, Jahrzehnte überdauernde Position als Pionier der minimalistischen, konzeptuellen Bildhauerei. [CH]



WERKE AUS DER SAMMLUNG GURLITT

DIE WECHSELVOLLE GESCHICHTE ZWEIER AQUARELLE VON OTTO DIX



Otto Dix, Dompteuse, 1922.

Otto Dix, Dame in der Loge, 1922

Als 2013, mit großem internationalen Presseaufgebot, der im Vorjahr entdeckte „Schwabinger Kunstfund“ der Öffentlichkeit bekannt wird, rücken auch die beiden Dix-Aquarelle „Dompteuse“ und „Dame in der Loge“ aus dem Jahr 1922 in den Fokus der Aufmerksamkeit. Rasch gibt es Hinweise darauf, dass die Blätter, die Cornelius Gurlitt aus dem Bestand seines Vaters, des Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt, übernommen hatte, ursprünglich aus der Sammlung des berühmten jüdischen Anwalts und Notars Dr. Ismar Littmann aus Breslau stammen. Diese Herkunft ist zugleich eine Adellung der Werke: Littmann gehört zu den aktivsten und bedeutendsten Sammlern der Kunst des deutschen Expressionismus. Als Kaufmannssohn am 2. Juli 1878 im oberschlesischen Groß Strehlitz geboren, lässt er sich 1906 als promovierter Rechtswissenschaftler in Breslau nieder, wo er wenig später Käthe Fränkel zur Frau nimmt. Als Rechtsanwalt wird Ismar Littmann beim Landgericht zugelassen. Er führt schon bald seine eigene Kanzlei, später gemeinsam mit seinem Kompagnon Max Loewe, und wird 1921 zum Notar erhoben. Der wohlhabende Jurist Dr. Ismar Littmann ist ein großzügiger Mäzen und Förderer der modernen, progressiven Kunst. Sein großes Engagement gilt insbesondere zeitgenössischen Künstlern aus dem Umfeld der Akademie der Bildenden Künste in Breslau, wie etwa dem „Brücke“-Maler und Akademieprofessor Otto Mueller. Sprichwörtlich ist heute die „Breslauer Künstlerbohème“, die Ismar Littmann als Sammler und Mäzen prägt, fördert und begleitet.

Ab den späten 1910er Jahren beginnt Dr. Ismar Littmann seine bald berühmt gewordene Kunstsammlung aufzubauen. Die Sammlung

Littmann umfasst Werke namhafter deutscher Künstler des Impressionismus und Expressionismus, darunter neben Otto Dix beispielsweise auch Otto Mueller, Käthe Kollwitz, Emil Nolde, Max Pechstein, Alexander Kanoldt und Lovis Corinth. Zu einigen der Genannten hat Littmann eine enge persönliche Verbindung. Erst die Weltwirtschaftskrise im Jahr 1929 setzt einer weiteren Fortführung der Sammelleidenschaft ein Ende. Fast 6.000 bedeutende Kunstwerke, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik ebenso wie Gemälde, hat Littmann bis dahin zusammengetragen. Um wirtschaftliche Engpässe zu kompensieren, lässt Dr. Ismar Littmann Teile seiner Sammlung am 21. März 1932 auf der Auktion bei Paul Graupe in Berlin anbieten. Darunter befindet sich auch das Werk „Dompteuse“, das jedoch – die Zeiten für Verkäufe sind damals schwer – in das Eigentum des Sammlers zurückgeht.

Gleichwohl: Existenziell sind Littmanns wirtschaftliche Sorgen 1932 noch nicht. Erst die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten bringt den jähen Wandel. Früh und mit ganzer Härte setzt die Verfolgung des jüdischen Rechtsanwaltes ein. Seine Berufsgruppe zählt zu den ersten, die die Nationalsozialisten wirtschaftlich und gesellschaftlich vernichten wollen. Bereits ab dem Frühjahr 1933 ist es weder Dr. Ismar Littmann selbst noch seinem Sohn Hans (Edward) Littmann mehr möglich, ihren Berufen nachzugehen. Die jüngste Tochter Ruth kann noch nicht einmal das Abitur beenden, da sie verhaftet wird (Demonstrationen gegen das Regime). Noch minderjährig sitzt sie ein Jahr im Gefängnis, bevor sie nach Israel auswandern kann. Seiner Lebensgrundlage und Lebensfreude beraubt, steht Ismar Littmann vor den Trümmern einer einst glanzvollen Existenz. Tiefe Verzweiflung treibt ihn am 23. September 1934 in den Selbstmord. Ismar Littmann lässt seine Witwe Käthe sowie vier gemeinsame Kinder zurück. Mit Glück können die Überlebenden später aus der nationalsozialistischen Diktatur fliehen.

Bevor die Verzweiflung den Breslauer Anwalt in den Freitod treibt, ist Dr. Ismar Littmann gezwungen, ein großes Konvolut von knapp 3.600 Werken seiner Grafik zu veräußern oder als Kreditsicherheit einzusetzen. Sein Freund, der Breslauer Zahnarzt Dr. Paul Schaefer, unterstützt Littmann dabei und übernimmt die Arbeiten. Ob Schaefer die Bilder tatsächlich erwirbt oder sie nur Sicherungsübereignungen für ein Darlehen von Schaefer an Littmann darstellen, ist nicht bekannt. Schaefer selbst jedenfalls ist kein Sammler, die Übernahme der Grafik ist ein reiner Freundschaftsdienst für den in Not geratenen Littmann.

In dem von Paul Schaefer übernommenen Konvolut sind auch die beiden hier angebotenen Aquarelle von Otto Dix, „Dompteuse“ und „Dame in Loge“, enthalten. Als Einlieferung von Paul Schaefer, der als Jude ebenfalls von den Nationalsozialisten verfolgt wird und später gezwungen ist, mit seiner Frau nach Südamerika zu fliehen, werden die Aquarelle im Februar 1935 auf der berühmten Versteigerung der Sammlung Littmann bei Max Perl angeboten. Es ist davon auszugehen, dass Schaefer Besitzer, aber nicht Eigentümer der Blätter ist, denn nicht verkaufte Arbeiten aus seiner Einlieferung bei Perl gehen nach der Auktion nicht an Schaefer, sondern an Käthe Littmann zurück. Unsere beiden Kunstwerke jedoch haben ein anderes Schicksal – es kommt gar nicht soweit, dass sie in der Auktion aufgerufen werden.

Die Auktion bei Perl soll in die Geschichte eingehen. Denn schon 1935 flammt die Diskussion um die sogenannte „entartete Kunst“ auf. 64 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen werden noch vor der Auktion von der Gestapo als Beispiele „kulturbolschewistischer Tendenz“ beschlagnahmt und im Jahr darauf der Berliner Nationalgalerie zugesandt. Deren damaliger Direktor Eberhard Hanfstaengl nimmt einige Werke als „Zeitdokumente“ in Aufbewahrung und lässt den Rest auf Anordnung der Gestapo am 23. März 1936 in der Heizung des Kronprinzenpalais verbrennen (vgl. Annegret Janda, Das Schicksal einer Sammlung, 1986, S. 69).

Die Quellen belegen, dass auch „Dame in der Loge“ 1935 durch die Gestapo in den Geschäftsräumen des Auktionshauses beschlagnahmt wird. Mit hoher Wahrscheinlichkeit trifft „Dompteuse“ das gleiche Schicksal. Als Teil der „Mappe Perl“ werden die Aquarelle am 7. Juli 1937 im Zuge der Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ erneut, und diesmal aus der Nationalgalerie, beschlagnahmt. Ein zweites Mal entgehen die beiden Dix-Werke nun mit viel Glück der Vernichtung durch die nationalsozialistischen Machthaber – und gelangen zu Hildebrand Gurlitt.

Wann genau dieser die beiden Aquarelle erwirbt, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Gurlitt jedenfalls ist etwa ab Ende 1938 einer der vier Kunsthändler (zusammen mit Böhmer, Buchholz und Möller), die Zugang zu den nationalsozialistischen Depots in Schönhausen haben. Im Zeitraum zwischen 1939 und 1941 finden mehrere Kommissions- und Tauschgeschäfte statt, in denen er unter anderem wohl die beiden Aquarelle übernimmt. Er verkauft sie jedoch nicht weiter, sondern behält sie als Teil des später zum „Schwabinger Kunstfund“ gewordenen Restbestands seines Kunsthandels. Die



Dr. Ismar Littmann, 1928.

Blätter gelangen so in den Nachlass Gurlitt und werden 2012 bei seinem Sohn und Erben Cornelius Gurlitt in München entdeckt. Die Stiftung des Kunstmuseums Bern wird 2014 zur Alleinerbin dieses international Aufsehen erregenden Konvolutes. Die Recherchen der „Taskforce“ zu „Dompteuse“ und „Dame in der Loge“ werden hier aktiv fortgesetzt. „Wir sind dem Kunstmuseum Bern außerordentlich dankbar, dass sie sich zu diesem Schritt entschieden haben. Es ist außergewöhnlich, dass ein Museum keine Kosten und Mühen scheut, um die Geschichte der Werke aufzuarbeiten“, so die Erben nach Dr. Ismar Littmann und die Enkelin von Dr. Paul Schaefer über die Eigeninitiative des Museums. Die Jahrzehnte und die Kriegswirren haben jedoch Lücken in die Aktenüberlieferung gerissen, die sich auch mit größter Sorgfalt nicht mehr schließen lassen. Das Museum entscheidet sich 2021, trotz einer nicht mehr bis ins letzte Detail rekonstruierbaren Verlustgeschichte, die beiden Kunstwerke von Otto Dix gemeinschaftlich an die Erben nach Dr. Ismar Littmann und die Enkelin von Dr. Paul Schaefer zu restituieren – und setzt damit neue Maßstäbe für einen proaktiven und verantwortungsvollen Umgang mit NS-Raubkunst. [SvdL/AT]

OTTO DIX

1891 Gera – 1969 Singen

Dompteuse. 1922.

Aquarell und Bleistift.

Nicht bei Pfäffle. Rechts unten signiert und datiert.

Verso von fremder Hand betitelt und bezeichnet. Auf festem Velin.

58,5 x 42,8 cm (23 x 16,8 in), Blattgröße. [CH]

Auflaufzeit: 10.06.2022 - ca. 18.56 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/M, F

\$ 115,000 – 172,500



Otto Dix, Dompteuse, 1922, Aquarell, Privatsammlung. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

PROVENIENZ

- Galerie Nierendorf, Köln/Neue Kunst, Berlin (direkt vom Künstler).
- Sammlung Dr. Ismar Littmann, Breslau.
- Auktionshaus Paul Graupe, Berlin (im März 1932 in Kommission aus dem Eigentum des Vorgenannten, unverkauft).
- Sammlung Dr. Ismar Littmann, Breslau (ab 1932).
- Dr. Paul Schaefer, Breslau (vom Vorgenannten übernommen, bis 26./27.2.1935: Auktion Max Perl, Berlin).
- Preußische Geheime Staatspolizei, Beschlagnahme (Februar 1935-Juli 1937).
- National Galerie/Kronprinzenpalais, Berlin (März 1936-Juli 1937, Depositum).
- Staatsbesitz (im Juli 1937 im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ vom Vorgenannten beschlagnahmt).
- Dr. Hildebrand Gurlitt, Düsseldorf (bis 9.11.1956).
- Helene Gurlitt, Düsseldorf/München (durch Erbschaft vom Vorgenannten, 9.11.1956-31.1.1968).
- Cornelius Gurlitt, München/Salzburg (durch Erbschaft von Vorgenannter, 31.1.1968-6.5.2014).
- Stiftung Kunstmuseum Bern (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Restitution der Stiftung Kunstmuseum Bern an die Erben nach Dr. Ismar Littmann und die Enkelin von Dr. Paul Schaefer (2022).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen.

- Aus der bedeutenden Sammlung Gurlitt und Teil des „Schwabinger Kunstfonds“
- Zeitzeugnis der wechselvollen deutschen Geschichte mit all ihrer Dramaturgie: als einstiger Verlust aus jüdischem Eigentum findet die dramatische Historie nun in einer Restitution ihre Vollendung
- Beeindruckendes, großformatiges Aquarell aus den gefragten 1920er Jahren
- Vielsagende und ausdrucksstarke Verquickung der Themenkreise „Bordell“ und „Zirkus“
- Mondän im Zwielicht: Schillernde soziale Typologie zwischen Halbwelt („Dompteuse“) und Bürgertum („Dame in der Loge“)
- Aquarelle mit der skandalös-erotischen Ausstrahlung der frühen zwanziger Jahre gehören zu den begehrtesten Arbeiten auf dem internationalen Auktionsmarkt

LITERATUR

- Paul Graupe, Sammlung Rudolf Ibach, Barmen, und Beiträge aus der Sammlung Dr. Littmann, Breslau, sowie aus verschiedenem Besitz. Deutsche und ausländische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts, Auktion 104 am 21./22.3.1932, Los 79 (als „Zirkusdame“, Angebot).
- Max Perl, Bücher des 15.-20. Jahrhunderts (...), Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik, Kunstgewerbe, Plastik, Versteigerung am 26.-28.2.1935 (Katalog-Nr. 188), Los 2086.
- Mark Siemons, Gurlitt-Sammlung in Bern – Ein neuer Maßstab für Restititionen, in: FAZ vom 15.12.2021.
- Isabel Pfaff, Raubkunst in der Schweiz – Goldstandard, in: Süddeutsche Zeitung vom 15.12.2021.
- Tim Ackermann, Kunstmuseum Bern – Das Ende des Falls Gurlitt naht, in: Weltkunst, 10.12.2021 (online).
- Hannah McGivern, Swiss museum to part with 29 works from Gurlitt trove suspected of being Nazi loot, in: The Art Newspaper vom 17.12.2021.
- Ellionor Landmann, Kunstmuseum Bern gibt Dix-Aquarelle aus Gurlitt-Kunstfund zurück, in: Schweizer Radio und Fernsehen, 10.12.2021 (Rundfunkbeitrag).
- Joachim Görger (ARD-Studio Genf), Beutekunst-Debatte in der Schweiz. Zurückgeben oder weiter ausstellen?, in: Tageschau vom 29.12.2021.

ARCHIVALIEN

- Sammlung Dr. Ismar Littmann, Inventar der Grafik, Nr. 5089: „Dompteuse, 1922“.
- Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg, NL Otto Dix, I-B 12, Ausstellungsdokumentation.
- SMB-ZA, I/NG 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preußische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhardt Hanfstaengl, Berlin, 19.2.1936.
- SMB-ZA, I/NG 826, M 12, Bl. 261-270, Bl. 262, Dr. Eberhardt Hanfstaengl an Preußische Geheime Staatspolizei, Berlin, 24.3.1936.
- SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Reichs- und Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung [Bernhard Rust], Berlin, 8.7.1937.
- SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 9.7.1937.



Werke aus der Sammlug Gurlitt



Otto Dix, Mädchen im Spiegel, 1922, Aquarell und Tuschkfeder über Bleistift, Städtische Kunsthalle Karlsruhe. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

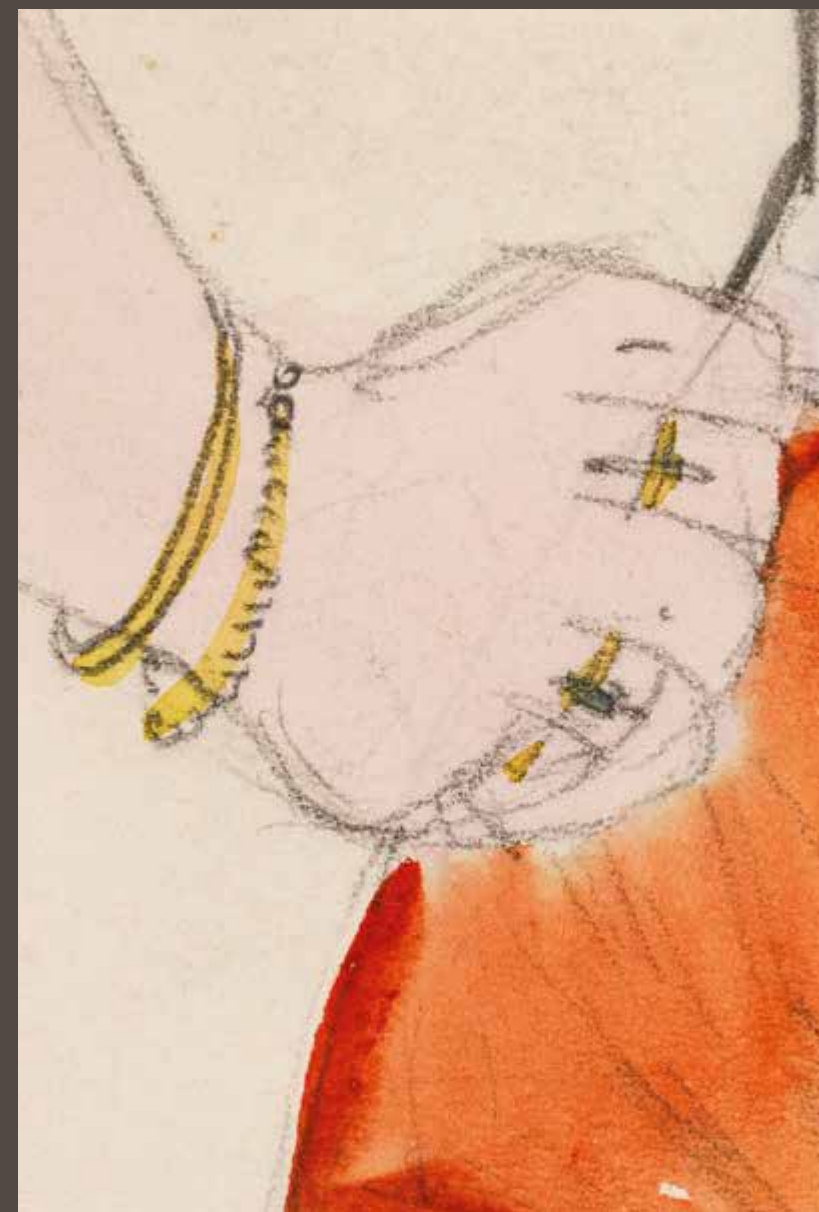
Neben der Vielzahl bedeutender Gemälde, die Otto Dix nach dem Ersten Weltkrieg zunächst in Dresden und dann von 1922 bis 1925 in Düsseldorf malt, sind es vor allem diese seine Epoche beschreibenden Aquarelle und Zeichnungen, die zu den produktivsten Jahren seines Lebens beitragen. Zwei Themen faszinieren den Künstler in dieser Zeit: der Krieg und die Hure. Seine persönlichen Kriegserfahrungen, den Schrecken des Todes, die Opfer der Zivilbevölkerung und die Grausamkeiten der verrohten Soldaten bewältigt Dix in zahlreichen Bleistift-, Kreide- und Kohlezeichnungen, die er an der Front in den Gräben fertigt und die schließlich in seinem grafischen Hauptwerk, dem Zyklus „Der Krieg“ (1924), in 50 Radierungen noch brutaler, direkter und schonungsloser wiedergegeben, kulminieren. Das Todesmotiv konfrontiert Dix auch mit dem Eros, dem Leben der Dirne. Die Dirne verkörpert Vitalität, sie ist lebensbejahend, aber nicht romantisch oder naiv, sondern ähnlich brutal realistisch und antibürgerlich, um nicht zu sagen „sachlich“. Der erste Biograf des Künstlers, der Dresdner Fritz Löffler, prägte dafür die Formel von der „Desillusionierung des Eros“. Dix notiert damals, was er sieht, als er 1919 am Ende der Ziegelgasse im Bordell-Viertel der Dresdener Altstadt wohnt und sich im Milieu herumtreibt wie einst Henri de Toulouse-Lautrec auf dem Montmartre, Heinrich Zille im Berliner Wedding oder Ernst Ludwig Kirchner am Potsdamer Platz. „Meine Bilder brauchen wir nicht zu diskutieren, die sehen wir doch. Ich gehe vom Geschauten aus. Ich will keine neuen Themen erfinden, nicht arrangieren [...]. Am liebsten sehe ich die Urthemen der Menschheit mit meinen eigenen Augen neu. Das Äußere der Dinge ist mir wichtig, denn mit der Wiedergabe äußerer Gestalt fängt man auch das Innere ein“, so Otto Dix Jahre später 1958, aber immer noch zutreffend für das eigene Vorgehen in der Entstehung seiner Malerei. (zit. nach: Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, S. 222)

Dix findet seine Modelle in den Cafés am Altmarkt, auf der Seestraße und am Ring, spricht Frauen auf der Straße an, die ihn interessieren, und macht sie zu Protagonistinnen seiner überbordenden Bordellszenen oder lässt sie in teils skurrilen Szenen im Zirkus und verruchten Varietés auftreten. So gibt Otto Dix 1922 auch eine Mappe mit dem Titel „Zirkus“ im Selbstverlag heraus, bestehend aus zehn Radierungen, in denen er die Zirkuswelt mit seinen Artisten porträtiert. Die Frauen verkörpern mit ihrer Jeunesse den Aufbruch, leben eine willkommene Ablenkung von den Schrecken des Ersten Weltkrieges im fiebrigen Großstadtleben.



Otto Dix, Maud Arizona (Suleika, das tätowierte Wunder) (links) und Dompteuse (rechts), aus Mappenwerk „Zirkus“, 1922, Radierung und Kaltnadel, Museum Kunstpalast, Düsseldorf. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Unsere „Dompteuse“ lenkt aber nicht nur wilde Tiere und lässt sie in Manegen geordnete Bahnen ziehen, auch für verwilderte und nach erotischem Abenteuer gierende Männer ist die leichtgekleidete Dame mit Peitsche oder anderer Gerätschaft ein willkommener Part für eine Zeit des Vergessens in „gesicherter“ Umgebung. Jedenfalls ist schwer vorstellbar, dass diese Dame mit seidenglänzender, knallroter Fransenshorts und einem pointiert die Oberweite herausstellenden, blumengeschmückten, knappen Oberteil und auffallendem Diadem im Haar nur wilde Katzen in einem Käfig bändigt, aufgestellt in einer mit Sägespänen gefüllten Manege. Dix erzählt eine andere alltägliche Geschichte, die er in einem Milieu der Zerstreung entdeckt und hier in seiner wunderbar direkten und dennoch feinfühligem, detailverliebten Zeichnung wiedergibt: die Dompteuse in nahezu grotesker Überzeichnung als disziplinierende Heldin des Tages. [MvL]



Werke aus der Sammlug Gurlitt

60

OTTO DIX

1891 Gera – 1969 Singen

Dame in der Loge. 1922.

Aquarell und Tuschkfeder.

Pfäffle A 1922/16. Rechts unten signiert und datiert sowie bezeichnet „No. 108“.

Verso von fremder Hand betitelt und bezeichnet. Auf festem Velin von Progress (mit den Prägestempeln).

49,4 x 39,8 cm (19,4 x 15,6 in), blattgroß. [CH]

Aufrufzeit: 10.06.2022 - ca. 18,58 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 *R/N, F*

\$ 161,000 – 207,000

PROVENIENZ

- Galerie Nierendorf, Köln/Neue Kunst, Berlin (direkt vom Künstler, verso mit der handschriftlichen Nummerierung).
- Sammlung Dr. Ismar Littmann, Breslau (verso mit dem fragmentarisch erhaltenen, handschriftlichen Eintrag „L/3503/aq“).
- Dr. Paul Schaefer, Breslau (vom Vorgenannten übernommen, bis 26./27.2.1935; Auktion Max Perl, Berlin).
- Preußische Geheime Staatspolizei, Beschlagnahme (Februar 1935-Juli 1937).
- Nationalgalerie/Kronprinzenpalais, Berlin (März 1936-Juli 1937, Depositum).
- Staatsbesitz (im Juli 1937 im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ vom Vorgenannten beschlagnahmt).
- Dr. Hildebrand Gurlitt, Hamburg/Dresden/Aschbach (bis 5.12.1945).
- Neue Residenz, Bamberg (Sicherstellung aus dem Besitz des Vorgenannten).
- Central Collecting Point, Wiesbaden (Überführung vom vorgenannten Ort, verso mit dem handschriftlichen Eintrag, Inventar-Nr. Wie 1977/18).
- Dr. Hildebrand Gurlitt, Düsseldorf (15.12.1950-9.11.1956, verso mit dem Stempel der Kunsthandlung).
- Helene Gurlitt, Düsseldorf/München (durch Erbschaft vom Vorgenannten, 9.11.1956-31.1.1968).
- Cornelius Gurlitt, München/Salzburg (durch Erbschaft von Vorgenannter, 31.1.1968-6.5.2014).
- Stiftung Kunstmuseum Bern (2014 durch Erbschaft von Vorgenanntem).
- Restitution der Stiftung Kunstmuseum Bern an die Erben nach Dr. Ismar Littmann und die Enkelin von Dr. Paul Schaefer (2022).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen.

ARCHIVALIEN

- Sammlung Dr. Ismar Littmann, Inventar der Grafik, Nr. 3503.
- Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg, NL Otto Dix, I-B 12, Ausstellungsdocumentation.
- Galerie Nierendorf, Berlin, Einkaufsbuch, Nr. 872-338.
- SMB-ZA, I/NG 826, Bl. 257-258r/v, Dr. Gotthardt/Greiser, Preußische Geheime Staatspolizei, Geheimes Staatspolizeiamt, an Dr. Eberhardt Hanfstaegl, Berlin, 19.2.1936.
- SMB-ZA, I/NG 826, M 12, Bl. 261-270, Bl. 262, Dr. Eberhard Hanfstaengl an Preußische Geheime Staatspolizei, Berlin, 24.3.1936.
- SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Reichs- und Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung [Bernhard Rust], Berlin, 8.7.1937.
- SMB-ZA, IV/NL Rave 095, Paul Ortwin Rave an Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, 9.7.1937.
- U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 260, Central Collecting Point, Wiesbaden, Property Card „WIE 1977/18“, 5.12.1945.
- U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 260, M1947, Claim [Germany] – Gurlitt, Hildebrand, 1946-1950, Ausgangsliste, S. 15 & Überführungsliste Neue Residenz, S. 24.

- Aus der bedeutenden Sammlung Gurlitt und Teil des „Schwabinger Kunstfunds“

- Zeitzeugnis der wechselvollen deutschen Geschichte mit all ihrer Dramaturgie: als einstiger Verlust aus jüdischem Eigentum findet die dramatische Historie nun in einer Restitution ihre Vollendung

- Beeindruckendes, großformatiges Aquarell aus den gefragten 1920er Jahren

- Mondän im Zwielficht: Schillernde soziale Typologie zwischen Halbwelt („Dompteuse“) und Bürgertum („Dame in der Loge“)

- Seltene Darstellung von besonders zarter Schönheit

AUSSTELLUNG

- Sonderausstellung Otto Dix. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kunstsalon Wolfsberg, Zürich 1929, Kat.-Nr. 50.
- Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst“ - Beschlagnahmt und verkauft, Kunstmuseum Bern, 2.11.2017-4.3.2018; Bundeskunsthalle Bonn, 3.11.2017-11.8.2018, Kat.-Nr. 66 mit Farbabb S. 194.

LITERATUR

- Willi Wolfradt, Otto Dix, in: Junge Kunst, Bd. 41, Leipzig 1924, S. 33 (m. Abb.), zusätzlich in: Der Cicerone, Jg. XVI., 1924, S. 943ff.
- Max Perl, Bücher des 15.-20. Jahrhunderts (...), Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik, Kunstgewerbe, Plastik, Versteigerung am 26.-28.2.1935, Kat. 18, Los 2090 (als „Brustbild einer Frau“).
- Brigid S. Barton, Otto Dix und die neue Sachlichkeit 1918-1925 (Diss.), Michigan 1981, S. 141, V B 50.
- Suse Pfäffle, Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen, Stuttgart 1991, S. 151 (m. Abb.).
- Annegret Janda, Jörn Grabowski, Kunst in Deutschland 1905-1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie, Berlin 1992, S. 96, Kat.-Nr. 66.
- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (nicht im NS Inventar, EK-Nr.: 17791-E, als „Brustbild einer Frau“).
- Ira Mazzoni, Veröffentlichte Werke aus der Sammlung Gurlitt – Neue Probleme nach der Weltwirtschaftskrise, in: Süddeutsche Zeitung, 13.11.2013.
- Tim Ackermann, Kunstmuseum Bern - Das Ende des Falls Gurlitt naht, in: Weltkunst, 10.12.2021 (online).
- Mark Siemons, Gurlitt-Sammlung in Bern – Ein neuer Maßstab für Restititionen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.12.2021.
- Isabel Pfaff, Raubkunst in der Schweiz – Goldstandard, in: Süddeutsche Zeitung, 15.12.2021.
- Hannah McGivern, Swiss museum to part with 29 works from Gurlitt trove suspected of being Nazi loot, in: The Art Newspaper, 17.12.2021.
- Ellionor Landmann, Kunstmuseum Bern gibt Dix-Aquarelle aus Gurlitt-Kunstfund zurück, in: Schweizer Radio und Fernsehen, 10.12.2021 (Rundfunkbeitrag).
- Joachim Görden (ARD-Studio Genf), Beutekunst-Debatte in der Schweiz. Zurückgeben oder weiter ausstellen?, in: Tageschau, 29.12.2021.



Werke aus der Sammlug Gurlitt

Aus sicherem Abstand Theaterlogen durch kleine Operngläser zu beobachten ist ein weitverbreitetes Gesellschaftsspiel seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Eduard Manet betrachtet so 1874 ein Paar, das auf sehr unterschiedliche Weise auf den Beginn der Aufführung wartet: Die auffällig in schwarz-weißer Robe gekleidete Dame, mit reichlich Schmuck dekoriert, scheint die Bühne zu fixieren, während der mit Frack angetane Mann an ihrer Seite sich den Logen über ihm mit dem Opernglas voyeuristisch nähert. Auch für Pierre-Auguste Renoir, Mary Cassatt, Henri de Toulouse-Lautrec oder Honoré Daumier beispielsweise wird die Entdeckung des Opernglases zu einem ikonografisch werdenden Hingucker und zieht in vielen Szenen, wenn auch nicht zentral, die Blicke des Betrachters auf sich.



Pierre-Auguste Renoir, La Loge, 1874.

Auch Otto Dix scheint diese kaum auffallenden Operngläser für seine Zwecke einzusetzen und entdeckt unsere „Dame“, diese aparte Erscheinung in einer mit rotem Samtstoff üppig ausgestatteten Loge während einer Aufführung. Mit feiner Zeichnung beschreibt er die Körperlinien um Nase und schulterfreies Dekolleté, betont mit wenig Einsatz von zarter Aquarellfarbe die vollen Lippen, zeichnet die Konturen von Augen und Augenbrauen, fügt hinzu den feinen Schmuck, Ohrringe und Halskette, feine Tuschfeder betont hier und da die Ränder der körperlichen Physiognomie. Ihr feinlockiges, rotes Haar ist hochgesteckt, die Frisur mit einem augenfälligen Steckkamm am Hinterkopf betont. Konzentriert den Blick auf das Geschehen gerichtet, scheint die Eleganz in Abendrobe die Fixierung des Künstlers nicht zu bemerken. Für ihn jedoch erscheint die Schönheit voller Sinnlichkeit, und mit dieser sind die erotischen Züge einer Dirne gleichsam hervorgehoben. Die „Dame in der Loge“ weiß um ihre lüsterne, dämonenhafte Kraft, und dies stellt der Künstler auf seine feine Art der Zeichnung heraus. Ist es überhaupt eine Loge in einem Theater oder Opernhaus, oder sieht der Künstler die Dame in einem mit Plüsch und Samt üppig ausgestatteten Etablissement? Der Künstler lässt den Betrachter mit den reichlichen Anspielungen dennoch im Ungewissen.

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges drängt es Otto Dix wieder nach Dresden, in die Stadt und zu seinen Künstlerfreunden. An einem kalten Februartag im Jahr 1919 fährt er auf dem Trittbrett eines überfüllten Eisenbahnwagens stehend in die sächsische Hauptstadt. Er bezieht seine alte Studentenwohnung und beginnt, sich wieder seines früheren Studenten- und Künstlerlebens zu erinnern. Allerdings haben die Kriegserfahrungen ein neues Thema in sein Werk eingeführt, den Schrecken des Krieges. Wieder in Dresden nimmt er auch die Thematisierung des schönen Eros wieder auf, der menschlichen Urtriebe. Sie sind es, die der Künstler nicht nur formal genießt. Eine Zunahme der Thematisierung des Eros ist zu dieser Zeit jedoch nicht nur bei Dix, sondern allgemein in der Kunst seiner Zeit wie etwa George Grosz zu beobachten. Trotz der überbordenden Dramatisierung des Geschehen, schafft es Dix, emotional aufgeladen von seinen Erfahrungen, mit erstaunlicher Sachlichkeit, wie als Zeitzeuge distanziert von Außen, auf seine schillernden Motive zu blicken.

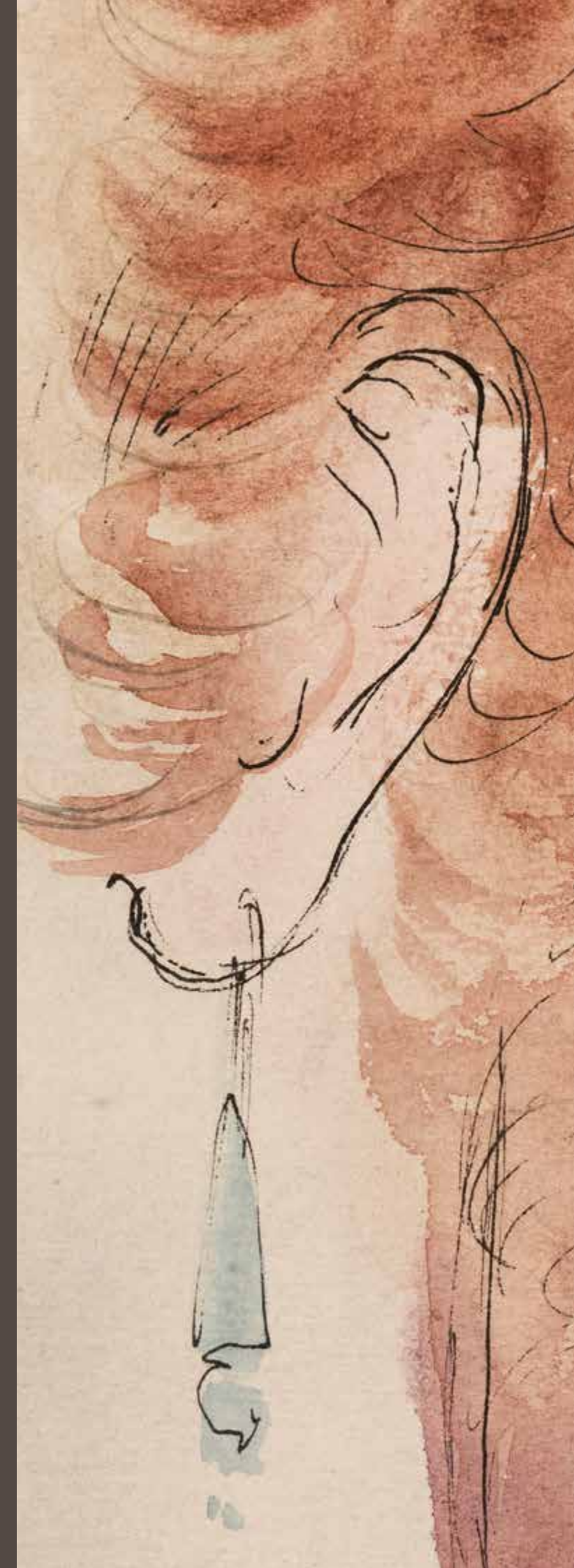
Otto Dix, Ohne Titel (Mädchen), 1923-25, Aquarell und Deckweiß über Graphitstift, Kunstmuseum Bern (ehemals Sammlung Cornelius Gurlitt). © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Das Arrangement wirkt jetzt in gewisser Weise anonym, oft ironisch und dennoch naiv direkt. „Die bösen Erfahrungen der Frontetappe als Verhaltensnorm Nachkriegsdeutschlands bis in tiefe Provinzwinkel herein wiederzufinden, fordert, zusammen mit der Kriegserfahrung selbst, zu zynischem Sarkasmus heraus. Der Enthemmung in der Erotik und der Perversion der Heroik im Bürgerkrieg wie der Entartung der Wirtschaft zur Schieberei der Kriegs- und Inflationsgewinnler antwortet Dix mit erbarmungslos plebejischer Desillusionierung von Eros, Heros und Macht“, so der Kunsthistoriker Diether Schmidt. (Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, S. 50). Das Werk von Otto Dix der zwanziger Jahre zeigt ein breites Spektrum von Verismus, Surrealismus bis hin zur Neuen Sachlichkeit. [MVL]



Otto Dix, Im Café, 1922, Aquarell und Tinte, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



KARL HARTUNG

1908 Hamburg – 1967 Berlin

Die Maske. Um 1948/49.

Bronze mit dunkelbrauner, fast schwarzer Patina.

Krause 413. Lebzzeitguss. Eines von 6 + 1 Exemplaren. Höhe: 35 cm (13,7 in).

Wir danken dem Nachlass Karl Hartung für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.00 h ± 20 Min.

€ 35.000 – 45.000^{R*,F}

\$ 38,500 – 49,500

PROVENIENZ

· Aus dem Nachlass des Künstlers
(auf der Standfläche mit dem Nachlassstempel).

AUSSTELLUNG

· Berliner Künstler. Malerei, Grafik, Plastik, Münsterschule Bonn, 27.7.-27.8.1950, Kat.-Nr. 24.
· Karl Hartung, Haus am Waldsee, Berlin, 2.9.-12.10.1952, Kat.-Nr. 42.

LITERATUR

· Markus Krause, Karl Hartung 1908-1967. Metamorphosen von Mensch und Natur (Monographie und Werkverzeichnis), München 1998, S. 226, Kat.-Nr. 413 (m. Abb. u. m. ganzs. Abb., S. 120).

Ab den 1930er Jahren durchläuft Karl Hartungs künstlerisches Schaffen einen Wandel, eine Abkehr von der naturalistischen und realistischen deutschen Bildhauerei. Er unterzieht seine figürlichen Werke einer stärkeren Abstrahierung und schafft auch einige gänzlich abstrakte Arbeiten. Die Entwürfe zu der hier angebotenen Arbeit entstehen Ende der 1940er Jahre, als Hartung sich zunächst einem Werkkomplex liegender weiblicher Akte und anschließend seinen „Vegetativen-“, „Freien-“ und „Organischen Formen“ widmet. Die menschliche, vornehmlich weibliche Figur, ihre Formen und ihre Physiognomie bleibt eines der großen, allumfassenden Themen seines Œuvres, doch die radikale Reduktion und der hohe Grad an Abstraktion einiger seiner Werke ist zu diesem Zeitpunkt außergewöhnlich. Auch in der hier angebotenen dunkelbraun, fast schwarz patinierten Bronze finden sich einzelne Andeutungen menschlicher Gesichtszüge, das Nachempfinden der Natur hat Hartung jedoch auf ihre abstrahierten Formen reduziert: Unten suggeriert eine feine Ausbuchtung das Kinn, das in einen halsähnlichen Standfuß übergeht, und die versetzt eingefügten Löcher bilden die Augen, durch die der Blick der Betrachter:innen auf die dahinterliegenden Räumlichkeiten fallen kann. Die beiden ‚Augen‘ unterbrechen somit nicht nur die Gleichmäßigkeit der Fläche, sondern beziehen den umliegenden Raum in die Betrachtung des Objekts ein. Hartung nennt es „das Unsichtbare sichtbar machen und das Sichtbare durchsichtig. Wenn die Plastik durchlöchert wird und den Raum einbezieht, so bedeutet dies gewiss ein besonderes Verhalten und vielleicht die Sehnsucht nach Transzendenz.“ (Karl Hartung, 1963, in: Ausst.-Kat. Karl Hartung. Werke und Dokumente, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1998, S. 91, zit. nach: Karl Hartung. Leben und Werk, www.welt-der-form.net).

Mit der spannungsreichen Asymmetrie, der glatten Oberfläche, den

• Lebzzeitguss

- 1952 war der Gips dieser Arbeit Teil der Retrospektive im Haus am Waldsee, Berlin
- Gehört zu den um 1949 entstandenen Arbeiten, in denen Hartung zu einer ganz eigenen, freien und von der Figuration gänzlich losgelösten Formensprache findet
- Vergleichbare Arbeiten des Künstlers aus der Zeit um 1950 befinden sich u. a. in den Sammlungen der Hamburger Kunsthalle und des Folkwang Museums, Essen



Barbara Hepworth, Head (Chios), 1958, Alabaster.

abgerundeten Kanten und weichen, sanft geschwungenen Linien stellt Hartung insbesondere Form, Materialästhetik und Betrachtungsperspektiven in den Vordergrund seines Schaffens. Es entsteht ein ausgewogenes, elegantes Wechselspiel aus glatt-geschmeidiger Oberfläche, bewusst gesetzten Öffnungen in den Raum und weich modulierten, stark gerundeten Formen, womit der Künstler hier zu einer universal gültigen, von der menschlichen Physiognomie abstrahierten und enthobenen Form von zeitloser Schönheit gelangt. Mit der Entwicklung dieser ganz persönlichen Abstraktion und Formensprache etabliert sich Karl Hartung neben zeitgenössischen Größen wie beispielsweise Barbara Hepworth und Henry Moore in Großbritannien als bedeutender Vertreter der europäischen Bildhauerei im 20. Jahrhundert. In den darauffolgenden 1950er Jahren befindet er sich auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. 1950 erhält er eine Professur für Bildhauerei an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. 1952 und 1953 ehren ihn das Haus am Waldsee in Berlin und die Kestner-Gesellschaft in Hannover mit groß angelegten Retrospektiven. Mit seinen Arbeiten ist Hartung 1955, 1959 und 1964 auf der documenta in Kassel vertreten und beweist damit einmal mehr seine damalige Position als Wegbereiter der modernen Kunst in der deutschen Nachkriegszeit. [CH]



„Wenn die Plastik durchlöchert wird und den Raum einbezieht, so bedeutet dies gewiss ein besonderes Verhalten und vielleicht die Sehnsucht nach Transzendenz.“

Karl Hartung, 1963, in: Ausst.-Kat. Karl Hartung. Werke und Dokumente, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1998, S. 91.

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Stehende Fränzi (Stehendes Kind). 1910/11.

Farbholzschnitt.

Ebner/Gabelmann 423 H b. 1. Dube H 204. Sohn HDO 216-2.

Signiert und datiert. Im Stock monogrammiert.

36,7 x 27,5 cm (14,4 x 10,8 in). Papier: 49 x 39 cm (19,3 x 15,4 in).

Blatt 2 der 6. Jahresmappe der Künstlergruppe „Brücke“.

Die mindeste Auflagenhöhe orientiert sich an der Anzahl der passiven „Brücke“-Mitglieder, zu diesem Zeitpunkt waren es 68 Personen.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 A/D, F

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Baden-Württemberg.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit ca. 30 Jahren).

Der Farbholzschnitt „Fränzi stehend (Stehendes Kind)“ gehört zu den wichtigsten Werken der deutschen expressionistischen Grafik. Er entsteht 1910/11 und wird in der von Erich Heckel gestalteten 6. Jahresmappe der „Brücke“ veröffentlicht. Das Deckblatt hierfür wird von Hermann Max Pechstein ausgearbeitet. Die Mappe umfasst die wichtigsten grafischen Medien: Neben dem Farbholzschnitt „Fränzi stehend (Stehendes Kind)“ eine Lithografie „Akte im Wald“ und eine Radierung „Straße mit Fußgängern“. Die Auflage der jeweiligen Jahresmappe orientiert sich an der Zahl der passiven Mitglieder der Künstlergruppe, 1911 sind es etwa 68 Personen. Durch die gemeinsam herausgebrachten Druckwerke präsentieren die aktiven Mitglieder der „Brücke“ sich und ihre Bestrebungen einer neuen und freien Kunst der Öffentlichkeit. Im Zeitraum von 1906 bis 1908 hat Heckel nicht mit Farbholzschnitten gearbeitet. Ab 1909 wendet er ein neues, an Edvard Munch angelehntes Verfahren an, in dem die Holzschnittplatte zersägt wird. Die farbigen Flächen werden aus der Holzplatte ausgesägt und einzeln mit Farbe getränkt. Die farbigen und schwarzen Teile werden nach dem Einfärben wieder zusammengesetzt und in einem Druckgang gedruckt. Damit umgeht man die Überlappungen in den Rändern und erhält ein flächiges Druckbild. 1910 war der typische flächige „Brücke“-Stil bei Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff und Pechstein endgültig ausgeprägt.

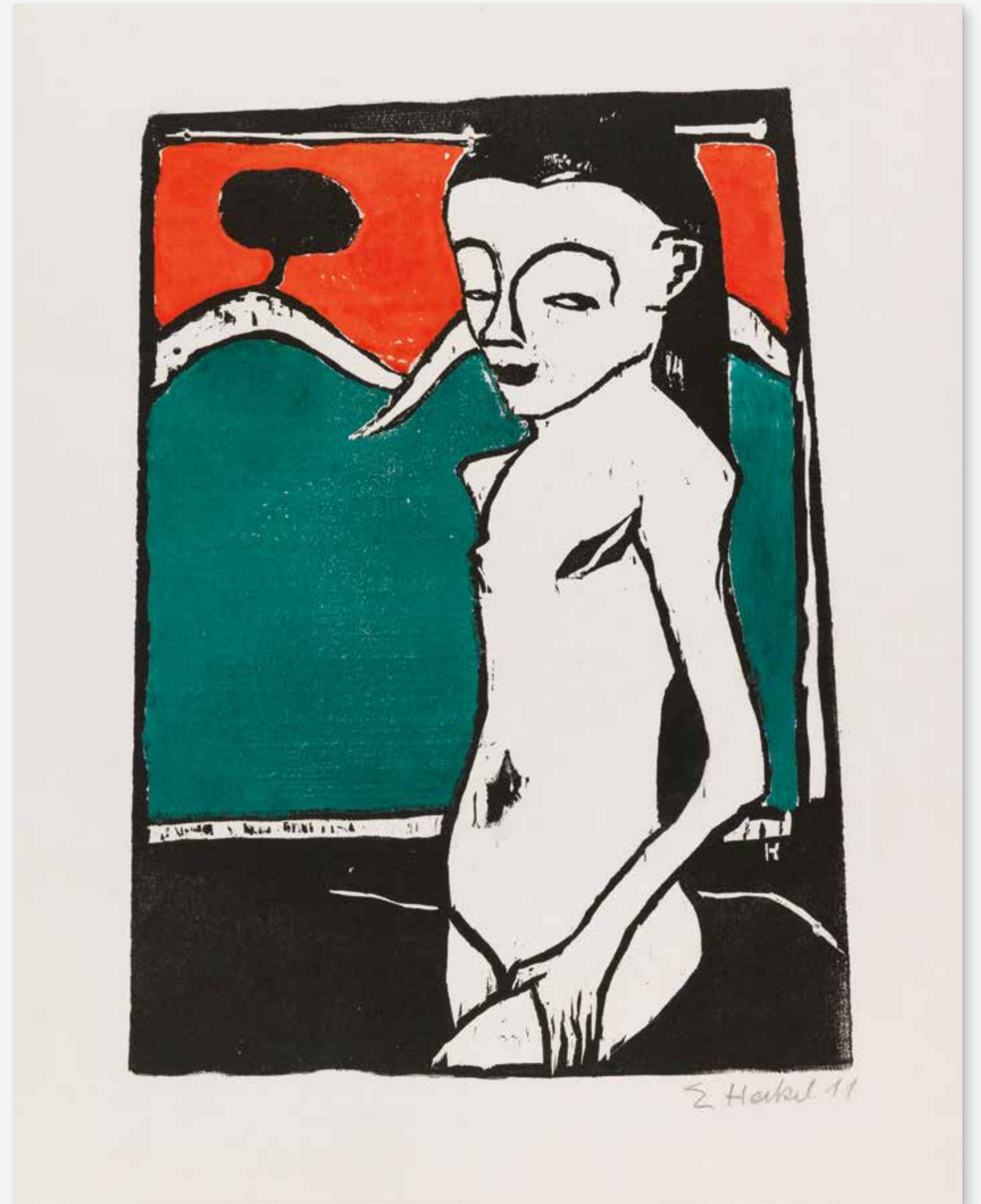
In dem hier angebotenen Holzschnitt ist Lina Franziska Fehrmann (1900-1950), genannt Fränzi, dargestellt. Sie ist etwa zehn Jahre alt, als sie in Dresden auf die „Brücke“-Künstler trifft. Erich Heckel bezieht Ende Oktober 1910 sein Atelier An der Falkenbrücke 2a. Ab diesem Jahr taucht Fränzi in einem breiten Spektrum von Posen und in allen Techniken als Motiv auf. Sie wird zum Insignum des „Brücke-Stils“, besonders häufig wird sie in Werken von E. L. Kirchner und Erich Heckel festgehalten. Heckels Atelier lässt sich auch in diesem Holzschnitt verorten, für den eine Postkarte an Maschka Mueller vom 10.

- Eine Ikone des deutschen Expressionismus
- Selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Werk der 6. Jahresmappe der „Brücke“
- Abzüge dieses Holzschnitts befinden sich in renommierten Sammlungen wie dem Städel Museum in Frankfurt am Main und der Staatsgalerie Stuttgart



Erich Heckel, Stehendes Kind – Fränzi, 1910, Bleistift und Tusche auf getöntem Papier, ehemals Sammlung Deutsche Bank. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Januar 1911 neben einer Zeichnung „Stehendes Kind“ von 1910 (ehemals Sammlung Deutsche Bank) als Vorlage gilt. Sowohl bei der Postkarte als auch beim Holzschnitt ist der gleiche Hintergrund zu erkennen: eine pinienbestandene Hügellandschaft. Dies ist ein Wandbehang, der Heckels Atelier seit Anfang des Jahres schmückt, wohl Eindrücke seiner Italienreise 1909 reflektiert und in zahlreichen seiner Werke wiederzufinden ist. Aus Italien bringt Heckel auch die Einflüsse der etruskischen Fresken mit, die sich deutlich in diesem Farbholzschnitt niederschlagen. Fränzi als Halbakt, eine von der Kontur bestimmte weibliche Gestalt, noch Kind, in der das Weibliche aufblüht, eingerahmt von einem flächig-dekorativen Hintergrund. Das Werk besticht durch seine klaren Konturen und stark gegeneinander abgesetzte Farbkontraste. Es gehört zu den schönsten Blättern der „Brücke“. [SM]



AUGUST MACKE

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

Mädchen mit blauen Vögeln (Kind mit blauen Vögeln), 1914.

Öl auf Leinwand.
Heiderich 586. Verso signiert und datiert. 60 x 82,3 cm (23.6 x 32.4 in). [CH]

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.04 h ± 20 Min.

€ 2.000.000 – 3.000.000 ^{R/D}

\$ 2,200,000 – 3,300,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers / Elisabeth Erdmann-Macke (bis 1928).
- Sammlung Dr. Erich Raemisch, Krefeld/Berlin/Freiburg i. B. (1928 durch Vermittlung von Ferdinand Möller von der Vorgenannten erworben -1958).
- Sammlung Ellen Raemisch, Freiburg i. B. (1958 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Das junge Rheinland, Kölnischer Kunstverein, Köln 1918.
- August Macke – Heinrich Nauen. Gemälde, Graphik, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 10.4.-12.5.1918, Kat.-Nr. 31 (m. d. Titel „Kind mit blauen Vögeln“ und d. Hinweis „unverkäuflich“).
- August Macke, Gesellschaft für Literatur und Kunst (Dramatischer Verein), Städt. Museum Villa Obernier, Bonn 1918.
- Neue Rheinische Maler, Kunstmuseum Bonn, Dezember 1920.
- August Macke, Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, Juli bis August 1924; Westfäl. Kunstverein, Münster 1924/1925; Magdeburg 1924/1925; Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Braunschweig 1925.
- August Macke – Gedächtnisausstellung (Werke aus dem Nachlass des Künstlers). Gemälde, Aquarelle, Graphik, Kunstverein Jena, 18.10.-25.11.1925.
- Frühjahrsausstellung 1928, Galerie Ferdinand Moeller, Berlin 1928, Kat.-Nr. 33 (mit dem Titel „Kind mit blauen Vögeln“).
- Deutsche Kunst unserer Zeit, Städt. Museum, Überlingen, 20.10.-11.11.1945, Kat.-Nr. 89.
- August Macke. Gedächtnisausstellung, Museen der Stadt Köln in der Alten Universität, Köln, Juni bis Juli 1947, Kat.-Nr. 53.
- August Macke, Gemeentemuseum, Den Haag, 4.12.1953-1.2.1954, Kat.-Nr. 76.
- Zeugnisse europäischer Gemeinsamkeit. Meisterwerke der Malerei und Plastik aus europäischen Museen und Privatsammlungen, Städt. Kunsthalle Recklinghausen, Ruhrfestspiele, 18.6.-30.7.1954, Kat.-Nr. 138.
- August Macke 1887-1914, Kunsthaus Zürich, 24.4.-30.5.1954, Kat.-Nr. 69.
- Hundred Years of German Painting 1850-1950, Tate Gallery, London, 25.4.-10.6.1956, Kat.-Nr. 132.
- August Macke. Gedenkausstellung zum 70. Geburtstag, Westfäl. Kunstverein, Westfäl. Wilhelms-Universität, Westfäl. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 27.1.-24.3.1957, Kat.-Nr. 109.
- August Macke, Städt. Galerie im Lenbachhaus, München, 6.7.-16.9.1962, Kat.-Nr. 164.
- August Macke und die frühe Moderne in Europa, Westfäl. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 18.11.2001-17.2.2002; Kunstmuseum Bonn, 14.3.-2.6.2002, Kat.-Nr. 173, S. 95 (m. Abb., Nr. 5, S. 96 u. m. Farbabb., S. 99 u. 329).

- Nach der Tunisreise im April 1914 entstehen Arbeiten, die zu den wichtigsten im Werk des Künstlers zählen (3 der 4 bisher höchsten Zuschläge erfolgten für Gemälde aus ebendiesem Jahr)
- Vergleichbare Werke befinden sich heute im Museum of Modern Art in New York, im Saint Louis Art Museum, im Museum Ludwig in Köln und im Kunstmuseum Bonn
- „Mädchen mit blauen Vögeln“ wird von Mackes Zeitgenossen als Höhepunkt seines Œuvres bezeichnet
- Es gehört zu den letzten fünf überlieferten Gemälden des Künstlers, die im Juli 1914 kurz vor der Mobilmachung entstehen
- Nur zwei Monate später fällt August Macke am 16. September 1914 in der Champagne
- Entdeckung: Die blass übertünchte Rückseite verdeckt „Drei Frauen am Tisch“ aus dem Jahr 1912
- Seit fast 100 Jahren in Familienbesitz
- Nur ein vergleichbares Werk wurde in den vergangenen 20 Jahren auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten



„Jetzt habe ich lange überlegt, die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies auszudrücken. Ich glaube, das wird mir einigermaßen gelungen sein.“

August Macke schon im Juni 1905 an Elisabeth Gerhardt, seine spätere Frau.



LITERATUR

- Walter Cohen, Rezension zur Ausstellung „Neue Rheinische Maler“ in Bonn, in: Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler, Heft 11, 11.12.1920, S. 210.
- Walter Cohen, Eine August Macke-Ausstellung in Crefeld, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, 16.1924, S. 728f.
- Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, 17.1925, S. 381.
- Albrecht Kranoldt, Kunstverein Jena, Gedächtnisausstellung für August Macke, in: Das Volk, 3.11.1925.
- Korrespondenz von Elisabeth Erdmann-Macke mit Ferdinand Möller (Galerie Ferdinand Möller) bezüglich des künstl. Nachlasses ihres Ehemanns August Macke, Berlin-Neu-Tempelhof, 1928, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, BG-GFM-C, III, 1, 1166, Bl. 3.
- Édition Cahiers d'art, 13e année, Paris 1938, S. 17 (m. Abb.).
- Schreiben von Ferdinand Möller an Erich Raemisch, 20.6.1947, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, BG-GFM-C, II 2,667.
- Gustav Vriesen, Der Maler August Macke, in: Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, Bd. 30, H. 1, Münster 1952 (m. Farbabb., Nr. 30).
- Gustav Vriesen, August Macke, Stuttgart 1953, Kat.-Nr. 498, S. 162 (m. ganzs. Farbabb., S. 167).
- Elisabeth Erdmann-Macke, Erinnerung an August Macke, Stuttgart 1962, S. 245.
- Janice Mary McCullagh, August Macke and the Vision of Paradise: An Iconographic Analysis (Diss.), Austin (Texas) 1980 (m. Abb., Nr. 115, S. 258).
- Ursula Heiderich, August Macke. Zeichnungen aus den Skizzenbüchern, Stuttgart 1986, S. 42 (m. Abb., Nr. 38, S. 41).
- Ursula Heiderich, August Macke. Die Skizzenbücher, Stuttgart 1987, S. 57f. (m. Abb., Nr. 45, S. 58).
- Wolfgang Stadler, August Macke. Er gab der Farbe den hellsten Klang (24 Gemälde), Freiburg [u.a.] 1987, S. 37 (m. Farbabb., Nr. 18, S. 39).
- Hans-Dieter Mück (Hrsg.), Rückkehr der Moderne. Die erste Nachkriegs-Ausstellung verfemter deutscher Kunst 1945-1995, Überlingen 1995, S. 46, 52, 291 (m. Abb., S. 48).
- Erich Franz, „Die Bewegung, die im Beschauer erregt wird“. Bild und Wahrnehmung bei August Macke, in: Ursula Heiderich und Erich Franz (Hrsg.), Ausst.-Kat. August Macke und die frühe Moderne in Europa, Ostfildern 2001, S. 11.
- Ursula Heiderich, August Macke und die frühe Moderne in Europa, in: Ursula Heiderich und Erich Franz (Hrsg.), Ausst.-Kat. August Macke und die frühe Moderne in Europa, Ostfildern 2001, S. 95f. (m. Abb.).
- Eva Moser, Überlingen 1945 – deutsche Kunst unserer Zeit. Die erste Nachkriegs-Ausstellung verfemter Kunst im deutschen Südwesten, in: Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg (Hrsg.), Neuordnungen, Tübingen 2002, S. 67 (m. Abb., Nr. 7).
- Erik Stephan (Hrsg.), August Macke, Cuno Amiet. Begleitbuch zur Ausstellung in den Städt. Museen Jena, Jena 2007, S. 278.
- Christoph Bauer (Hrsg.), Walter Kaesbach. Mentor der Moderne, Lengwil am Bodensee 2008, S. 51.
- Ursula Heiderich, August Macke. Gemälde (Werkverzeichnis), Ostfildern 2008, Kat.-Nr. 586, S. 532f. (m. Abb., S. 279).
- Ursula Heiderich, August Macke. Der hellste und reinste Klang der Farbe, Ostfildern 2008, S. 131, 136 (m. Abb., S. 135).
- Margarethe Jochimsen und Hildegard Reinhardt (Hrsg.), Elisabeth Erdmann-Macke. Tagebücher Mai 1905-März 1948, Bielefeld 2021, S. 151, 532.

Videos und tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie auf unter www.kettererkunst.de

August Mackes „Kind mit blauen Vögeln“ – ein tiefgründiges Meisterwerk

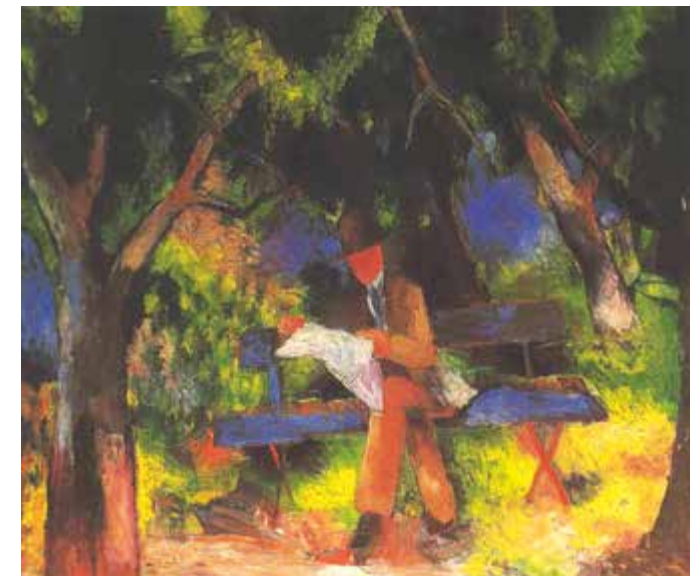
Nach seiner Rückkehr von der ihn so sehr beglückenden Tunisreise mit Paul Klee und Louis Moilliet Ende April 1914, nach ein paar Tagen Aufenthalt in Hiltefingen am Tuner See sowie in Kandern im Schwarzwald malt August Macke zurück in Bonn in den kommenden letzten Tagen bis zur Mobilmachung am 1. August eine Reihe von Gemälden, die etwas Magisches haben. Es entstehen Bilder, deren Farbklang sich in der Lichtinszenierung von den bisherigen Werken des Künstlers deutlich unterscheidet, in denen Macke mit einer vielleicht sogar reduzierten Palette diese offensichtliche und geheimnisvolle Transzendenz erreicht. Es sind beispielsweise die Bilder „Mädchen unter Bäumen“, „Rotes Haus im Park“, „Lesender Mann im Park“ und eben dieses Gemälde „Kind mit blauen Vögeln“. Dieses Kind, das wie in einem traumhaften, paradisischen „Märchenwald“ wandelt und dort blau gefiederten, fantastischen Vögeln begegnet, scheint wie in träumerischer Zeitlupe in eine andere Welt enthoben.



Elisabeth Gerhardt mit August Macke, Bonn 1908. Foto: LWL



August Macke, Rotes Haus im Park, 1914, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Bonn.



August Macke, Lesender Mann im Park, 1914, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln.

Magische Harmonien

Der hier anklingende Farbkontrast beschäftigt Macke wohl seit geraumer Zeit. Am 12. Februar 1914 schreibt er darüber aus Hiltefingen an den Maler Hans Thuar, seinen Freund seit Kindertagen: „Was ich an Neuem in der Malerei gefunden habe, ist folgendes. Es gibt Farbzusammenklänge, meinethalben ein gewisses Rot und Grün, die beim Ansehen sich bewegen, flimmern. Wenn Du nun einen Baum vor einer Landschaft siehst, so kannst Du entweder den Baum ansehen oder die Landschaft; beides geht nicht wegen der Stereoskopwirkung. Wenn Du nun etwas Räumliches malst, so ist der farbige Klang, der flimmert, räumliche Farbwirkung, und wenn Du eine Landschaft malst, und das grüne Laub flimmert ein wenig mit dem durchscheinenden blauen Himmel, so kommt das daher, weil das Grün auch in der Natur auf einer anderen Ebene liegt als der Himmel. Diese raumbildenden Energien der Farbe zu finden, statt sich mit einem toten Helldunkel zufrieden zu geben, das ist unser schönstes Ziel“ (zit. nach: August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde, München 1987, S. 319).

Und genau so setzt Macke in unserem Gemälde das kräftige Gelb, das wie hell leuchtendes Licht aus Deckenstrahlern den mit langem Gras bedeckten Boden erhellt und zurück auf das Grün des Laubes spiegelt. Magisch, wie auf einer Theaterbühne inszeniert, lässt der Künstler die Stämme der Bäume in violettes Licht eintauchen. Diese klar umrissenen Bäume übrigens, das hat Ursula Heiderich festgestellt, bezeugen Mackes intensive Beschäftigung mit Leonardo da Vinci, dessen Formfindungen sich der junge Maler in seinen Skizzenbüchern nähert (Ursula Heiderich, August Macke. Zeichnungen aus den Skizzenbüchern, Stuttgart 1986, S. 41f.).

Der hochverdiente Kunsthistoriker Erich Franz beschreibt treffend das geheimnisvoll-harmonische Zusammenspiel der Formen und Farben in „Kind mit blauen Vögeln“ in Kontrastsetzung zu Mackes Gemälde „Modegeschäft“ aus dem Jahr 1913: „Im Bild ‚Modegeschäft‘ waren alle Farben deutlich voneinander abgegrenzt und die Flächen klar eingeteilt. Dagegen zeigt das Gemälde ‚Mädchen mit blauen Vögeln‘ [...] einen weitgehend anderen ‚Stil‘. Die Farben gehen weich ineinander über, die Formen sind meist gerundet. Die Farben wirken eher verhalten; es fehlt ein leuchtendes Rot. Macke würde sagen, das Bild entstand aus einer anderen ‚Empfindlichkeit‘. Auch hier ist alles Gruppierung und Zuordnung. Doch nichts wirkt als Einteilung, sondern die braun-violetten Bäume mit ihren weit ausgreifenden Ästen, das sanft aufleuchtende Gelb und seine weichen Übergänge zum Grün, die harmonische Verteilung von Hell und Dunkel, das Gegenüber von Mädchen und Vögeln – all das verbindet sich in allmählicher Zu-Neigung und Zusammenführung. Selbst das fremdartige und kühle Blau der exotischen Vögel kommt als Anteil im Grün wieder vor, das sich in wolkiger Verschmelzung vom hellen Gelb aus entwickelt. Bei aller weichen Ungreifbarkeit ergibt sich dennoch eine räumliche Tiefenandeutung, vor allem durch die Überschneidung der Bäume links und der Vögel rechts. Aus diesem farbigen Raum dringen das lichthafte Gelb, die sich verfestigenden Baumformen, das gläserne Blau der Vögel und die Helligkeit des Mädchens als sanftes Schimmern hervor“ (Erich Franz, in: Ausst.-Kat. August Macke und die frühe Moderne in Europa, Ostfildern 2001, S. 11).



August Macke, Mädchen mit blauen Vögeln (Kind mit blauen Vögeln), 1914, Öl auf Leinwand.



August Macke, Modegeschäft, 1913, Öl auf Leinwand, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster.

Die Suche nach dem verlorenen Paradies

Schon rein stilistisch – in Harmonie, Rundung, Zusammenklang – offenbart sich damit der Kerngedanke von „Kind mit blauen Vögeln“: das Paradies. In diesem Garten Eden herrscht Einheit, nicht Widerstreit, ein sanftes, gleichsam urtümliches Zusammenspiel von Mensch und Natur wird wahrnehmbar. Und auch die Motivwelt entlehnt Macke der Paradies-Ikonografie: Bereits seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert wird der biblische Garten Eden in der Malerei der nordalpinen Regionen oft in dichtwaldige Gefilde verlegt und mit einer üppigen Tierwelt bevölkert. Insbesondere Vögel, die in der christlichen Kunst mit starker Symbolik belegt sind, spielen in diesen „Paradieswäldern“ traditionsgemäß eine wichtige Rolle. Ikonische Darstellungen des Themas wie etwa Jan Brueghels d. J. Paradiesbild, eine Version des bekannten Motivs ist auch in den Staatlichen Museen zu Berlin zu sehen, sind August Macke mit Sicherheit bekannt. Die Idee des Paradieses ist das wesentliche Leitmotiv im Schaffen August Mackes, insbesondere in seinen letzten Lebensjahren (vgl. hierzu etwa den Katalog zur Ausstellung „Das (verlorene) Paradies. Expressionistische Visionen zwischen Tradition und Moderne“ 2014/15 im Bonner August Macke Haus sowie das Begleitbuch zur Ausstellung „August Macke. Paradies! Paradies?“ 2020/21 im Museum Wiesbaden). Schon früh, anfänglich noch nah an der christlichen Überlieferung, beschäftigt Macke sich mit der Darstellung des Paradieses.

„Jetzt habe ich lange überlegt, die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies auszudrücken. Ich glaube, das wird mir einigermaßen gelungen sein“, schreibt Macke im Juni 1905 an Elisabeth Gerhardt, seine spätere Frau

(August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde, München 1987, S. 52).

Den handschriftlichen Brief illustriert der junge Maler mit einer Skizze, die das innig vereinte Urelterpaar beim Auszug aus dem Paradies zeigt.



August Macke, Adam und Eva beim Auszug aus dem Paradies, 1905, Tusche auf Papier in einem Brief an Elisabeth, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster.



Jan Brueghel d.J., Paradies, um 1620, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.



August Macke, Adam und Eva, 1910, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

Von diesem frühen Zeitpunkt an lässt sich der Paradiesgedanke bis in seine letzten Gemälde verfolgen. Ganz konkret manifestiert sich die Idee in seiner Beschäftigung mit der Thematik Adam und Eva in renaissancehafter Klarheit im Jahr 1910, oder, in besonderer Eindringlichkeit, in dem vier Meter hohen Bild „Das Paradies“, das Macke 1912 gemeinsam mit seinem Herzensfreund Franz Marc auf eine Wand seines Ateliers malt. Diese Werke belegen, wie intensiv sich Macke mit den Bildtraditionen und der Ideenwelt des Paradieses auseinandergesetzt hat.



August Macke und Franz Marc, Paradies, 1912, gemeinsame Wandmalerei im Bonner Atelier Mackes. Die Arbeit wurde 1980 von der Wand abgelöst und in das LWL-Museum für Kunst und Kultur verbracht.



August Macke, Mädchen unter Bäumen, 1914, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Geträumte Alltagsparadiese

Nicht selten lässt August Macke seinen ganz persönlichen Garten Eden jedoch – und das ist charakteristisch für sein Schaffen – in (scheinbaren) Alltagsszenen aufgehen. Oft sind es die Spaziergänger in sonnigen Parks oder Zoologischen Gärten, wandelnd in einer diesseitigen Welt von Muße, Schönheit und entspannter Betrachtung, mit denen er seine Paradiesversion formuliert. Die hier vorgenommene Ausgrenzung des Problematischen, des gleichwohl Alltäglichen – von Arbeit, Mühe, Schmerz und Leid, von dramatischer Begebenheit und sozialer Realität kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges – lässt dies deutlich werden. Es ist eine ruhige, umgrenzte Welt, in der Macke seine Familie etwa im gepflegten Bonner Garten malt, fernab aller Alltäglichkeit jenseits der Mauer zur lauten, stark befahrenen Bornheimer Straße. Es ist eine idealisierte Welt, wie im „Blaue Reiter“-Bild „Indianer auf Pferden“ aus dem Jahr 1911, das sein tiefes Gefühl für ein Versinken in die Rhythmen der Natur zeigt. Und so ersetzen die Zoologischen Gärten den Garten Eden auf Erden, den Macke in ein modernes, innerstädtisches Paradies versetzt. In vielen Bildern träumt Macke den Traum von einer vollendeten, sich paradiesisch erfüllenden Welt, wird die Macht des Traumes zum Schlüssel zu seinem Werk. Von seinen Träumen berichten immer wieder Mackes Briefe und Zeichnungen. Der stets wiederkehrende Traum ist der von der paradiesischen Einheit mit der Natur, von der Vereinigung zwischen Außenwelt und innerer Natur des Einzelnen. Deshalb sind die Stimmungen in Mackes Bildern oft geprägt von etwas Träumerischem, herrscht in vielen Werken Bewegungslosigkeit vor und die Figuren erscheinen wie im Zustand der innerlichen Versenkung. Sie sind ebenfalls Betrachter, haben oftmals den Kopf geneigt und die Augen geschlossen, vermitteln so den Eindruck eines meditativen Zustands. 1905 liest der junge, theateraffine Macke „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von Arthur Schopenhauer. „Er spricht sehr interessant über Träume“, berichtet Macke am 9. September 1905 an Elisabeth Gerhardt aus Kandern (August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde, München 1987, S. 70).

August Macke, Großer Zoologischer Garten, Triptychon, 1913, Öl auf Leinwand, Museum Ostwall, Dortmund.

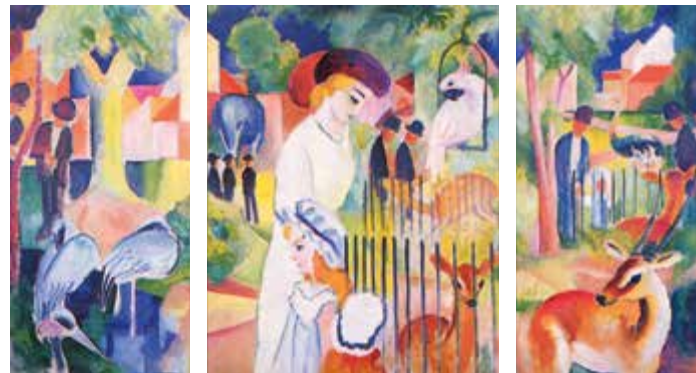
Eine arkadische Allegorie

Das Träumerische spielt auch in „Kind mit blauen Vögeln“ eine herausragende Rolle. Motivisch aber ist es ganz anders als Mackes frühere Paradiesvisionen. Hier malt der Künstler weder eine „christliche“ Paradiesszene noch das „Alltagsparadies“ eines Parks oder Tiergartens, durch den Flaneure in modischer Kleidung ziehen. Die Gegenüberstellung von „Kind mit blauen Vögeln“ mit dem kompositorisch durchaus vergleichbaren Triptychon zum Zoologischen Garten führt den ganz anderen, frisch gedachten Zugriff auf die Idee des Paradieses unmittelbar vor Augen. In „Kind mit blauen Vögeln“ beschreitet August Macke einen neuen Pfad zu seiner persönlichen Paradiesvision.

Das Geheimnisvolle, ja Magische ist der prägende Eindruck, den Mackes „Kind mit blauen Vögeln“ hinterlässt. Denn: Was ist das überhaupt für eine Szene? Das Mädchen kommt offenbar aus einem kleinen weißen Haus, das am oberen Bildrand exakt in der Mitte zu sehen ist, die Natur aber weder stört noch bedrängt. Es ist aus dem Gebäude heraus in einen wahren Märchenwald eingetreten. Magisches Licht fällt flirrend durch das dichte Laub der Bäume, deren violette Stämme das Bild auf eine gleichsam abstrahierende Weise durchgliedern. Zwei seltsam blaue Vogeltiere bevölkern diesen Wald, und das Mädchen tritt mit einem der Tiere in sanfte Interaktion: Es hält dem Vogel die hohle Hand hin, senkt den Blick auf deren Inhalt, und der Vogel tut es dem Kind gleich. Bewusst lässt Macke es durch die gezielte Überschneidung der Szene vom unteren Bildrand offen, ob das Kind den Vogel tatsächlich füttert oder ob es vielmehr etwas Magisches ist, das hier die Aufmerksamkeit von Mensch und Tier bindet. Ergreifend jedenfalls ist dieses stille Zwiegespräch zwischen Kind und Tier, ein stummes, traumhaftes Verstehen.

Es ist die Verbindung von zwei eigentlich widerstreitenden Welten, die August Macke hier, einen verbreiteten philosophischen Gedanken-gang aufgreifend, zum Thema macht: Kultur und Natur. Das Kind und das Haus, beide im selben Farbklang aus Orange, Weiß und Rosa gehalten, sind Vertreter der Kultur. Dem Kind jedoch – und nur dem Kind – kann es gelingen, eine paradiesische Verbindung mit der Natur aufzunehmen, in unschuldiger Ursprünglichkeit ein Teil von ihr zu werden. Mit dem schützenden Herzbogen, mit dem der große Baum seinen Ast über Kind und Vögel spannt, besiegelt auch die Flora diese innige Verbindung.

Was sich in „Kind mit blauen Vögeln“ widerspiegelt, ist der Gedanke der Kindheit als paradiesischer Urzustand, in dem der Mensch noch rein, urtümlich und unverbildet ist. Ein „Kindheitsparadies“ – so nennt auch die Witwe des Künstlers dieses Bild. Vor diesem Hintergrund ist der historische Titel des Gemäldes, „Kind mit blauen Vögeln“, unbedingt dem im Werkverzeichnis verwendeten Titel „Mädchen mit blauen Vögeln“ (der sich vor 1945 zudem nur ausnahmsweise belegen lässt) vorzuziehen.



Links: Adrian Ludwig Richter, Schneewittchen, Aquarell, 1869, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Rechts: August Macke, Mädchen mit blauen Vögeln (Kind mit blauen Vögeln), 1914, Öl auf Leinwand.



Katsushika Hokusai, Kraniche, 2 Blätter aus den 1814-1878 erschienenen „Manga“.

Ein historisches Gemälde

„Der lesende Mann im Park [...], Die Spaziergänger, Das Mädchen mit blauen Vögeln sind Höhepunkte nicht nur von Mackes, sondern von deutscher Kunst des historischen Jahres 1914.“

Walter Cohen, „Eine August Macke-Ausstellung in Crefeld“, in: Der Cicerone 16.1924, S. 729.

Immer wieder führt die Betrachtung des Bildes „Kind mit blauen Vögeln“ zurück auf das Entstehungsjahr 1914, auf den Vorabend des Ersten Weltkrieges. Die vielfältigen Anregungen, die Macke in diesem Gemälde verarbeitet, die zahlreichen tiefgründigen Bezüge von Ludwig Richters romantischem „Schneewittchen“ in der Waldeseinsamkeit bis hin zur japanischen Kranich-Symbolik: Alles deutet auf die persönliche Situation des Malers hin (mehr dazu lesen Sie auf www.kettererkunst.de). „Kind mit blauen Vögeln“, der strahlende Kulminationspunkt aller Paradiesbilder Mackes, ist eine letzte, sehnsuchtsvolle Utopie angesichts der unmittelbar bevorstehenden Einberufung an die Front. Als August Macke dieses Bild malt, ahnt er, gerade 27 Jahre alt, dass er aus diesem Krieg nicht zurückkehren wird, dass er sein Kunstschaffen nicht fortsetzen können. Er stürzt sich rauschhaft in seine Arbeit, legt gleichsam seine ganze Seele in seine letzten Bilder, die er wohl auch selbst als sein Vermächtnis empfand.

„Er hatte sich nach der Rückkehr [von der Reise nach Tunis] mit Feuereifer in seine Arbeit gestürzt. Im Atelier standen gleichzeitig einige der wichtigsten Bilder seines Werks. In Hilterfingen waren siebzehn Ölbilder entstanden (außer Aquarellen und Zeichnungen). Zwei davon hat er noch in Bonn fertig gemacht. Und dann entstanden in den kurzen Wochen sechsendreißig Bilder, viele darunter ganz verschieden voneinander; es ist fast unvorstellbar, wie eine so große Zahl bester Bilder entstehen konnte. Es war als arbeite er in einem Rausch, einem Fieber, um noch möglichst viel von dem zu gestalten, was er sich als Ziel gesetzt hatte. Um nur einige zu nennen: Da waren die beiden Stilleben mit Gladiolenstrauß, ‚Begonien mit Apfel und Birne‘, zwei Fassungen der ‚Kinder am Hafen‘, der ‚Duisburger Hafen‘, das große rote ‚Haus im Park‘, ‚Spaziergang zu Dreien‘, ‚Frauen im Zoologischen‘, ‚Landschaft mit Kühen und Kamel‘, ‚Kind mit blauen Vögeln‘, ‚Lesender Mann im Park‘ und die großen ‚Mädchen unter Bäumen‘, was zuletzt auf der Staffelei stand“, so Elisabeth Erdmann-Macke in „Erinnerung an August Macke“

(Frankfurt a. M. 1987, S. 318).

Eine ungeahnte Tiefe, Melancholie und Emotionsstärke ist diesen letzten Gemälden zu eigen, die August Macke, das heitere Sonnenkind, in der Ahnung seines eigenen Untergangs schafft. Dies äußert sich in „Kind mit blauen Vögeln“, das den tief empfundenen Wunsch nach einem langen Leben in paradiesisch-unschuldigem Frieden ausdrückt, ebenso wie auf andere Weise in der zutiefst religiösen „Landschaft mit Kühen und Kamel“. Am 26. September 1914 fällt August Macke in Perthes-lès-Hurlus in der Champagne.



August Macke, Landschaft mit Kühen und Kamel, 1914, Öl auf Leinwand, Kunsthau Zürich.



„Alle Besucher erinnern sich des besonderen Zaubers des Macke-Bildes ‚Mädchen mit blauen Vögeln‘.“

Eva Moser, in: Hans-Dieter Mück (Hrsg.), Rückkehr der Moderne. Die erste Nachkriegs-Ausstellung verfemter deutscher Kunst 1945-1995, Überlingen 1995, S. 46.

Nachlaß August Macke
Katalog II

Name und Adresse des Ausstellers: *Ferdinand Möller*
 Dauer der Ausstellung: *Berlin W. Schöneberger Ufer*

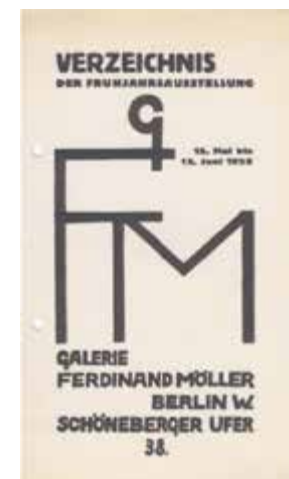
Verstorbene Besichtigungen:

Name der Bilder	Nummer im Katalog	Verkäuflich Unverkäuflich	Verkauf
<i>23 Kind mit blauen Vögeln</i>	<i>1166</i>	<i>+ unverk. 1. 1918</i>	
<i>24 Louise Weg. Stillleben</i>	<i>1167</i>	<i>+ unverk.</i>	
<i>25 Stillleben mit Blau</i>	<i>1168</i>	<i>+ unverk.</i>	
<i>26 Park am Teich</i>	<i>1169</i>	<i>+ unverk.</i>	
<i>27 Frau im Gelbfeld</i>	<i>1170</i>	<i>+ unverk.</i>	
<i>28 Frau im Park</i>	<i>1171</i>	<i>+ unverk.</i>	
<i>29 Frau im Park</i>	<i>1172</i>	<i>+ unverk.</i>	
<i>30 Frau im Park</i>	<i>1173</i>	<i>+ unverk.</i>	
<i>31 Afrikaanische Landschaft</i>	<i>1174</i>	<i>+ unverk.</i>	
<i>32 Afrikaanische Landschaft</i>	<i>1175</i>	<i>+ unverk.</i>	
<i>33 Kind mit blauen Vögeln</i>	<i>1176</i>	<i>+ unverk.</i>	
Gesamtbetrag			

Leihliste von Elisabeth Erdmann-Macke an die Galerie Ferdinand Möller, 1928, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, BG-GFM-C, III, 1, 1166, Bl. 3.



Galerie Ferdinand Möller. Verzeichnis der Frühjahrsausstellung, 12. Mai bis 12. Juni 1928, Titelblatt.



August Macke - Heinrich Nauen. Gemälde, Graphik, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 10.4.-12.5.1918, Titelblatt.

1914 bis 1928

Bis 1928 bleibt „Kind mit blauen Vögeln“ im Nachlass Mackes. Die Witwe Elisabeth übernimmt sein Vermächtnis. Sie zeichnet ihre Erinnerungen auf, pflegt den Nachlass und beschickt immer wieder Ausstellungen mit den hinterlassenen Werken.

„Kind mit blauen Vögeln“ wird in Rezensionen seiner historischen Ausstellungen immer wieder besonders hervorgehoben. „Dann folgen noch einige Bilder aus dem Jahre 1914, als er auf dem Höhepunkte seines Schaffens war. Unter ihnen fallen besonders auf die ‚Dame mit grüner Jacke‘ und das ‚Mädchen mit blauen Vögeln‘“, schreibt etwa der renommierte „Cicerone“ anlässlich der Gedächtnis-Ausstellung 1924/25 in Braunschweig (Der Cicerone 17.1925, S. 381).

Die erste Ausstellung von „Kind mit blauen Vögeln“ erfolgt aber bereits einige Jahre zuvor: Anfang 1918 in Köln, der Erste Weltkrieg ist noch nicht vorbei. Elisabeth notiert in ihr Tagebuch: „Hab heut nachmittag [...] die 36 Bilder nach Coeln expediert“ – und weiter, nach dem Auspacken aller Bilder gemeinsam mit ihrer Künstlerfreundin Louise Koppel: „Wir sahen uns das ‚Kind mit den blauen Vögeln‘ an“ (22. Januar 1918, zit. nach: Elisabeth Erdmann-Macke, Tagebücher Mai 1905–März 1948, Bielefeld 2021, S. 151). Keines der anderen 35 Bilder erwähnt sie namentlich, nur eines: „Kind mit blauen Vögeln“. Es verwundert nicht, dass die Folgeausstellung im Frühjahr 1918 in der Kestnergesellschaft in Hannover bei diesem Bild den Vermerk „unverkäuflich“ im Katalog trägt.

1920 folgt eine dem Werkverzeichnis unbekannt gebliebene Ausstellung in Bonn, die von der „Gesellschaft für Literatur und Kunst“ realisiert wurde. Walter Cohen verfasst eine Rezension in der „Kunstchronik“ – und einmal mehr wird hier „Kind mit blauen Vögeln“ hervorgehoben:

„Der ‚Lesende Mann‘ August Macke’s, auch das ‚Kind mit blauen Vögeln‘ und der farbig wahrhaft hinreißende ‚Blumentepich‘ gehören zu denjenigen Bildern des Künstlers, dem jüngst die Frankfurter Gedächtnisausstellung den längst verdienten posthumen Erfolg bescherte, die man am liebsten in deutschen Museen sähe.“

(Kunstchronik und Kunstmarkt, Heft 11, 11.12.1920, S. 210)

Mackes „Kind mit blauen Vögeln“ findet jedoch den Weg in eine Privatsammlung. Es ist das Jahr 1928, eine Ausstellung in der Berliner Galerie Ferdinand Möller wird geplant. Noch immer will Elisabeth Macke, die 1916 Mackes langjährigen Freund Lothar Erdmann geheiratet hat, sich nicht von „Kind mit blauen Vögeln“ trennen. Auch in die Galerie Ferdinand Möller schickt sie das Bild daher mit dem Vermerk, dass es unverkäuflich sei. Dann aber doch der Eigentümerwechsel – in allerbeste Hände: das Bild geht in die Sammlung Raemisch ein.



Erich Raemisch in den 1930er Jahren, Fotografie.

Ab den 1920er Jahren baut Raemisch, als Jurist und Unternehmer höchst erfolgreich in der Seidenindustrie, der er viele progressive Impulse weit über seinen Wirtschaftszweig hinaus gibt, seine bedeutende Sammlung moderner Kunst auf. Als Stammkunde unter anderem bei Alfred Flechtheim fällt ihm die Auswahl außergewöhnlicher Werke der Moderne nicht schwer.

Die Sammlung Raemisch spiegelt die offene, moderne, ganz und gar der Gegenwart verbundene Persönlichkeit dieses Sammlers wider: Künstler wie Karl Hofer, Fernand Léger, Max Beckmann, Wilhelm Lehmbruck, Georges Braque, August Macke und Paul Klee bezeugen den progressiven Charakter dieser Kollektion. Auch Raemischs hervorragende Vernetzung in der Kunstszene lässt sich daran ablesen – in Krefeld, Düsseldorf und dem Rheinland sowie in Berlin, wo er ab 1931 lebt und die „Internationale Kunstseideverkaufsbüro GmbH“ leitet.

Engen Austausch pflegt Raemisch in Berlin mit den Größen von „Bauhaus“ und „Werkbund“, etwa mit Ludwig Mies van der Rohe und Lilly Reich. 1927 realisieren die beiden für Raemisch die Installation „Café Samt und Seide“ in der Messe „Die Mode der Dame“ in Berlin sowie 1929 die „Deutsche Seide“ auf der epochalen Weltausstellung in Barcelona. Im selben Jahr 1929 wird Raemisch Vorsitzender der „Vereinigung für Junge Kunst“ in Düsseldorf, in der er gemeinsam mit dem Kunsthistoriker und Macke-Kenner Walter Cohen und mit Walter Kaesbach, dem Direktor der Kunstakademie Düsseldorf, aktiv ist. Auch im „Werkbund“ ist er engagiert, im Herbst 1931 stellt er hier sogar den zweiten Vorsitzenden neben Ludwig Mies van der Rohe. Freundschaft verbindet Raemisch zudem mit dem älteren Hermann Lange, gleichfalls Seidenfabrikant und neben Raemisch der zweite große Krefelder Sammler progressiver Kunst. Und auch mit Elisabeth Erdmann-Macke ist Erich Raemisch persönlich bekannt. Denn eine Freundschaft verbindet das Ehepaar Raemisch mit Elisabeths Schwägerin Käthe Brie, der Schwester ihres zweiten Ehemanns Lothar Erdmann. Am 28. August 1945 notiert Elisabeth rückblickend in ihr Tagebuch: „Bei Raemisch’s (Kaetes Freunden) in Uldingen waren wir damals auch eine Nacht und fühlten uns sehr wohl!“ (Elisabeth Erdmann-Macke, Tagebücher Mai 1905–März 1948, Bielefeld 2021, S. 530).

Die Sammlung Erich Raemisch

Im selben Jahr 1928, in dem der bedeutende Krefelder Jurist, Unternehmer, Verbandsfunktionär und, nicht zuletzt, Kunstsammler Erich Raemisch „Kind mit blauen Vögeln“ erwirbt, schreibt der „Cicerone“ zu einer mit reichen Leihgaben aus Privatbesitz bestückten Ausstellung bei Alfred Flechtheim: „Es ist erstaunlich und erfreulich zu sehen, mit welcher Begeisterung und Liebe und mit wie viel künstlerischem Verständnis im Rheinland moderne Kunst gesammelt wird. Düsseldorf, Köln, Elberfeld und Krefeld sind die Hauptzentren. Die Sammler Generaldirektor Nothmann, Josef Gottschalk und Alfred Wolff in Düsseldorf, Generaldirektor Alfred Tietz in Köln, die Freiherren von der Heydt und Claus Gebhard in Elberfeld, Rudolf Ibach in Barmen und die Krefelder Hermann Lange und Dr. Erich Raemisch, die die größten Sammler französischer Kubisten, vor allem Legers in Deutschland sind, stellten eine Reihe ihrer interessantesten Werke zur Verfügung“ (Der Cicerone, 20.1928, S. 674).

Erich Raemisch ist damals gerade 32 Jahre alt, hat aber bereits eine sehr beachtliche Sammlung progressiver Kunst zusammengetragen. Geboren wird Raemisch am 22. Oktober 1896 im brandenburgischen Prenzlau als Sohn eines Steinmetzmeisters. 1922 heiratet er die junge Witwe Helene Freifrau Teuffel von Birkensee, genannt Ellen, die drei Kinder mit in die Ehe bringt. Vor allem über Ellen, eine geborene Arnthal, kommt er mit der Kunstszene in Kontakt: Ihr Bruder ist der Maler Eduard Arnthal, der auch bei Alfred Flechtheim ausstellt; verwandtschaftliche Beziehungen bestehen zu dem berühmten Sammler und Mäzen Eduard Arnhold.

Wilhelm Lehmbruck, Gebugter weiblicher Torso, 1912/13, Gips, ehemals Sammlung Erich Raemisch. Verkauft bei Ketterer Kunst 11.12.2020, Erlös: 225.000 EUR.



Nach Unteruhldingen am Bodensee ziehen sich die Raemischs während des Krieges zurück – die Zeiten sind hart. Ellens Bruder Eduard muss vor den Nationalsozialisten fliehen, und nur durch das Eintreten von Arno Breker sind wohl Erich Raemisch, „Vierteljude“ nach der nationalsozialistischen Rassenlehre, und seine Frau Ellen, die jüdischer Herkunft ist, dem KZ entkommen (National Archives and Records Administration, Ardelia Hall Collection, Breker, Arno (Sculptor) – Investigation And Denazification, S. 85). Seine Kunstsammlung kann Erich Raemisch nur teilweise über diese dunklen Jahre hinweg erhalten: „Wir haben leider nur einen Teil unseres Besitzes retten können, aber immerhin eine Reihe schöner Sachen. Der Rest blieb in unserem Haus in Zehlendorf und er dürfte inzwischen untergegangen sein“, schreibt er am 23. Juli 1947 an Ferdinand Möller (Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, BG-GFM-C, II 2,668).

Trotz der gravierenden Einschnitte kann Raemisch nach dem Krieg durchaus an vergangene Erfolge anknüpfen. Er lebt nun in Bad Soden sowie in seiner „Studentenstadt“ Freiburg im Breisgau und entfaltet als Ministerialdirektor seine Wirkung – immer noch mit dem Finger am Puls der Zeit, setzt er sich hier für Designfragen und Reformmöbel ein. Raemisch zählt zu den Gründungsmitgliedern des „Rats für Formgebung“. Die Universität Freiburg erhebt ihn 1957 in den Rang eines Ehrensenators. Am Silvestertag des Jahres 1958 verstirbt Erich Raemisch, gerade einmal 62 Jahre alt. (Zu Erich Raemisch vgl. Christiane Lange (Hrsg.), Bauhaus und Textilindustrie. Architektur, Design, Lehre, München u.a. 2019, S. 47f., 367f.)

Erich Heckel, Titelblatt des Kataloges der Ausstellung Deutsche Kunst unserer Zeit, Überlingen, 1945, Holzschnitt, Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg.



„Raemisch’s wollen das schöne ‚Kind mit blauen Vögeln‘ von August Macke dazu herleihen“ – die epochale Ausstellung in Überlingen 1945

Nach dem Krieg hat „Kind mit blauen Vögeln“ 1945 einen ersten fulminanten Auftritt in der Schau „Deutsche Kunst unserer Zeit“. Der bereits erwähnte Walter Kaesbach, der große Förderer des Expressionismus, der während der NS-Diktatur seiner Ämter enthoben ist und sich in die innere Emigration zurückziehen muss, plant 1945 nichts weniger als die Rückkehr der Moderne in das deutsche Kulturleben durch eine große Ausstellung mit dem selbstbewussten Titel „Deutsche Kunst unserer Zeit“. Im Herbst 1945 findet die Schau im Städtischen Museum Überlingen statt, Kaesbachs Freund Erich Heckel schenkt als Katalogtitel einen hoffnungsvoll den Neubeginn symbolisierenden Holzschnitt. Mehr als 150 hochkarätige Werke der bis 1945 verfeimten Moderne sind hier versammelt. Auch wenn die Außenwirkung der Schau aufgrund der 1945 noch gültigen Reisebeschränkungen zwischen den Besatzungszonen eingeschränkt ist, so ist die Ausstellung „Deutsche Kunst unserer Zeit“ in ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte kaum überzubewerten (vgl. etwa Hans-Dieter Mück (Hrsg.), Rückkehr der Moderne. Die erste Nachkriegsausstellung verfeimter deutscher Kunst 1945–1995, Überlingen 1995). Für den großen Walter Kaesbach, man kennt sich aus den 1920er Jahren, öffnet Erich Raemisch seine Sammlung. Neben seinem Beckmann-Gemälde stellt er auch „Kind mit blauen Vögeln“ für die Ausstellung zur Verfügung. Auch Elisabeth Erdmann-Macke, die zwischen 1945 und 1948 in Meersburg lebt, kommt zur Eröffnung. In ihr Tagebuch schreibt sie:

„Gestern, am Sonntag, Fahrt nach Überlingen mit dem Extraschiff zur Eröffnung der Ausstellung [...] Viel Interessantes in der Ausstellung, Papas ‚Kind mit blauen Vögeln‘ allein an einer Wand, ein Ruhepunkt, von dem ein Leuchten u. Glanz ausging. Welch eine Traumwelt, einem Kindheitsparadies gleich, dem unsere immerwährende Sehnsucht gilt nach der jahrelangen Dunkelheit, dem wilden Chaos u. der ewigen Bedrohung u. Gefahr.“

(unveröffentlichtes Tagebuch von Elisabeth Erdmann-Macke, 2. Oktober 1945, Archiv des August Macke Hauses, Bonn, zit. nach: Christoph Bauer (Hrsg.), Walter Kaesbach – Mentor der Moderne, Lengwil am Bodensee 2008, S. 51).

Diese persönlichen, ja intimen Worte führen noch einmal ganz unmittelbar vor Augen, wie viel gerade dieses Bild, „Kind mit blauen Vögeln“, der Witwe des Künstlers bedeutet hat. Möge es dem neuen Eigentümer ebenso bedeutsam werden.

August Macke, Frauen am Tisch, 1912

„Es war als arbeite er in einem Rausch, einem Fieber, um noch möglichst viel von dem zu gestalten“,

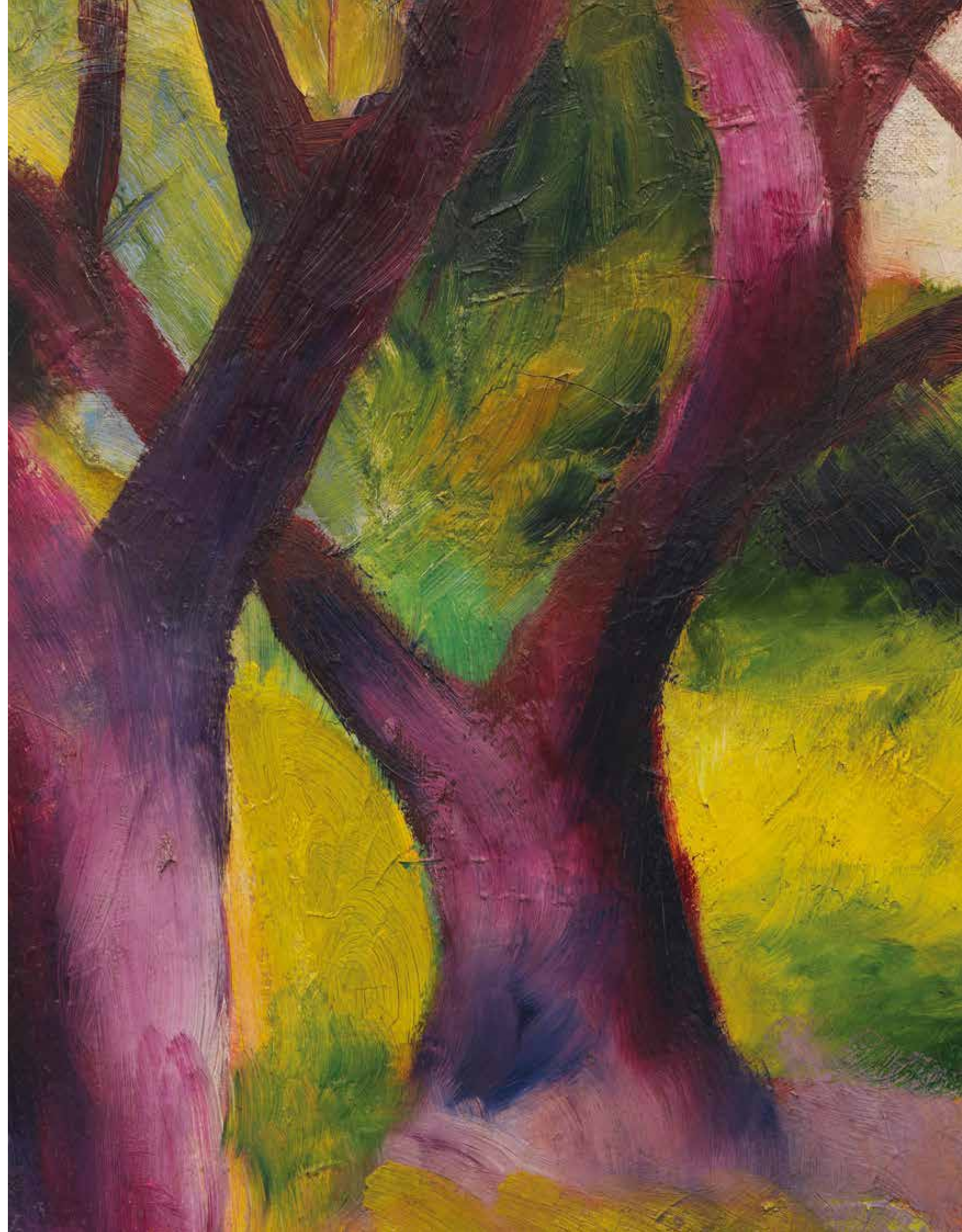
so noch einmal Elisabeth Macke in ihren Erinnerungen an ihren Mann. In diesem „Rausch“ schien der Künstler auch auf schon bemalte Leinwände zurückzugreifen wie hier, indem er das Motiv mit Grundierung in wenigen kräftigen Pinselhieben unkenntlich macht und die jetzt so übermalte Rückseite mit der Signatur für die Vorderseite klar als „verworfen“ markiert. Dennoch lässt sich die Szene in einem Zimmer noch erahnen, die August Macke wohl 1912 im Wohn- und Atelierhaus an der Bornheimer Straße festhält: Um einen Tisch sitzen

drei weibliche Figuren, vergleichbar mit den wohl zur gleichen Zeit entstehenden „Drei Frauen am Tisch bei der Lampe, 1912 die sich mit Handarbeit beschäftigen. An diese Sitzungen erinnert sich Elisabeth Macke: „Wir Frauen, d. h. meine Großmutter, Mutter und ich [Katharina Koehler, Sofie Gerhardt, geb. Koehler], waren damals viel mit Sticken beschäftigt, nach Augusts Entwürfen, die er uns direkt auf den Stoff aufzeichnete, so daß es von manchen gar keine Skizzen gibt. So hatte ich im Sommer einen großen Wandbehang in Arbeit mit den beiden badenden Mädchen und den orientalischen Jünglingen (jetzt im Besitz meines Sohnes Wolfgang). Wir waren alle begeistert an der Arbeit, vor allem meine Großmutter saß Abend für Abend bis spät beim Sticken und wunderte sich dann am anderen Morgen, wenn sie Rückenschmerzen hatte, sie war ja schon fast 80 Jahre alt! Sie stückte so akkurat und fein, ebenso wie meine Mutter, die noch Jahre später sich immer wieder Sachen auf Stoff übertrug.“ (Frankfurt a. M. 1987, S. 256) [MvL/AT]

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de



Vergleich: August Macke, Drei Frauen am Tisch bei der Lampe, 1912, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.



KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2016.

Acryl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und mit der Werknummer „2016/1037“ sowie mit einem Richtungspfeil und den Maßangaben bezeichnet. 300 x 200 cm (118.1 x 78.7 in).

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

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.06 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 ^{R/D, F}

\$ 198.000 – 264.000

PROVENIENZ

- Gagosian Gallery, New York (verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieticket).
- Privatsammlung Frankreich (vom Vorgenannten erworben).

„Als Kind habe ich immer ein Spiel mit mir gespielt: Ich musste morgens, bevor ich aufstand, mit einem unsichtbaren Pinsel alle Schatten an der Wand, auf der Fensterbank oder der Lampe wegmalen. Ich war wie besessen davon. Die Welt zu betrachten ist für mich schon immer damit verbunden gewesen, gleichzeitig etwas in ihr, mit ihr oder auf ihr zu tun. Malerei ermöglicht die Gleichzeitigkeit von Imaginieren und Handeln in ungewöhnlicher Weise, weil es keinen Transmitter gibt zwischen mir und meinen Werkzeugen.“ Diese Erinnerung erzählt die Künstlerin in einem von Larissa Kikol moderierten Gespräch zwischen Hans Ulrich Obrist und Katharina Grosse (zit. nach: Kunstforum, Bd. 268, S. 60).

Katharina Grosse wird vor allem mit ihren raumübergreifenden Werken, die Wand und Einrichtung, Innen- und Außenflächen bedecken, in Verbindung gebracht. Es sei hier nur an die Ausstellung „Katharina Grosse. It Wasn't Us“ erinnert, bei der die Künstlerin die Historische Halle und den Außenbereich des Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin in ein expansives Bild verwandelt hat. Ihr „Pinsel“ ist dabei die Farbsprühpistole. Mit Präsentationen dieser Art entstehen vergängliche Werke, ihre Malerei existiert nur für die Dauer der jeweiligen Ausstellung. Der entstandene Imaginationsraum ist also im großen Zeitfenster der Kunstgeschichte nur ein kurzer Traum. Dass die in jeder Vergänglichkeit auch ein neuer Aufbruch steckt zeigt Grosses Beitrag zum dem Rockaway Beach revitalization project des MoMA PS1. 2012 zerstörte der Hurrikan Sandy ein ehemaliges Militärgebäude. Katharina Grosse verwandelt diese Ruine mit ihrer Sprühpistole in eine weithin leuchtende Landmarke und zeigt mit dieser Markierung, was wir brauchen, nämlich eine Grundstruktur, die uns Schutz bietet.

Immer wieder wird vom Ausgriff der Malerei Katharina Grosses auf den Raum gesprochen. Der Anspruch, den Katharina Grosse an die Leinwand stellt, ist nicht minder interessant. Bis etwa 1998 arbeitet

- Als großformatige Arbeit in der so charakteristischen, ausgereiften Sprühtechnik steht das Gemälde stellvertretend für Katharina Grosses monumentale Rauminstallationen, mit denen sie auch international große Erfolge feiert
- Im Entstehungsjahr unserer Arbeit zeigt Grosse zahlreiche Werke in einer umfassenden Einzelausstellung im Museum Frieder Burda in Baden-Baden und verwandelt anlässlich der 2016 vom MoMA PS1 veranstalteten Ausstellungsserie „Rockaway!“ ein Gebäude in New York in ein monumentales Kunstwerk
- Im darauffolgenden Jahr gelingt ihr mit ihrer ersten Ausstellung in der Gagosian Gallery in New York der endgültige internationale Durchbruch

Katharina Grosse, Rockaway, 2016, Acryl auf Wand, Fort Tilden and Rockaway Beach, New York. © VG Bild-Kunst Bonn, 2022



sie mit Pinsel und breiten Bürsten. Heute verwendet sie im großen Raum, wie bei Leinwandarbeiten, die selbe Technik: Sie sprüht, ihr „Pinsel“ ist die Farbsprühpistole. Im zweidimensionalen Bild kommen auch Schablonen zum Einsatz, mit denen Formen begrenzt werden, also genau das Gegenteil der übergreifenden Raummalerei. Es entstehen in feinem Nebel übereinander gesetzte Farbbereiche, die sich bisweilen zu kleine Farbinseln oder Farbrinnsalen vereinen, oder zu neuen Farben vereinen. Es entsteht ein Imaginationsraum, der vielfältige Möglichkeiten eröffnet. Es steht der Akt des Malens im Vordergrund für Katharina Grosse, die die Malerei als prozesshafte Praxis durchdrungen von Flow und Widerstand, im mentalen wie auch im auch körperlichen Bezug, sieht. Auf den prozesshaft entwickelten Leinwänden entstehen Farblandschaften, die zu vielfältigen Assoziationen einladen. Im Tafelbild ist diese Assoziation noch freier als bei den an Örtlichkeiten gebundenen monumentalen Werken. Auch wenn die Künstlerin das vielleicht nicht intendiert hat, mag in unserem Bild ein Engelstorso als Assoziation zugelassen sein. Es ist im Gegensatz zu vielen anderen Gemälden Katharina Grosses von luftiger Leichtigkeit und frei von Agression. Hier hat sie – um an die Kindheits-Erinnerung Katharina Grosses anzuknüpfen – mit Ihrem „sprühenden Pinsel“ ein großartiges, leichtes und beflügeltes Bild über alle Schatten gemalt. [EH]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Maurische Mädchen. 1948.

Öl auf Leinwand.

Scheibler 412. Links unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert und betitelt. 90 x 60,5 cm (35,4 x 23,8 in). [CH]

Bis zum 7. August 2022 widmet die Hamburger Kunsthalle den Arbeiten E. W. Nays eine groß angelegte Retrospektive, die anschließend auch im Museum Wiesbaden und dem MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst in Duisburg zu sehen sein wird.

Auflaufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.08 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000 *R/D, F*

\$ 99.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München (1959).
- Sammlung Prinz Franz von Bayern, München.
- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Rheinland (1979 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Ernst Wilhelm Nay, Galerie Günther Franke, München, 1.10. bis November 1948, Kat.-Nr. 10 (m. Abb.).
- E. W. Nay, Kunstverein in Hamburg, Hamburg, 3.4.-2.5.1955.
- E. W. Nay. Peintures, Aquarelles, Gravures aux sucre 1938-1958, Galerie Les Contemporains, Brüssel, 25.4.-15.5.1958, Kat.-Nr. 5 (auf der Leinwand mit handschriftlich nummeriertem Etikett).
- German Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1905-1985, Royal Academy of Arts, London, 11.10.-22.12.1985, Kat.-Nr. 210 (auf der Rahmenrückseite mit dem Ausstellungsetikett).
- Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Staatsgalerie Stuttgart, 8.2.-27.4.1986, Kat.-Nr. 208.
- Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre 1945-1951, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt am Main, 24.2.-23.5.1994; Museum der bildenden Künste, Leipzig, 9.6.-21.8.1994, Kat.-Nr. 37 (m. Abb., S. 98, auf der Rahmenrückseite mit einem entsprechenden Transportetikett).

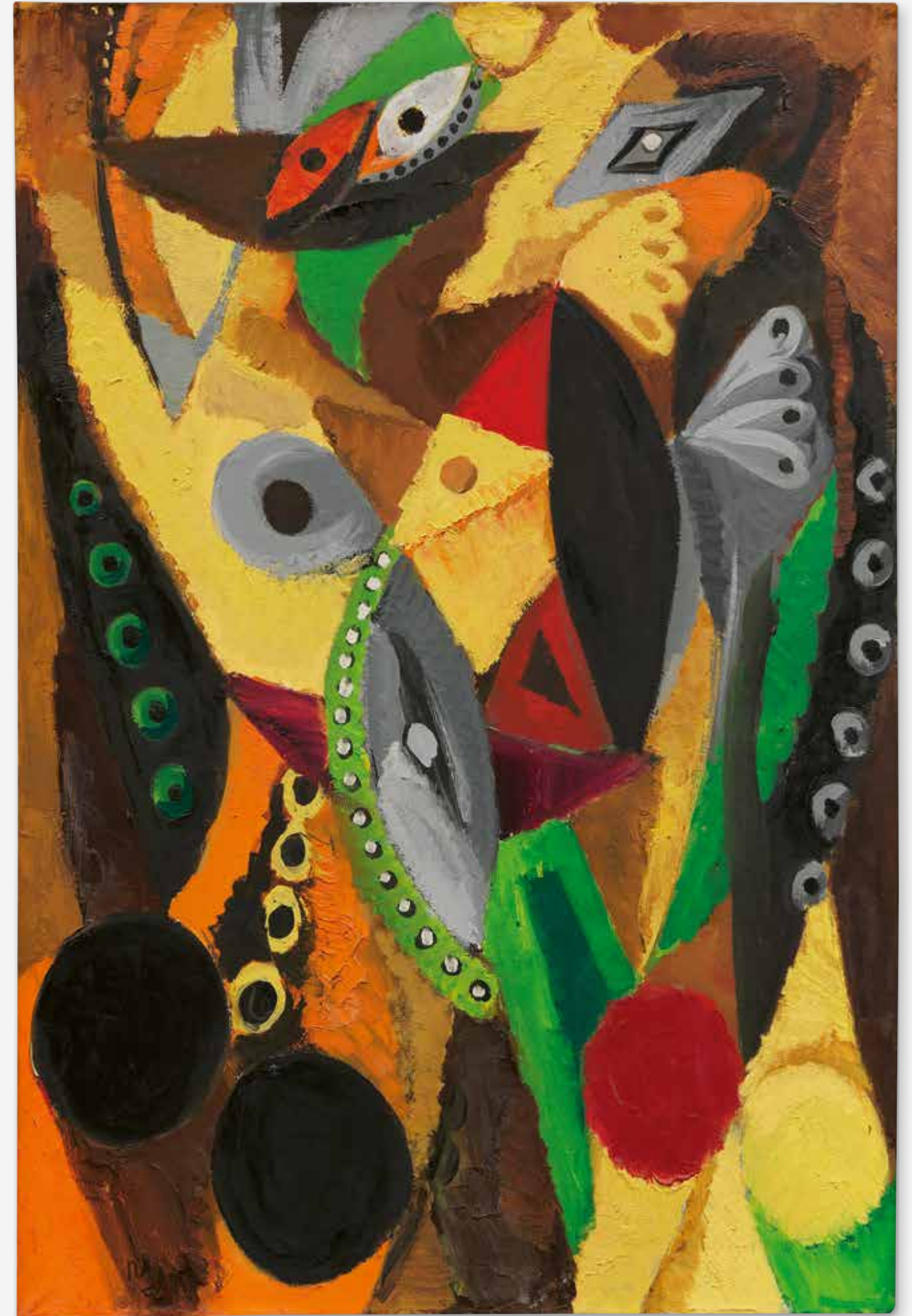
LITERATUR

- Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1960, S. 127 u. S. 134 (m. Abb. 36).
- Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1991, S. 138f. und S. 148 (m. Abb. Nr. 48, S. 143).
- Yule F. Heibel, Reconstructing the Subject. Modernist Painting in Western Germany, 1945-1950, Princeton 1995, S. 3 (m. Abb. Nr. 1).
- Friedrich Weltzien, E. W. Nay – Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre, Berlin 2003, S. 200 u. 240.



E. W. Nay im Atelier vor seinen Bildern „Tochter der Hekate I“ und „Thäis und Anna“, 1945. © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2022

- **Qualitativ herausragendes Gemälde vom Höhepunkt der „Hekate-Bilder“ (1945-1948), dem Übergang von der abstrahierten Figuration in die konsequente Abstraktion**
- **Das Gemälde „Maurische Mädchen“ ist erfüllt von den heftigen, brennenden Farben einer ganz von der Farbe getragenen Bildsprache**
- **Nay entwickelt hier ein Vokabular, in dem bereits Kreis- und Spindelform enthalten sind, die für Nays spätere Scheiben- und Augenbilder so kennzeichnend sind**
- **Eine Arbeit mit beeindruckender internationaler Ausstellungshistorie, u. a. Teil der 1985 groß angelegten Ausstellung „German Art in the 20th Century“ in der Royal Academy of Arts in London**
- **Mit dem vergleichbaren „Hekate“-Bild „Gelbe Sitzende“ aus demselben Jahr ist Nay im Entstehungsjahr auf der 24. Biennale in Venedig vertreten**
- **Vergleichbare „Hekate“-Gemälde befinden sich u. a. in der Pinakothek der Moderne, München, der Nationalgalerie Berlin, dem Sprengel Museum, Hannover, und dem Museum Ludwig, Köln**





E. W. Nay, Tochter der Hekate I, 1945, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2022

Nach Ende des Krieges, den Ernst Wilhelm Nay als Kartenzeichner in Frankreich verbringt, kehrt er nicht nach Berlin zurück, sondern in das idyllische Hofheim am Taunus. Auf Vermittlung der Künstlerin und Galeristin Hanna Bekker vom Rath bezieht er das verwaiste Atelier von Ottilie Roederstein, eine deutsch-schweizerische Malerin, die 1937 in Hofheim verstorben ist. Die Bilder Nays, die dort in den sechs Jahren seiner Verweildauer entstehen, sind erfüllt von heftigen, brennenden Farben. Eine ganz von der Farbe getragene Bildsprache, die zunächst noch der Figuration verpflichtet bleibt, kulminiert 1945-1948 in den sogenannten Hekate-Bildern. Ernst Gosebruch, der 1937 entlassene Direktor des Museum Folkwang in Essen, vergibt dieser an den antiken Mythos angelehnten Werkphase 1948 nach dem Gemälde „Tochter der Hekate I“ spontan diesen Titel, der sicherlich zurecht die Anbindung als Merkmal dieser Phase akzentuiert.

„Farbige Dynamik“

Ausgangspunkt der Hekate-Phase sind von einer Figur respektive einem Figuren paar beherrschte Bilder, wobei sich Nay durchaus an Picassos kubistisch geprägtem Menschentypus der dreißiger und frühen vierziger Jahre orientiert. Als Ziel seines künstlerischen Schaffens beschreibt er in einem Brief vom 28. Dezember 1945 an den Freund und Sammler Erich Meyer nun die Aktivierung des Bild-Raumes durch die Farbe: „Meine Bilder sind stark farbig und vielfarbig und sehr malerisch-frei gemalt. Ich bin gerade dabei, wieder einen Sprung vorwärtszutun. Farbige Dynamik, Flächenrhythmus, Ornament und Relief, das waren bisher meine Mittel, um den Raum der Malerei zu gestalten. Dafür habe ich äußerst vorsichtig bisher davon abgesehen - wie es auch dem Geiste meiner Kunst, die das magische, zauberische jetzt stärker betont als bisher, – Raumtiefen mit diesen Mitteln darzustellen. Das muß jetzt geschehen.“ (zit. nach: E. W. Nay 1902-1968. Bilder und Dokumente, München 1980, S. 90)

„Seine kraftvollen, farbintensiven Bilder gelten als Brücke zwischen der Kunst vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, zwischen Expressionismus, Abstraktion und einer freien gestischen Malerei nach 1945, zwischen deutscher und internationaler Moderne.“

Pressemitteilung der Hamburger Kunsthalle anlässlich ihrer aktuellen Retrospektive, zit. nach: www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/ernst-wilhelm-nay.



Auf der 24. Biennale in Venedig ausgestellt: E. W. Nay, Gelbe Sitzende, 1948, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2022



E. W. Nay, Hirte I, 1948, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2022

Es geschieht mit einer raffinierten Erweiterung der Palette. Bisher noch nie verwendete Farbmischungen tauchen auf. Oberfläche und Tiefe des Kolorits erschließen den Bildern ein reiches, höchst differenziertes Spektrum. Der Farbauftrag, hier und dort leicht pastos, verstärkt eine eigentümlich kostbare Reliefwirkung, als handele es sich um höchst fremdartige Gebilde. „Übersehen wir nämlich die Hauptwerke dieses Jahres 1948, so lassen sich Vorstufen, Parallelen, gerungen, die sich um das ‚tableau-manifeste‘ gruppieren und es sogar in der malerischen übertreffen, unschwer feststellen. Die Maurischen Mädchen in ihrer farbigen über Braun, Goldocker und Gelb gestimmten Brillanz und der Kostbarkeit ihres Dekors halten noch die Verbindung zu der strahlenden Bilderreihe der auslaufenden Hekateperiode. Aber der Bildmechanismus ist übersehbarer geworden, die Raumfigur planer und präziser, die Form größer und ruhiger. Leise beginnt sich im Formalen die Schärfe des ‚Hirten‘ anzukündigen“, so Werner Haftmann über das Werk seines Freundes (zit. nach: E. W. Nay, Köln 1960, S. 134).

Das Gemälde „Maurische Mädchen“ ist ein ganz aus der Farbe heraus gemaltes Bild. Den mit dem Nay’schen Formenvokabular vertrauten Betrachtern erschließt sich im Einzelnen eine fächerförmige Hand, offene Augen, die auf ein Gesicht deuten, in der Mitte unten zwei nebeneinanderliegende gerundete Formen, welche die Rückenansicht einer Figur heraufbeschwören? Ein Vokabular, in dem bereits Kreis- und Spindelform enthalten sind, die für Nays spätere Scheiben- und Augenbilder so kennzeichnend sind. [MvL]

„Der Versuch, die Hekate-Bilder (1945-48) über ihre Titel zu analysieren, wäre wohl ein vom Künstler kaum erwünschter Eingriff in sein Werk, da Nay selbst den Sinn und Inhalt seiner Hekate-Bilder durch eine merkwürdige Titelgebung verschleiert hat.“

Elisabeth Nay-Scheibler, in: E. W. Nay. Die Hofheimer Jahre 1945 bis 1951, Frankfurt a. M. 1994, S. 69.

CINDY SHERMAN

1954 Glenridge/New Jersey – lebt und arbeitet in New York

Untitled #282. 1993.

Farbfotografie. C-Print.

Verso auf der Rahmenrückwand signiert, datiert und nummeriert.

Eines von nur 6 Exemplaren. 229 x 153 cm (90.1 x 60.2 in), nahezu blattgroß. [CH]

Auflagezeit: 10.06.2022 – ca. 19.10 h ± 20 Min.

€ 450.000 – 550.000 *R/D, F*

\$ 495,000 – 605,000



Caravaggio, Medusa, 1597, Öl auf Leinwand auf Holz, Uffizien, Florenz.

PROVENIENZ

- Metro Pictures, New York (verso mit dem Galerieetikett).
- Sammlung Lothar Schirmer, München (1993 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995, Deichtorhallen, Hamburg, 25.5.-30.7.1995; Malmö Konsthall, 26.8.-22.10.1995; Kunstmuseum Luzern, 8.12.1996-11.2.1996, Kat.-Nr. 64 (m. ganzs. Abb., verso auf dem Rahmen mit zwei entsprechenden, typografisch bezeichneten Etiketten).
- Sammlung Lothar Schirmer. Von Beuys bis Cindy Sherman, Kunsthalle Bremen, 16.5.-25.7.1999; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 7.8.-26.9.1999, S. 356, Kat.-Nr. 300 (m. Abb., S. 275).
- Cindy Sherman, Jeu de Paume, Paris, 16.5.-3.9.2006; Kunsthau Bregenz, 25.11.2006-14.1.2007; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 9.2.-13.5.2007; Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15.6.-10.9.2007, S. 319 (m. ganzs. Abb., anderes Exemplar).
- Cindy Sherman. Untitled Horrors, Astrup Fearnley Museet, Oslo, 4.5.-22.9.2013; Moderna Museet, Stockholm, 19.10.2013-19.1.2014; Kunsthau Zürich, 6.6.-14.9.2014, S. 227 (m. ganzs. Abb., S. 182).

LITERATUR

- Harper's Bazaar, Mai 1993, S. 146 (m. ganzs. Abb.).
- Gisela Neven Du Mont, Wilfried Dickhoff (Hrsg.), Kunst heute, Sherman Nr. 14, Köln 1995, S. 48 (m. ganzs. Abb., wohl ein anderes Exemplar).
- Paul Moorhouse, Cindy Sherman, New York 2014, S. 56 (m. ganzs. Abb., wohl ein anderes Exemplar).

- **Cindy Sherman ist eine der wichtigsten Künstlerinnen und Influencerinnen der Gegenwart**
- **In den Fotografien sehen wir Frauen in wechselnden Rollen, eine ganze Enzyklopädie weiblicher Posen, Gesten und Körperbilder**
- **Aus Shermans zweiter „Fashion Series“ (1993) für Harper's Bazaar**
- **Seit dem Entstehungsjahr Teil der Sammlung Lothar Schirmer**
- **Eines von nur sechs Exemplaren, von denen sich zwei in der Sammlung des Museum of Fine Arts in Boston und des Carnegie Museum of Art in Pittsburgh befinden**
- **Allein in den letzten zehn Jahren zeigen u. a. das Museum of Modern Art und das Whitney Museum of American Art in New York, die Fondation Louis Vuitton in Paris, das San Francisco Museum of Art, die National Portrait Gallery in London und das National Museum of Modern Art in Kyoto groß angelegte Einzelausstellungen der Künstlerin**
- **2013 nimmt Sherman an der 55. Biennale von Venedig teil**
- **Seit 2021 wird die Künstlerin von der renommierten Galerie Hauser & Wirth vertreten**





Cindy Sherman, 2019, Foto: Inez and Vinoodh.



Cindy Sherman, Untitled Film Still #54, 1980, Gelatinesilberdruck.

Sie arbeitet als Regisseurin, Schauspielerin, als Bühnen- und Kostümbildnerin, sie ist verantwortlich für Maske und Licht, und im Hintergrund wirkt sie noch als Wahrnehmungspsychologin, um den Blick des Betrachters auf Details ihrer Inszenierung zu lenken. Ihr Medium ist die Kamera, das New Yorker Studio ihre Bühne. Auf den Marktplätzen der Kunst erzielt sie im Bereich der Fotografie die höchsten Preise. Das Wesen ihrer Porträtkunst umkreisend, hat ihr Münchner Sammler und Verleger Lothar Schirmer einmal von „Einpersonen- und Einbildfilmen“ gesprochen. Das ist allein schon deshalb so treffend, weil es ihren Stil ins Offene verschiebt, in die Sphäre von Passagenwerken zwischen Kunst und Kino, zwischen Malerei und Fotografie, zwischen Performance und Selbstgestaltung. Und weil er damit auf das schillernde Paradox im Werk der Künstlerin verweist: Wir sehen Frauen in wechselnden Rollen, inzwischen sind es hunderte, eine ganze Enzyklopädie weiblicher Posen, Gesten und Körperbilder. Und doch ist es bei genauerem Hinsehen immer nur die eine, nämlich die Künstlerin selbst, deren Persona sich in der Vielheit dieser Frauen spiegelt. Die amerikanische Künstlerin Cindy Sherman (*1954) gleitet durch die Jahrhunderte, studiert weibliche Haltungen, Allüren und Archetypen, gleicht sie ab mit Frauenfiguren aus der Kunst-, Film- und Alltagsgeschichte der Moderne. Sie studiert den Überschlag der Beine, die Formgebung des Busens, den Blick, den Fall von Licht und Schatten, den Faltenwurf des Stoffs. Sie eignet sich ihre Auftrittsgesten an, mischt und recycelt sie vor ihrer Kamera zu fesselnden Monodramen. Dabei interessiert sie sich für das Mythische genauso wie für das Triviale, für Täterinnen und Opferfrauen, für die großen Leinwandikonen wie für die namenlosen Pin-Up-Girls.

Fotografie und Performance

Shermans frühe Serien „Untitled Film Stills“ (1978/79) und „Centerfolds“ (1981) gehören heute zu den Inkunabeln der Postmoderne. Keine der Fotografien zeigt ein authentisches Filmbild, die Szenen sind alle fiktiv. Trotzdem wecken sie in uns das Gefühl des Vertrauten, des Déjà-vus mit den Celebrity-Damen und Diven der Filmgeschichte. Tatsächlich komprimiert Sherman Spuren unserer visuellen Erinnerungskultur zu etwas durch und durch Künstlichem. Den dargestellten Körper gibt es nicht; und der darstellende Körper, der auf den Selbstauslöser drückt, er konfrontiert uns mit einem offensiv abgewandten oder leeren, erstarrten Blick. Die Botschaft dieser Blicke wirkt befremdlich, geradezu unbequem: Hier, in diesem Frauenkörper, ist niemand mehr zu Hause. Das Subjekt ist weg, ausgezogen, es hat sich hinter all den Versatzstücken von Ruhm, Glamour und Selbstoptimierung zum Verschwinden gebracht. Das Sujet des leeren Blicks sollte Sherman später in ihrer Serie der traurigen Clowns ins Grotteske übersteigern.



Cindy Sherman, Untitled #413, 2003, Chromogenetischer Farbabzug.

„Bei den Harper’s Bazaar Fotos geht es mehr um eine kleine merkwürdige Geschichte, die nichts mit Schönheit oder anderen Bedeutungen zu tun hat. Die Charaktere wollte ich so inszenieren, dass sie weder mit Hässlichkeit noch mit Schönheit etwas zu tun haben.“

Cindy Sherman in einem Gespräch mit Wilfried Dickhoff, in: Sherman. Kunst heute, Nr. 14, Köln 1995, S. 46.

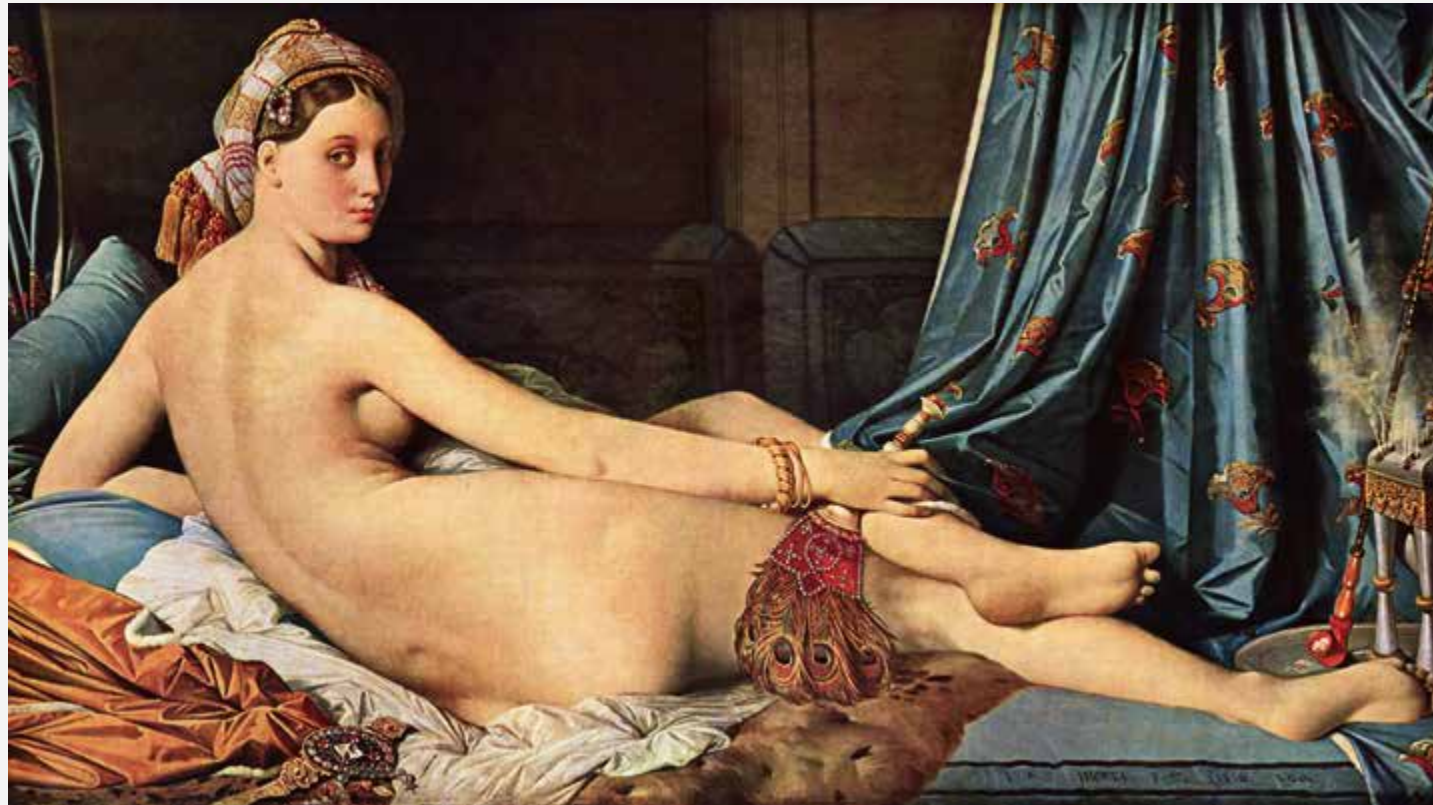
Körperbilder aus dem Fundus der Geschichte

Es ist immer interessant, die einzelnen szenografischen Elemente ihrer Selbstgestaltungskunst etwas näher heranzuzoomen, um herauszufinden was genau uns hier bekannt vorkommt, woher wir es zu kennen glauben und wie es von der Künstlerin in Szene gesetzt wird. Was wird gezeigt, was wird verborgen? Auf welche Quellen, auf welche Bildwelten wird hier künstlerisch zurückgegriffen?

„Untitled #282“, aus dem Jahr 1993, ist Teil einer seriellen Arbeit. Die Fotografie gehört zu Shermans zweiter Fashion-Serie, in der sie im Setting eines Mode-Shootings Körperbilder aus dem Fundus der Geschichte reinszeniert. Vexierspielartig kommt hier ein ganzes Ensemble von Weiblichkeitsprojektionen zum Einsatz. Da ist zunächst das durchscheinende Kleid, das sich wie ein Netz um den fahlen, hingestreckten Unterleib schmiegt. Es ist ein Entwurf des französischen Couturiers Jean-Paul Gaultier. Sein Markenzeichen ist die Durchmischung von Geschlechtern, sozialen Klassen, Kulturen und Materialien. Durch die Neuinterpretation von Korsagen und Tüllstoffen hat er dem weiblichen Körper eine veränderte, provozierende Sichtbarkeit und neue Idee von Schönheit gegeben. Bis heute lassen sich zahlreiche Stars mit exzentrischen Outfits aus seiner Maison ausstatten. Madonna, Kylie Minogue oder die Frauenfiguren von Pedro Almodovar, sie tragen seine Kostüme. Jean-Paul Gaultier ist der Designer der Popkultur und des Showgeschäfts. Er stammt aus derselben Generation wie Cindy Sherman. Vielleicht wirken die Models mancher Modestrecken nicht ganz zufällig wie Shermans frühe Frauenfiguren. Von kühler Eleganz, sehr sexy und gelegentlich verloren vor hohen Architekturkulissen oder Interieurs des schönen Scheins.

Jean-Paul Gaultier, Glen Martins, Frühjahrskollektion 2022, Look 31.



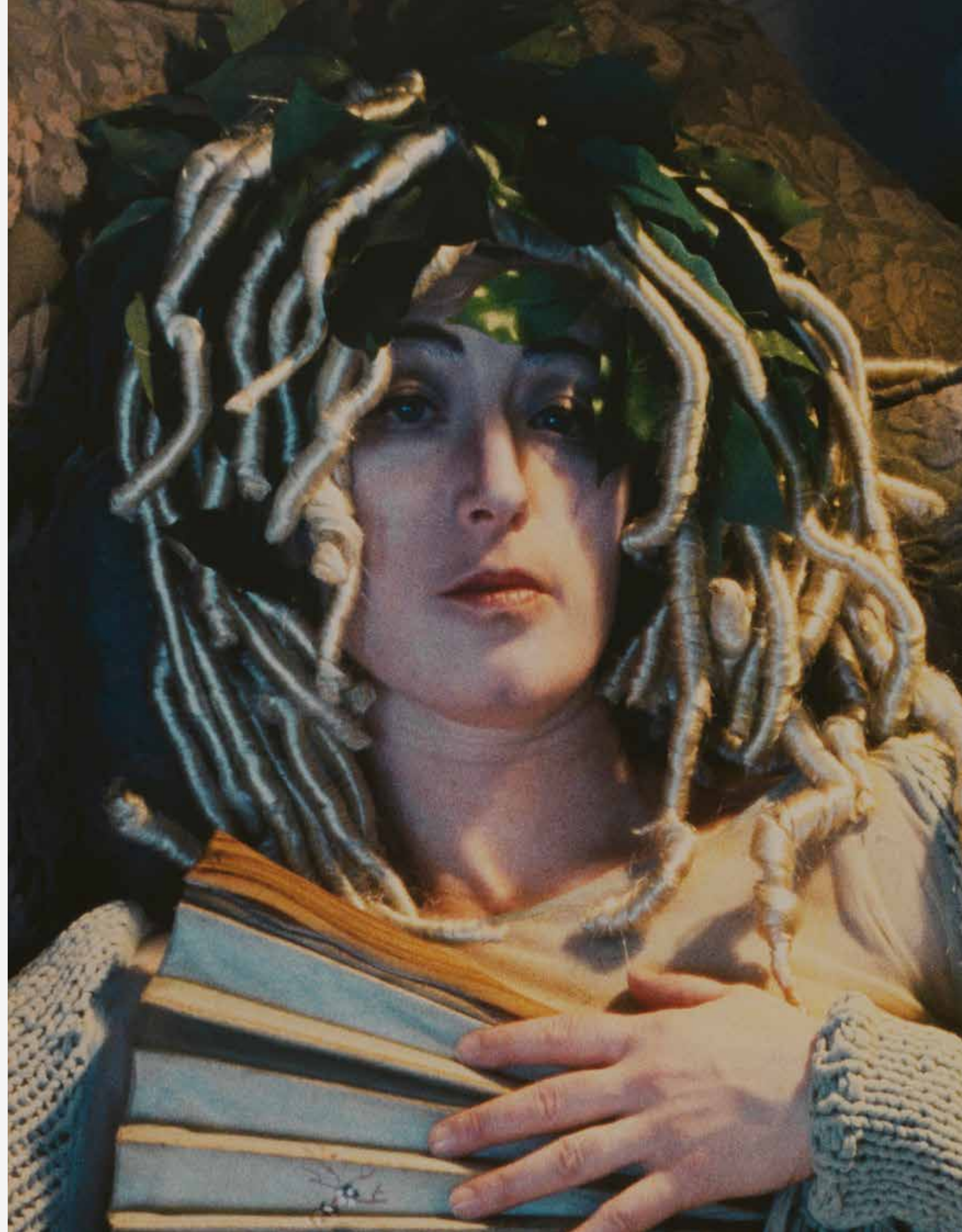


Jean Auguste Dominique Ingres, Grande Odalisque, 1814, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris.

Leichter zu identifizieren ist die stereotype Körperhaltung einer Odaliske, vielfach und meisterhaft in Szene gesetzt in ähnlich üppigen Diwan- und Kissenkompositionen, umspielt von gemusterten Paravents oder Draperien durch Künstler-Vorgänger wie Jean-Auguste-Dominique Ingres, Henri Matisse, Auguste Renoir oder Ernst Ludwig Kirchner. Selbstbewusst kapert Sherman das männlich besetzte Musenmotiv und transformiert es in ein Künstlerinnenselbstbildnis. Ebenfalls unschwer zu entschlüsseln ist Caravaggios „Haupt der Medusa“ mit seinen Schlangenhaaren, die Augen weit, glühend, der Mund geöffnet zu einem Schrei des Entsetzens. Nur zur Erinnerung, schließlich kann man sich unmöglich jedes Totschlagargument der Götterwelt merken: Von Athene beim Flirt mit Poseidon überrascht, wurde die erotisch übertalentierte Medusa von der Göttin zur Strafe in ein hässliches Ungeheuer verwandelt. Ihr Anblick sollte jeden auf der Stelle zu Stein erstarren lassen. Es gab nur einen Trick, dieser aggressiven Spezialbegabung zu entkommen, nämlich über einen den Blick umleitenden Spiegel, den Athene schließlich Zeus' Sohn Perseus zukommen ließ, um Medusa unbeschadet enthaupten zu können – was Perseus bekanntlich gelang. In „Untitled #282“ wird die Kamera zum Spiegel, der uns ermöglicht oder sogar zwingt, Medusas Antlitz zu betrachten. Cindy Sherman hat diesen Blick, der zu den berühmtesten, machtvollsten unserer Kultur- und Kunstgeschichte gehört, verweltlicht, leblos, stumpf gemacht. Seine „tödliche Leere“ (Elisabeth Bronfen) ist der Mittelpunkt des Bildes, sie erwischt den voyeuristischen Betrachter auf Augenhöhe.

Virtuoses Theater der Melancholie

Und wenn man wollte, könnte man noch einen komplizenhaften Zuruf an ihre Künstler-Kollegin Joan Jonas ausmachen. In ihrer Live-Performance „Organic Honey“ aus den frühen 1970er Jahren bringt die Grande Dame der feministischen Video- und Performancekunst eine ganze Reihe ihrer späteren Signature-Attribute ins Spiel, darunter Maske, Spiegel und Fächer. In einem Spiegel-Ritual inszeniert Joan Jonas vor laufender Kamera gleichzeitig sich selbst und ihr maskiertes Double. In transparentem Hippie-Schick, gefiederter Medusen-Perücke und orientalistischen Schmuckobjekten überblenden sich Maskerade und Selbstreflexion. „Organic Honey“ könnte heute der Kunstname einer Drag-Queen sein, damals diente er Jonas als Alias für ihre Doppelgängerin. Cindy Shermans Freeze-Version wirkt wie ein Gruß in die experimentelle Performance-Szene der Sixties und Seventies, in der Frauen ihren Körper als Medium einzusetzen begannen. Jonas tänzerisches Spiel gefriert zwanzig Jahre später zu einem Filmstandfoto mit Fächer, auf dem eine der wichtigsten Künstlerinnen und Influencerinnen der Gegenwart ihrer großen New Yorker Nachbarin zublinzelt. Zitat oder Zufall? Wir können keine Gedanken lesen, aber wir können geradezu körperlich spüren, wie in Cindy Shermans virtuosem Theater der Melancholie alle Bildspuren ihren Raum, Respekt und tieferen Sinn finden. [Marietta Piekenbrok]



EGON SCHIELE

1890 Tulln – 1918 Wien

Selbstporträt. 1913.

Bleistiftzeichnung.

Kallir Nachtrag D 1425a. Rechts unten signiert und datiert. Verso mit dem Nachlassstempel. Auf chamoisfarbenem Velin. 45,7 x 28,7 cm (17,9 x 11,2 in), Blattgröße.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.12 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{R/D}

\$ 88,000 – 132,000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (verso mit dem Nachlassstempel).
- Serge Sabarsky, New York.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit den 1970er Jahren).
- Seitdem in Familienbesitz.

LITERATUR

- Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1998, Nachtrag, S. 672, Kat.-Nr. 1425a (m. Abb.).

Seinen ganz eigenen, unverwechselbaren Stil, eine eindeutig österreichische Form des Expressionismus, findet der junge Egon Schiele bereits ab 1910. 1909 hatte er die Wiener Akademie der bildenden Künste nach nur zwei Jahren Studium wieder verlassen und in Auflehnung gegen die dort gelehrt konservativen künstlerischen Auffassungen zusammen mit ehemaligen Kommilitonen die „Neukunstgruppe“ gegründet. Schieles Werke, seine provozierenden, oftmals grotesken Akte und eigenwilligen Selbstporträts in seinem reiferen Schaffen der darauffolgenden acht Jahre sind für seine Zeit symptomatisch und wegweisend zugleich. Mit seinem Schaffen findet Schiele „auf der Ebene der bildenden Kunst visuelle Analogien für jene in Philosophie, Psychologie, Literatur und Theater in Wien um 1900 so vielgestaltig thematisierte Krise des Individuums“ (www.leopoldmuseum.org/de/sammlung/egon-schiele). Schieles Werke und insbesondere seine Selbstporträts mit verdrehten Gliedmaßen, aufgerissenen Augen und Mündern, ins Extrem gestreckten und gezerzten Haltungen und Proportionen sind Ausdruck des damals empfundenen Kontrollverlusts sowie der Existenzkrise des Individuums. Dies zeigt sich auch in der hier angebotenen Zeichnung sowohl im Gesichtsausdruck, dem offen stehenden Mund und der stark nach links gedrehten Haltung des größeren Selbstporträts als auch in dem fast zornigen Blick des seltsam verkrümmten kleineren Selbstbildnisses. Ab 1910 bis zu seinem viel zu frühen Tod 1918 mit nur 28 Jahren setzt sich Schiele in seinen Selbstporträts nahezu manisch-obsessiv nicht nur mit den so extremen, zum Teil völlig deformierten Körperhaltungen und Posen, sondern eben insbesondere auch mit seiner eigenen Psyche auseinander. In dieser Reflexion der eigenen

- Meisterhafte Zeichnung mit sicherer, präziser Linienführung
- Doppeltes Selbstbildnis: Schiele stellt sich in zwei unterschiedlichen Posen dar
- In den letzten zehn Jahren wurden nur sieben weitere Selbstporträts auf Papier auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Seit über 40 Jahren Teil derselben Privatsammlung

„Wenn ich mich ganz sehe, werde ich mich selbst sehen müssen, selbst auch wissen, was ich will, was nicht nur vorgeht in mir, sondern wie weit ich die Fähigkeit habe, zu schauen, welche Mittel mein sind, aus welchen rätselhaften Substanzen ich zusammengesetzt bin, aus wie viel von dem mehr, was ich erkenne, was ich an mir selbst erkannt habe bis jetzt.“

Egon Schiele in einem Brief an Oskar Reichel, September 1911, zit: nach: Egon Schiele Jahrbuch, Bd. I, Wien 2011, S. 121.

Existenz und ihrer Widersprüche sowie in der Erkundung der menschlichen wie auch seiner eigenen Sexualität als künstlerische Inspiration entstehen in diesen Jahren Darstellungen mit übersteigerten, zum Teil hässlichen, manchmal gar verstörenden Mimiken, Grimassen und Gestiken, die sicherlich u. a. durch Schieles eigenen inneren, mentalen Kämpfe angeregt werden. Sein auf die Figur, den Akt und das Selbstbildnis fokussiertes Œuvre fungiert so als von Schiele radikalisierte und dramatisierte seelische Stimmungsschilderung, die ihn schließlich zu einer der prägendsten, schillerndsten und wohl interessantesten Figuren der Wiener Moderne machen sollte. [CH]

Anton Josef Trčka (zugeschr.), Egon Schiele, 1914, Fotografie, Privatsammlung.



Egon Schiele, Selbstporträt mit hochgezogener Schulter, 1912, Öl auf Holz, Leopold Museum, Wien.



EDVARD MUNCH

1863 Loyten – 1944 Ekely bei Oslo

Mädchen auf der Brücke. 1918.

Holzschnitt mit Zinkografie von mehreren Platten.

Woll 628 III (von III). Schiefeler 488. Signiert. Auf Velin.

49,6 x 42,9 cm (19,5 x 16,8 in). Papier: 62,3 x 52 cm (24,5 x 20,5 in).

Gedruckt bei Nielsen. [AM]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.14 h ± 20 Min.

€ 160.000 – 200.000 *R/D*

\$ 176.000 – 220.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen.

- Ein Exemplar des hier angebotenen finalen Zustands von „Mädchen auf der Brücke“ wurde in den letzten 35 Jahren in dieser brillanten Farbvariante nur drei Mal angeboten (Quelle: artprice.com)
- Das Gemälde „Mädchen auf der Brücke“ (1902) wurde im Jahr 2016 als teuerste Leinwandarbeit des Künstlers für 54 Millionen Dollar auf dem internationalen Auktionsmarkt verkauft
- Unser Holzschnitt stellt den fulminanten Höhepunkt dieser bekannten Motivserie dar
- Exzellenter Erhaltungszustand in leuchtender Farbigkeit
- Weitere Exemplare des Holzschnitts befinden sich in den Sammlungen des Museum of Modern Art, New York, des Munch-Museet, Oslo, und des Museum of Fine Arts, Boston



Edvard Munch, Der Schrei der Natur, 1893, Tempera und Pastell auf Pappe, Norwegische Nationalgalerie Oslo.





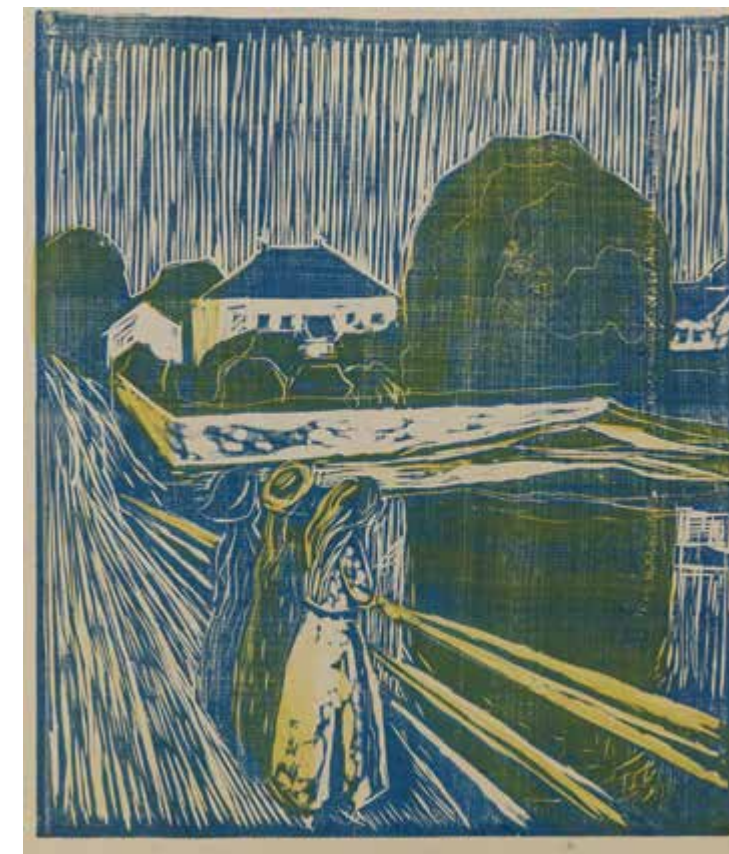
Edvard Munch, Mädchen auf dem Pier, um 1901, Öl auf Leinwand, Nasjonalgalleriet, Oslo.

Die Bedeutung der Druckgrafik im künstlerischen Œuvre Edvard Munchs ist kaum zu überschätzen. Für die inhaltliche und formale Auseinandersetzung mit seinen Bildmotiven kommt ihr eine zentrale Rolle zu. Die Eigenschaften der druckgrafischen Verfahren nutzt er dabei geschickt, um auf differenzierteste Weise mit verschiedenen Ausdrucksparametern zu experimentieren. Er spielt die Facetten der Drucktechniken in dieser Hinsicht nicht nur aus, sondern erschließt im Umgang mit ihnen völlig neue Gestaltungswege.

Ein einmal gefundenes Motiv greift Munch immer wieder auf. Auf der Suche nach der optimalen Bildlösung verändert er Formen, Stil und Farbgebung bis hin zur verwendeten Technik, um die Aussagekraft seiner Darstellungen zu steigern. Das Variieren der Farbgestaltung in seinen Blättern ist dabei ein herausragendes Merkmal einiger besonderer Arbeiten. In einer eindrücklichen Anekdote berichtet der Maler Paul Herrmann in diesem Zusammenhang von einem Treffen mit Munch in einer Druckerei: „Munch kommt, stellt sich vor die Reihe, macht seine Augen fest zu und dirigiert mit dem Finger blind durch die Luft: ‚Drucken Sie ... grau, grün, blau, braun.‘ [...] So druckte der Drucker bis Munch wieder ankam und blind neu befahl: ‚Gelb, rosa, rot...‘ Und so ein paar Mal.“ (zit. nach Erich Büttner, Der leibhaftige Munch, in: Jens Thiis, Edvard Munch, Berlin 1934, S. 92). So oder ähnlich könnte sich der Schaffensprozess auch im Fall des angebotenen Holzschnittes abgespielt haben. Es sind mehrere Farbvarianten des Druckes bekannt, die Munch in Schwarz oder Blau von der Holzdruckplatte sowie in verschiedenen Zusammenstellungen der Farbtöne Gelb, Orange, Grün und Dunkelblau von einer bis zu vier lithografischen Zinkplatten drucken lässt. Die Kombination mehrerer druckgrafischer Verfahren, die Munchs experimentellen Umgang mit diesen Ausdrucksformen unterstreicht, hat in seinem Œuvre große Seltenheit.



Edvard Munch, Mädchen auf dem Pier, 1905, Holzschnitt, Munch-museet, Oslo.



Edvard Munch, Mädchen auf der Brücke, 1918, Holzschnitt mit Zinkographie, Exemplar des 2. Zustands.

„Drucken Sie ... grau, grün, blau, braun.“

Edvard Munch zit. nach Erich Büttner, Der leibhaftige Munch, in: Jens Thiis, Edvard Munch, Berlin 1934, S. 92.

In den verschiedenen Farbausführungen präsentiert uns der Künstler ein Motiv, das er über mehr als dreißig Jahre in Gemälden und grafischen Arbeiten stetig weiterentwickelt. Im Jahr 1901 entsteht das erste aus der Reihe von insgesamt zwölf Gemälden, von denen sich zehn in Sammlungen internationaler Museen befinden. Es handelt sich um eine Ansicht des Ortes Åsgårdstrand in der Nähe von Oslo, in dem Munch zahlreiche Sommer verbringt. Ab 1899 mietet er in diesem Ort ein Haus, das er später käuflich erwirbt. Die drei weiblichen Figuren, die unser Holzschnitt zeigt, positioniert er am Geländer der Brücke, die zum Anlegesteg des Ortes für Dampfschiffe führt. Alle drei zum Wasser gewandt, erfüllen sie die traditionsreiche Funktion von Rückenfiguren und lenken unseren Blick auf die Häuser, Bäume und Büsche im Hintergrund, die Munch kompositorisch wirksam auf der Wasseroberfläche spiegelt. Durch die virtuose Bearbeitung des Holzstocks mit dem Hohleisen gelingt es Munch, eine fesselnde Sog- und Tiefenwirkung zu erzielen. Insbesondere die expressiv und doch feinfühlig gesetzten Strichlagen im Bereich der Brücke erinnern an Munchs wohl bekanntestes Gemälde „Der Schrei“. In die mit meisterhafter Prägnanz geschaffenen Strukturen bezieht er die Gegebenheiten des Holzstocks mit ein und entwickelt auf diese Weise eine atmosphärisch wirksame und kraftvolle Bildaussage, die diesen Holzschnitt von den anderen Darstellungen der Motivserie abhebt.

Der dritte und finale Zustand des Holzschnitts, dem unser Blatt zuzuordnen ist, weist diesbezüglich eine Besonderheit auf: Bei diesem letztmaligen Überarbeiten des Holzstocks spart Munch die druckenden Partien im Bereich des Kleides der mittleren Figur aus und perfektioniert durch die daraus resultierende, farbliche Akzentsetzung die Wirkung seiner Komposition. Nicht nur im Rahmen dieser faszinierenden Serie, sondern auch in Munchs druckgrafischem Schaffen insgesamt, kann die Darstellung in ihrer einzigartigen Ausarbeitung als einer der expressiven Höhepunkte gelten. [AM]

Postkarte von Munch an Gustav Schiefler, Munch Museet Archiv, Oslo.



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Äußere Wienerstraße (Altmünchen). 1934.

Öl auf Malpappe.

Verso signiert und datiert, sowie bezeichnet „31/34“. Sowie verso mit einem gestempelten Etikett „986“. Das Bild ist im Arbeitsheft der Künstlerin von 1934 unter der Nummer 31 verzeichnet. 33 x 45 cm (12.9 x 17.7 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 29.4.2022. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.16 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D, F

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Dalzell Hatfield Galleries (1961)
(verso auf der Rahmenrückpappe mit einem Etikett).
- Privatsammlung USA (seitdem in Familienbesitz).

- Eine der seltenen Münchener Ansichten von klarer Sachlichkeit
- Kräftig leuchtende und ausdrucksstarke an Murnau anknüpfende Farbpalette
- Sehnsuchtsvoller Blick auf das ländlich anmutende „Altmünchen“
- Die wenigen noch existierenden Herbergshäuser in München, wie hier von Münter gemalt, stehen heute unter Denkmalschutz



Gabriele Münter, Münchner Vorstadthäuser, 1934, Öl auf Malpappe, Privatbesitz.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts verfünffacht sich die Einwohnerzahl Münchens. Auf dem Hochufer der Isar leben in den sogenannten Herbergshäusern dichtgedrängt die Familien der zugezogenen Landbevölkerung, gehen Handwerker und kleine Kaufleute ihrer Arbeit nach. Als Gabriele Münter diese Häuser im Jahr 1934 malt, gehören sie an vielen Stellen schon der Vergangenheit an. Die kleinen, unterschiedlich ausgerichteten Häuser waren in Holz- und Steinbauweise errichtet und oft nur durch enge Gassen voneinander getrennt. Ab der Jahrhundertwende entstehen immer mehr städtische Mietshäuser an ihrer Stelle, die auch heute noch die Stadtteile Haidhausen und Bogenhausen prägen. Doch Münter interessiert sich hier – am Rande der Großstadt, die vom NS-Regime zur Hauptstadt der Bewegung ausgerufen wird – für die kleinen Leute und ihre Umgebung. Sie sucht in der Stadt die verbliebenen Reste der eingemeindeten dörflichen Siedlungen. Gabriele Münter nimmt mit den ersten Besuchen in Murnau das Dörfliche fest in ihren Kanon auf. Neben den Landschaftsdarstellungen findet sie mit ihren Ortsansichten zu einem der wichtigsten Themen ihres Œuvres. Nach etwas distanzierter und weiter gefassten Darstellungen von Häusern und Straßenszenen der 1920er Jahre findet Münter Anfang der 1930er

Jahre wieder zu ihrer farbstarken verdichteten Ausdruckskraft der frühen Murnauer Jahre zurück. Es entstehen einige ihrer bekanntesten Gemälde, wie z.B. „Das Russenhaus“ von 1931 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). Es ist auch eine weitere, motivisch unserem Gemälde vergleichbare Ansicht „Münchener Vorstadthäuser“ ebenfalls aus dem Jahr 1934 bekannt und mehrfach in Ausstellungen zu sehen gewesen. „Äußere Wienerstraße“ zeigt in großer Unmittelbarkeit diese kleinen Handwerkerhäuser dicht aneinandergedrängt. Die moderne Großstadt mit ihren Straßen, Abwasserkanälen und Grünanlagen ist an der gezeigten Stelle noch nicht angekommen. Türkise Grüntöne bestimmen neben Rotbraun und Hellbraun die Farbpalette, selbst der kleine Himmelausschnitt ist nur von verhaltenem Sonnenlicht erhellt. Eine graue Wolke zieht gerade am Himmel vorbei. Gabriele Münter formuliert bewusst ganz konträr zu ihren Darstellungen der ländlichen Klarheit. In diesem ausdrucksstarken Werk zeigt sich die Bedeutung Gabriele Münters als klare und durchaus kritische Beobachterin. [EH]

Auf der Klappe außen: Blick aufs alte Haidhausen mit seinen charakteristischen Herbergshäusern.



OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk bei Breslau

Zwei Mädchenakte
(Zwei stehende Mädchenakte unter Bäumen/
Zwei Mädchen neben Baumstämmen stehend).
Um 1923.

Aquarell und farbige Kreide.

Von Lüttichau/Pirsig-Marshal P 1923/25. Rechts unten signiert und datiert
„Otto Mueller 23“ (schwer leserlich). Auf Velin.
68,4 x 52 cm (26.9 x 20.4 in), blattgroß.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.18 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{RP}

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers (bis 1924).
- Berlin, Nationalgalerie (Kronprinzen-Palais), Inv.-Nr. F III 487 (Nr. 4)
(1924 vom Vorgenannten durch Tausch erworben, bis 1937)
- Staatsbesitz (1937 vom Vorgenannten beschlagnahmt, EK-Nr. 12152, bis 1939).
- Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1939 durch Kauf vom Vorgenannten, bis 1945).
- Nachlass Bernhard A. Böhmer (1945).
- Wilma Zelck, Rostock (1945 bis 21.5.1958: Auktion Stuttgarter Kunstkabinett,
in Verwaltung des vorgenannten Nachlasses für den Erben Peter Böhmer).
- Privatbesitz Augsburg (1958 über das Stuttgarter Kunstkabinett vom
Vorgenannten erworben, bis 1965).
- Privatbesitz Nordrhein-Westfalen (1965-2013).
- Privatbesitz (durch Erbschaft vom Vorgenannten, seit 2013).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen.

LITERATUR

- Wenzel Nachbaur, Otto Mueller Werklisten,
Archiv Roman Norbert Ketterer, Kirchner Museum,
Davos 1950er Jahre, m. Abb.
- Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer,
Auktion 31, 21.05.1958, Los 741 mit Taf. 41.
- Annegret Janda, Jörn Grabowski, Kunst in Deutschland 1905-1937.
Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen
Kronprinzen-Palais. Kunst in Deutschland 1905-1937 in der Alten
Nationalgalerie, Berlin 1992, Kat.-Nr. 342.
- Mario-Andreas von Lüttichau, Tanja Pirsig (Hrsg.), Otto Mueller.
Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen (CD-ROM),
München 2003, erweiterte Auflage Essen 2007/08, S. 329.
- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/
(EK-Nr.: 12152).

- Hinter dieser zart aquarellierten Kreide-Zeichnung verbirgt sich eine bewegte Provenienz
- Die ausgewogenen und wohlproportionierten Körper skizziert der Künstler mit einfachen, schnell und sicher gezogenen Linien
- Beeindruckend großformatiges Aquarell
- Otto Muellers mehrfigurige Aktdarstellungen gelten als die gefragtesten Arbeiten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt



Badende in Teichen und Seen oder in freier Natur sich dem Sonnenbad hingebende Mädchen, stets jugendliche Akte, ist das stilprägende Motiv Otto Muellers. Es erscheint in unzähligen Variationen zu einem fast unerschöpflichen Thema. Ziel Muellers künstlerischen Strebens ist, so schreibt er 1919 im Vorwort zu seiner ersten Einzelausstellung bei Cassirer, „[...] mit größtmöglicher Einfachheit, Empfindung von Landschaft und Mensch auszudrücken“.

Von Natur umschlossen

In dieser größtmöglichen Einfachheit und Suche nach Ursprünglichkeit aquarelliert Mueller zwei Mädchen, die neben respektive vor einem mehrstämmigen Baum auf einem von Schilfgras bewachsenen, sandigen Boden stehen. Ihre ausgewogenen und wohlproportionierten Körper skizziert der Künstler mit einfachen, schnell und sicher gezogenen Linien. Er hebt mit weicher Farbe die mädchenhaften Figuren aus der sie umschließenden Natur. Die Köpfe zumeist leicht nach vorne gebeugt, ihre Gesichter, von Kinn lang geschnittenem Haar streng gerahmt oder verdeckt. Die Harmonie zwischen den Mädchen und den Landschaftsausschnitten in Muellers Werken ist offensichtlich und wird 1929 durch den Kunstkritiker Willi Wolfradt sehr passend, wie „eine Fuge der schönsten Muße, die jede einzelne Komposition als elementare Gestalt bestimmt“ charakterisiert. Mit poetischer Prosa beschreibt Willi Wolfradt diese Mädchen weiter in vergleichbaren Kompositionen: „Junge Nacktheit, schmal und spröde von Wuchs und Gebärden kauert lässig im Ufergras waldumschlossener Teiche, eingegangen in die heilige Untätigkeit der Natur“ (zit. nach: Das Kunstblatt, Heft 6, Berlin 1922, S. 142ff.).

Gerade die Verteilung und Verschränkung der Dinge bei Mueller, die gleichgestimmten, wohlklingenden wie durchkomponierten Variationen erinnern in ihrem Aufbau an die Textur Paul Cézannes. Jedoch scheint Otto Mueller - dessen intensive wie direkte Auseinandersetzung mit Cézanne sei hier einmal unterstellt - eine noch weitere Reduzierung der plastischen Körperbildung in der Natur vorzunehmen, wie auch eine Vereinfachung der verschiedenen Körpergesten der Sitzenden, Hockenden, Stehenden zueinander. Berlin war der Ort, an dem die Kunst der französischen Impressionisten besonders gepflegt wurde und wo neben dem Galeristen Paul Cassirer sich besonders der Maler und langjährige Vorsitzende der Berliner Secession Max Liebermann, der damalige Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo von Tschudi wie auch der Kunstkritiker und Schriftsteller Julius Meier-Graefe für die moderne Kunst der westlichen Nachbarn einsetzen.

Begegnung mit den Brücke-Künstlern 1910

Die Begegnung mit Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel im Frühjahr 1910 in Berlin anlässlich einer gemeinsamen Ausstellung in der Galerie Macht bedeutet nicht nur den Beginn einer engen, sehr unterschiedlich verlaufenden Freundschaft mit den beiden im Charakter sehr verschiedenen „Brücke“-Künstlern. Diese Begegnung übt nochmals einen außerordentlich wichtigen, wenngleich nicht offen sichtbaren Einfluss auf den Stil Otto Muellers aus. Kirchners und Heckels Erfahrungen während der Ausflüge mit ihren Modellen in die Natur, die Art und Weise, wie und in welchen Abständen von den Künstlern die Modelle sich in der Seenlandschaft bei Moritzburg bewegten, fand augenblicklich großes Interesse bei Mueller, der zuvor schon, bereits 1901, während Sommeraufenthalten auf Hiddensee oder etwa 1908 das erste Mal auf Fehmarn sich in dergleichen Themen übt und dementsprechend auf die neuen Künstlerfreunde reagiert. Auch in den Jahren, in denen die Künstler von Berlin zu gemeinsamen Urlauben aufbrechen, etwa auf die Insel Fehmarn oder in die Kieler Förde, lassen sich zwangsläufig immer wieder Gemeinsamkeiten feststellen.



Otto Mueller, Zwei Mädchenakte (Zwei sitzende Akte), um 1916, Privatbesitz.



Otto Mueller, Zwei Mädchenakte (Zwei sitzende Akte), um 1916, Privatbesitz.

Bewegte Provenienz

Hinter dieser zart aquarellierten Kreide-Zeichnung verbirgt sich eine bewegte Provenienz. Ludwig Justi, Direktor der Berliner Nationalgalerie, tauscht das Blatt 1924 mit dem Künstler gegen eine frühere Arbeit. Im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“, veranlasst durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Berlin, wird das Aquarell am 16. August 1937 beschlagnahmt und per „Gesetz über Einziehung von Produkten entarteter Kunst“ vom 31. Mai 1938 entschädigungslos zugunsten des Deutschen Reiches enteignet.

Am 13. Februar 1939 erwirbt der Sekretär von Ernst Barlach, der Bildhauer und Händler Bernhard A. Böhmer aus Güstrow, einer der vier offiziell zur Verwertung der „entarteten Kunst“ zugelassenen Kunsthändler, das Werk „Zwei Mädchenakte“ gegen Devisen für 1 US-Dollar. Böhmer, der der Nationalgalerie in Berlin sehr nahesteht und mit dem leitenden Kurator der Sammlung Paul Ortwin Rave befreundet ist, kauft nicht nur diese aquarellierte Kreide-Zeichnung von Otto Mueller aus dem beschlagnahmten Konvolut von Zeichnungen mit der Provenienz Nationalgalerie, sondern so viele wie möglich, um die Blätter, nachdem der Spuk der NS-Zeit beendet ist, so die Hoffnung und mit Rave vereinbart, an die Nationalgalerie zurückzugeben.

Anfang Mai 1945, kurz bevor die russische Armee Güstrow erreicht, nimmt sich Böhmer mit seiner Frau das Leben und hinterlässt einen minderjährigen Sohn in der Obhut seiner Schwägerin Wilma Zelck. Wilma Zelck gelingt es, einen großen Teil des Konvoluts „Entartete Kunst“ von Güstrow nach Rostock, nach West-Berlin und Westdeutschland zu verbringen und wird die Kunst in den kommenden Jahren Stück um Stück an Sammler und Museen verkaufen. Der in Güstrow zurückgebliebene Teil wird 1947 von Kurt Reutti, Kunsthistoriker und Referent der Abteilung Volksbildung beim Magistrat Ost-Berlin gesichert, darunter auch eine große Anzahl der Zeichnungen aus der Nationalgalerie, die somit an ihren Sammlungsort in Ost-Berlin zurückkehren, aber ohne die aquarellierte Kreide-Zeichnung „Zwei Mädchenakte“ von Otto Mueller. Sie taucht 1958 bei Roman Norbert Ketterer in dessen 1946 gegründetem Auktionshaus in Stuttgart auf, in das Wilma Zelck seit 1949 jedes Jahr einliefert. [MVL]

„Eine Fuge der schönsten Muße, die jede einzelne Komposition als elementare Gestalt bestimmt.“

Kunstkritiker Willi Wolfradt, 1922.



MAX BECKMANN

1884 Leipzig – 1950 New York

Holländischer Radfahrweg. 1940/1942.

Öl auf Leinwand.

Göpel 615. Unten mittig signiert, datiert „43“ und bezeichnet „A“ für Amsterdam.

71,5 x 48,5 cm (28.1 x 19 in).

Im Skizzenbuch 43 verzeichnet Max Beckmann seit 1934 entstandene Gemälde.

Hier ist auch „Holländischer Radfahrweg“ verzeichnet. In einem undatierten

Brief von Quappi Beckmann an den Sammler May ist vermerkt, dass das

Gemälde am 10. November 1942 vollendet wurde und die Datierung 1943

erfolgte. [EH]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.20 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 ^{*/0}

\$ 330.000 – 440.000

PROVENIENZ

- Karl Buchholz, Berlin (frühestens Nov. 1942, vermutlich Kauf).
- Karl-Heinz Brandt (vermutlich ab Herbst 1944 bis Januar 1945; kriegsbedingte Verwahrung).
- Rosgartenmuseum, Konstanz (1945, Verwahrung).
- Marie Louise Buchholz, Überlingen (1945-April 1948, Verwahrung).
- Karl Buchholz, Madrid (April 1948-1949, von Vorgenannter übernommen).
- Buchholz Gallery Curt Valentin, New York (vermutlich 1949-1955, vom Vorgenannten erworben) (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Morton D. May, St. Louis (1955 vom Vorgenannten erworben, im Besitz bis 1983).
- Sammlung Margie Wolcott May, St. Louis (vom Vorgenannten ererbt, bis 1986).
- Privatsammlung Blohm, Hamburg (1986 von Vorgenannter erworben, Christie's London, 23.6.1986).

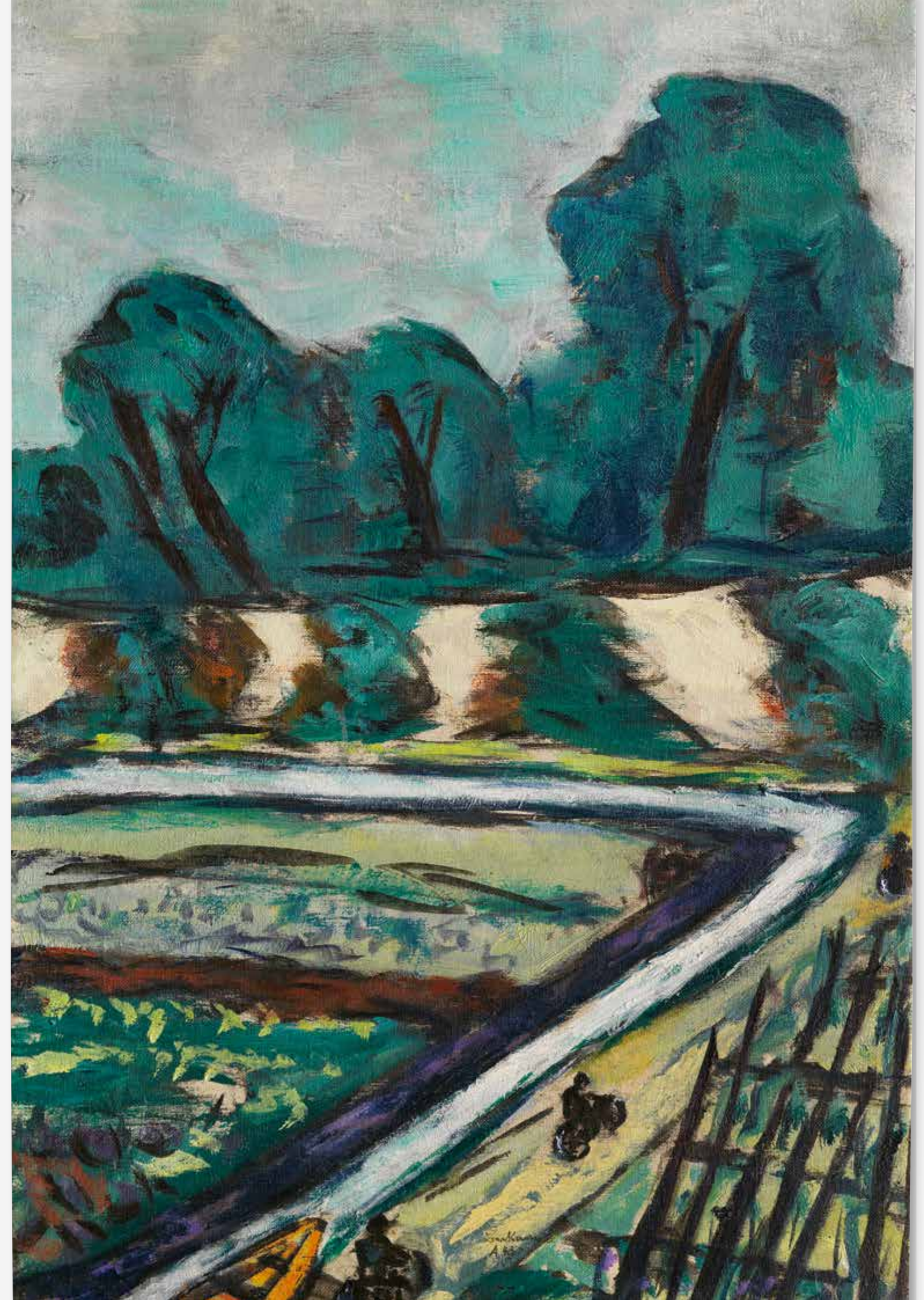
LITERATUR

- Benno Reifenberg u. Wilhelm Hausenstein, Max Beckmann, München 1949, S. 77, Nr. 460.
- MoMa Curt Valentin Papers - VII.C.1 - Statements A-L: 5.12.1955: Verkauf an Morton D. May für 500 \$ (Inventory 11058).
- Christie's, London, Impressionist, Expressionist and Modern Paintings and Sculpture, 23.6.1986, Los 52.
- Beatrice von Bormann, Landschaften des Exils - Max Beckmanns niederländische Jahre 1937-1947, in: Ausst.-Kat. Max Beckmann.
- Die Landschaften, Kunstmuseum Basel 2011/12, S. 45ff. m. Farbabb. 26.

- Gemalt in der schicksalhaften Amsterdamer Exilzeit
- Max Beckmann wählt für dieses Landschaftsgemälde eine im Gesamtœuvre außergewöhnliche Vogelperspektive
- Schilderung eines Fahrradausfluges in der Grachtenlandschaft um Hilversum, wie ihn Max und Quappi Beckmann auch in dieser schwierigen Zeit unternommen haben
- Das Gemälde befand sich annähernd 30 Jahre in der hervorragendsten Beckmann-Sammlung der USA: Sammlung Morten D. May, St. Louis
- Neben dem Gemälde „Holländischer Radfahrweg“ entstehen in der wichtigen Zeit von 1940-1942 mehrere Hauptwerke Beckmanns, darunter das Triptychon „Abfahrt“ (MoMA, seit 1942)

AUSSTELLUNG

- Max Beckmann, Chicago Art Center, März/April 1955, Kat.-Nr. 4.
- Max Beckmann. Retrospective Exhibition, City Art Museum, St. Louis, 1956, Paintings from the Collection of Mr. and Mrs. Morton D. May (ohne Katalog).
- SAINT LOUIS Pius XII Memorial Library, 14.2.-4.7.1960, Kat.-Nr. 68 m. Abb. (hier: Holland Landscape with Road).
- German Expressionist Paintings from the Collection of Mr. & Mrs. Morton D. May, Denver Art Museum, Denver / University of California, Los Angeles / Fine Arts Gallery, San Diego / M. H.de Young Memorial Museum, San Francisco / Art Institute, Chicago / Butler Institute of American Art, Youngstown / Art Institut, Akron / Carnegie Institute, Pittsburgh u.a., 1960-1962.
- The Morton D. May Collection of 20th Century German Masters, Marlborough Gerson Gallery, New York, 1970 / City Art Museum, St. Louis, 1970, Kat.-Nr. 34 m. Abb.
- Five Students of Max Beckmann, Washington University, St. Louis, 1984.
- Max Beckmann. Landschaft als Fremde, Kunsthalle Hamburg / Kunsthalle Bielefeld / Kunstforum Wien, 1998/99, Kat.-Nr. 66 m. Farbabb. S. 83.
- Im Zentrum: Ernst Ludwig Kirchner. Eine Hamburger Privatsammlung, Kunsthalle Hamburg / Kirchner Museum, Davos / Brücke-Museum Berlin, 2001, S. 124, Kat.-Nr. 5 m. Farbabb. S. 144 (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Zeit im Blick. Felix Nussbaum und die Moderne, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, 5.12.2004-28.3.2005, Kat.-Nr. 44 m. Farbabb. S. 84.





Max Beckmann auf einer Radtour, Sommer 1941.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Leben im Exil

Als Max Beckmann dieses Gemälde am 3. Oktober 1940 in seinem Tagebuch als „fertig“ beschreibt, lebt er mit seiner Frau Mathilde, gen. Quappi, schon seit gut drei Jahren im Exil in Amsterdam. 1937 war er aus Deutschland dorthin geflüchtet, als mit der Beschlagnahme seiner Werke aus Museen und der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München unmissverständlich klar wurde, wie es auch in Zukunft um die Möglichkeiten einer freien Malerei in Nazi-Deutschland bestellt sein würde. Die ernsthafte Überlegung nach 1930, erneut nach Paris zu ziehen, verfällt, als am 3. September 1939 Frankreich und Großbritannien Deutschland nach dessen Überfall auf Polen den Krieg erklären. Am 10. Mai 1940 überfallen die Deutschen auch die Niederlande, der Krieg kreist bald das einst so friedliche Amsterdam ein. Die Bedrohung der nächtlich überfliegenden Flugzeuge wird zur Tagesordnung. Beckmanns Bemühungen um ein Visum für die USA bleiben ohne Erfolg. Hilfreiche Freunde ermöglichen Beckmann in jenen Jahren, sein Leben und sein Schaffen fortzusetzen.

Günther Franke, sein wichtigster Händler in München, unterstützt Beckmann und erwirbt Bilder aus der Amsterdamer Zeit, die etwa sein Sohn Peter, Stabsarzt bei der Luftwaffe, dann mit ihm zur Verfügung stehenden Transportmitteln nach München schmuggelt.

Max Beckmann, Wasserturm in Holland (Overveen), 1942, Öl auf Leinwand, Sammlung Würth, Künzelsau. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Max Beckmann, Eyckenstein-Zypressen, 1943, Öl auf Leinwand, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

In Amsterdam tauscht sich Beckmann mit dem ansässigen Dichter Wolfgang Frommel, den Malern Friedrich Vordemberge-Gildewart und Otto Herbert Fiedler, oder mit seinem Werkchronisten Erhard Göpel aus. Sie alle erscheinen in Beckmanns großartiger Bilderwelt. „Und dennoch litt er sehr unter Isolation, Verdunkelung und mangelhafter Ernährung“, so sein amerikanischer Freund und bis Herbst 1939 in Paris lebender Sammler Stephan Lackner, der Beckmann mit monatlichen Käufen unterstützt und dem Künstler damit ein Einkommen sichert. „Sogar der Strand von Zandvoort, wohin er und Quappi sehr oft geradelt waren, war ab Juni 1942 mit Stacheldraht verrammelt. Es ist erstaunlich, wie der Maler in seiner Phantasie von intensiven Erinnerungen zehrte. Immer wieder erscheinen Landschaften aus Cap Martin, Monte Carlo und Bandol im Œuvre von 1940 bis 1944.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Retrospektive, München 1984, S. 155) Postkarten und Fotografien dienen dem Künstler damals, seine Erinnerungen an die seinerzeit besuchten französischen Badeorte oder



Max Beckmann, Parkweg, 1943, Öl auf Leinwand, Sammlung Würth, Künzelsau. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

niederländischen Küstenlandschaften zu schärfen. Lackner erwähnt auch, dass die Amsterdamer Jahre Beckmanns von schöpferischer Produktivität geprägt sind; er schuf mit 280 Gemälden ein Drittel seines malerischen Werks. Es entstehen neben den mythologisch und bedeutungsschwanger aufgeladenen Figurenkompositionen auch Landschaften, die sich wie Urlaub und Erholung von dem „Welttheater des Malers Beckmann“, wie es Stephan Lackner 1938 treffend beschreibt, unterscheiden.

Und so wirkt „Holländischer Fahrradweg“, auch „Hilversumer Waldlandschaft“ genannt, wie eine erholende Betrachtung, eine Hommage an die lieb gewonnene Landschaft seiner Wahlheimat, die Niederlande, „die erst im Mai 1940 beim Einmarsch der Deutschen in den Krieg hineingezogen wurden und wir in der Falle saßen“, so

Mathilde „Quappi“ Beckmann in ihrer Erinnerung an das Leben mit Max Beckmann (München 1985, S. 27). „Trotz der häufigen Depressionen, die Max befallen, weil er sich das Elend des Krieges so zu Herzen nimmt, liebt er Amsterdam immer mehr. Er wandert oft die Kanäle entlang, geht auch oft ins Rembrandt-Haus [...]. Auch die Umgebung von Amsterdam hatte es ihm angetan. In den ersten Kriegsjahren fuhren wir oft an die See. Von 1942 an waren Ausflüge an die Küste nicht mehr erlaubt. Wir fuhren dann mit der Bahn nach Hilversum, mieteten uns Fahrräder und radelten stundenlang durch den Wald oder durch die blühende Heide. ‚Wunderbare Radtour Hilversum, Eyckenstein. Brachte Fingerhutbouquet mit heim‘, schrieb Max am 7. Juli 1942 in sein Tagebuch. Als es noch erlaubt war, fuhren wir nach Haarlem und Overveen und radelten auf der Landstraße hinter dem Strand durch die Dünen. Aber diese Ausflüge ließen sich nicht lange fortsetzen, weil die Luftangriffe der Alliierten immer häufiger und heftiger wurden“, so Mathilde „Quappi“ Beckmann (ebd.). Max Beckmann malt in Holland neben den „mythologisch und bedeutungsschwanger aufgeladenen Figurenkompositionen“ eine größere Gruppe von Landschaftsbildern, die sich teilweise identifizieren lassen, wie etwa Overveen mit Wasserturm, die Zypressen von Eyckenstein oder einige Landschaften von Laren.

Hilversum: Ein harmonischer Tag Mitten im Krieg

Hilversum, etwa 30 Kilometer südlich von Amsterdam gelegen, ist noch heute bekannt für seine Wander- und Fahrradwege. Die Szene inspiriert laut Werkverzeichnis den Künstler nach einem Ausflug mit dem Fahrrad, den er gemeinsam mit seiner Frau am 4. Mai 1940 unternimmt. Am 7. Juli 1942 unternimmt das Ehepaar erneut eine Fahrradtour in Hilversum, woraufhin das Gemälde anscheinend einer Überarbeitung unterzogen wird. Es wird vermutet, dass Beckmann zunächst die Erinnerung an eine Waldlandschaft deutlicher herausstellt, die dann jedoch zugunsten des Radfahrwegs motivisch stärker in den Hintergrund rückt. (Eintrag im Catalogue raisonné, 2021, <https://beckmann-gemaelde.org/615-hollaendischer-radfahrweg>) Auch die umsäumten Beete, die den linken Teil des Gemäldes dominieren, scheinen demnach erst 1942 vom Künstler mehr Aufmerksamkeit zu erfahren, ebenso die rechte untere Ecke der Komposition mit einem Stangenspalier und vermutlich die Gracht, die zunächst parallel zum Fahrradweg entlangführt, um dann plötzlich im rechten Winkel die Richtung zu wechseln. Die mächtigen Bäume im Hintergrund spiegeln sich im Wasser einer Gracht, welche die charakteristische niederländische Flachlandschaft im Landesinneren abwechslungsreich bereichern. Auffallend dazu ist die Wahl der Perspektive: eine spürbar herausgestellte Aufsicht, womit er die Szene mit den Radfahrern wie aus einer Vogelperspektive festhält, ein darstellerisches Mittel, das Beckmann häufig in seiner Landschaftsmalerei anwendet. Nicht zuletzt, um wie hier mit der Aufsicht die erzählerische Dichte abzubilden. [MVL]

KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 1994.

Acryl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert und mit einem Richtungspfeil bezeichnet. 163 x 244 cm (64.1 x 96 in). [CH]

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

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.22 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000 ^{R/D, F}

\$ 99,000 – 132,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung.
- Privatsammlung Süddeutschland (2009 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Helmut Friedel für die Stiftung Frieder Burda (Hrsg.), Ausst.-Kat. Katharina Grosse, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Köln 2016, S. 175 (Abb., S. 38).

Als Meisterschülerin Gotthard Graubners findet Katharina Grosse schon in den 1980er Jahren an der Düsseldorfer Kunstakademie zu einer ungegenständlichen, auf die Wechselwirkungen von Farben konzentrierten Malerei. 1992 erhält sie den Villa-Romana-Preis und weilt für mehrere Monate in Florenz. In den darauffolgenden Jahren überwiegen in ihrer Palette vorwiegend die Gelb-, Blau-, Grün- und Rottöne, von denen meist eine einzelne Farbe die Bildfläche dominiert. In dem hier angebotenen, großformatigen Gemälde arbeitet die Künstlerin mit einem besonders einnehmenden Kalt-Warm-Kontrast. Mit unterschiedlicher Deckkraft legt Grosse mehrere Schichten von sattem Orange über kräftiges Blaugrün. Die Spuren des breiten Pinsels sind zum Teil ganz deutlich sichtbar, visualisieren den künstlerischen Schaffensprozess und verleihen dem Werk in Verbindung mit der Größe der Leinwand, der beeindruckenden Intensität und mal lasierenden, mal deutlich kräftigeren Deckkraft der Farben eine tatsächliche räumliche Präsenz, eine erhabene Sinnlichkeit und eine deutlich spürbare Anziehungskraft.

Ähnlich wie die schwarzen Übermalungen Kasimir Malewitschs ist auch Grosses Malerei ein sich wiederholender Prozess der Übermalung. In ihrem künstlerischen Handeln folgt die Künstlerin auch Malewitschs völlig verändertem Malereibegriff, des vollständig ausgelöschten, traditionellen Verständnisses von Bild und Abbild. So dient auch ihre Malerei nicht mehr der Hervorbringung einer bestimmten Illusion, stellt nicht mehr etwas dar, das der eigentlichen Wirklichkeit oder einer imaginierten Vorstellungswelt entspricht. Stattdessen bemüht sich die Künstlerin um die Aufhebung der Grenzen zwischen Bild und Realität und bringt in einem performativen Akt eine gänzlich neue Realität hervor: „What appears in the image field is not subor-

- **Das Jahrzehnt ihres Durchbruchs: In den 1990er Jahren werden Grosses Arbeiten in ersten Einzelausstellungen in renommierten Museen und Institutionen gezeigt**

- **Teilnehmerin an der 56. Biennale di Venezia**

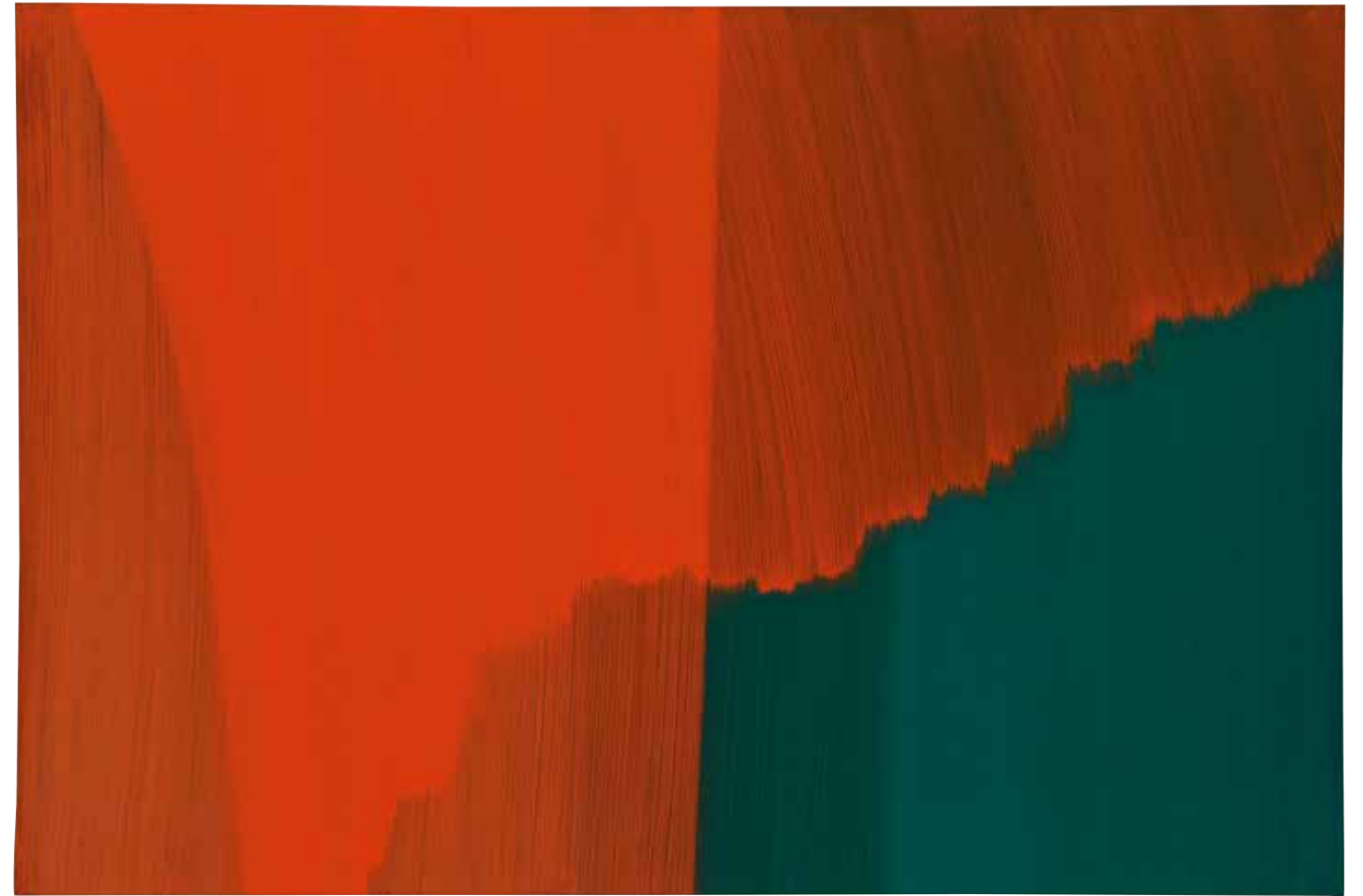
- **Vergleichbare Arbeiten aus den 1990er Jahren sind bspw. Teil der Sammlungen der Deutschen Bank AG und der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland**

- **Groß angelegte Einzelausstellungen Katharina Grosses sind in den letzten Jahren bspw. im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwartskunst in Berlin, im Museum of Fine Arts in Boston, im HAM Helsinki Art Museum in Helsinki, im Museum Kunstpalast in Düsseldorf und im Museum Frieder Burda in Baden-Baden zu sehen**

- **Seit 2017 gehört Grosse zum Künstlerkader der Gagosian Gallery und wird von der renommierten König Galerie vertreten**

dinate to existing reality, it constitutes that reality. I don't interpret reality; I understand reality as a performative activity that generates itself newly and differently, again and again.“ (Katharina Grosse in einem Gespräch mit der Künstlerin Ati Maier, in: Bomb Magazine (online), 1.4.2011).

Aus den Leinwandarbeiten der 1990er Jahre, zu denen auch das hier angebotene Werk gehört, entwickeln sich in den darauffolgenden Jahren schließlich die Raummalereien, in denen Grosse die Farbe als monumentale, ausufernde Flächen auf Innen- und Außenwänden aufträgt. Heute trägt Grosse ihre Malerei nicht nur auf Papier, auf Leinwände und andere tradierte Bildträger auf, sondern parallel dazu auch auf meterlange Stoffkonstruktionen, Möbel, Böden, Erdaufschüttungen, Wände und Fassaden. Auf diese Weise nimmt sie nun ganze Räume und Örtlichkeiten ein, die sich durch ihr künstlerisches Eingreifen in überdimensionale Installationen verwandeln. Mit dieser grenzüberschreitenden Kunst gilt Katharina Grosse heute als eine der bedeutendsten und renommiertesten Malerinnen ihrer Generation und der abstrakten Gegenwartskunst im Allgemeinen. Zu ihren meistbeachteten Einzelausstellungen der letzten Jahre gehören die Werkschauen im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin und im Baltimore Museum of Art (2020), im chi K11 art museum in Schanghai (2018), im MoMA PS1 auf Long Island und im Museum Frieder Burda in Baden-Baden (2016), im Museum Kunstpalast in Düsseldorf (2014), im Kunstmuseum Bonn (2011), im MASS MoCA, Massachusetts (2010), und im Palais de Tokyo, Paris (2005). Zudem ist Katharina Grosse auf der Helsinki Biennale im Helsinki Art Museum und mit ihrem Werk „Untitled Trumpet“ 2015 auf der Biennale in Venedig vertreten. [CH]



EMILIO VEDOVA

1919 Venedig – 2006 Venedig

Ciclo 1962 BB4. 1962.

Öl, Tempera und Zeitungspapier auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.
146 x 201 cm (57.4 x 79.1 in).

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.24 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 ^{R/D, F}

\$ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Biedermann, München.
- Privatsammlung
(seit 1984, direkt vom Vorgenannten erworben)
- Privatsammlung Süddeutschland
(seit 2015, durch Erbschaft vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Vedova, Kunstverein Braunschweig, 6.12.1981-2.2.1982
(m. Farbabb. S. 93).
- Emilio Vedova, Galerie Neuendorf, Frankfurt am Main,
13.4.-10.5.1989, Kat.-Nr. 18.

Emilio Vedova ist ein Hauptvertreter der italienischen expressiv-abstrakten Malerei ab den 1950er und frühen 1960er Jahren. Nach einer Phase der geometrischen Formensprache überwindet Vedova diese zwischen 1950 und 1953 zugunsten einer gestisch-informellen Malerei. Schwarz und Weiß prägen das Werk des Künstlers und entsprechen einem inhaltlichen Wunsch nach Eindeutigkeit des Ausdrucks, kräftige Farbakzente in Rot, Gelb und bisweilen Grün steigern um 1960 die Intensität und präzisieren die formale Ausrichtung der dynamischen Strukturen. Vedovas Grundhaltung und bildnerischer Zugriff zeigen enge Parallelen zum amerikanischen abstrakten Expressionismus und dem radikaleren Action-Painting, jene unmittelbare und dynamische Malweise. Bisweilen vermischt der Künstler die Farbmaterie oder übermalt wie hier Fetzen einer collagierten Tageszeitung mit kräftigen Pinselhieben und macht sie nahezu unkenntlich, um dennoch mit ihrer Hilfe den räumlichen Realitätscharakter zu betonen. Durch direkte oder indirekte Collageelemente in Schichten übereinander entreißt Vedova einer spontanen, unmittelbar sinnlichen Malerei eine Unverbindlichkeit, die sich scheinbar aus Partien unterschiedlicher Bildelemente zusammensetzt. Mit verschiedenen Pinselgrößen trägt der Künstler in dramatischer Geste die Farben auf, hinterlässt ein Bild voller Kraft, voller Aggression, bildet so das malerisch inszenierte Chaos ab auf der Leinwand. Die Schwarzwerte steigern die Intensität der Gesamtwirkung, präzisieren die formale Ausrichtung, die sonst leicht durch Buntwerte verschleiert werden könnten. Vedovas Aktionskunst, in der sich Zeit und Raum durchdringen, erlaubt keine abgeschlossenen, endgültigen Formulierungen. Sie bezieht uns spontan und unmittel-

- Aus der gesuchten Schaffenszeit der frühen 1960er Jahre
- Emilio Vedova ist ein Hauptvertreter der italienischen expressiv-abstrakten Malerei
- 1964 und 1982 Teilnahme an der documenta
- Vedovas Werke befinden sich in renommierten internationalen Sammlungen wie dem Solomon R. Guggenheim, New York, dem Museum of Modern Art, New York, und der Tate London



Emilio Vedova, Tensione, 1958, Tempera auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen.

bar mit ein in den Aufstand der Gefühle, in ihre Unruhe, Zerrissenheit und dialektische Widersprüchlichkeit. Vedovas Arbeit ist stets auch Ergebnis einer existenziellen Betroffenheit, die sich in seinem Werk und seiner Person mitteilt und die nicht zuletzt eine der wesentlichen Ursachen dafür sein mag, dass Vedova für eine jüngere Generation neo-expressiver Maler zu einer wichtigen Integrationsfigur werden konnte. Und obwohl Vedova spätestens seit Ende der fünfziger Jahre innerhalb der internationalen Kunstszene als Klassiker der ungegenständlichen Malerei verbürgt ist, scheint er zeitlebens weiter denn je davon entfernt gewesen zu sein, das ebenso bequeme wie beliebige Schema des informellen Abstrakten für sich zu akzeptieren. Für Vedova zeigt seine Malerei kein formales System, keine perfekte Technik, sie ist nicht beliebig variierbare, keine virtuose Fingerübung, sondern für ihn entsteht die Malerei aus existenzieller Notwendigkeit, ist die einzig tragfähige Möglichkeit für ihn, sich mit seiner Situation in einer zutiefst gefährdeten Welt produktiv zu beschäftigen. [MvL]



SEAN SCULLY

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

Line Deep Red. 2005.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Rahmenrückwand signiert, datiert, betitelt und mit einem Richtungspfeil bezeichnet. Auf dem „Inset“ verso ebenfalls mit einem Richtungspfeil bezeichnet. 48,3 x 38,1 cm (19 x 15 in).

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.26 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D, F

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Lelong, New York.
- Privatsammlung Norddeutschland (2005 vom Vorgenannten erworben).

- Scullys Beweis für große Wirkung in kleinem Format
- „Insets“, in die Leinwand eingesetzte kleinere Leinwand-Fenster, verwendet der Künstler seit den 1970er Jahren, sie gelten als eines der bedeutendsten Stilmittel seines gesamten Œuvres
- Vergleichbare Arbeiten mit separaten, eingesetzten Leinwänden befinden sich u. a. im Museum of Modern Art, New York, in der Tate Gallery, London, und im Modern Art Museum of Fort Worth, Texas
- Im Entstehungsjahr zeigen die Philips Collection in Washington, D. C., das Metropolitan Museum of Art in New York u. a. die groß angelegte Einzelausstellung „Sean Scully. Wall of Light“
- Zuletzt sind die Arbeiten u. a. in der umfassenden Retrospektive „Sean Scully. Passenger“ in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest ausgestellt

Die Welt ist rechteckig:

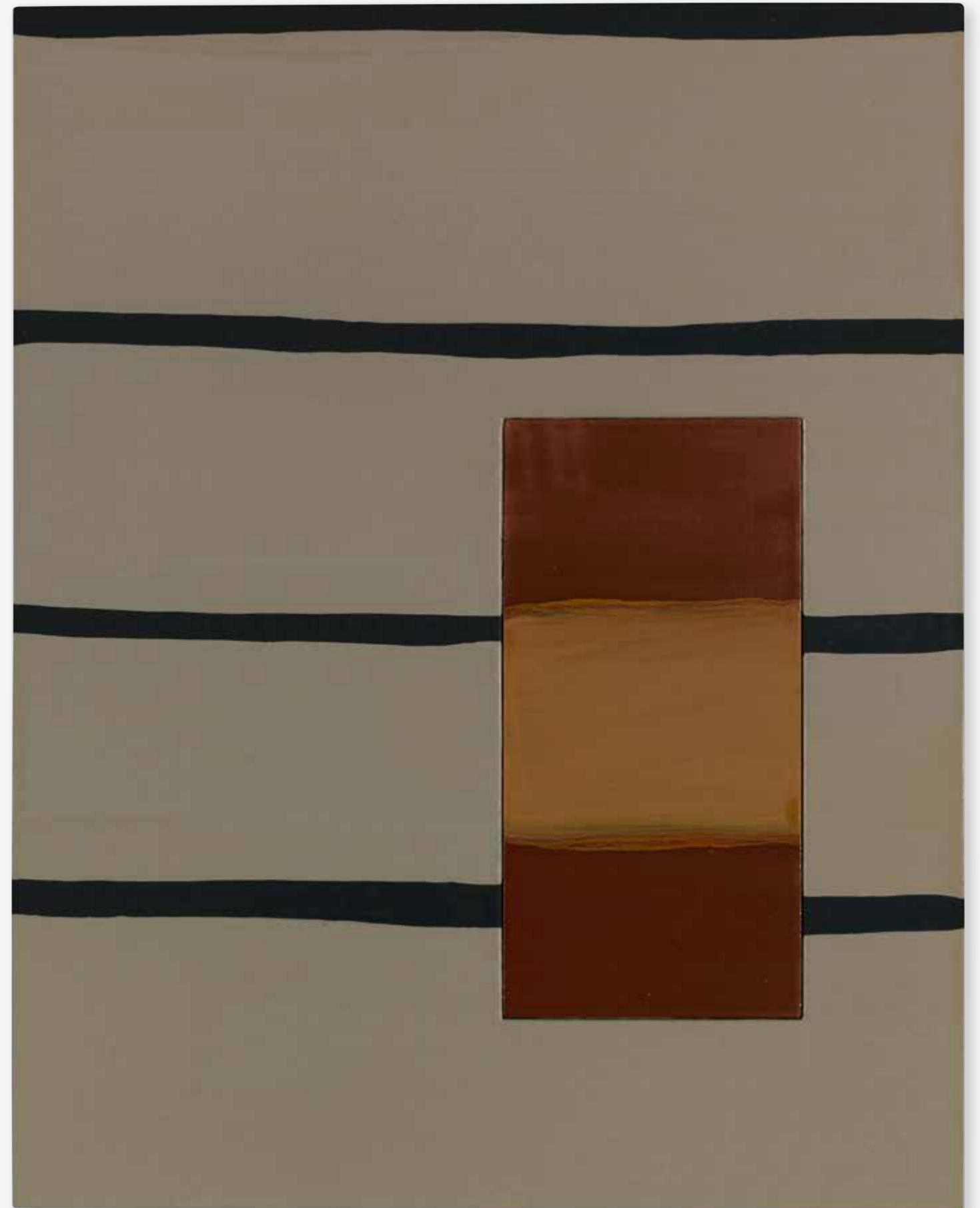
Scullys besonderer Sinn für Struktur und Gliederung

Im mittlerweile mehr als 50 Jahre umfassenden, faszinierenden Œuvre Sean Scullys dominieren verschiedenfarbige, vertikal und horizontal verlaufende, unterschiedlich breite und lange Streifenkompositionen sowie rechteckige Farbflächen, mit denen der Künstler seine wiederum in Rechtecke aufgeteilten Bildflächen füllt. Obwohl seine Malerei einer steten Entwicklung und Veränderung unterworfen ist, hat sich seine Kunstauffassung über die Jahre hinweg nicht grundlegend geändert. Sein alltägliches Umfeld versorgt ihn seit jeher mit immer neuen Anregungen und inspirierenden visuellen Eindrücken: die Streifenmuster der traditionellen Stoffe auf einer Reise nach Marokko, die orthogonalen Straßenzüge Manhattans, geometrische Verkleidungen von Fassaden, zu Würfeln geschnürte, übereinandergeschichtete Strohbälle oder die jahrtausendealten Steinmauern auf den Aran Islands in Scullys Heimatland. „Ich habe mich schon immer sehr stark zu einem Sinn für Struktur hingezogen gefühlt“, erklärt der Künstler (Interview mit Kevin Power, zit. nach: Inner. Gesammelte Schriften, S. 102). In



Sean Scully am Strand von Marokko, Mai 1996. © Sean Scully

dieser nahezu obsessiven Beschäftigung mit geometrischen Gliederungen und Anordnungen rechteckiger Formen entstehen nicht nur Gemälde, Aquarelle, Druckgrafiken und Fotografien, sondern auch Skulpturen, Installationen und sogar Buntglasfenster.



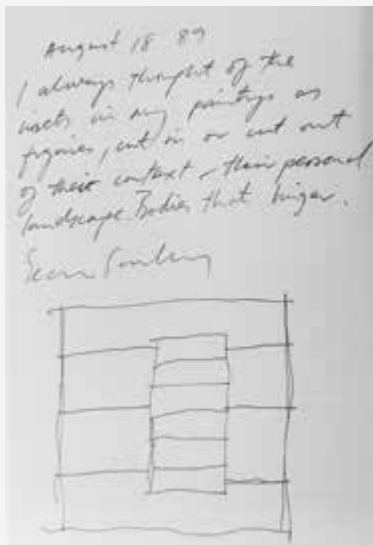
Vorbilder und Weiterentwicklungen

Während die frühen Arbeiten des Künstlers eher geometrischen Netzen aus sich überkreuzenden farbigen Linien ähneln, enthält sein Œuvre nach seiner Immigration ausschließlich Arbeiten, in denen sich die Farbfelder und -streifen eben nicht mehr überkreuzen. Auf seinem Weg zu seiner eigenständigen, charakteristischen Bildsprache beeinflussen ihn damals u. a. die akkurate Geradlinigkeit Piet Mondrians, aber auch die vibrierenden Farbfelder Mark Rothkos – Künstler, die ebenso wie Scully vom Rhythmus und einer gewissen Geometrie besessen sind. Doch Scully entwickelt eine ganz eigene, sehr emotionale abstrakte Malerei, in der Licht, die Materialität der Farben und die Haptik der Oberflächenbeschaffenheit eine große Rolle spielen. Ab den 1980er Jahren entstehen neben den mehrteiligen bzw. aus einzelnen Bildträgern zusammengesetzten Werken nun auch die sogenannten Insets: fensterähnliche, in die eigentliche Leinwand eingesetzte kleinere, bemalte Leinwände, mit denen der Künstler eine reizvolle Unterbrechung, eine Irritation hervorruft. Wie auch in unserem Gemälde schneidet Scully dafür einen Teil aus der Leinwand heraus und füllt das entstandene „Fenster“ mit einer farblich wie strukturell divergierenden Leinwand, einem „Inset“, das nicht nur einen buchstäblichen, sondern durch die nun entstandene, stabilisierende Vertikale auch einen visuellen Bruch mit der gegebenen, horizontalen Streifenformation mit sich bringt.



Ein „Inset“-Gemälde mit dem noch nicht eingesetzten Leinwand-Fragment im Atelier von Sean Scully, 2021. © Sean Scully

Sean Scully, Notiz zu seinen „Insets“,
18. August 1989. © Sean Scully



Feuer und Himmel, Landschaft und Meer

Obwohl sich Scully einer völlig abstrakten Malerei ohne figurative Anklänge verschrieben hat, enthalten die Arbeiten aufgrund ihrer Farbtonalitäten und der waagrecht oder senkrecht verlaufenden, ausdrucksstarken Streifenformationen eine Fülle von Assoziationsmöglichkeiten, welche oftmals durch deskriptive Bildtitel verstärkt werden. „Fire“ (1984) erstrahlt in kräftigem Orange, „Land Sea Sky“ (2000) zeigt die schönsten Nuancen kräftiger Blautöne. Die Arbeiten erinnern an die Elemente, an Horizontlinien und Küstenlandschaften verweisen so auf einen den Bildern innewohnenden Funken einer vom Künstler erlebten Wirklichkeit, aus der sie erwachsen sind. So könnte man bei der Betrachtung des hier angebotenen Werkes „Passenger Line Deep Red“ mit seinen dunklen, schwarzen Linien, dem hellen Grau und dazu kontrastierendem, besonders warmtonigen Gelb- und Rot womöglich an mit wohligem Kaminfeuer bekämpfte neblige Regentage und dunkel verhangene Novemberhimmel denken.



Sean Scully, Bigland, 1988, Öl auf Leinwand (mit „Inset“),
National Gallery of Australia, Canberra. © Sean Scully

„Die Leute neigen dazu, sich Abstraktion abstrakt vorzustellen.
Aber nichts ist abstrakt: Es ist immer noch ein Selbstbildnis.
Ein Bildnis des eigenen Zustands.“

Sean Scully, 5.3.2006, zit. nach: Kelly Grovier, Kirsten Voigt (Hrsg.), Inner. Gesammelte Schriften von Sean Scully, Berlin 2018, S. 192.

Sean Scully, Window Figure, 1999, Öl auf Leinwand (mit „Inset“),
Staatliche Kunstsammlungen Dresden. © Sean Scully



Eine unverwechselbare, zeitlose Kunst

Mit seinem so malerischen Farbauftrag, den starken visuellen, förmlich spürbaren Kalt-Warm- und deutlichen Hell-Dunkel-Kontrasten und mit der Gleichzeitigkeit von streng voneinander abgegrenzten und dann wieder so weich konturierten, vibrierenden Farbfeldern im Inneren verleiht der Künstler seinem Werk die ganz typische sinnliche Ausdrucksstärke und räumliche Präsenz, die Scully zu einem der bedeutendsten abstrakten Maler seiner Generation gemacht hat. Seine unverwechselbare, zeitlose Kunst wird seit den 1980er Jahren und insbesondere in den vergangenen Jahren weltweit in zahlreichen Einzelausstellungen gezeigt. 2014/15 ehrt man ihn als ersten westlichen Künstler überhaupt mit einer umfassenden retrospektiven Überblicksschau in China, allein 2019 finden weltweit acht Einzelausstellungen seiner Arbeiten statt, u. a. in der National Gallery in London und in der Albertina in Wien. Im vergangenen Jahr zeigt die Ungarische Nationalgalerie eine viel beachtete Retrospektive seiner Arbeiten der vergangenen Jahrzehnte und in diesem Jahr bespielt Scully sowohl die Langen Foundation in Neuss als auch das Philadelphia Museum of Art mit groß angelegten Einzelausstellungen. [CH]



Metro 5. 2001.

Acryl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und betitelt. 200,5 x 200,5 cm (78.9 x 78.9 in).

Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit. Das Werk ist unter der Nummer WVF.01.B.0618 im Archiv registriert.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.28 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 ^{R/D, F}

\$ 198,000 – 264,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Deutschland (direkt vom Künstler erworben).
- Privatsammlung Belgien.

- **Farbstarke, großformatige Hommage an Barnett Newman**
- **Förgs Malerei vereint scheinbar Gegensätzliches: die geometrische Strenge der Bildanlage mit der gestischen Spontaneität des vibrierenden Farbauftrages**
- **Großformatige Farbfelder Günther Förgs befinden sich heute in zahlreichen bedeutenden internationalen Sammlungen, wie u. a. der des Museum of Modern Art, New York, des Städel Museum, Frankfurt a. M., des Stedelijk Museum, Amsterdam und des San Francisco Museum of Art**

Der Werdegang von Günther Förg ist eng mit der Stadt München verbunden. 1952 in Füssen geboren, studierte er in den siebziger Jahren bei Karl Fred Dahmen an der Akademie der Bildenden Künste in München und reagierte in seinen Werkserien auf Ausstellungen wie die von Cy Twombly im Lenbachhaus oder Blinky Palermo in der Galerie Heiner Friedrich. Nach ersten Einzelausstellungen bei Rüdiger Schöttle waren seine Werke regelmäßig in München zu sehen und er prägte als Professor für Malerei an der Akademie bis zu seinem Tod. Das Werk Günther Förgs besticht durch seine Vielfältigkeit. Er bewegt sich mit spielerischer Leichtigkeit zwischen den künstlerischen Medien: Malerei, Skulptur, Wandmalerei, Fotografie, Zeichnung und Grafik. Besonders in der Malerei zeigt er seine Vielfältigkeit. Förg beschränkte sich hier nicht nur auf die Leinwand, sondern experimentierte auch mit Stoffen und Papier, Blei und Holz als Trägermaterialien. Neben Öl und Acryl benutzte er auch Gips, Blattgold und Kreide. Nicht nur die vielfältigen visuellen und haptischen Effekte, die sich durch Pinselführung und Farbauftrag erzielen lassen, reizten ihn, sondern vor allem auch die Widerstandsfähigkeit der Materialien und deren zufällige Eigenschaften, auf die er künstlerisch reagieren musste. In seinen Werken fehlt jedes narrative Moment, sie zielen allein auf optische Prägnanz. Dabei setzt er auf einen transparenten Farbauftrag, damit der Untergrund immer mitwirken kann. Förg arbeitet nicht in Schichten sondern erzielt die gewünschte Oberflächenwirkung in einem Farb-

auftrag, dabei strebt er einen monochromen Farbklang an. Er sucht keine Tiefe in seiner Malerei und genau das gibt seinen Bildern diese einzigartige Leichtigkeit. Er gibt seinen Oberflächen mit den offen zutage tretenden Spuren der Pinselführung Transparenz und Durchlässigkeit. Die Bewegungen des Pinsels erinnern an die Vorgehensweise sowie das Formenrepertoire der Abstrakten Expressionisten und der Informellen, erhalten jedoch nicht so viel Ausdrucksintensität, als dass sie als Abbilder von Erregungen der Psyche verstanden werden könnten. Stattdessen bleibt die Assoziation an Gegenständliches, zum Beispiel an Fensterreihen, erhalten. Die Nähe zur Architektur prägt sein gesamtes Schaffen. Seit 1982 entstehen großformatige Fotografien von wichtigen kultur-historischen Bauwerken, die sich durch strenge Gliederung, einfache Linienführung, flächige Kompositionen und konstruktive Symmetrie auszeichnen. Sie stehen für Förgs Vorliebe für strenge Ästhetik und ruhige, unbewegte Kompositionen. Die Architektur wird auf ein fast abstraktes Niveau gehoben. Dieses Prinzip überträgt sich auch in seine Malerei. Das Fenster ist immer wieder Thema in seinen fotografischen Arbeiten. Es wird ausschnitthaft als Leinwandkomposition übertragen. Das Fensterkreuz wird schematisiert, wird zur Form, so dass es in der Bildkomposition zur Teilung der Flächen dient. Die Aufmerksamkeit richtet sich allein auf die Essenz von Linie und Farbfläche und nimmt mit seiner energetisch rot leuchtenden Farbe den gesamten Raum ein. [SM]



„Ich liebe Zinnoberrot [...]. Das kommt von der Typographie bei den russischen Konstruktivisten. Es hat etwas Signalhaftes oder Peppiges.“

Günther Förg, 1997.

GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen – 2013 Freiburg

Metro 4. 2001.

Acryl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und betitelt. 200,5 x 200,5 cm (78.9 x 78.9 in).

Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit. Das Werk ist unter der Nummer WVF.01.B.0617 im Archiv registriert.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.30 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 R/D, F

\$ 154,000 – 198,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Deutschland (direkt vom Künstler erworben).

· Privatsammlung Belgien.

Während seiner gesamten Laufbahn ist Förg von der Moderne und ihrem Erbe fasziniert und entwickelt eine Bildsprache, die ihre Grundprinzipien untergräbt und gleichzeitig auf sie aufmerksam macht. Die Bezugspunkte in Günther Förgs Werk reichen vom russischen Konstruktivismus über den italienischen Rationalismo bis hin zum abstrakten Expressionismus und Minimalismus. Förg nimmt in seinem Werk sozusagen den Standpunkt einer postmodernen Retrospektive ein, die die gesellschaftliche Utopie der Avantgarde verloren hat. Trotzdem gibt Förg deren ästhetischen Entwürfen eine erfrischende Aktualisierung, der Reichtum und die Last der Erinnerung treffen auf die unbeschwertere Leichtigkeit des Hier und Jetzt. Der 1952 in Deutschland geborene Förg erlebt die Kölner Kunstszene in ihrer Hochzeit in den 1980er Jahren, in der Künstler wie Sigmar Polke und Martin Kippenberger die Traditionen der Malerei respektlos herausfordern. Förgs frühe Streifzüge durch verschiedene Disziplinen wie Malerei, Fotografie, Grafikdesign und Bildhauerei legten den Grundstein für die ehrgeizigen konzeptuellen und philosophischen Überlegungen, die seine Karriere in einer Reihe von Medien und unterschiedlichen Werkgruppen bestimmen sollten. In seinen frühen monochromen Wandgemälden und Bleiarbeiten hinterfragt Förg modernistische und minimalistische Anliegen aus einer zeitgenössischen Perspektive. In der Wandmalerei wurzelt die immer wiederkehrende Teilung der Fläche im Œuvre Förgs. Als Abschlussarbeit an der Akademie entsteht ein Ensemble von monochromen Bildern auf Aluminium im Format 100 x 120 Zentimeter. Damit war der erste Schritt hin zum Raum getan. Ab 1978 beginnt er mit der Wandmalerei in der Tradition von Blinky Palermo. In der eigenen Wohnung oder bei Freunden sucht er

- Kontraststarke, großformatige Hommage an Barnett Newman
- Förgs Malerei vereint scheinbar Gegensätzliches: die geometrische Strenge der Bildanlage mit der gestischen Spontanität des vibrierenden Farbauftrages
- Großformatige Farbfelder Günther Förgs befinden sich heute in zahlreichen bedeutenden internationalen Sammlungen, wie u. a. der des Museum of Modern Art, New York, des Städel Museum, Frankfurt am Main, des Stedelijk Museum, Amsterdam und des San Francisco Museum of Art

sich eine Wand aus und bedeckt sie zur Hälfte mit Farbe. In der Mitte entsteht so eine senkrechte Teilung, zwischen der Farbe und der weiß gelassenen Wand. Nach der Akademie arbeitet Förg zunächst als Anstreicher, die Schweizer sagen „Flach-Maler“, und zieht daraus wertvolle Erkenntnisse für seine Kunst. Je nach Beschaffenheit der Wand musste der Untergrund zuerst grundiert oder geschliffen werden, dann die Wahl des Farbmaterials entweder als Fertigprodukt oder Pigmente, mit dem passenden Binder angerührt, schließlich die Entscheidung für den richtigen Pinsel oder die Bürste. Aus diesem Wissen speist sich später Farbwahl und Flächenteilung in Förgs Kompositionen. Auf extreme Weise vereint er gegensätzliche Aspekte der modernen Kunst – geometrische Strenge trifft auf expressive Spontanität. Diese Polarität zeigt sich deutlich in Förgs Arbeitsweise. Einerseits unterwirft er den Malprozess einem kalkulierten System von formalen Variationen. Andererseits überlässt er zentrale Entscheidungsprozesse seiner jeweiligen Stimmung. So entstehen seine Bilder immer in einem Zug, ohne dass sie korrigiert oder übermalt werden: „Wenn man beim Malen lange nachdenken muss, wird es schwierig. Manchmal male ich ein Bild und habe auch Probleme damit. Dann tritt man zurück, schaut es sich an und nimmt einfach ein bisschen Blau und malt es blau. Ich denke nicht darüber nach, ob ich in Blau malen soll oder nicht. Aber ich greife instinktiv nach Blau. Und das ist das Wesen der Dinge. Wenn man zu lange nachdenkt, wird es anstrengend“ (Günther Förg, 1997). Die Wirkung dieser großformatigen Arbeit ist zutiefst fesselnd und unterstreicht gleichzeitig die einzigartige Vision des Künstlers, seinen anhaltenden Dialog mit der kunsthistorischen Tradition. [SM]



„Für mich ist abstrakte Kunst heute das, was man sieht und nicht mehr.“

Günther Förg in einem Gespräch mit Thomas Groetz 2004.



„Abstrakte Bilder sind fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schließen können.“

Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008, S. 121.

GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Abstraktes Bild. 1988.

Öl auf Leinwand.

Elger 665-4. Verso auf der Leinwand signiert und datiert sowie betitelt.
62 x 62 cm (24.4 x 24.4 in). [EH]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.32 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 *R/D, F*

\$ 660.000 – 880.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

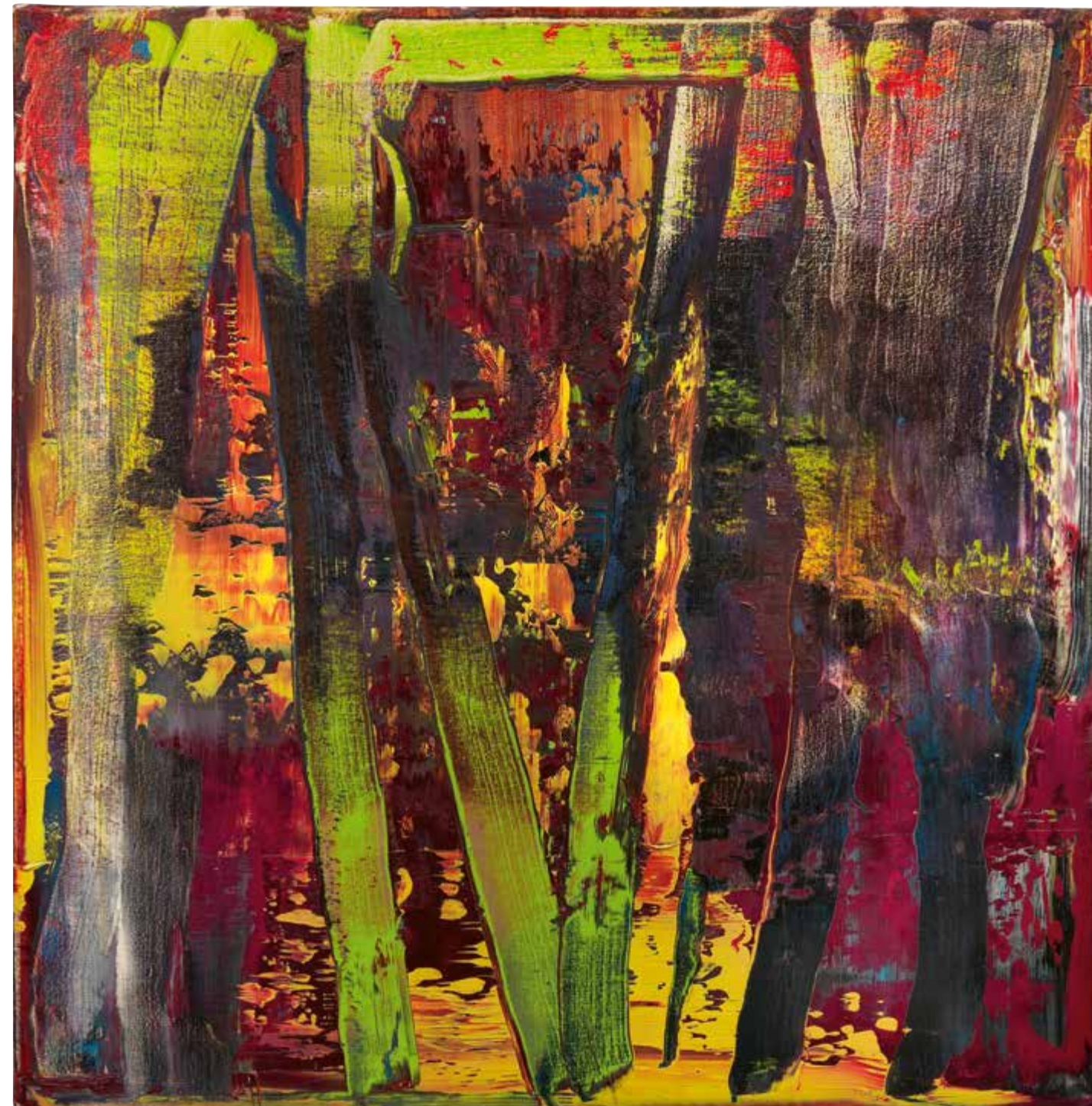
· Gerhard Richter, Galerie Jean Bernier, Athen, 11.5.-3.6.1989.

Gerhard Richter, Betty, 1988, Öl auf Leinwand,
St. Louis Art Museum. © Gerhard Richter 2022



- **Abstraktes Bild 665-4 trägt in der gestischen Bewegung die persönliche Handschrift des Künstlers**
- **Richters mit dem Raker geschaffene „Abstrakte Bilder“ sind international die gefragtesten Arbeiten seines nun vollendeten malerischen Œuvres**
- **Wie ein Archäologe legt Richter im Wechselspiel von Raker und Spachtel vielschichtige Bildräume frei**
- **In dem für ihn emotionalen Jahr 1988, in dem er dieses ungegenständliche Bild malt, entstehen „Betty“ (Saint Louis Art Museum) und der berühmte RAF-Bilderzyklus „18. Oktober 1977“ (Museum of Modern Art, New York)**

Dieses abstrakte Gemälde von Gerhard Richter stammt aus einer sehr aufregenden Phase seines Schaffens. Auf eine Serie großformatiger Abstraktionen folgen einige Bilder mit abbildenden Darstellungen, darunter das berühmte Werk „Betty“ (CR 663-5) einer jungen Frau in heller Jacke mit rotem Blütenmuster. Dieses Porträt, das kein Gesicht abbildet, wurde zu einer Art „Mona Lisa des 20. Jahrhunderts“ und neben der „Kerze“ von 1982 (CR 511-3) das wohl populärste Gemälde von Gerhard Richter. Nach unserem Gemälde folgt eine Reihe von abstrakten Großformaten mit intensiver Struktur, bevor sich die Werkgruppe „18. Oktober 1977“, der sogenannte „Bader-Meinhof-Zyklus“ anschließt. Diese Gemälde hat Richter nach den im Stern veröffentlichten Fotos gemalt, grau und unscharf abgebildet. Alle diese Bilder entstanden 1988. Dieser Entstehungszusammenhang verdeutlicht Richters breit angelegtes Verständnis von Malerei. Der Maler sagt dazu: „„Abstrakt‘ und ‚figürlich‘ sind sehr einfache Begriffe und möglicherweise falsch. ‚Abstrakt‘ ist von anderer Bedeutung, aber mir würde es nichts ausmachen, wenn wir die Begriffe ‚gegenständlich‘ und ‚ungegenständlich‘ benutzen würden. [...] Beide sind irgendwie realistisch. Die Kunst macht die künstliche Realität sichtbar und auch die andere.“ (zit. nach: Gerhard Richter, Gespräch mit William Furlong, Jill Lloyd, Michael Archer und Peter Townsend 1988, in: Gerhard Richter: Text, hrsg. v. Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 208).





Auffallend an unserem Gemälde (CR 665-4) ist, dass es im Unterschied zu den Serien ungegenständlicher Bilder mit offenen Farbgrittern, die in nächster zeitlicher Nähe entstehen, hier dem Maler ganz offensichtlich um Struktur, um eine bewusst angelegte Ordnung geht. Die Klarheit einer Anordnung, die für abbildende Darstellungen Prinzip ist, legt er in Farbbahnen über einen Bildgrund, bei dem warme, tiefe Rottöne durch eine Rakel mit gelber, lichter Farbe zu einem abschließenden Hintergrund vermengt sind. Einem schweren, gewebten Stoff ähnlich, der einen unbestimmbaren Raum abgrenzt, steht die feurige Wand, vor der Farbbalken vertikal, einige auch schräg, einmal gar quer die Bildfläche durchfurchen. Die grünen Pinselspuren entstanden durch Farbauftrag, teils auch durch Kratzen und Schaben mit einem scharfen Spatel. Durch das Freischaben reißt die Farbe nicht glatt ab, sondern schafft Farbpartikel ans Licht, die tiefer liegen und aus einem anderen Raum durchleuchten. Im dichten Hintergrund hat die Rakel größere „Fenster“ gerissen mit Ausblicken in leuchtende Farbpartien. Am linken wie rechten Bildrand verlieren die Farbbahnen ihre grüne Leuchtkraft und erscheinen als blasse Schemen. Beim Betrachten neigt man dazu, Lettern oder Runen in den Balken zu vermuten, ohne jedoch etwas lesen zu können.

Gerhard Richter pflegt dieses Oszillieren zwischen gegenständlich und ungegenständlich in stets spannungsreichen Bilderfindungen. Seine Farbtafeln von 1966 zeigen je nach Werk einfarbige Rechtecke unterschiedlicher Anzahl und Größe – sind also ungegenständlich. Da sie aber nach Musterkarten aus dem Farbengeschäft gemalt sind, bilden sie etwas ab und kommen einem Werk der Pop-Art nahe. Riesige Gemälde für BMW (1971, CR 345-1 bis -3) entstanden mithilfe von Ausschnittfotos von Farbproben auf einer Malpalette. Die Bilder erscheinen landschaftlich aufgrund horizontal verlaufender Linien. Sie haben einen realen Ausgangspunkt in der vermischten Farbpaste, die abfotografiert und vergrößert die Vorlagen liefert. Sie bleiben dennoch ungegenständlich. Die großen Bilder „Silikat“ von 2003 (CR 885 1-4) mit der Darstellung atomarer Strukturen erscheinen als abstrakte Muster, bilden aber konkrete Wirklichkeit ab, für die uns mit bloßem Auge die Sicht verborgen ist. In seinem Buch „WAR CUT“ (2004) illustriert Richter Texte der FAZ

Abbildungen, Videos und tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie auf unter www.kettererkunst.de



Geäst, CR 657, 1988, Öl auf Leinwand, San Francisco Museum of Modern Art. © Gerhard Richter 2022



Abstraktes Bild (CR 605-2), 1986, Öl auf Leinwand, Verkauft bei: Ketterer Kunst 6.12.2019, Erlös 1.025.000 EUR. © Gerhard Richter 2022

„Mir geht es einfach um die Malerei.“

Gerhard Richter, 1973.

vom 20. und 21. März 2003, dem Tag des Ausbruchs des Irakkrieges, mit 216 Farbfotos. Diese hat er durch eigene Detailaufnahmen seines abstrakten Gemäldes (CR 648-2) von 1987 gewonnen. Da in diesem Krieg vollständige Zensur der Fotos bestand, die das Kriegsgeschehen am Boden zeigen, wurden diese ungegenständlichen Details zu stellvertretenden Abbildungen. Durch den Kontext mit dem Text aber konnte man sich darin die Wiedergabe tatsächlichen Geschehens vorstellen. Es genügt wenig, um sich im Rot Blut, im Grün Natur und im Grau Stein vorzustellen und in mancher Konturlinie Figuren, Menschen, Häuser. Am hier vorliegenden Werk von 1988 gibt es den Realitätsbezug allein in der materiellen Setzung dieser Malerei. Diese Malerei täuscht nichts vor, sondern verkörpert Lebendigkeit und Sinnlichkeit durch Setzung von Farbe mit den besonderen technischen Ausdrucksmöglichkeiten, die Gerhard Richter in unterschiedlichen Werkprozessen entwickelt hat. [Prof. Helmut Friedel]

Gerhard Richter und Helmut Friedel in der Ausstellung „Gerhard Richter: ATLAS MIKROMEGA“. © Gerhard Richter 2022



KONRAD LUEG

1939 Düsseldorf – 1996 Düsseldorf

Fußballer. 1964.

Kasein auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert und datiert.

145 x 100 cm (57 x 39.3 in). [EH/JK]

Aufzugszeit: 10.06.2022 – ca. 19.34 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 300.000 *R/D, F*

\$ 198,000 – 330,000

PROVENIENZ

- Sammlung Gustav A. und Stella Baum, Wuppertal (seit 1964 über Galerie Parnass direkt vom Künstler erworben).
- Privatsammlung Deutschland (durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten).
- Privatsammlung Deutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Neue Realisten. Konrad Lueg, Sigmar Polke, Gerd Richter, Galerie Parnass, Wuppertal, 20.11.-30.12.1964.
- Figurationen, Württembergischer Kunstverein, Kunstgebäude am Schlossplatz, Stuttgart, 29.7.-10.9.1967, Kat.-Nr. 99 (auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Aufbrüche: Manifeste, Manifestationen: Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 12.10.-25.11.1984.
- Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg, PS 1 Contemporary Art Center Long Island City, New York / Kunsthalle Bielefeld / Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, 12.9.1999-2.4.2000, Kat.-Nr. 35 (auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Faszination Fussball, Museum Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 6.5.-9.7.2006, m. Abb. im Begleitheft Kunst & Kicken.
- Privat. Wuppertaler Sammler der Gegenwart im Von der Heydt-Museum, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 8.3.-24.5.2009.
- Dauerleihgabe an das Von der Heydt-Museum, Wuppertal, bis 2020.

LITERATUR

- Günter Herzog, Ganz am Anfang / How it all began. Richter, Polke, Lueg & Kuttner, in: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 7, 2004 S. 18 ff. u. 85.
- Ann-Katrin Günzel, Privat. Wuppertaler Sammler der Gegenwart, in: Kunstforum Bd. 179, 2006, S. 348ff.

- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Gemälde von Konrad Lueg werden außerordentlich selten auf dem Kunstmarkt angeboten**
- **Dieses „Signature Piece“ ist 1967 auf der maßgeblichen Schau *Figurationen* im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart zu sehen**
- **Konrad Lueg ist als Konrad Fischer einer der wichtigsten und einflussreichsten Galeristen für die Kunst der 1970er und 1980er Jahre**
- **Über viele Jahre im Besitz der Sammlung Gustav A. und Stella Baum, Wuppertal**
- **Im Städel Museum Frankfurt befindet sich ein mehrfiguriges Fußballer-Bild von Konrad Lueg**



Ende der 1950er Jahre hatte ein einfacher Slogan die seltsame Aufgabe übernommen, das Gegengewicht zu einer Stimmung zu bilden, die für die meisten Menschen in der jungen Bundesrepublik schwer einzuschätzen war. „Keine Experimente“, hatte Konrad Adenauer versprochen, und es war nicht ganz klar, was genau damit gemeint war. In der Kunst hatte die *documenta 2*, 1959, die Abstraktion – oder was man dem Zeitgeist entsprechend dafür hielt – gerade zur „Welt-sprache“ ausgerufen, als sich zunächst in London und dann auch auf der anderen Seite des Atlantiks eine ganze Reihe junger Künstlerinnen und Künstler langsam dafür interessierten, was der „schönen neuen Welt“ an neuen Bildern abzutrotzen war. Die äußerst appetitanregenden Vorlagen aus der Werbewelt waren definitiv geeignet: Kühlschränke, schnelle Autos mit Heckflossen, Alkoholika, flotte Schreibmaschinen, trichterförmige Büstenhalter, Eis am Stiel. Die Welt war voll von neuen Dingen oder zumindest Dingen, deren „Look and Feel“ begehrenswert – unbedingt begehrenswert erschien. Drei Großbuchstaben bildeten bald das neue Zauberwort: POP, und es sollte möglichst lange offen bleiben, ob das nun von „Pop-up“ – also aufblitzen oder aufspringen – oder von „populär“ abzuleiten war. Für junge Künstlerinnen und Künstler mit Erfolgsabsichten war POP als Phänomen zu Beginn der 1960er Jahre unausweichlich geworden, und es gab nur noch eine Frage, die dringend beantwortet werden musste: Wie löse ich das Ticket für diesen Zug?

Paris war das europäische Zentrum der Kunst der 1950er Jahre. Wer wollte, konnte dahin. Aber auch in Düsseldorf waren die Voraussetzungen vergleichsweise günstig. Es gab zumindest Informationen in der Stadt, Künstler wie Yves Klein hatten sogar „Le vide“ nach Krefeld gebracht, man kannte die Objekte der „Nouveaux Réalistes“ vom Hörensagen, und in der Galerie von Alfred Schmela konnte man die neuesten Kunstzeitschriften und Kataloge aus New York, London und Amsterdam bei Bedarf und hartnäckiger Nachfrage anschauen. Heiße Infos, wenn auch meist in Schwarzweiß, und die neue, scheinbar nichtssagende Warenwelt stand überall bereit zur Plünderung der Motive und ihrer Verwandlung in „flache“ und vor allem frech gemalte Oberflächen – schnell, mit leichter Hand gefertigte Bilder, bunt, erkennbar, anspruchslos.

Als junger Künstler konnte man Pirat sein, endlich Bratwürste malen, Schwimmtiere, Fußnägel, „Berliner“, Kühe, Palmen, Starfighter und zur Not auch die Sphinx von Gizeh – oder eben Boxer und Fußballspieler. Die Vorlagen waren nur scheinbar wahllos der Tagespresse entnommen, der *Bäckerblume*, der *Bildzeitung* oder den *Düsseldorfer Nachrichten*. Zunächst hatten sich die Kritiker noch mit der Bezeichnung „Neo-Dada“ beholfen – schon Dada hatten sie nicht gemocht. Also nahmen die Künstler die Sache selbst in die Hand und mehr aus Versehen – so die Legende – produzierten sie im Mai 1963 als Teil einer wilden Aufzählung von Möglichkeiten den Begriff „Imperialistischer Realismus“, dem wenig später dann der noch schickere „Kapitalistische Realismus“ folgen sollte. Das war es, „Poke in the eye“, damit hatten Sigmar Polke, Konrad Lueg, Manfred Kuttner und Gerhard Richter für ihre „Zweckgemeinschaft“ und „ein Leben mit Pop“ ein Label gefunden, unter dem sie bald auch international auftreten konnten: Als unauffällige, kurzhaarige Agenten des Pop, mit Anzug und Krawatte, gern auch mit cooler Sonnenbrille, „betont schüchtern“ in der Selbsteinschätzung, aber arrogant bis zur Schmerzgrenze, wenn es um das Voranbringen der eigenen Sache ging.



Gebrauchsanweisung:

1. Aufblasen! Aufschrift beachten!
 2. Platzen lassen! Geräusch beachten!
- Pop!

Einladungskarte mit Luftballon inkl. Gebrauchsanweisung zu *Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus*, Konrad Lueg und Gerhard Richter, Möbelhaus Berges, Düsseldorf, 11. Oktober 1963.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Konrad Lueg (Konrad Fischer), *Fußballspieler*, 1963, Tempera auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt am Main.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Im Schaufenster ihrer ersten Ausstellung stand eine Schachtel Waschmittel auf einem Bugholzstuhl. „OMO“ aus dem nahegelegenen Konsum, 1:1, ohne Manipulation, ohne Verwandlung, ein Ding als Zeichen. Das war nicht die untergehende Sonne, das war das Versprechen auf ordentlich viel Schaum. „Volkskunst“ 1963, Vergangenheitskommentar, weiße Westen im Wilden Westen.

Konrad Lueg wollte Künstler werden. An der Hochschule in Düsseldorf hatte er bei Bruno Goller und später bei K. O. Götz studiert und das passende Umfeld gefunden. Mit Richter, Polke und Kuttner, aber auch mit Kriwet, Ruthenbeck und Gaul und den „Älteren“, Brüning und Klapheck war die neue Wirklichkeit zu verhandeln. „POP“, das war schließlich alles, und es war nur konsequent, dass alles auch zu kaufen sein sollte. Und wenn man es schon nicht verkaufen konnte, so wollte man es wenigstens zeigen. Und so erfinden die „Absolute Beginners“ nebenbei noch die Genres „Kaufhausausstellung“, „Vorgartenausstellung“ und „Einladungskarte mit Publikumsbeteiligung“ – ein grüner Luftballon zum Aufblasen mit dem weißen Aufdruck „Leben mit POP“, so viel Spaß muss sein.



Heinz Ohff und Wolff Vostell, *Pop und die Folgen* (Cover), Düsseldorf 1968. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Konrad Lueg (l.) und Gerhard Richter (r.), Möbelhaus Berges, Düsseldorf, 11. Oktober 1963. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Lueg heißt eigentlich Konrad Fischer so wie Gerhard Richter sich damals noch Gerd Richter nennt. Identitäten und zukünftige Karrieren werden mit verschiedensten Strategien höchst spielerisch angesteuert. Motivisch passen da Boxer und Fußballer ganz gut, sind sie doch die neuen „Helden“, die selbstverständlich keine sein dürfen, auch wenn sie längst die Lücke im System mit Understatement und „Volksnähe“ auszufüllen bereit sind. „Und im Hintergrund müsste Rahn schießen, und Rahn schießt... Tor! Tor! Tor!“ Eine zweideutig eindeutige Formulierung, die in der Konsequenz 1963 die erste Saison der Bundesliga bedeutet. Bei Alfred Schmela, immerhin die erste Adresse unter den Galerien im Rheinland, hat der 25-jährige Lueg dann 1964 seine erste Einzelausstellung. Er zeigt Bilder von Fußballern und Boxern, unter anderem zwei isolierte Abwehrspieler (einer mit der Rückennummer 4) als *Die Verlierer*. Ihren ersten Auftritt hatten sie im Stadion, dann als schwarz-weißes Zeitungsfoto und im dritten Anlauf als trauriges 115 auf 149 cm großes Bild in Plakafarben. Diese vergleichsweise günstige Kaseinfarbe für „angewandte Graphik“, trocknet schnell, garantiert das „flache“ Erscheinungsbild. Das ist unbedingt erwünscht, kann doch nach den „Matière première-Schlachten“ des Informel, eine neue Kunst nur im überdeutlich sichtbaren Gegenteil bestehen.

Sigmar Polke, Manfred Kuttner, Gerhard Richter und Konrad Lueg (von l. n. r.) im Februar 1964 mit ihren Werken im verschneiten Vorgarten der Galerie Parnass, Wuppertal. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Das Bild *Fußballer*, 1964, ist als das „Spitzenbild“ der Serie schnell ausgemacht und bereits kurze Zeit später in Rudolf Jährlings Galerie Parnass zu sehen, ebenfalls eine Topadresse für die ganz heiße Kunst der Gegenwart. Der „Zweier“, ein Abwehrspieler, der „Zehner“ noch heute der Spielmacher. Die Avantgarde von hinten. Ein Spiel ohne Ball. Der Blick „straight“ in die Weite gerichtet. Der Süden ist blau, das Spielfeld seltsam weiß. Januar, Februar 1964 – Rasen im Schnee? Soviel Illusion muss sein. Das Bild, umgehend erworben vom äußerst progressiv agierenden Sammlerpaar Stella und Gustav Baum aus Wuppertal, wird schnell zum „Signature Piece“. Konrad Lueg ist untrieblich, viel unterwegs, kennt viele, sieht mehr als andere und gilt bald als gesetzt, wenn es um Nachwuchstalente im Rheinland geht. *Die Fußballer* werden für die Ausstellung *Figurationen* im Württembergischen Kunstverein 1967 ausgewählt – die maßgebliche Schau für die aktuelle Kunst in Deutschland – und wird damit zu genau dem Bild, das die anderen Künstlerinnen und Künstler mit Lueg verbindet. *Eine neue Generation*. Alles ist möglich, alles ist offen.

„Sehr geehrter Herr Fischer-Lueg, ich habe ein Bild von Ihnen verkauft. Bitte geben Sie mir eine kurze Nachricht, wohin ich das Geld, DM 250,00, schicken kann! – Baums freuen sich, wie Sie gesehen haben, sehr über die Fussballer!“

Brief von Rudolf Jährling, Gründer der Galerie Parnass, an Konrad Lueg am 24.3.64 bezüglich des Verkaufs der *Fußballer* an das Sammlerpaar Stella und Gustav Baum.

Brief von Rudolf Jährling, Gründer der Galerie Parnass, an Konrad Lueg am 24.3.64 bezüglich des Verkaufs der *Fußballer* an das Sammlerpaar Stella und Gustav Baum. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Antransport der *Fußballer* von Konrad Lueg nach der Ausstellung in der Galerie Parnass. Foto: Stella Baum. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Als Martina Weinhart und Max Hollein 2014 mit der Ausstellung *German Pop* in der Frankfurter Schirn Kunsthalle eine „deutsche Pop-Art“ als eigenwillige Spielvariante eines inzwischen als „internationales Phänomen“ erkannten Stilpluralismus in die Kunstgeschichte einschreiben, sind es die *Boxer* von Konrad Lueg, die den Plafond für die Typographie des Covers bilden. Ein Perspektivwechsel in der 12. Runde. „Endlich“, sagen die einen. „Wir wussten es immer schon“, sagen die andern. Konrad Lueg „als Maler“ war nicht angetreten, um unreflektierten Optimismus zu produzieren. Sein künstlerisches Werk war von Beginn an konzeptuell in der Anlage. Es „endet“ mit einer Patentanmeldung für Schattenbilder von Besuchern einer Ausstellung – nur für Minuten sichtbar, dann verloren. Dass Konrad Lueg als Konrad Fischer einer der wichtigsten und einflussreichsten Galeristen für die Kunst der 1970er und 1980er Jahre werden sollte, ist eine andere Geschichte. [AH]



Cover des Katalogs zur Ausstellung *German Pop* in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2014, mit Konrad Lueg, *Boxer*, 1964. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

JOANNIS AVRAMIDIS

1922 Batumi (Georgien) – 2016 Wien

Torso. 1954.

Bronze.

Auf dem Sockel mit dem Namenszug des Künstlers und der Nummerierung sowie dem Gießerstempel. Eines von 3 Exemplaren.

Höhe: 158 cm (62.2 in). Sockel: 38 x 38 cm (14.9 x 14.9 in).

Gegossen von der Fonderia d' Arte de Andreis, Milano.

Wir danken dem Atelier Avramidis, Wien für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.36 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 100.000 *R/D, F*

\$ 88.000 – 110.000

PROVENIENZ

- Galerie Brusberg, Hannover.
- Firmensammlung BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG, Hannover (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Joannis Avramidis. Skulpturen und Handzeichnungen, Kunsthalle Bremen, 18.11.1979-6.1.1980; Städtische Kunsthalle, Mannheim, 11.1.-10.2.1980, Kat.-Nr. 3 (wohl ein anderes Exemplar).

LITERATUR

- Werner Hofmann, Avramidis. Der Rhythmus der Strenge, 2011, Abb. 16, S. 22.

Fritz Wotruba ist die überragende Gestalt der österreichischen Plastik nach 1945 und Joannis Avramidis sein bedeutendster Schüler. Sein Werk bis 1957 ist stark auf seinen Lehrer bezogen, dabei vor allem die Torsi, wie auch der hier angebotene „Torso“ von 1954. Diese Arbeiten haben eine gewisse architektonische Strenge. Die Werke beider Künstler sind frei von Bewegung und Dynamik, sie stehen unerschütterlich und ruhen in sich selbst. Sie grenzen sich ab von einer bewegten, hektischen Welt, sind in ihrer puren Ästhetik von kontemplativer Schönheit. Der „Torso“ von 1954 entsteht aus dem in der Nähe zu Wotruba gewonnenen Entschluss, eine neue Form des Torsos zu erproben. Im klassischen Sinn ist der Torso immer noch als Zweibeiner zu erkennen. Avramidis hingegen gestaltet seinen Torso als einen Vertikalkörper, gleich einer tektonisch geschichteten Säule, heftet diesem als Begleitform aber eine Art Beinstumpf an und findet so wieder eine größere Ähnlichkeit mit einer zweibeinigen Figur. Trotzdem der Figur in Teilen die Bodenhaftung fehlt, strotzt sie vor Stärke und Standhaftigkeit. Das Weglassen der Gliedmaßen, was sich beim Modellieren eines Torsos quasi von selbst ergibt, behält er auch bei seinen späteren Werken bei. Er verzichtet auf die Ausbildung von Kopf (außer es handelt sich um eine Kopfskulptur), Armen und Füßen.

- Eines von nur 3 Exemplaren, wovon eines erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten wird
- Eines der seltenen Frühwerke, das noch stilistische Bezüge an seinen Lehrer Fritz Wotruba zeigt
- Joannis Avramidis gehört zu den wichtigsten österreichischen Bildhauern des 20. Jahrhunderts und nimmt an der documenta 3 und 6 sowie der Biennale in Venedig teil

„Ich habe das Wunschbild, dass meine Arbeit so wenig wie möglich zeitabhängig ist. Meine Idealvorstellung ist, dass ich meine Arbeit auch in einer anderen Zeit hätte machen können, etwa in der Frührenaissance oder in der antiken Archaik.“

Joannis Avramidis, zit. nach: Ausst.-Kat. Joannis Avramidis, Leopold Museum, Wien, Köln 2017, S. 215.

Avramidis erfasst das Volumen eines Körpers in seiner räumlichen Disposition unter Herausarbeitung der Kontur. Die Suche nach der Urform und das Weglassen von unwesentlichen Details bestimmen fortan das Werk von Avramidis, dabei bewegt er sich immer weiter fort von der Formensprache Wotrubas. Seine Formensprache wird in gewisser Weise zarter, wobei die Figuren nichts von ihrer Stärke einbüßen. Der Ausgangspunkt seines bildhauerischen Schaffens bleibt ein Künstlerleben lang die menschliche Figur. Seine Stelen, Torsi, Säulen und Köpfe lassen immer die menschliche Figur als Maß und Verpflichtung erkennen und sind gleichzeitig weitgehende Abstraktion davon. Auf der Suche nach einer Formel für ein allgemeingültiges Modell der menschlichen Figur arbeitet er ähnlich wie Oskar Schlemmer und Constantin Brancusi mit mathematischen Proportionsstudien und steht mit seinem künstlerischen Ansatz in der Tradition eines Leonardo da Vinci oder Albrecht Dürer. Die Suche nach der dauerhaften absoluten Form ist zugleich ein Streben nach Zeitlosigkeit. „Das Zeitlose hat immer seine Berechtigung und ist auch immer aktuell [...] Was aber seine Berechtigung nur in der Aktualität sucht, erschöpft sich darin und bleibt wertlos.“ (Zit. nach Wieland Schmied, Joannis Avramidis, Hannover 1966, S. 5) [SM]



ANDRÉ DERAIN

1880 Chatou bei Paris – 1954 Garches/Seine-et-Oise

Arbres aux environs de Martigues. 1908.

Öl auf Leinwand.

Kellermann 137. Verso auf der Leinwand signiert. Verso auf dem Keilrahmen mit typografisch nummerierten Etiketten „N 144“ und „4[?]o D“.

47 x 38,5 cm (18,5 x 15,1 in). [KT]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19,38 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D,F

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Kahnweiler, Paris (direkt vom Künstler, wohl 1912).
- Galerie de France, Paris.
- Privatsammlung Eric Estorick, London (ab spätestens 1954).
- Privatsammlung Frankfurt am Main.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (2006 erworben).

AUSSTELLUNG

- Möglicherweise: Les Fauves 1903-1908, Galerie de France, Paris, mit einem Katalogvorwort von Gaston Diehl, 13.6.-11.7.1942, Nr. 11 („Sous Bois, vers 1907“, ohne Abb.).
- Derain, Vlaminck, Souverbie, Gallery Roland, Browse and Delbarco, London, Juni-Juli 1953, Abb. 8.
- Derain, Musée national d'art moderne, Paris, 11.12.1954-30.1.1955, Nr. 24 (dort datiert 1910, Leihgeber Eric Estorick, London).
- André Derain 1880-1954, a loan exhibition in aid of the National Art Collections Fund, Wildenstein & Co, London, April-Mai 1957, Nr. 17 (mit Abb.).
- André Derain, Grosvenor Gallery, London, 1968, Nr. 5.
- André Derain - Paysages du Midi, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, 15.6.-6.10.2003, Nr. 10 (mit ganzseitiger Farbbabb. S. 36, SW-Abb. S. 83).

LITERATUR

- Michel Kellermann, André Derain - Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Bd. I: 1895-1914, Paris 1992, S. 87, Nr. 137 (mit Abb.).

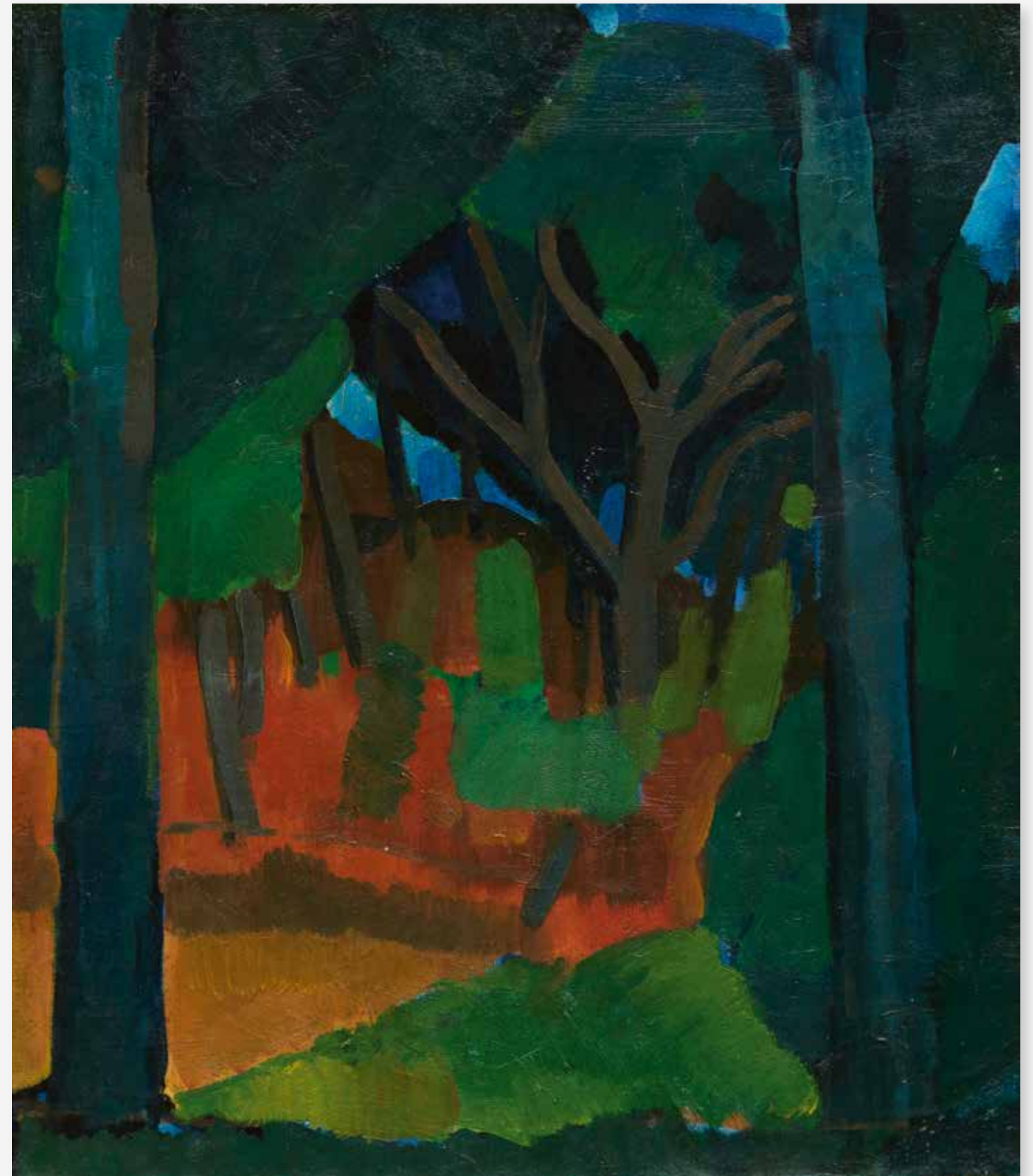


André Derain, um 1903,
Musée Fournaise, Chatou.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

- Derain gilt wie Matisse, Picasso und Braque als bedeutender Vertreter der französischen Avantgarde
- Drei Jahre vor Entstehung des Werkes sorgt er im Salon d'Automne von 1905 neben Vlaminck und Matisse für die Begründung der „Fauves“
- Höchst relevante Ursprungsprovenienz aus der Galerie Daniel Kahnweilers, der v.a. als Galerist Picassos in die Kunstgeschichte eingeht: 1908 schließt er mit Derain einen Exklusivvertrag und sichert sich dieses Werk bei seiner Entstehung
- Vergleichbare Landschaften Derains sind in den wichtigsten internationalen Sammlungen vertreten: im Centre Pompidou, dem Musée d'art moderne und dem Musée de l'Orangerie, Paris, im Metropolitan Museum of Art, New York, in der National Gallery of Art, Washington, sowie in der Tate Gallery, London
- Aus der Sammlung des berühmten Schriftstellers, Soziologen und späteren Galeristen Eric Estorick (1913-1993), der seit 1998 ein eigenes Museum in London gewidmet ist

Wilde Anfänge - die „Fauves“ im Salon d'Automne 1905

Für großes Aufsehen sorgt 1905 der Auftritt einer Gruppe junger Künstler im Pariser Salon d'Automne. Die leuchtenden, farbintensiven und lebhaft gemalten Werke von André Derain, Henri Matisse und Maurice de Vlaminck werden dort in einem der Säle zusammen ausgestellt. Angesichts der wilden Malerei der jungen Künstler, alle zwischen zwanzig und dreißig Jahre alt, wird ihnen von der Kunstkritik der Name „Fauves“ verliehen, nicht ahnend, dass dieser lose Zusammenschluss so als eine der wichtigsten Strömungen der französischen Avantgarde in die Kunstgeschichte eingehen sollte. Wie bereits andere Strömungen, etwa die Impressionisten, vor ihnen wissen die jungen Maler den eigentlichen Schmähbegriff gewinnbringend umzudeuten: Eine erste geschlossene Ausstellung findet anschließend in der Galerie Berthe Weill statt, darunter Werke von Matisse, Derain, Vlaminck, Émile Othon Friesz, Albert Marquet und Raoul Dufy.



Künstlerische Symbiosen: Matisse, Van Gogh, Cézanne und der Midi

Zwischen Kritikern, Künstlern und Galeristen herrscht im Paris des angehenden 20. Jahrhunderts eine hoch dynamische, von der Idee des Fortschritts und dem radikalen Bruch mit der Tradition geprägte Atmosphäre, die in immer kürzeren Abständen neue malerische Ausdrucksformen hervorbringt. Dies gilt vor allem für zentrale Künstlerpersönlichkeiten der Avantgarde wie Derain, Matisse, Picasso und Braque, die – kaum dass sich eine Richtung zu affirmieren beginnt – bereits wieder neue Wege beschreiten. Der junge Derain malt zunächst mit Vlaminck in Chatou, einem westlich von Paris gelegenen Städtchen, die Landschaften an der Seine. Die Nähe zu Paris bringt schnell Bewegung in sein Schaffen: Er lernt Matisse beim Kopieren im Louvre kennen, besucht Ausstellungen mit Werken von Vincent van Gogh, Paul Cézanne und Paul Gauguin. Prägend für die Geburt der „Fauves“ ist zunächst der Aufenthalt mit Matisse in Collioure im äußersten Süden der französischen Mittelmeerküste, während dem mit breiten Pinselstrichen kraftvolle Landschaften im Ausklang des Neoimpressionismus entstehen. Auf der Suche nach intensiven Farb- und Lichteindrücken abseits der Großstadt Paris wird der französische Midi für die Künstler zum neuen bevorzugten Ort einer ursprünglichen, naturhaften Kreativität. Eine solche entsteht in der engen Verbindung zwischen Landschaft und Künstler, der die individuelle Wirkung in seiner ihm eigenen expressiven Bildsprache wiedergibt.

Netzwerke: der junge Kahnweiler als Galerist der Avantgarde

Eine wichtige Rolle in dieser sich formierenden Avantgarde kommt den Galeristen zu, die immer auf der Suche nach neuen Talenten sind. Schnell wird Derain von Ambroise Vollard, dem Galeristen Renoirs, Cézannes, Picassos und Matisses, vertreten. Bedeutsamer für ihn wird jedoch ein junger, gerade 23-jähriger Deutscher: Daniel-Henry Kahnweiler, der für eine Stelle bei der Börse nach Paris gekommen ist. Doch davon schnell gelangweilt, fasziniert hingegen von der Pariser Kunstwelt, beschließt Kahnweiler eine Galerie zu gründen und mietet 1907 den kleinen Raum eines polnischen Schneiders in seinem Wohnhaus. Im Pariser Salon des Indépendants begeistert er sich für die Werke Vlamincks und Derains und kauft erste Gemälde der beiden, ebenso von Braque und Picasso, in dessen Atelier er 1907 die Entstehung der weltberühmten „Demoselles d'Avignon“ und die Geburtsstunde des Kubismus miterlebt. Sein Geschäftsmodell konzentriert sich darauf, mit den von ihm vertretenen Künstlern Exklusivverträge abzuschließen, die ihm die gesamte Produktion sichern, so auch 1908 mit Derain. Das Galerieprogramm erweckt in kürzester Zeit das Interesse mutiger und ebenso zahlungskräftiger internationaler Sammler wie Roger Dutilleul, Gertrude Stein oder Sergej Schtschukin. Zudem ist Kahnweiler hervorragend vernetzt, so hat er Verbindungen in Deutschland u. a. zu Alfred Flechtheim.

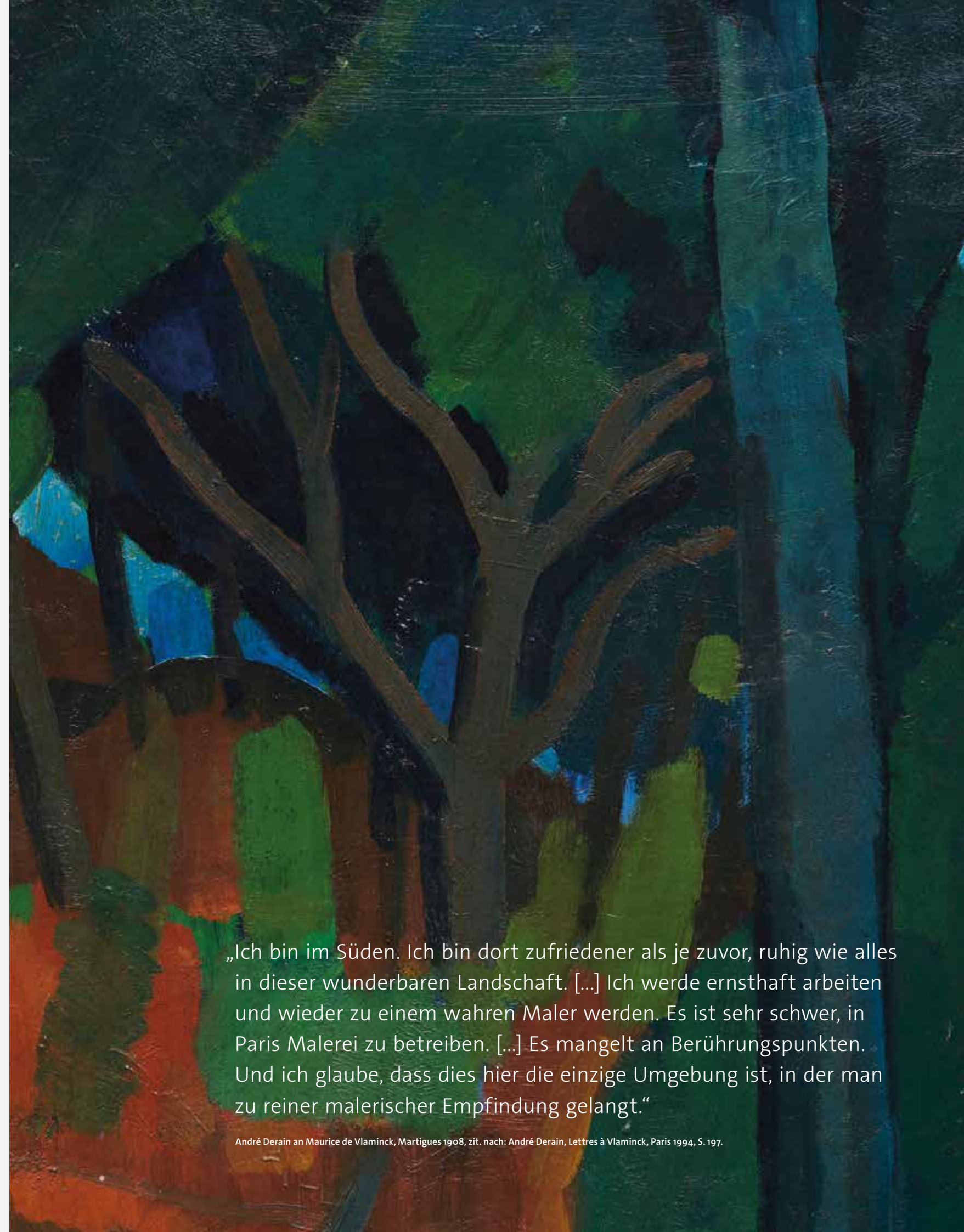
Spannungen - Derain zwischen Fauvismus und Kubismus

Trotz Derains enger Bekanntschaft mit den Vorreitern des Kubismus Picasso und Braque folgt er ihnen nicht auf diesem Weg. Sein Galerist Kahnweiler sieht ihn zusammen mit Cézanne als einen Maler des Übergangs, in dessen Bildern sich am besten jene Spannung des „Dazwischens“ visualisiert. Nach der Zersplitterung des späten Neoimpressionismus und der „Fauves“ beginnen sich bei Derain die Formen um 1908 wieder ins Flächenhafte zu konsolidieren, ohne die

anschließende Fragmentierung des Kubismus mitzuverfolgen. Bei seinen Aufenthalten im Midi mit Matisse, Picasso oder Braque bleibt er Marseille und der Côte d'Azur mit den kleinen Orten Cassis, Cannes-sur-mer oder L'Estaque treu, für die er neue Darstellungsprinzipien zu suchen beginnt. Von Mai bis Ende November 1908 hält er sich in Martigues an der Küste westlich von Marseille auf und versenkt sich ganz in den Eindruck der warmen, südlichen Landschaft. Die Pinienhaine an der steilen Küste gibt er in kühlen tiefgrünen und indigoblauen Tönen wieder, hinter den Baumkronen leuchtet das intensive Blau des mediterranen Himmels; der von trockenen Nadeln bedeckte Boden leuchtet in rotem Ocker. Vereinfacht und aufs Wesentliche reduziert, steigern sich die Kontraste zwischen kühlen und warmen, dunklen und hellen Tönen zu einer fast körperlichen Empfindung. Faszinierend bleibt auch, wie Derain einerseits Farben und Formen auf der Bildfläche arrangiert und zugleich in die Tiefe des warmen Waldes hineinführt. In diesem Landschaftsgemälde „Arbres aux environs de Martigues“ konzentriert sich die Bedeutung und die Inspiration des französischen Südens für Derain, der ihm zu seinem künstlerischen Durchbruch verhilft und an dessen Motiven sich seine künstlerische Entwicklung vollzieht. Sie zeigt die Auseinandersetzung mit bedeutenden Vorgängern wie Cézanne und Zeitgenossen wie Picasso. Nicht zuletzt die Provenienz aus der Galerie Daniel-Henry Kahnweilers macht das Werk über sein wundervolles Motiv hinaus zu einem einzigartigen, kunsthistorisch facettenreichen Zeugnis der französischen Moderne. [KT]



Daniel Henry Kahnweiler in Pablo Picassos Atelier, Paris, fotografiert von Picasso im Herbst 1910.
© Succession Picasso



„Ich bin im Süden. Ich bin dort zufriedener als je zuvor, ruhig wie alles in dieser wunderbaren Landschaft. [...] Ich werde ernsthaft arbeiten und wieder zu einem wahren Maler werden. Es ist sehr schwer, in Paris Malerei zu betreiben. [...] Es mangelt an Berührungspunkten. Und ich glaube, dass dies hier die einzige Umgebung ist, in der man zu reiner malerischer Empfindung gelangt.“

André Derain an Maurice de Vlaminck, Martigues 1908, zit. nach: André Derain, Lettres à Vlaminck, Paris 1994, S. 197.

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Rittersporn und Silberpappeln. 1929.

Öl auf Leinwand.

Urban 1079. Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen nochmals signiert und betitelt. 74 x 88 cm (29.1 x 34.6 in).

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.40 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000 ^{R/D, F}

\$ 550,000 – 770,000

PROVENIENZ

- Galerie Ferdinand Möller, Berlin (November-Dezember 1933).
- Geheimrat Gustav Brecht, Köln (im Dezember 1933 vom Vorgenannten erworben).
- Christoph Brecht, Essen (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Seither in Familienbesitz.

LITERATUR

- Handliste des Künstlers (1930).
- Empfangsnote der Galerie Ferdinand Möller, Berlin, für „Rittersporn und Silberpappeln“, 16.11.1933, Zentralarchiv Berlin, SMB-ZA, I-NG 859, Bl. 139.
- Rechnung der Galerie Ferdinand Möller an Geheimrat Gustav Brecht, Köln, vom 15.12.1933 mit Zahlungsbeleg vom 19.12.1933 (Familienbesitz).
- Korrespondenz von Christoph Brecht mit Martin Urban, Dezember 1971 (Familienbesitz).
- Hans Delfs, Mario von Lüttichau, Roland Scotti, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, 2004, S. 323, Anm. 6.
- Markus Lörz, Neuere Deutsche Kunst: Oslo, Kopenhagen, Köln 1932. Rekonstruktion und Dokumentation, Stuttgart 2008, S. 152 und hist. Abb. XVIII.
- Anita Beloubek-Hammer und Jörn Grabowski (Hrsg.), Emil Nolde. Mensch, Natur, Mythos; Aquarelle und Graphik aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Petersberg 2009, S. 189 mit hist. Abb.

- **Lückenlose Provenienz: seit fast 90 Jahren in Familienbesitz**
- **Im originalen Schnitzrahmen von Emil Nolde**
- **Herausragende Ausstellungshistorie – u.a. gezeigt bei der Wanderausstellung „Neuere deutsche Kunst“, dem wohl wichtigsten Ausstellungsprojekt für die Moderne am Ende der Weimarer Republik**
- **Besonders farbenprächtiges Werk der 1920er Jahre, in denen sich die Gartenbilder zu räumlich losgelösten Blumenbildern entwickeln**
- **Mit pastosem Farbauftrag modelliert und porträtiert Nolde die Blumen seines Gartens**
- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

AUSSTELLUNG

- Emil Nolde, Galerie Ferdinand Möller Berlin, Nr. 6 (Blätter der Galerie Ferdinand Möller Berlin, Februar 1930, Heft 6, S. 10, Nr. 6).
- Wohl: Emil Nolde, Galerie Commeter Hamburg, März-April 1930 (ohne Katalog, verso mit zwei Etiketten).
- Deutsche Kunstausstellung München 1930 im Glaspalast, 30. Mai bis Anfang Oktober 1930, veranstaltet von der Münchener Künstler-Genossenschaft, dem Verein Bildender Künstler Münchens „Secession“ e. V. und der Münchener Neuen Secession e. V., S. 54, Nr. 1729 (verso mit dem Etikett der Münchener Neuen Secession).
- Wohl: Emil Nolde. 26 Gemälde, Kunsthaus Schaller Stuttgart, Oktober-November 1930 (ohne Katalog, verso mit dem Etikett).
- Wohl: Kunstverein Kassel (verso mit dem Etikett).
- Wohl: Hamburger Kunstverein (verso mit dem Etikett).
- Vom Abbild zum Sinnbild, Ausstellung von Meisterwerken Moderner Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Juni-Juli 1931, Nr. 179.
- Wanderausstellung „Neuere Deutsche Kunst“, Januar 1932-Juli 1932 (Oslo, Kunsternes Hus: Nyere Tysk Kunst, Januar 1932, Nr. 139; Bergen, Bergens Kunstforening, Kunsternes Hus: Nyere Tysk Kunst, Februar 1932, Nr. 139; Stavanger, Stavanger Kunstforening, Nyere Tysk Kunst, März-April 1932, Nr. 139; Malmö, Malmö Museum, Nyere Tysk Kunst, April 1932, Nr. 67; Kopenhagen, Den Frie udstilling, Mai 1932, Nr. 154; Köln, Großer Kongress-Saal der Kölner Messe, Juni-Juli 1932, Nr. 144).
- „Galerie der Lebenden“, Nationalgalerie Berlin/Kronprinzenpalais, Dauerausstellung (Sommer 1932-November 1933).



© Nolde-Stiftung Seebüll 2022

Als Bauernsohn geboren, wächst Emil dem Rhythmus der Natur folgend auf. Eine Lebensordnung, die sich dem Wechsel der Jahreszeiten und dem Tageslauf fügt. Daraus erwächst eine tiefe Verbundenheit zu seiner norddeutschen Heimat und deren Landschaft. Diese starke Verwurzelung mündet in dem Schritt, bei seiner Heirat mit Ada den Familiennamen Nolde anzunehmen, nach dem Dorf, in dem er geboren wurde. Blumen haben für Emil Nolde eine wichtige Symbolik. Sie sind untrennbar mit den Erinnerungen an sein Elternhaus verbunden. Seine Mutter kümmerte sich um den häuslichen Bereich und um die Pflege des Gartens sowie den Blumenschmuck im Haus. Nolde erinnert sich deutlich, wie er in jungen Jahren mit seiner Mutter durch den Garten ging, während sie sich um die Pflanzen kümmerte, mit ihren zarten Händen Rosen pflückte und die scharfen Dornen von den Stielen entfernte. Die Blumen sind für ihn neben ihrem Liebreiz auch ein anschauliches Beispiel für den ewigen Kreislauf von Geburt, Leben und Tod, der der Natur zugrunde liegt. Fasziniert von ihrer Schönheit, aber im Bewusstsein ihrer Vergänglichkeit, sieht Nolde in den Blüten das romantische, fast tragische Symbol des Lebens selbst: „Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie so sehr. Ich liebte die Blumen im Zusammenhang mit ihrem Schicksal: aufschießend, blühend, leuchtend, gefällig, abfallend, verblühend und schließlich in die Grube geworfen. Unser menschliches Schicksal ist nicht immer so konsequent und schön“ (Emil Nolde, zit. nach: Martin Urban, Emil Nolde – Blumen und Tiere, 1965, S. 7/8).

Mit seinen Gartenbildern vermittelt Nolde dem Betrachter ein Gefühl für diese symbolische Kraft und nutzt sie als Kanal für seinen künstlerischen Ausdruck. Wo immer sich Nolde und seine Frau niederlassen, legen sie einen Garten an. Da Eindeichungs- und Entwässerungspläne die ursprüngliche Landschaft um Utenwarf zu zerstören drohen, sieht sich das Ehepaar Nolde gezwungen ihr Heim dort aufzugeben. 1927 erwerben sie eine leerstehende Warft, auf der sie bis 1937 das Wohn- und Atelierhaus Seebüll errichten. Der sumpfigen Marsch ringen sie eine große Fläche ab. Um diese als Blumengarten zu nutzen, legen sie Entwässerungsgräben an und errichten hohe Schilfmauern, um den Garten vor Wind und Sturm zu schützen, wie sie in dieser Gegend häufig auftreten.

Bereits 1928 kann Nolde seinem langjährigen Freund Hans Fehr „von unserem jungen Garten mit seiner schwellenden Blumenfülle“ berichten, „so schön, wie niemals zuvor wir es hatten.“ Der Garten, der in Form ihrer Initialen A & E angelegt wird, erwacht bald zum Leben und wird zu einer Quelle des Stolzes für die Noldes, und seine üppige Blütenpracht inspiriert Emil Noldes Kunst für den Rest seiner künstlerischen Laufbahn. Anfangs sind die Gartenbilder noch als Gesamtensemble erfasst, Nolde bannt die überbordende Fülle an Blumen in ihrem ganzen Ausmaß auf die Leinwand, dabei bedarf es keiner Vorstudien oder Vorzeichnungen auf der Leinwand. Er arbeitet direkt aus dem Moment heraus. Ab den 1920er Jahren werden die Blumenköpfe zum Hauptakteur der Komposition. In Nahansicht, unmittelbar als Ausschnitt gesehen, bilden sie einen dichten prachtvollen Blumentepich, der vor lebendigen Farben und kraftvoll vibrierender Energie strotzt. Sie sind Ausdruck einer tief empfundenen und ein Leben lang anhaltenden Verehrung des Künstlers für die Natur.



Künstlerrahmen „Rittersporn und Silberpappeln“.
© Nolde Stiftung Seebüll 2022

Ein besonderer Rahmen

1884 beginnt Nolde in der Möbelfabrik Saueremann in Flensburg eine Lehre zum Möbelschnitzer. Im Unterschied zum Bildhauer ist der Möbelschnitzer auf Ornamente spezialisiert. Dieses Können lässt Nolde in die Gestaltung für die Rahmen seiner Gemälde einfließen und widmet der Rahmung seiner Bilder die größte Aufmerksamkeit. Viele expressionistische Künstler entwerfen und bauen ihre eigenen Rahmen. Der Rahmen wird zum Teil des Kunstwerks, Bild und Rahmen sollen eine harmonische Einheit bilden. Die vergoldeten Zierrahmen, die zu dieser Zeit üblich sind, entsprechen nicht Noldes Vorstellungen. Seine Rahmen zeichnen sich durch eine moderne Schlichtheit aus. Nolde gestaltet seine Rahmen mit geschnitzten Eckornamenten oder verziert ganze Rahmenleisten mit Schnitzwerk. Er passt die Leisten genau auf das Bild an, in unserem Fall greift er die kugeligen Blütenformen auf und stilisiert diese für die Eckornamentik. So erstreckt sich die florale Motivik über den Bildrand hinaus. Eine glückliche Fügung, dass diese besondere Einheit von Gemälde und Rahmen als Gesamtkunstwerk erkannt und bewahrt wurde.

Emil Nolde, Mohn und Rittersporn, 1925, Öl auf Leinwand,
Museum Folkwang, Essen. © Nolde Stiftung Seebüll 2022



Ausstellung und Geschichte

„Den Bildern, die Nolde nach seinem sechzigsten Lebensjahr gemalt hat, merkt man eher eine neue Jugend als das Alter an. Es sind reife Werke mit allen Zeichen einer großen Vergangenheit, aber gleichzeitig mit allen Merkmalen einer noch größeren Gegenwart. Manche sehen so altmeisterlich aus, als müßten sie vor langer Zeit gemalt sein, so edel ist die Haltung, so emailhaft ineinander geschmolzen erscheinen die Farben, und doch ist nichts Vergangenes an ihnen, vielmehr ein Zeitliches, das uns Menschen und Dinge verstehen und lieben lehrt, die wir zu vergessen im Begriff standen“, mit diesen Worten leitet der große Kunstkritiker Will Grohmann im Februar 1930 seinen Essay im sechsten Band der „Blätter der Galerie Ferdinand Möller Berlin“ ein. Die Kunstzeitschrift fungiert zugleich als Katalog für eine Nolde-Ausstellung, in der das noch ganz junge Gemälde „Rittersporn und Silberpappeln“ seinen ersten öffentlichen Auftritt hat. Dies ist nichts weniger als der Auftakt einer großartigen Ausstellungsgeschichte, von der auch die Rückseite von Bild und Rahmen beredtes Zeugnis abgeben: Im Anschluss an die Schau bei Möller gastiert das Werk offenbar im März und April 1930 in der renommierten Hamburger Galerie Commeter, daraufhin von Mai bis Oktober 1930 im Münchner Glaspalast, und schließlich, wie im Falle Commeters über ein rückwärtiges Etikett nachzuweisen, im Oktober und November 1930 im Kunsthaus Schaller in Stuttgart. Auch die Kunstvereine in Hamburg und Kassel zeigen „Rittersporn und Silberpappeln“, wie die Werkrückseite bezeugt. Im Sommer 1931 dann ist das Gemälde in Frankfurt im berühmten Städelschen Kunstinstitut präsentiert. Auch der Sammler Carl Hagemann sieht das Bild hier. Er schreibt am 30. Dezember 1931 an Emil Nolde: „Sehr schön war übrigens die Ausstellung, die Herr Wichert im Sommer im Stadel zusammengebracht hatte, insbesondere Ihre Bilder, die auf einer breiten Wand vereinigt waren, haben allerseits einen großen Eindruck hinterlassen“ (zit. nach: Hans Delfs, Mario von Lüttichau, Roland Scotti, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, 2004, S. 323).

Die Wanderausstellung von 1932

Bis hierher wäre dies schon allein eine herausragende Ausstellungsgeschichte. Aber der Höhepunkt soll erst noch folgen: das wohl wichtigste Ausstellungsprojekt für die Moderne am Ende der Weimarer Republik, die Wanderausstellung „Neuere Deutsche Kunst“. Von Januar bis Juli 1932 tourt diese Schau, die Markus Lörz auf mehr als 400 Seiten untersucht hat, durch Norwegen, Dänemark und Schweden. In Köln findet sie ihren Abschluss. „Rittersporn und Silberpappeln“ wird auf allen Stationen dieser epochalen Wanderausstellung gezeigt. Es ist Ludwig Thormaehlen, der als Kustos der Berliner Nationalgalerie für die Konzeption verantwortlich zeichnet. Das auswärtige Amt wiederum finanziert die internationale Schau, mit der die progressive Moderne einen ihrer letzten herausragenden Auftritte vor der NS-Zeit bekommt – begleitet von heftigen Protesten aus dem schon 1932 immer breiter werdenden reaktionären Lager. Was die Werke Noldes betrifft, so ist es der Künstler selbst, der die Vorauswahl trifft. Am 22. Dezember 1931 schickt Nolde eine Liste nebst Preisen und Versicherungswerten an die Nationalgalerie. Parallel werden die Bilder, darunter auch „Rittersporn und Silberpappeln“, bereits im Kronprinzenpalais gesichtet. Und noch am Nachmittag desselben 22.12. geht eine Eilgutsendung nach Oslo, wo die



erste Ausstellungsstation bereits am 8. Januar 1932 eröffnen soll (Markus Lörz, *Neuere Deutsche Kunst: Oslo, Kopenhagen, Köln 1932. Rekonstruktion und Dokumentation*, Stuttgart 2008, S. 152, 175). Auch historische Fotografien zu dieser Schau haben sich erhalten. Noch heute beeindruckt der Blick auf die rhythmisierte „Nolde-Wand“ mit „Rittersporn und Silberpappeln“ im originalen Künstlerrahmen“.

Die „Galerie der Lebenden“

Als „Rittersporn und Silberpappeln“ von seiner großen Tournee zurückkehrt, steht Noldes 65. Geburtstag am 7. August 1932 ins Haus. Ein guter Anlass für Ludwig Justi, Direktor der Nationalgalerie, den „Nolde-Saal“ im Kronprinzenpalais neu zu hängen. „Rittersporn und Silberpappeln“ wird auch hierfür ausgewählt. Der Nolde-Saal ist Teil von Justis berühmt gewordener „Galerie der Lebenden“, in der Künstlern des Expressionismus ganze Wände oder gar Räume zugedacht sind, darunter Heckel und Marc, Lehndruck, Kirchner und Schmidt-Rottluff. Nolde erhält von Justi den mittleren Saal, das Herzstück dieser Galerieebene. Hier wird „Rittersporn und Silberpappeln“ Zeuge des unheilvollen Zeitenwandels. Im Sommer 1933 wird Justi seines Amtes enthoben, schlussendlich folgt ihm im November Eberhard Hanfstaengl als Direktor nach, der eine „Bereinigung“ der modernen Abteilung vornehmen soll. Die „Galerie der Lebenden“ ist nun Vergangenheit.

1933 – 2022

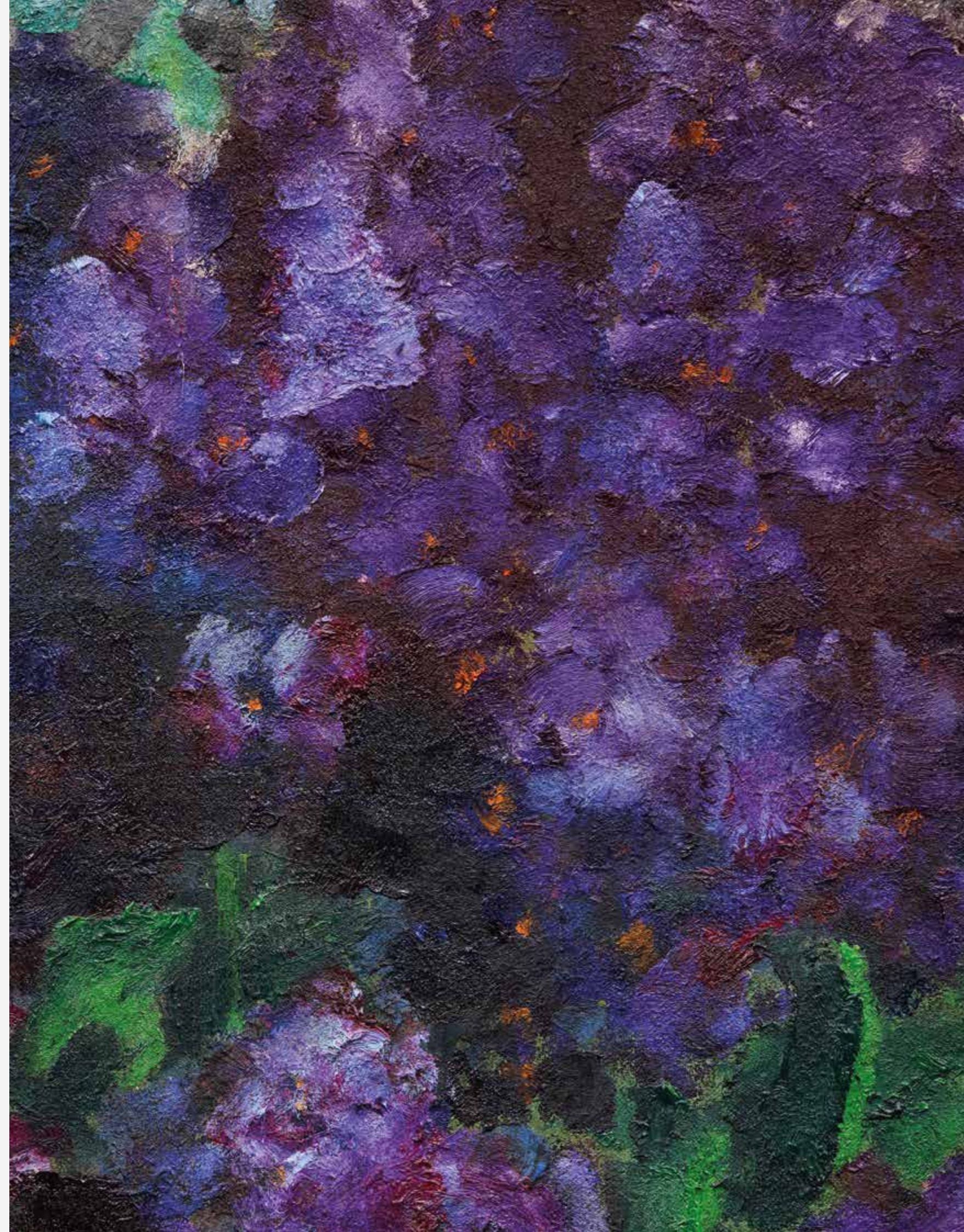
Es ist wohl kein Zufall, dass „Rittersporn und Silberpappeln“ fast zeitgleich zum Verkauf freigegeben wird. Am 16. November 1933 übergibt die Nationalgalerie das Werk dem Kunsthändler Ferdinand Möller, der es rasch verkaufen kann. Geheimrat Gustav Brecht aus Köln, Vorstandsvorsitzender der Rheinischen Braunkohle AG, erwirbt das Werk. Nolde selbst notiert daraufhin auf seiner Werkliste „Geh. Brecht, Köln“ als Eigentümer von „Rittersporn und Silberpappeln“. Gleichwohl verliert sich nun für fast vier Jahrzehnte jede weitere Spur des Gemäldes. Erst 1971 gelingt es Martin Urban, den Sohn des Geheimrates wieder ausfindig zu machen, in dessen Eigentum sich das Gemälde damals befindet. Bis heute war „Rittersporn und Silberpappeln“ Teil der Familiensammlung. Für dieses Gemälde tritt damit ein seltener Glücksfall ein: eine geschlossene Provenienz, gepaart mit einer großartigen internationalen Ausstellungshistorie. [SM/AT]

„Es sind so stille schöne Stunden, wenn man am friedlichen Sommertage zwischen den duftenden und blühenden Blumen geht oder dasitzt, von dieser Schönheit möchte ich so gern, dass meine Bilder etwas geben, ich selbst habe ja vor den Bildern diese Empfindung – das erste schöne Glück – ein starkes Mitempfinden wird wohl nicht ausbleiben können.“

Emil Nolde, zit. nach: Manfred Reuther (Hrsg.), *Emil Nolde. Mein Garten voller Blumen*, S. 18.



Die Nolde-Wand mit dem Bild „Rittersporn und Silberpappeln“ in der Wanderausstellung „Neuere Deutsche Kunst“, Oslo, 1932. © Nolde Stiftung Seebüll 2022



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Variation. Ca. 1916.

Öl auf Papier mit Leinwandprägung.
Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 809. 36 x 27,3 cm (14,1 x 10,7 in).
Verso eine weitere „Variation“ aus der gleichen Zeit. [SM]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19,42 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Beyeler, Basel (1961-1967).
- Galerie Aenne Abels, Köln.
- Privatsammlung Berlin.

AUSSTELLUNG

- The Blue Four, Hamilton Galleries, London, 1964, Kat.-Nr. 23.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs mussten alle Russen, so auch Alexej von Jawlensky, Deutschland binnen zwei Tagen verlassen. Er entscheidet sich im Gegensatz zu Wassily Kandinsky, der nach Moskau zurückkehrt, mit seiner Familie und Marianne von Werefkin München zu verlassen, in die Schweiz auszureisen und sich in St. Prex am Genfer See in der Nähe von Freunden niederzulassen. Jawlensky mietet dort eine Wohnung und hat nun kein eigenes Atelier mehr, sondern nur ein kleines Arbeitszimmer, dessen Fensterausblick fortan grundlegend wird für die zunächst werkbeherrschende Serie der „Variationen über ein landschaftliches Thema“ wird. In der ihm eigenen, nachdrücklichen und intensiven Art der Aufarbeitung eines malerischen Problems entwickelt er dieses Motiv über Jahre hinweg höchst variantenreich weiter. Zunehmend befreit er sich von der gesehenen Ansicht und der strengen Anordnung von realer Form und Farbe, so dass die Landschafts-Variationen zunehmend als „abstrakt“ angesehen werden können. Mit der Ausreise lässt Jawlensky nicht nur viele persönliche Dinge in München zurück, sondern – so scheint es – auch die Themen und den Stil seiner bisherigen Malerei. Der mit seinem Aufenthalt in Bordighera im Frühjahr 1914 sich andeutende Malstil von nochmals gesteigerter, lichter Expressivität in spielerisch inszenierten Motiven begleiten den Künstler in sein neues Domizil, wo erstmals die in sein Bildprogramm tief eingreifenden Variationen, die ersten Serien entstehen: Hier malt er, auch mehrmals täglich, den immer gleichen Blick aus seinem Atelierfenster auf den Vorgarten mit den verschiedenen Baumarten und Büschen, dem Himmel über dem Weg zum See, vorbei an einem nachbarlichen Haus zu einem charakteristischen Spiel zwischen Formen und Farben, „inspiriert von der jeweiligen Naturstimmung mit meinem Geist“, so Jawlensky in seinen Lebenserinnerungen. Ausgehend von einem



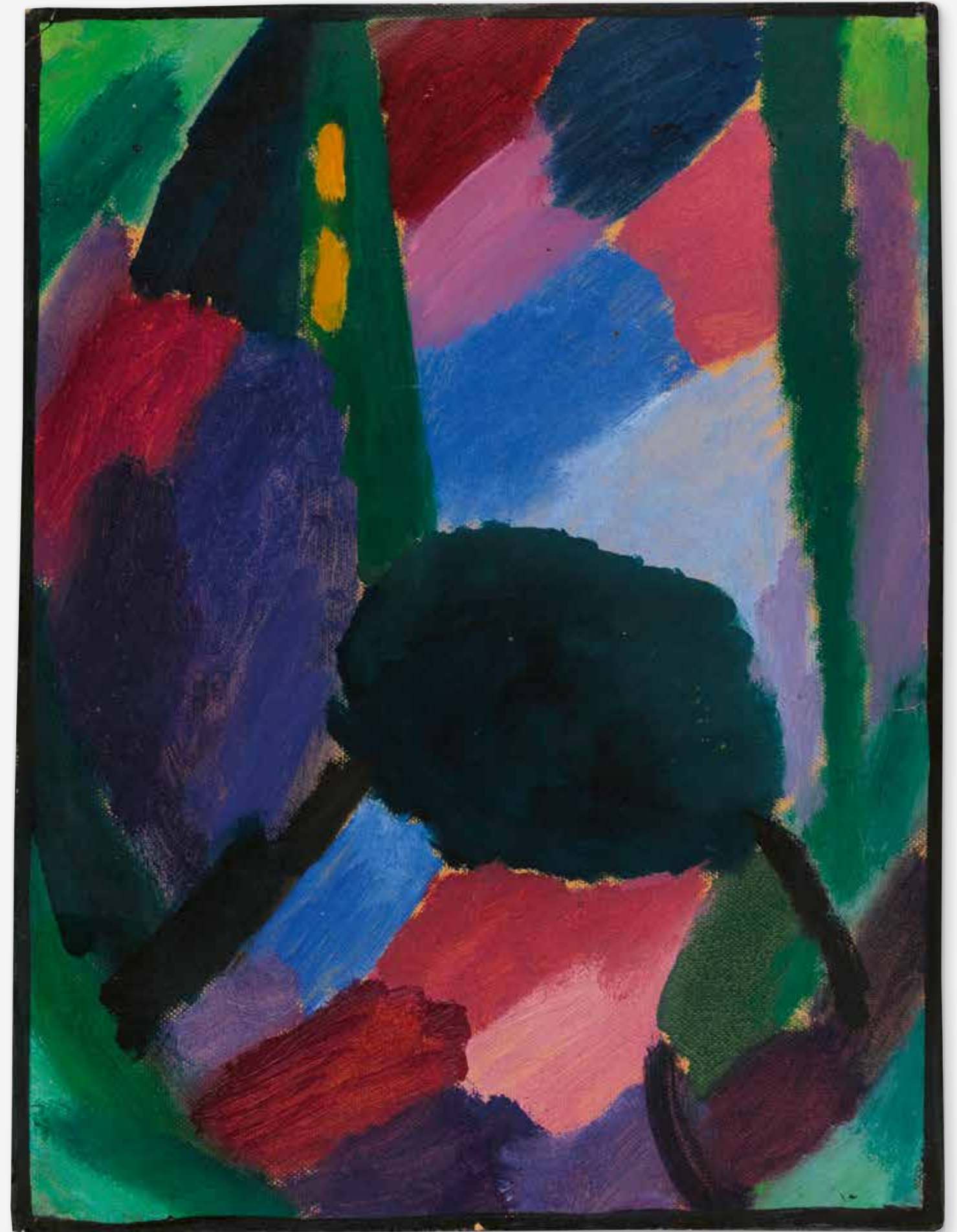
Alexej von Jawlensky, Variation:
Der Weg, Mutter aller Variationen,
1914, Öl auf Malpappe auf Karton,
Privatbesitz.

- Aus der ersten wichtigen Werkreihe, der auf dem internationalen Markt begehrten Serie „Variation über ein landschaftliches Thema“
- Emotionale Verdichtung von motivischen Elementen
- Fensterbild: in Erinnerung an St. Prex
- Inspirierender Malstil von gesteigerter, lichter Expressivität

„In harter Arbeit und mit größter Spannung fand ich nach und nach die richtigen Farben und Formen, um auszudrücken, was mein geistiges Ich verlangte.“

Alexej von Jawlensky, zit. nach: Armin Zweite, Annegret Hoberg (Hrsg.),
Der Blaue Reiter im Lenbachhaus, München 1991, S. 210.

ersten Blick (etwa die „Variation, der Weg, Mutter aller Variationen“, wohl kurz nach der Ankunft im Herbst 1914 entstanden) löst er sich in der Folge von der Naturgegebenheit. Die einmal gefundenen Formen werden immer wieder versatzstückhaft in die Komposition einfügt, erreichen das Ziel über die Farbe, und das in einer so genialen Weise, dass die Variationen, obwohl formal ähnlich, sich immer neuen Interpretationen öffnen. Farbe und Form dominieren und gewinnen also an Intensität, wirken wie die Verklärung eines Motivs, werden zu einer bildhaften Idee: Ein Fensterausblick, den Jawlensky zunächst in angenäherter Realität festhält, gerät zum Urtyp einer langen Reihe von Variationen, die in ihrer späteren Gestaltung kaum mehr etwas von der ursprünglichen Landschaft erahnen lassen. Die immer weiterführende Abstraktion, die Jawlenskys Suchen nach dem Urbild verdeutlicht, ist in allen drei aufeinanderfolgenden Themengruppen – den Variationen, den konstruktiven Köpfen und den Meditationen – von ihm konsequent verfolgt worden. [MvL]



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

1939 Dresden – 2017 Zürich

Roter Planet. 1999.

Acryl auf Leinwand.

Links unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und bezeichnet „B 99“. 150 x 150 cm (59 x 59 in). [EH]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.44 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D, F

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Forsblom, Helsinki.
- Privatsammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben).

1961 besucht Ralf Winkler – so der Geburtsname von A. R. Penck – seinen Malerfreund Georg Baselitz in dessen Berliner Atelier. Der Besucher ist beeindruckt von der „provokanten Gegenständlichkeit der dort versammelten Bilder“. Nach diesem Atelierbesuch ändert Ralf Winkler seine eigene Bildsprache und beginnt „Welt- und Systembilder zu konzipieren, deren Zeichen zu Trägern von komplexen Informationen und Gedankensignalen werden“. Er entwickelt „eine bildnerische Sprachform, die sich als Bildforschung versteht“ und „orientiert ihre Struktur an den Inhalten, die sie transportiert. Ohne Bindung an konkrete Ereignisse geht es um Problemsituationen und Entscheidungskonflikte in der gesellschaftlichen Realität des einzelnen Menschen“ (zit. nach: Karin Thomas, in: E. Gillen (Hrsg.), Deutschlandbilder, Berlin 1997, S. 550). Vereinfachend werden sie bisweilen als „Höhlenmalerei“ tituliert, was den komplexen Zeichensystemen, die sich aus den verschiedensten Kulturen bedienen, in keiner Weise gerecht wird.

Der Mars wird auch der rote Planet genannt und seit jeher übt er auf die Menschheit eine große Faszination aus. Mit ca. 228 Millionen Kilometer Entfernung ist er der Erde sehr nah, es gibt Polkappen, Eis, Jahreszeiten, Vulkane und vieles mehr, das immer wieder Überlegungen anregt, ob Leben an diesem Ort möglich sein könnte. Die Marsmenschen werden bereits Ende des 19. Jahrhunderts in Geschichten und Sagen zu dem Bild für außerirdisches Leben schlechthin. Penck interessieren diese Geschichten sehr. Er liebt Science-Fiction und beginnt früh Perry-Rhodan- Hefte mit großer Begeisterung zu lesen. Die seichte Unterhaltung steht dabei nicht im Vordergrund, sondern vielmehr der Entwurf alternativer Systeme. Sind Welten denkbar, die ein grundsätzlich anderes Zusammenleben ermöglichen? Ein weiterer literarischer Bezugspunkt wird mit einiger Wahrscheinlichkeit Penck bekannt gewesen sein: „Der rote Planet“ oder „Der rote Stern“ ist der deutsche Titel eines 1907 von Alexander Bogdanow verfassten utopischen Romans, der eine sozialistische Gesellschaftsordnung auf dem Mars beschreibt. „Roter Planet“ von Penck ist genau vor diesen Hintergründen auch zu lesen. Zu sehen ist der Adler, ein häufig vom



A. Penck vor einem seiner ersten Ideogramme, 1988.
Foto: Sportsphoto/Allstar
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Künstler verwendetes Bild für Westdeutschland. Am unteren Bildrand zwei kämpfende Skorpione, die wie konkurrierende Systeme alles daran setzen, den Gegner mitsamt all seinen Werten und Vorstellungen zu überwinden. Im Bildzentrum eine rote Figur, die mit großem Schritt vorangeht und mit dem rechten Zeigefinger auf eine rote Form verweist. Bezwungen am Boden, so scheint es, liegt eine weitere Figur. Ist nicht ihre rechte Hand sogar in einem roten Winkel gefesselt? Penck hat immer die Vorstellung eines zu erstrebenden Gleichgewichts im Kopf. Das eine darf niemals vom anderen unterworfen werden. Dies gilt für zwischenmenschliche Problemsituationen genauso wie für die Konflikte der konkurrierenden Systeme. Pencks Bildsprache folgt einer Logik. Seine Bilder lassen sich lesen, doch niemals nur auf die eine oder andere Weise. Der Künstler will seine Bilder nicht entschlüsseln, da er sie so ihres Zaubers berauben würde.

„Eddy Devolder: Aber diese Zeichen haben einen Sinn, verweisen auf einen Code, eine Sprache [...] A.R. Penck: Natürlich, und bei mir war es so, dass ich die Spuren verwischen wollte. Es war eher eine Geheimsprache. Ich befand mich in einer so unbehaglichen Situation, dass ich einen Geheimcode brauchte, mit dem ich mit einigen Freunden kommunizieren konnte. Der stalinistische Zensor wurde daraus nicht klug, betrachtete das alles als Unsinn, dabei hatte es einen Sinn, den aber nur ganz wenige Leute kannten ...“ (A. R. Penck im Gespräch mit Eddy Devolder 1990, zit. nach: Ausst.-Kat. A.R. Penck. How it works, Kunstmuseum Den Haag, 15.2.-10.5.2020). [EH/SN]



„Auch halte ich es für völlig überflüssig, meinen Bildern noch irgendwelche Erklärungen beizugeben.“

A. R. Penck, in: Kunstforum, Bd.12, Ich über mich selbst.

RUPPRECHT GEIGER

1908 München – 2009 München

377/62. 1962.

Öl auf Leinwand.

Geiger 347. Verso auf der Leinwand oben mittig signiert. Verso auf dem Keilrahmen betitelt sowie mit der Bezeichnung „36“ (in Rot), dem Vermerk „Jerry 1978“ (Bleistift) und dem signierten Stempel „Bis zur vollständigen Bezahlung Eigentumsvorbehalt“. 120 x 100 cm (47.2 x 39.3 in).

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19.46 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 ^{R/D, F}

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

- Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart
(verso auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Privatsammlung Süddeutschland (2003 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Rupprecht Geiger, Kunst und Museumsverein, Wuppertal, 17.10.-21.11.1965.
- Rupprecht Geiger, Haus am Waldsee, Berlin, 20.5.-26.6.1966.
- Rupprecht Geiger, Galerie Heseler, München, 23.7.-31.8.1968.
- Rupprecht Geiger, Bilder von 1948 bis 1975, Galerie Denise René Hans Mayer, Düsseldorf, Eröffnung am 23.5.1975, Kat.-Nr. 17
- Rupprecht Geiger. Gemälde und Zeichnungen, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 22.2.-26.3.1978, Kat.-Nr. 41.
- Rupprecht Geiger, Rot-Form-Bilder, Kunstverein Braunschweig, 1989.
- Rupprecht Geiger, Russisches Museum, St. Petersburg, 30.9.-20.11.1994.

Rupprecht Geiger hat durch die Intensität und Konsequenz in seinem Werk erreicht, dass die Farbe Rot, insbesondere durch den Einschluss der Leuchtfarbe Pink, synonym mit seiner Malerei geworden ist. Gerade dieser Einbezug eines neuen, ungewöhnlichen Malmaterials zeigt seinen Willen, in der Malerei neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Im Kontext der Ausstellung „Zen 49“ schildert er den Eindruck, den ein grellroter Pullover einer jungen Frau im Grau des zerstörten Münchens auf ihn machte und ihn dazu bewegte, mit einem Lippenstift in sein Bild einzugreifen. Die rote Farbe also, mit der sich Geiger seit den 1940er Jahren in unterschiedlichen Anwendungen und Ausformungen beschäftigt, erleuchtet gleich einer hellen Fackel die abwechslungsreiche Landschaft seines Schaffens, das bis um 2005 fort dauerte. Der Beginn seiner Malerei fällt zusammen mit der Stunde Null und dem Neuanfang nach dem Ende des Krieges. Rupprecht Geiger malt als „Kriegsmaler“ in Russland und Griechenland Landschaftsaquarelle mit weitem Horizont und hohem Himmel, die einen ausgedehnten Farbverlauf erlauben. Aus diesen Farbverläufen zieht Geiger seine Farblehre: „Der Geist der Farbe ist eine Lichterscheinung, fließend, grenzenlos. Abendrot – Morgenrot“ (Rupprecht Geiger, zit. nach: Helmut Friedel (Hrsg.), Rupprecht Geiger im Lenbachhaus, 1998,

- **Rot ist die für Geigers Œuvre bedeutendste Farbe**
- **Eine der wichtigen frühen Arbeiten noch ausgeführt in der klassischen Maltechnik**
- **Ausgestellt 1978 auf der ersten Geiger-Retrospektive im Lenbachhaus München**
- **Fein durchmoduliertes, frühes Farbfeld, das durch sein sanftes Oszillieren roter Farbwerte begeistert**
- **Ausgestellt 1978 auf der ersten Geiger-Retrospektive im Lenbachhaus München**

S. 58). Und er bekennt an anderer Stelle (1963): „Ich glaube, daß der Farbe etwas Irrationales anhaftet. Etwas, das in seiner Wirkung nicht verstandesgemäß erfaßbar ist.“ (a. a. O., S. 10). Auf unser Bild bezogen, das 1962 gemalt wurde, erfahren wir Geigers Bezug zur Natur: Abendrot – Morgenrot. Rot ist eine symbolische Farbe, deren Sinn jeder Mensch als Primärerfahrung kennt. Zwischen den Extremen von Tag und Nacht, Licht und Dunkel, dem brennenden Feuer und der verlöschenden Asche glimmt das Rot. Diese Farbe steht für uns für extreme Gefühle, gespeist aus den gegensätzlichen Kräften des Verlöschens und des Aufflammens. Rot in seinen Extremen steht für Liebe wie für Wut, verkörpert jedenfalls heftige Gefühlswallungen. Rupprecht Geiger verändert um 1960 seine Malweise, indem er nun von der opakeren Temperamalerei zur glänzenderen, fließenderen Ölfarbe greift. Durch den zeilenweisen Auftrag der Farbe in hingestupften Partien schafft er eine atmosphärische Himmelserscheinung, die etwa in der Bildmitte über einer „Horizontlinie von hellem und dunkleren Rot“ weiter aufsteigt. Am oberen Bildrand stößt ein schmaler Balken in pinkem Leuchtrot in die so harmonische Stimmung. Wie ein Aufschrei oder wie ein Maßstab, an dem die Schönheit sich messen muss. [Prof. Helmut Friedel]



IMI KNOEBEL

1940 Dessau – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Ich Nicht XI. 2006.

Acryl auf Aluminium und Acryl auf Papier.

Verso signiert und datiert. Insgesamt 317,5 x 373 x 8,5 cm (125 x 146,8 x 3,3 in).

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19,48 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 250.000 R/D, F

\$ 198.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Galeria Filomena Soares, Lissabon.
- Privatsammlung.

AUSSTELLUNG

- Imi Knoebel, Galeria Filomena Soares, Lissabon, 9.11.-31.12.2006.

Der Titel „Ich Nicht“ ist Knoebels kryptische Antwort auf eine Frage, die Barnett Newman in den 1960er Jahren mit seiner Gemäldeserie „Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue“ stellt. Newmans monochromatische Farbfelder lösten damals heftige Reaktionen aus. Auch als Dieter Honisch 1982 „Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue IV“ mit Unterstützung des Vereins der Freunde der Nationalgalerie aus dem Nachlass des Künstlers erwerben will, gibt es massive Proteste aus der Öffentlichkeit, die Boulevardpresse diffamiert Newmans Malerei als Werk „eines Anstreicherlehrlings“. Auch vor Morddrohungen gegenüber Dieter Honisch schreckt man nicht zurück. Gemälde, die sich von Gegenständen und der Natur entfernt haben, gelten da oft immer noch als weitaus fragwürdiger als figurative Kunst. Doch Imi Knoebel fordert den Betrachter auf, sich unvoreingenommen auf Farbe, Fläche und Form einzulassen. In dem engen Radius der minimalistischen Malerei hat sich der Künstler immer wieder neu erfunden. Knoebels radikal abstrakte Schöpfungen, seien sie zwei- oder dreidimensional, haben immer das Quadrat als Ausgangspunkt, an dem Knoebel mit seiner künstlerischen Begeisterung für die schier unendliche Variationsbreite abstrakter Formationen ansetzt. Der Beuys-Schüler Knoebel hat auf diese Weise immer wieder radikal Neues geschaffen, das stets vom Eigenwert der Farbe getragen ist. Das Quadrat ist bei Knoebel deutlicher Verweis auf seine eigenen künstlerischen Anfänge und seine prägende Begeisterung für das „Schwarze Quadrat“ auf weißem Grund des russischen Suprematismen Kasimir Malewitsch von 1915, das heute als Ikone der abstrakten Malerei gilt. Angesprochen auf den eigenwilligen Gegensatz zwischen den wilden künstlerischen Aktionen der Anfangsjahre und der enormen Strenge des gefundenen künstlerischen Ausdrucks, hat Knoebel einmal festgehalten: „Ein wichtiger Part dabei waren die Russen, die russische Bewegung um Malewitsch [...] damals kam gerade dieses Buch raus ‚Die gegenstandslose Welt‘ [...] Fasziniert waren wir von dem Schwarzen Quadrat. Das war für uns das Phänomen, das uns

- „Ich Nicht“ ist Knoebels Antwort auf Barnett Newmans Gemäldeserie „Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue“
- Ein weiteres Werk der Serie „Ich Nicht“ war Teil der großen Knoebel-Ausstellung „Werke 1966-2014“ im Kunstmuseum Wolfsburg
- Arbeiten Imi Knoebels befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, der Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin, die Pinakothek der Moderne, München, und die Albertina in Wien



Barnett Newman, Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue IV, 1969-70, Acryl auf Leinwand, Stiftung Preußischer Kulturbesitz/Staatliche Museen zu Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

völlig eingenommen hatte“ (zit. nach: Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, 1996, S. 279). In der Werkserie „Ich Nicht“ verwendet Imi Knoebel ausschließlich die drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau, variiert wird die Gewichtung und Verteilung der Farben, die in malerischem Pinselduktus aus verschiedenen großen, rechteckigen Flächen zusammengefügt sind. Formal entscheidet er sich für ein fragmentiertes Querformat, dessen Teile nicht nur farblich voneinander abgesetzt, sondern auch durch Fugen akzentuiert werden, um den Eigenwert der einzelnen Farbfelder zu steigern. Zugleich setzt Knoebel den Pinselstrich sichtbar ein und erschließt sich so bei genauer Betrachtung die formale Strukturierung der Fläche. Pinsel und Farbe geben der glatten Aluminiumplatte somit gleichsam ein Inkarnat als strukturierte Oberfläche. So ist dieses Werk durch und durch von der Arbeitsweise Imi Knoebels durchdrungen. Für ihn steht von Anbeginn die Auseinandersetzung mit Farbe, Farbfläche und Raum im Mittelpunkt des künstlerischen Arbeitens. [SM]



„Wir mussten uns im Grunde genommen einen leeren Raum schaffen [...], um einzutreten und gehen zu können.“

Imi Knoebel 1982, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, S. 2.

EDUARDO CHILLIDA

1924 San Sebastián – 2002 San Sebastián

Óxido G-150. 1989.

Tonplastik. Schamotte-Ton und Kupferoxid.
Chillida/Cobo 1989/058. Links unten mit dem Künstlersignet.
45 x 45 x 4 cm (17,7 x 17,7 x 1,5 in).

Wir danken dem Estate of Eduardo Chillida und Hauser & Wirth für die freundliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19,50 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 ^{R/D, F}
\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung London.
- Privatsammlung Süddeutschland.

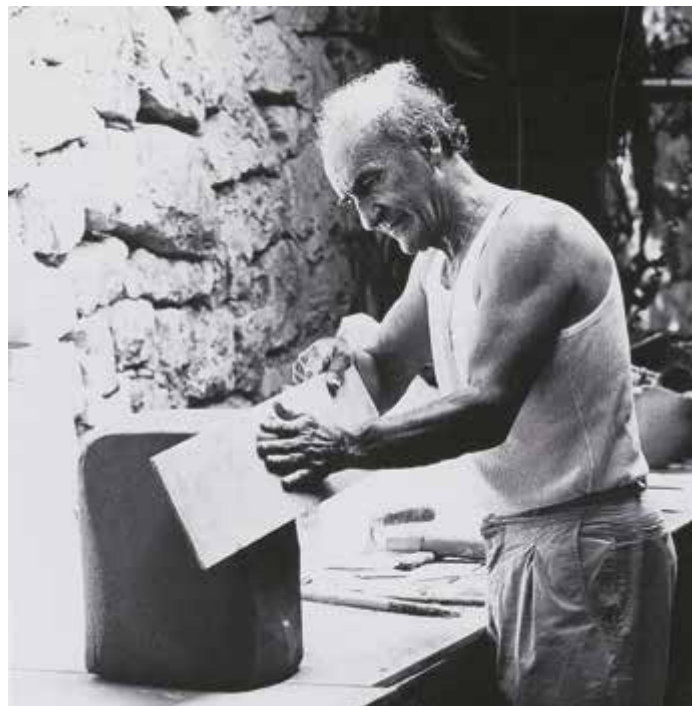
AUSSTELLUNG

- Chillida, Galerie Lelong, Paris 1990.
- Chillida 1948-1998, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1998.
- Chillida 1948-1998, Museo Guggenheim, Bilbao 1999.

LITERATUR

- Yves Bonnefoy, Chillida, Galerie Lelong, Paris 1990, Kat.-Nr. 21, m. Farbbabb. S. 29.

Eduardo Chillida in der Werkstatt von Hans Spinner in Grasse, 1990,
Fotograf: Hans Spinner. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



- Unikat aus der Werkgruppe der „Óxidos“
- Ausgestellt 1998/99 in der großen Retrospektive im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid und dem Museo Guggenheim, Bilbao
- Eduardo Chillida gilt als einer der wichtigsten spanischen Bildhauer des 20. Jahrhunderts
- 1958 ehrt die Biennale in Venedig den Künstler mit dem Großen Preis für Skulptur und widmet ihm 1990 während der XLIV. Biennale eine Sonderausstellung

Als Eduardo Chillida zu Beginn seiner Bildhauer-Karriere zum ersten Mal mit Ton in Kontakt kommt, kann er dem glatten und weichen Material nicht viel abgewinnen. Stattdessen wendet er sich dem in seiner Heimat im Baskenland traditionsreichen Eisen zu und avanciert mit seinen raumgreifenden Skulpturen zu einem der erfolgreichsten Bildhauer des 20. Jahrhunderts. Erst in den 1970er Jahren, als der mittlerweile etablierte Künstler im Atelier der Fondation Maeght in Südfrankreich den härteren und feuerfesten Schamott zu sehen bekommt, findet er plötzlich einen ganz neuen Zugang zum ehemals so unliebsamen Ton. Er erinnert sich: „Ich eilte hinunter, berührte die Tonerde, nahm einen Block in die Hände und merkte sofort, dass ich damit arbeiten könnte.“ (Eduardo Chillida, zit. nach: Sigrid Barten, Skulpturen aus Ton, Zürich 1996, S. 8).

In Zusammenarbeit mit dem deutschen Keramiker Hans Spinner entstehen daraufhin schon bald seine ersten Tonskulpturen, die mit mehr als 500 Arbeiten fester Bestandteil seines Schaffens werden und sich in zwei Hauptgruppen unterteilen lassen: in die „Lurras“ und die „Óxidos“, denen auch die vorliegende Arbeit angehört. Mit ihrer schwarzen Bemalung aus Kupferoxid, deren einprägsame Formen sich zwischen abstrakten Konstruktionen und angedeuteten Räumen bewegen, weisen die kompakten Tonblöcke überraschenderweise einen engen Bezug zu den filigranen Papierarbeiten und Druckgrafiken Chillidas auf. In immer neuen Variationen ziehen sich die zumeist geometrischen Flächen über die Tonblöcke und fungieren in den Augen des Künstlers als eine Art Umarmung des Materials. Der Kontrast von Hell und Dunkel, der Gegensatz von scheinbarer Leere und überdeutlicher Präsenz machen dabei den besonderen Reiz der „Óxidos“ aus. Trotz ihres seriellen Charakters ist jede Arbeit ein Unikat, was für Chillidas Schaffen, der eine enge Bindung zum Meer hatte, kein Widerspruch ist. Denn ähnlich wie die Wellen, die auf die Küste treffen, bleiben sie dabei „[...] immer dieselben und sind doch immer verschieden“ (Eduardo Chillida, zit. nach: Sigrid Barten, Skulpturen aus Ton, Zürich 1996, S. 9). [AR]



„For Chillida, to sculpt is to impose oneself on the given material (to put oneself in its being, not to superimpose oneself) and without losing its nature as material, to give it life, a breath, a being on a new level, an artistic level.“

Kosme de Barañano, in: Chillida 1948-1998, Madrid 2000, S. 42.

PIERRE SOULAGES

1919 Rodez – lebt und arbeitet in Sète und Paris

Peinture 54 x 73 cm, 26 septembre 1981. 1981.

Öl auf Leinwand.

Encrevé 839. Rechts unten signiert. Verso auf der Leinwand signiert, datiert „26.9.81 54 x 73“. Verso auf dem Keilrahmen zusätzlich datiert „26-9-81“ und bezeichnet „3/82“. 54,5 x 73 cm (21.4 x 28.7 in). [CH]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19,52 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 *R/D, F*

\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- Galerie Birch, Kopenhagen (1982).
- Privatsammlung Kopenhagen (seitdem in Familienbesitz).

LITERATUR

- Pierre Encrevé u. Alfred Pacquement (Hrsg.), Soulages, Bd. III 1979-1997, Paris 2019, Kat.-Nr. 839, S. 74 (m. Farbabb.).

- Pierre Soulages ist der am höchsten bewertete französische lebende Künstler
- Mit dem „Outrenoir“ erfindet Pierre Soulages die Farbe Schwarz neu
- In der besonderen Oberfläche des tiefdunklen Schwarz, warmen Ocker und hellen Weiß fängt sich das Licht, reflektiert und wird zum eigentlichen Ausdrucksmittel
- Werke des wichtigen Protagonisten der europäischen Moderne befinden sich u. a. in der National Gallery of Art, Washington, D.C. und dem Centre Pompidou, Paris
- Anlässlich seines 100. Geburtstags widmet der Pariser Louvre Soulages 2019 eine große Ausstellung im Salon Carré, eine Ehre, die nur wenigen Künstler:innen vorbehalten ist



Im Œuvre von Pierre Soulages vereinigen sich Einflüsse amerikanischer Künstler wie Mark Rothko oder Robert Motherwell mit Inspirationen asiatischer Schriftkunst. Seine schon immer reduzierte Farbpalette beschränkt sich ab 1979 nach einer zufälligen Begebenheit im Atelier, als schwarze Farbe sich über die Leinwand eines Gemäldes ergießt, überwiegend auf Schwarz. In dieser komplett schwarzen Überdeckung findet Soulages Reflexionen, Strukturen und Differenzierungen, ja sogar Leuchtkraft, die er als „Outrenoir“ beschreibt. Mit dem Begriff des „Outrenoir“ formuliert Pierre Soulages einen Begriff für das Ergebnis seiner persönlichen Auseinandersetzung mit dem Schwarz. Er formt die schwarze Materie mit breiten Spachteln, Pinseln, Rakeln und Klingen, je nachdem, welche Wirkung er erreichen möchte, welches Licht in der Oberflächenre-



Pierre Soulages in seinem Atelier, 1954 Foto: Denise Colomb.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022



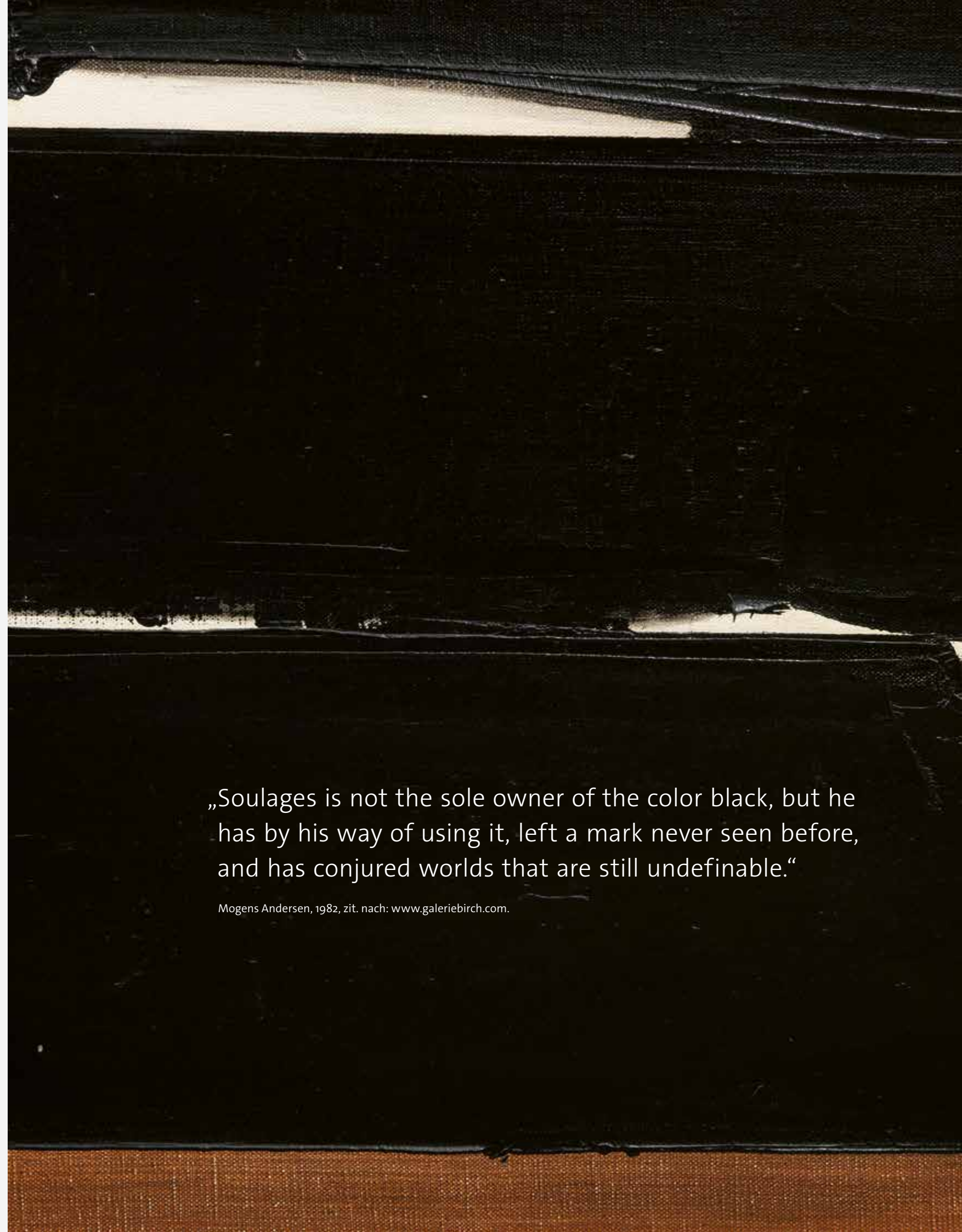
Peinture 81 x 100 cm, 24 janvier 1981, Öl auf Leinwand Privatsammlung.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Peinture 130 x 81 cm, 27 janvier 1981, Öl auf Leinwand,
im Besitz des Künstlers. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

flexion des Schwarz erscheinen soll. In den nun entstehenden, ausschließlich schwarzen Gemälden bestimmen die sich in unterschiedliche Richtungen bewegendenden Reflexlineaturen die reduzierte und dennoch überaus interessante Farbwirkung. Anfang der 1980er Jahre setzt auf einmal ein erneutes Interesse für eine Erweiterung der Palette ein. Neben Blau taucht nun auch Weiß (z. B. Encrevé 815) und helles bis rötliches Braun (z. B. Encrevé 816) auf.

Aus dieser Zeit, in der sich für eine kurze Zeit die Palette erst einmal wieder aufhellt, stammt das vorliegende Gemälde. Die Bewegungs- und Farbrichtung ist nun nicht mehr so stark durch offensichtliche Oberflächenstrukturen gestaltet, sondern mehr durch in ihren Umrissen unregelmäßige Farbbalken. Hier sind es drei schwarze, mehrlagige Streifen über Weiß und am unteren Bildrand schmales, helles Ocker. Pierre Soulages beschäftigt sich mit der Farb- und Lichtwirkung des Schwarz in Relation zu Weiß und Ocker. Die dünn aufgetragenen und fein übereinandergelegten Flächen des Schwarz erweisen sich in ihren Randbereichen als reliefierte Stufung. Im Schräglicht wandelt sich die Fläche zum feinen Relief regelmäßiger, vertikal-rhythmisierter Strukturen. Jede der übereinanderliegenden dünnen schwarzen Farbschichten hat eine minimal andere Strukturierung und so sind darunterliegende Charakterisierungen oft nur an den freibleibenden Rändern tieferliegender Schichten zu sehen. Pierre Soulages hat in diesem zarten und ruhigen Gemälde also nichts von seiner Grundidee des „Outrenoir“ aufgegeben. Vielmehr ist es hier mit dem leuchtenden, strahlenden Weiß und dem hellen, cremigen Ocker zu neuer Harmonie ergänzt. Seine Werke sind u.a. in der Tate Gallery, London, dem Guggenheim Museum und dem Museum of Modern Art, New York, der Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, sowie in führenden Museen in Afrika und Asien zu finden. [EH]



„Soulages is not the sole owner of the color black, but he has by his way of using it, left a mark never seen before, and has conjured worlds that are still undefinable.“

Mogens Andersen, 1982, zit. nach: www.galeriebirch.com.

ROMAN OPAŁKA

1931 Hocquincourt – 2011 Chieti

1965/1–∞. Detail 2702874–2724888.

Acryl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert und betitelt. 196 x 135 cm (77.1 x 53.1 in).

Das Werk ist begleitet von dem Buch mit 67 Selbstporträtfotos „Opalka 1965/1–∞“ von Roman Opałka, erschienen im Ottenhausen Verlag, München, mit der zugehörigen Langspielplatte. Das Buch ist im Impressum nummeriert.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19,54 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 R/D, F

\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- Galerie Walter Storms, München (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Norddeutschland (1997 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Roman Opałka, Galerie Walter Storms, München, 26.9.-1.11.1980; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 18.11.1980-18.1.1981; Westfäl. Kunstverein, Münster, 6.2.-8.3.1981; Galerie Walter Storms, Villingen, 23.3.-10.5.1981 (auf dem Keilrahmen mit zwei Ausstellungsetiketten).
- Roman Opałka 1–∞, Muzeum Sztuki w Łódzi, Kat.-Nr. IV-43 (auf dem Keilrahmen mit einem teilweise stark beriebenen Etikett).

„Das Datum, dem wir so viel Bedeutung beimessen, ist letztlich unwichtig. Wichtig in unserem Geist und Körper ist das Sein in der Zeit, also das Dasein wie bei Heidegger, der Dasein jedoch als Sterben missverstanden. Ich male die Emotion zum Dasein.“

Roman Opałka im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: Kunstforum Bd.150, 2000, S. 170-181.

Roman Opałka hat wie kaum ein anderer Künstler sich und sein gesamtes Œuvre einem radikalen Konzept unterworfen, das er vom ersten Bild im Jahr 1965 bis zu seinem Tode im Jahr 2011 konsequent verfolgt. Nach seiner Ausbildung an der Hochschule für Bildende Kunst in Łódź 1948-1950 besucht er 1950-1956 die Kunstakademie in Warschau. Er ist dort Schüler von Władysław Strzemiński, der in seiner in den 1920er Jahren verfassten Theorie des Unismus die absolute Objektivität des Kunstwerks fordert, ebenso wie dessen Einzigartigkeit.

Im Jahr 1965 entschließt sich Opałka, von nun an durch die gemalte Progression der Zahlen die Zeit bis zu seinem Lebensende zu beschreiben. Das Initialwerk beginnt er 1965 auf schwarzgrundierter Leinwand mit einem Pinsel der Größe 0 links oben mit der Zahl 1. Es folgt die Zahl 2, dann die 3, die 4, die 5 und so weiter, bis diese 196 x 135 Zentimeter große Leinwand in der untersten Zeile rechts mit der Zahl 35327 als Fragment einer nach oben offenen Serie abgeschlossen ist. Der Titel „Opalka 1965/1–∞. Detail 1-35327“ weist dieses erste Gemälde als ein Teil bzw. Detail seines im Weiteren entstehenden Werkes aus, ohne das Ende zu definieren.

- Gemälde aus der Folge der Details „1965/1–∞“ sind Opałkas Hauptwerk
- 1995 bespielt Opałka den polnischen Pavillon der Biennale in Venedig mit Werken dieser Serie
- Roman Opałka ist als Künstler eine Ausnahmeerscheinung
- Weitere Werke dieser Serie befinden sich u. a. im Museum of Modern Art und dem Guggenheim Museum in New York, im Centre Pompidou in Paris und dem Kunstmuseum Łódź



Roman Opałka im Atelier in Masuren.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Dieser klar definierte Werkprozess wird noch durch eine weitere, täglich wiederkehrende Handlung des Künstlers ergänzt: Abends, nach Beendigung seiner Arbeit am jeweiligen Detail, nimmt Roman Opalka ein Selbstauslöser-Foto vor dem jeweiligen Gemälde in immer gleicher Position auf und betitelt es mit der jeweils zuletzt gemalten Nummer. In diesen Fotos zeigt sich der Fortschritt der Zeit im Alterungsprozess des Künstlers.

1972 entschließt sich der Künstler, den Fortschritt der Zeit noch durch ein weiteres Element sichtbar zu machen. Von nun an erhält jede neue Leinwand ein Prozent mehr Weiß bei der Grundierung. Das Weiß der mit dem feinen Pinsel geschriebenen Zahlen bleibt gleich. Somit akzeptiert Roman Opalka die Möglichkeit, dass eines Tages weiße Zahlen auf weißen Grund aufgetragen werden. Zudem zeichnet er während des kontinuierlichen Malprozesses die Zahlen auf Polnisch gesprochen auf. Der Entstehungsprozess beinhaltet drei Ebenen: das gemalte Bild, die gesprochene Zahl und als singulären Moment das Foto am Ende des Arbeitstages vor dem entstandenen Detail.

Unserem Gemälde „1965/1–∞. Detail 2702874–2724888“ ist ein Buch mit einigen der Fotografien, die Opalkas Arbeit von 2 Millionen bis 3 Millionen dokumentieren, sowie eine Schallplatte mit der originalen Tonspur beigegeben. Das Buch ist als Exemplar 115 von 600 gekennzeichnet. Mit der Zahl 5607249, die er vor seinem Tod 2011 geschrieben hat, ist sein 1965 begonnenes Werk vollendet.



„Opalka 2724888“ – Foto des Künstlers entsteht im Rahmen des Schaffensprozesses der hier angebotenen Arbeit „1965/1–∞. Detail 2702874–2724888“, Foto: Roman Opalka. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Detailausschnitt: Roman Opalka, 1965/1–∞. Detail 1–35327, Tempera auf Leinwand, Muzeum Sztuki, Łódź. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



„Ich male seit 1965 das beste Bild, das ich malen kann, nämlich das wahre Bild.“

Roman Opalka im Interview mit Thomas Deecke.



Roman Opalka während des Fotografierens seiner Selbstportraits, Silbergelatine-Handabzug, 1999, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. © VG Bildkunst, Bonn 2022

Roman Opalka bringt mit diesem Konzept die Grundfragen des menschlichen Daseins auf den Punkt: das ständige Fortschreiten der Zeit und die Einmaligkeit eines jeden Augenblickes. Heute sind Achtsamkeitsübungen schon fast alltäglich geworden und das bewusste Erleben des Moments hat im Zeitgeist Fuß gefasst. Im Jahr 1965, als der Fortschrittsglaube noch nicht in gleicher Weise wie heute in Frage gestellt wurde, steht Roman Opalka mit seiner individuellen Entscheidung auf besonderer Position.

Es ist keineswegs so, dass Opalka immer das Gleiche tut. „Das äußere Erscheinungsbild seiner dokumentierten Zeit mag auf den ersten Blick fad und eintönig wirken, aber dahinter verbirgt sich die Vorstellung von bewußt durchlebter, erfahrener Zeit und damit Leben, für das wir bisher mit unserer gewohnten Zeitmessung (Datum, Uhrzeit) keine befriedigende Registriermöglichkeiten hatten. Opalka hat ein System gefunden, das es ihm ermöglicht, während seiner künstlerischen Arbeit keine Zeit zu verlieren, Zeit bewußt zu erleben.“ (zit. nach: Einladung Galerie Walter Storms, Roman Opalka, 26.9.-1.11.1980) [EH]

Serie von Selbstportraits, die Roman Opalka im Rahmen seiner Serie „1965 / 1–∞“ am Ende jeder fertigen Leinwand von sich selbst fotografiert. © VG Bildkunst, Bonn 2022



EDUARDO CHILLIDA

1924 San Sebastián – 2002 San Sebastián

Lurra M-13, 1995.

Schamotte-Ton mit Kupferoxid.

Mit dem Künstlersignet. Ca. 27 x 22 x 21 cm (10.6 x 8.6 x 8.2 in).

Die Arbeit ist im Archiv des Chillida-Leku-Museum, Hernani/Gipuzkoa (Spanien) unter der Nummer „1995.029.“ registriert.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19,56 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R.F

\$ 110.000 – 165.000

AUSSTELLUNG

- Chillida, Sala Verónicas, Murcia (Spanien), 4.4.-30.4.1996, Kat.-Nr. 3, S. 19.
- L'espai, el límit, el gest, el silenci, Galeria Barcelona, Barcelona (Spanien), 20.7.1996.
- Chillida, Casa del Consulado del Mar, Malaga (Spanien), 24.10.1997, S. 21.
- Chillida. el paper i la terra, Centre Cultural de Caixa de Gi, Girona (Spanien), 24.7.-26.9.1998, S. 34.
- Pelaires 30 años, Pelaires Centre Cultural Conte, Palma de Mallorca (Spanien), 28.1.1999, S. 79.
- Chillida. el papel y la tierra, Museo de Arte Contemporáneo, La Coruña (Spanien), 10.8.1999, S. 59.
- Chillida. El espacio poético, Centro Cultural, Benalmádena (Spanien), 22.7.-19.9.2004

LITERATUR

- Christie's, London, 23.6.2006, Los 202.

„Lurra“ heißen die wunderbar kompakten Skulpturen des spanischen Bildhauers Eduardo Chillida, die er ab den 1970er Jahren aus Schamotte-Ton schafft. „Lurra“ ist das baskische Wort für „Erde“. Das feuerfeste Material liefert dem Bildhauer ideale Eigenschaften: Es ist spröde und lässt nur minimale Verformbarkeit zu. Chillida ist ein Meister in der Bearbeitung der blockartig-kompakten Grundform, die er durch scharfkantige Substruktionen und tiefe Einschnitte zum idealen Träger seiner charakteristischen Formensprache werden lässt. In „Lurra M-13“ tritt uns ein massiver Erdleib entgegen, der durch die minimalistische Struktur der wenigen tiefen Einkerbungen ein spannungsvolles Wechselspiel aus Geschlossenheit und Öffnung der Form, Höhen und Tiefen, Innen und Außen sowie Licht und Schatten entstehen lässt. Besonders schön ist auch der optische Gegensatz, der sich aus der Härte des Materials auf der einen und den Schnittspuren auf der anderen Seite entwickelt, die wie in weichen Teig geschnitten anmuten. Chillida bearbeitet die noch formbare, tonartige Masse, deren Form dann durch den Brennvor-

- Unikat aus der „Lurra“-Werkserie
- Spannungsvolles Wechselspiel aus Geschlossenheit und Öffnung der Form, Höhen und Tiefen, Innen und Außen sowie Licht und Schatten
- Chillidas formal zurückhaltende Arbeiten aus dieser Werkreihe begeistern durch ihren einzigartigen archaisch-kultischen Charakter
- Chillidas Skulpturen befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, wie u. a. der Tate Modern, London, dem Guggenheim Museum, Bilbao und dem Guggenheim Museum, Venedig



Eduard Chillida 1995.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

gang dauerhaft im Schamotte-Stein konserviert ist. Schließlich spielen dann auch die in Teilen unkontrollierbaren Einflüsse des Brennvorgangs eine maßgebliche Rolle für das abschließende Erscheinungsbild. Das satte Rotbraun von „Lurra M-13“ wird durch die darunterliegenden und vorrangig an den Schnittstellen aufscheinenden rostroten Partien schön akzentuiert. Es ist eine lebendige, erdige Farbigkeit, die Chillida durch den Einsatz von Kupferoxid entstehen lässt. Für Chillida, der von der Architektur zur Kunst kommt, ist der in den puristisch und archaisch wirkenden Plastiken imaginierte Raum ein energiegeladener innerer Ort. Die tief eingezogenen Einkerbungen erwecken scheinbar die Möglichkeit, dieses unbekannte Innere zu erkunden, während der blockartige Schamotte-Stein diesen jedoch dauerhaft umschließt und bewahrt. Diese spannungsvoll aufgeladene Ausstrahlung ist es, die Chillidas formal zurückhaltend konzipierten Arbeiten aus der „Lurra“-Werkreihe mit ihrem einzigartigen archaisch-kultischen Charakter in entscheidender Weise auszeichnet. [JS/SM]



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – lebt in Berlin

Zuversicht. 1976.

Öl auf Leinwand.

Interner Œuvre-Katalog Nr. 249. Verso auf der Leinwand signiert. Verso auf der Rahmenrückpappe auf einem Etikett signiert, datiert, betitelt und mit den Maß- und Technikangaben sowie einem Hinweis zur Signatur auf der Leinwand handschriftlich bezeichnet. 100 x 85 cm (39.3 x 33.4 in). [CH]

Die Arbeit ist im unveröffentlichten Werkverzeichnis des Künstlers unter der Nummer 249 registriert. Wir danken Frau Prof. Dr. Elisa Klapheck für die freundliche Beratung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 19,58 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 *R/D, F*

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

- Galerie Brusberg, Hannover.
- Firmensammlung BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG, Hannover (vom Vorgenannten erworben).

Mit seinen kontrastreichen, hochgradig präzisen und der Realität dennoch seltsam enthobenen Darstellungen alltäglicher Gegenstände und Maschinen bietet Konrad Klapheck der von der Abstraktion, von Informel und Tachismus beherrschten deutschen Nachkriegskunst die Stirn. Bereits 1955 entsteht mit der Darstellung einer Schreibmaschine der Marke Continental sein erstes sogenanntes Maschinenbild. Diesem folgen bald zahlreiche weitere, bis schließlich ein so konsequentes Œuvre mit einer konzentrierten, unverwechselbaren Bildsprache entsteht, dass man Konrad Klapheck fortan als Pionier einer neuen Gegenständlichkeit feiert und ihm einen festen Platz in der europäischen Nachkriegskunst zuweist.

In Klaphecks Kunst erobert die alltägliche Dingwelt die Bildfläche: Bildfüllend breiten sich Schreib- und Nähmaschinen, Schuhspanner, Fahrradschellen, Wasserhähne und Duschen sowie Leitungsrohre und Lautsprecher auf der Leinwand aus, die Klapheck – wie auch in der vorliegenden Arbeit – mit zum Teil emotional aufgeladenen Bildtiteln versieht. Ein zweiter prüfender Blick der Betrachter:innen verrät dann meist, dass es sich bei den auf den ersten Blick ganz objektiv und neutral dargestellten Maschinen tatsächlich um gar nicht funktionstüchtige, gänzlich irrational konstruierte Gegenstände handelt. Während bei den berühmten Schreibmaschinen-Bildern bspw. die Buchstaben auf den Tasten ausgeklammert werden, lässt die hier gezeigte mechanische Konstruktion die unabdinglichen Drahtseile vermissen, die über die Umlenkrolle laufen sollten, sodass auch die Maschine in unserem Maschinenbild ihren eigentlichen Sinn nicht erfüllen kann. Trotz der offenbaren Nutzlosigkeit verleiht Klapheck den Gegenständen eine starke physische Präsenz, zeigt sie als eigenständige, das Bildgeschehen dominierende Persönlichkeiten



Postkarte, Wenderolle für Sägeeseile in den Marmorbrüchen von Carrara.

und erzeugt in Verbindung mit den vielsagenden, assoziativen Überschriften eine gewisse Vermenschlichung seiner Maschinen. Bei der Ideenfindung und im Schaffensprozess des Künstlers spielen Fotografien eine überaus wichtige Rolle. Das hier angebotene Werk bezieht sich auf mehrere von Klapheck fotografisch festgehaltene Bilder einer sogenannten Drahtseilsäge, einer über Umlenkräder laufenden Säge, die der Künstler während eines Italien-Aufenthalts in den Steinbrüchen von Carrara gesehen hatte. Auf hellem Grund zeigt Klapheck nur einen kleinen Ausschnitt des aufwendigen mechanischen Konstrukts, wobei es ihm gelingt, aus dem banalen Motiv mithilfe von Verfremdungseffekten, einer extremen Perspektive und starken Nahsicht, einem kräftigen Hell-Dunkel-Kontrast und der präzisen Wiedergabe von zum Teil glänzenden Materialien eine raum- und zeitlose Komposition von eindringlicher, haptisch-sinnlicher Ästhetik zu erschaffen. [CH]

- Klapheck gilt als Erfinder und Meister des „Maschinenbildes“
- Ein besonders deutlicher Hell-Dunkel-Kontrast, eine extreme Perspektive und präzise Konturen monumentalisieren den mechanisch-industriellen Bildgegenstand
- Vergleichbare Gemälde aus den 1970er Jahren befinden sich u. a. in den Sammlungen der Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, des Städel Museums, Frankfurt am Main, des Wallraf-Richartz-Museums, Köln und des Museum Brandhorst, München



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – lebt in Berlin

Im Zeichen der Angst. 1963.

Öl auf Leinwand.

Interner Œuvre-Katalog Nr. 105. Verso auf der Leinwand signiert und mit einem Richtungspfeil bezeichnet. Auf dem Keilrahmen mehrsprachig betitelt. Verso auf der Rahmenrückpappe auf einem Etikett signiert, datiert, mehrsprachig betitelt und mit einem Hinweis zur Signatur bezeichnet.

100 x 80 cm (39.3 x 31.4 in).

Die Arbeit ist im unveröffentlichten Werkverzeichnis des Künstlers unter der Nummer 105 registriert. Wir danken Frau Prof. Dr. Elisa Klapheck für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.00 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 *R/D, F*

\$ 88,000 – 132,000

PROVENIENZ

- Ileana Sonnabend, Paris
(auf dem Keilrahmen unterhalb der Rahmenrückpappe mit dem Galerieetikett).
- Sammlung Claire und Pierre Janlet (1900-1991), Brüssel
(verso mit typografischem und handschriftlichem Hinweis).
- Galerie Brusberg, Hannover
(auf der Rahmenrückpappe mit dem Galerieetikett).
- Firmensammlung BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG, Hannover
(vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Konrad Klapheck, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 11.11.-11.12.1966, Kat.-Nr. 105
(auf der Rahmenrückpappe mit dem Ausstellungsetikett).
- Konrad Klapheck, Museum Boijmans-van Beuningen [heute Museum Boijmans van Beuningen], Rotterdam, 14.9.-3.11.1974, Paleis voor Schone Kunsten, Brüssel, 14.11.1974-5.1.1975; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 15.2.-31.3.1975, Kat.-Nr. 31, S. 86f. (m. Abb., auf der Rahmenrückpappe mit dem Ausstellungsetikett).

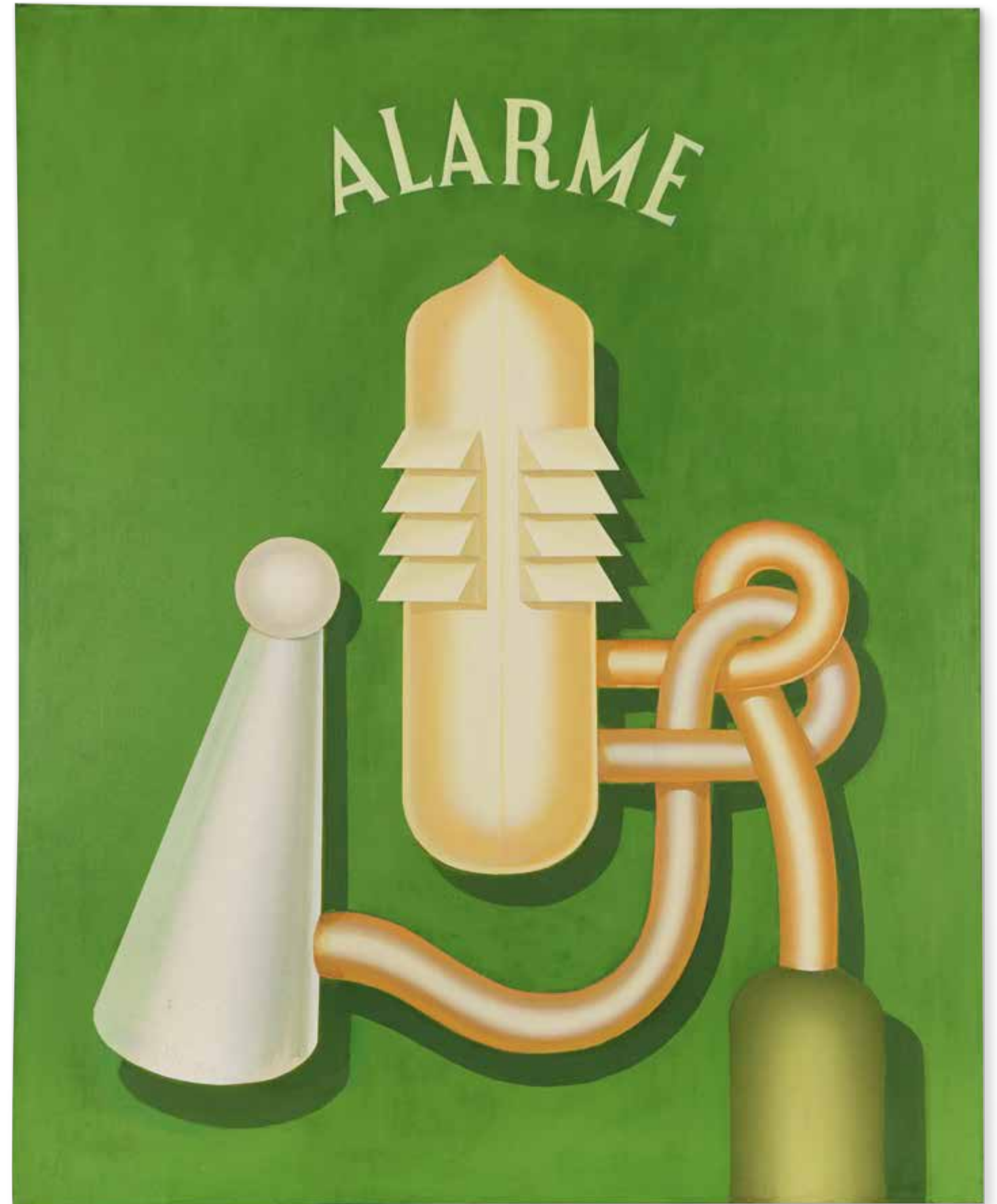
LITERATUR

- Institut für moderne Kunst, Nürnberg (Hrsg.), Konrad Klapheck, Köln 1970, Kat.-Nr. 105, S. 87.

- Charakteristische, besonders farbintensive frühe Arbeit aus den gefragten 1960er Jahren
- In den darauffolgenden Jahren dreimalige Teilnahme an der documenta III, 4 und 6 (1964, 1968 und 1977)
- Bedeutende Ausstellungshistorie
- Ehemals Teil der Sammlung Claire und Pierre Janlet, Brüssel (Generaldirektor des Palais des Beaux-Arts, Brüssel)

Alltagsgegenstände mit Irritationsmoment

Der in großen Teilen von der Abstraktion und vom Informel dominierten deutschen Nachkriegskunst stellt Klapheck schon in den späten 1950er Jahren eine figurative Bildsprache entgegen, deren exakt ausgeführte Perfektion zusammen mit der Makelosigkeit und Erotisierung der Alltagsgegenstände einen krassen Kontrast bilden zu der von der realen, bildhaften Welt losgelösten, gestisch-lyrischen Abstraktion jener Jahre. Inspiration findet er unter anderem bei Marcel Duchamp und den raffinierten, rätselhaften und irrationalen Bildlösungen des Surrealismus, aber ganz offenbar auch bei zeitgenössischen Werbeanzeigen, die den Betrachter:innen damals die neue Warenvielfalt der Nachkriegsjahre präsentieren. Doch ganz anders als seine Künstlerkollegen Andy Warhol oder Richard Hamilton entfremdet Klapheck den Gegenstand von der Konsumwelt und schafft mithilfe einer strategischen Verfremdung seine monumentalisierten Darstellungen alltäglicher Gegenstände mit ganz wunderlichen Irritationsmomenten. So wird der alltägliche Gegenstand von Klapheck zum darstellungswürdigen Motiv und zum bildfüllenden Zentrum seiner Gemälde erhoben. Sein zumeist maschinelles oder mechanisches Repertoire lässt sich in insgesamt acht Gruppen einteilen: in Schreibmaschinen, Nähmaschinen, Schuhspanner, Fahrradschellen, Wasserhähne, Duschen und Leitungsrohre sowie Lautsprecher und Sirenen. Die Objekte werden meist in eine völlig raum- und zeitlose Komposition eingebunden, stark verfremdet und mit Attributen versehen, die ihren eigentlichen Sinn und ihre Nützlichkeit – wie in der hier angebotenen Arbeit – untergraben.





René Magritte, La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), 1929, Öl auf Leinwand, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

In unserem farbstarken Gemälde dominieren kräftige Grün- und helle Gelbtöne. Ein für Klaphecks Arbeiten sehr charakteristischer, starker Schattenwurf betont die Plastizität der Sirene, die ihre Nutzlosigkeit mit den verknoteten Verbindungsrohren ganz offen zur Schau stellt. Die Idee für das besondere Motiv entzündet sich durch eine Zeichnung des surrealistischen Künstlers Christian d'Orgeix (1927-2019), in der ein Lautsprechersystem dargestellt ist, das an den Bahnhöfen Frankreichs früher häufig aufzufinden war.

Die abstrakte Idee eines Gegenstands

Klaphecks Maschinen verweilen nicht in der reinen Figuration, ahmen keine Vorbilder nach, geben nicht die wirkliche Maschine wieder, sondern verwandeln sich vielmehr in die abstrakte Idee des jeweiligen Gegenstands. René Magritte hatte u. a. in „La trahison des images / Der Verrat der Bilder (Ceci n'est pas une pipe)“ (1929, Los Angeles County Museum of Art) den Unterschied zwischen der Realität und ihrer malerischen Repräsentation thematisiert. Und auch Klapheck spielt nun mit dieser besonderen Beziehung. Mit der Überschrift „Alarm“ geht er hier jedoch noch einen Schritt weiter, denn das geschriebene Wort ersetzt die eigentliche, durch die Verfremdungsstrategien des Künstlers verloren gegangene Eigenschaft der stummen Sirene: Einen Alarm kann sie als Repräsentation und mit ihrer bis zur Nutzlosigkeit verknoteten Form nicht mehr auslösen.

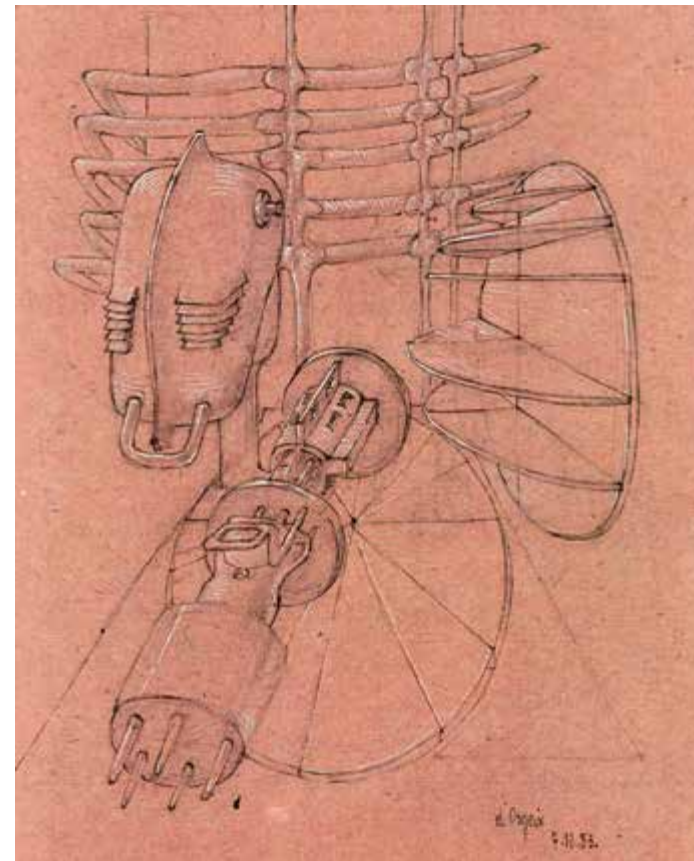
Maschinen mit Persönlichkeit

In Verbindung mit Klaphecks gekonnter Inszenierung, seiner präzisen malerischen Brillanz – von ihm selbst als „Supergegenständlichkeit“ beschrieben – wirken die im Grunde so vertrauten Dinge nun seltsam fremdartig, distanziert und unserer Realität geheimnisvoll entrückt. Der Bildgedanke zeigt sich in besonderer Weise auch in den emotional aufgeladenen Bildtiteln, mit denen die Gegenstände gewissermaßen eine Stimme erhalten, mit der sie Gefühle mitteilen. Auch in „Im Zeichen der Angst“ versieht Klapheck die zunächst leblose Maschine so mit einer gewissen Persönlichkeit, verwandelt sie in ein rätselhaftes Wesen, sogar in ein symbolträchtiges Spiegelbild eines fühlenden, manchmal ängstlichen Menschen und ein Stückweit auch seines eigenen Selbst: „Mithilfe der Maschinenbilder konnte ich, ohne zu suchen, die Vergangenheit wiederfinden und die Lebensprobleme der Gegenwart bewältigen.“ (Zit. nach: Ausst.-Kat. Menschen und Maschinen. Bilder von Konrad Klapheck, Ruhrfestspiele Recklinghausen, Kleve 2006, S. 85)

Klaphecks mehr als sechs Jahrzehnte überdauernde Karriere

Bis heute gilt Konrad Klapheck als eine der bedeutendsten Größen der figurativen Nachkriegskunst in Europa. Im Laufe seiner Karriere widmen ihm u. a. das Von der Heydt-Museum in Wuppertal, das Palais des Beaux-Arts in Brüssel sowie das Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam, die Hamburger Kunsthalle und die Stiftung Museum Kunstpalast in Düsseldorf umfassende Einzelausstellungen und Retrospektiven. Seine Kunst ist in den bedeutendsten internationalen zeitgenössischen Galerien ausgestellt: bei Rudolf Zwirner in Köln, bei Sidney Janis in New York, in der Galerie Lelong in Paris/Zürich und auch in der Galerie Ernst Beyeler in Basel. Klaphecks eindrucksvolle Karriere umspannt mittlerweile mehr als sechs Jahrzehnte. Schon in den 1960er und 1970er Jahren ist er drei Mal auf der documenta in Kassel vertreten. 1968 ist eines seiner Werke Teil der Ausstellung „The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age“ im Museum of Modern Art in New York und 1972 zeigt auch das Solomon R. Guggenheim Museum in New York eines seiner Werke in der Ausstellung „Amsterdam – Paris – Düsseldorf“. Im 21. Jahrhundert ehrt ihn u. a. das Musée d'Orsay in Paris mit der Ausstellung „Konrad Klapheck/Gustave Moreau“. [CH]

Christian d'Orgeix, Dessin-Objet, 1953, Tusche- und Bleistift auf Papier.



RUDOLF HAUSNER

1914 Wien – 1995 Mödling

Adam nach dem Sündenfall II. 1969-1973.

Acryl, Tempera, auf leinwandkaschierter Novopan-Platte.
Lindner S. 254. Links oben signiert und datiert „1969-73“.
200 x 100 cm (78,7 x 39,3 in). Im Künstlerrahmen.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.02 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D, F

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Sammlung Galerie Brusberg, Hannover.
- Firmensammlung BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG, Hannover (beim Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Günter Engelhard. Rudolf Hausner, Salzburg 1974 (Nr. 36 m. Farbabb. und Detail-Abb. auf dem Titel).

„Es gibt Maler, die malen sich von einem Motiv zum anderen. Das ist nicht meine Welt. Ich bin ein Ausgräber. Ich habe bei Hausner zu graben begonnen, den habe ich entdeckt, gefunden, der hat sich mir aufgedrängt. [...] Er ist der einzige, bei dem ich auch immer dabei bin, wenn etwas geschieht.“

Rudolf Hausner.



Professor Rudolf Hausner aufgenommen 1974 in Wien vor Werken aus seiner „Adamserie“.

Das Thema „Adam nach dem Sündenfall“ geht auf eine im Jahr 1948 begonnene Arbeit Rudolf Hausners zurück. Damals arbeitet der Künstler an einem Gemälde, welches er immer wieder abändert, teilweise mit einer Rasierklinge die Malschicht entfernt, übermalt, zersägt und letztlich völlig neu komponiert. Sage und schreibe über acht Jahre zieht sich dieser kräftezehrende Prozess hin und führt schließlich 1956 zu dem Gemälde „Der Maschinist und seine Frau“. „Dann erst nahm ich jenes Bruchstück wieder zur Hand, das mit

- Mit der Figur des Adam vollzieht sich in Hausners Werk eine künstlerische Selbsterfindung
- Die Adam-Bilder sind eine außerordentlich wichtige Werkgruppe im Gesamtœuvre
- Hausner ist einer der Begründer des Wiener Phantastischen Realismus
- Gemälde Rudolf Hausners werden auf dem internationalen Auktionsmarkt selten angeboten

einemmal meine Einbildungskraft ungeheuer reizte. Nun machte das Bild rasch Fortschritte und aus dem Maschinisten wurde „Adam nach dem Sündenfall“ (Rudolf Hausner, zit. nach: Volker Huber (Hrsg.), Rudolf Hausner, S. 72). Es ist der Beginn der überaus wichtigen und bedeutenden Adam-Serie, die Rudolf Hausner über sein weiteres Schaffen hinweg in Bann halten wird. Rudolf Hausner erläutert: „Adam, der Mensch, zum Bestandteil der Apparatur geworden, steht hier nach seinem Sündenfall. Er hat, seine Bestimmung gemäß, sein Schicksal selbst verschuldet. Er weiß darum und kann dennoch all jenen Maschinen, die er selbst erdacht und konstruiert hat, nicht mehr entkommen. Seine Autonomie ist eine Fiktion, seine Freiheit relativ“ (ebd.). Dieses erste Adam-Gemälde „Adam nach dem Sündenfall“ von 1956 befindet sich heute im MUMOK in Wien. In unserem Gemälde greift er genau dessen Darstellung nun in wenigen Details verändert und maltechnisch weiterentwickelt im großen Format wieder auf. Dieses Wiederaufgreifen und die über vier Jahre andauernde Arbeitszeit an unserem Gemälde von 1969 bis 1973 verweisen auf die für Rudolf Hausner kennzeichnende langwierige inhaltliche und technische Auseinandersetzung mit seinen Gemälden. Sie führt letztlich zu dem vergleichsweise konzentrierten Œuvre von nur rund 200 Gemälden des bedeutenden österreichischen Künstlers und Begründers des Phantastischen Realismus. [EH]



TONY CRAGG

1949 Liverpool – lebt und arbeitet in Wuppertal

Point of View. 2008.

Edelstahl.

Mit dem Namenszug des Künstlers sowie der Datierung und dem Gießerstempel der Kunstgießerei Kayser, Düsseldorf. Unikat. Ca. 220 x 85 x 73 cm (86.6 x 33.4 x 28.7 in).

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.04 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 R/D, F

\$ 275,000 – 385,000

PROVENIENZ

· Marie Christine Gennart Art Contemporain, Brüssel (direkt vom Künstler).
· Privatsammlung Belgien (von der Vorgenannten erworben).



Tony Cragg, Points of View, 2020, Foyer des Wolkenkratzers „One Vanderbilt“, New York.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Tony Craggs Kunstschaffen entsteht aus einer fast obsessiven Auseinandersetzung mit dem Material selbst. „Es gibt nichts anderes als Material“, sagt Cragg (zit. nach: Westdeutsche Zeitung online, 3.4.2019) und bezeichnet sich selbst als „radikalen Materialisten“ (zit. nach: Thaddaeus Ropac, www.ropac.net.) Im Laufe seiner Karriere verwendet er eine Vielzahl unterschiedlichster, teils ungewöhnlicher Materialien, darunter Kunststoff, Fiberglas, Gips, Edelstahl und Gegenstände aus der Konsumwelt, aber auch eher klassische Materia-

- Unikat
- Die Anziehungskraft des hochglanzpolierten Edelstahls und die Formschönheit des Werkes aus der Werkserie „Points of View“ eröffnet sich aus jeder Perspektive
- Als statisches Gebilde evoziert es einen überraschenden Bewegungsmoment
- Tony Craggs Säulengebilde spielen mit Geometrie, Symmetrie und Physik – sie scheinen den Gesetzen der Statik zu widersprechen
- Eine weitere Edelstahl-Arbeit aus der „Points of View“-Werkserie befindet sich seit 2020 im Foyer des neuen sog. Super-Wolkenkratzers „One Vanderbilt“ an der Vanderbilt Avenue in New York

lien wie Bronze, Holz und Granit. Die größte Inspirationsquelle für die Entstehung seiner außergewöhnlichen Formengebilde ist und bleibt die Natur. Dabei zeigt sich u. a. Craggs großes Interesse an den Naturwissenschaften, an Chemie, Physik, Genetik und Ingenieurwissenschaften, das auf vielseitige Weise in seine Arbeiten einfließt. Schon die Skulpturengruppen der „Early Forms“ und der schlanken „Rational Beings“ verweisen mit ihren Titeln auf Früh- bzw. auf Urformen, auf den rational denkenden Menschen und damit auf das Feld der Biologie und Genetik. Sie wirken zum Teil wie organisch gewachsene Strukturen, wecken Assoziationen an menschliche Wirbel und lassen unwillkürlich an natürlich entstandene Organismen denken. Mit der darauffolgenden Werkserie der „Points of View“ führt Cragg diese Wahrnehmungen weiter. Auch hier schweben die Arbeiten zwischen Figuration und Abstraktion, wirken wie amorph-abstrakte Gebilde und evozieren doch zugleich den Eindruck einer gewissen Gegenständlichkeit.

In der hier angebotenen Arbeit spielt Cragg ganz offenbar mit den Grenzen von Statik, das Gewicht ist irrational verteilt und scheint sich – wie eine im Wachstum befindliche Kletterpflanze – nur gerade eben aufrecht halten zu können. Das Werk evoziert einen Bewegungsmoment, die Möglichkeit einer Transformation und eine ihm innewohnende Lebendigkeit, die durch die spiegelnde Materialität noch weiter intensiviert wird. Mit dem Titel „Points of View“ erklärt Cragg die seinen Skulpturen eigene Charakteristik der Allansichtigkeit: Es existiert nicht nur ein einzelner idealer Betrachterstandpunkt. Mit der Bewegung der um sie herumgehenden Betrachter:innen verändern sich die Arbeiten, spiegeln ihre jeweilige Umgebung wieder und bieten aus jeder neuen Perspektive ein anderes spektakuläres Formenspiel. [CH]



ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York

Goethe. 1982.

Farbserigrafie.

Feldmann/Schellmann/Defendi II.270-273. Signiert und nummeriert.

Der komplette Satz von 4 Blatt, jeweils Exemplar 26/100.

Auf Lenox Museum-Karton. 96,3 x 96,3 cm (37,9 x 37,9 in), blattgroß.

Vollständig. Gedruckt von Rupert Jasen Smith, New York (mit dem Trockenstempel). Herausgegeben von den Editionen Schellmann & Klüser, München/New York, in Zusammenarbeit mit Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf (verso mit dem Copyright-Stempel).

Auflaufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.06 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 *R/D, F*

\$ 198,000 – 264,000

PROVENIENZ

- Galerie Hans Mayer, Düsseldorf.
- Privatsammlung (1993 direkt vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Forty are better than one. Edition Schellmann 1969-2009, hrsg. von Jörg Schellmann, Ostfildern 2009, S. 342-343.

Auf den ersten Blick ist die Porträtserie „Goethe“ als ein Werk der Pop-Art-Ikone Andy Warhol zu erkennen. In der Serigrafie hat er das Medium gefunden, mit dem sich seine Bildsprache perfekt umsetzen lässt. Und das obwohl die Serigrafie als künstlerisches Medium von der spontanen Malgeste ebenso weit entfernt ist wie die Serienproduktion vom originalen Einzelwerk. Bei Warhol aber liegt die Eindringlichkeit eines Motivs gerade und erst in der Summe der Bilder. Warhol legitimiert das bisher hauptsächlich kommerziell genutzte Siebdruckverfahren als gleichberechtigtes Gestaltungsmittel in der bildenden Kunst. Das Arbeiten nach Vorlagen wird zu seinem Stilmittel, ein bekanntes Motiv verfremdet er durch den Einsatz von poppigen Farben und plakativer Verflachung. Dem Siebdruckverfahren fügt er zeichnerische Elemente hinzu, wodurch das Motiv um eine malerische Oberflächenstruktur und die unverwechselbare künstlerische Handschrift erweitert wird. So entwickelt Andy Warhol seine markante, unverwechselbare Bildsprache. Das zugrunde liegende Gestaltungsprinzip der „Goethe“-Suite ist wie in vielen anderen Werken die Variation des immer gleichen ikonografischen Themas. Ab 1962 porträtiert Warhol Berühmtheiten wie Marilyn Monroe und Elvis Presley in seinem unverwechselbaren Stil, als Vorlage dienen ihm Pressefotos. Da Goethe bereits 1832 starb, konnte Warhol für dieses Porträt natürlich nicht auf ein Foto zurückgreifen. Und schon gar nicht konnte er den Dichter in einen Fotoautomaten stellen oder ein Polaroid aufnehmen, wie er

- Als komplette Folge und matching Set äußerst selten
- Eine Ikone der Weltliteratur von Warhol porträtiert
- Tischbein wird zum Kultmotiv der Pop-Art

es bei so vielen seiner Porträtierten getan hat. Als die Porträtarbeit mit Johann Wolfgang von Goethe entsteht, hat Warhol bereits seit fast zwei Jahrzehnten Bilder von den Ikonen seiner eigenen Zeit geschaffen. In den späten 1970er und frühen 1980er Jahren findet er jedoch mehrere neue Inspirationsquellen. Von diesem Zeitpunkt an wendet sich Warhol zunehmend auch älteren Ikonen zu. Dabei handelt es sich nicht nur um Menschen, sondern auch um Werke der Alten Meister und andere kulturelle Wahrzeichen. In diesem Sinne steht sein Goethe-Porträt in einer Reihe mit der Mona Lisa und dem Letzten Abendmahl sowie mit Lenin und Beethoven. Der Verleger Siegfried Unseld inspiriert ihn zu dem Goethe-Porträt, er führt den Pop-Art-Künstler 1980 nach Frankfurt. Dort befindet sich in der Sammlung des Städel das wohl bekannteste und am meisten verbreitete Bildnis Goethes von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Um 1786/87 entsteht das Gemälde mit dem Titel „Goethe in der römischen Campagna“. Hieraus isoliert Warhol einen Ausschnitt und macht es zum Pop-Art-Porträt. Aufgrund des markanten Huts ist sofort zu erkennen, welches Gemälde Warhol als Vorlage diente. Die bereits berühmte Vorlage erhöht Warhol, bereits selbst mit dem Status einer Ikone, durch seine künstlerische Handschrift und führt sie in die Gegenwart. Er frischt den Mythos „Goethe“ auf, in dem er seinen Filter über das seit Jahrhunderten tradierte Bildnis legt und so ein poppigtes Goethe-Porträt für die Moderne erschafft. [SM]



GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

L 1, 20.1.84. 1984.

Aquarell, Graphit und Gouache auf Papier.

Die vorliegende Arbeit ist im Online-Werkverzeichnis der Aquarelle verzeichnet. Rechts unten signiert und datiert. Verso abermals signiert und datiert.

Auf glattem Velin. 11,7 x 29,4 cm (4,6 x 11,5 in), blattgroß.

Wir danken Herrn Dr. Dietmar Elger für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.08 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 ^{R/D, F}

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

· Gerhard Richter. Aquarelle, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, 19.1.-17.2.1985 (Abb. S. 94).

- Aquarelle sind eine kleine, für den Künstler wichtige Werkgruppe im Gesamtœuvre
- Das Online-Werkverzeichnis listet nur acht Aquarelle dieses besonderen Formates auf, davon befindet sich eines im Museum of Modern Art, New York
- Gerhard Richters Arbeiten auf Papier sind unmittelbare Zeugnisse privater Spontanität
- 1985 auf der Ausstellung „Gerhard Richter. Aquarelle“ in der Staatsgalerie Stuttgart gezeigt, der ersten musealen Ausstellung seiner Aquarelle
- Fünf Aquarelle Gerhard Richters aus demselben Jahr befinden sich im Museum of Modern Art, New York

1985 berichtet Gerhard Richter in einem Interview mit Dorothea Dietrich: „[...] ich habe seit Jahren ausschließlich mit Ölfarbe gearbeitet. Das ist so ein dankbares Mittel. Man kann alles damit machen, übermalen, wegwischen, abkratzen, dünn oder flüssig auftragen. [...] [Frage:] Sie haben auch Ihre Zeichnungen selten gezeigt. Woran liegt das? [Antwort:] Ja, da ist etwas dran. Und ich habe auch nur ganz wenige Zeichnungen gewagt. Erst dieses, nein letztes Jahr habe ich mich an Aquarelle herangetraut. Davor habe ich das nur ganz selten gemacht“ (zit. nach: D. Elger u. H. U. Obrist, Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 154). Im Online-Werkverzeichnis Gerhard Richters ist unser Blatt als eines der ersten im Jahr 1984 entstande-

nen Werke aufgeführt: Am 20.1. entstehen vier Aquarelle dieses außergewöhnlichen Querformates, die Folge wird am 22.1. mit vier weiteren Blättern gleichen Formates fortgesetzt. Alle anderen Aquarelle in den nachfolgenden Jahren sind nicht so stark horizontal ausgerichtet.

Gerhard Richter erkundet auf der Basis seiner Erkenntnisse aus seinem abstrakten Schaffen die Eigenheiten des Farbmaterials Aquarell und macht sich dessen Eigenschaften gestalterisch zunutze. Teils ziehen sich die Pigmente zum Rand des Farbauftrags, teils sammeln sie sich in leicht glänzenden Inseln. Es entsteht eine Farblandschaft, die mit einigen Bleistift-Einzeichnungen rhythmisiert oder durch leicht fett-

haltigen Farbauftrag unterbrochen wird. Licht, Glühen, Sonne sind mögliche Assoziationen der transparent aufgetragenen Farben, noch teils vor unbemaltem Papier. Auch diese Eigenheit zeigt sich nur in den frühen abstrakten Aquarellblättern dieses Jahres.

Der Künstler schätzt den nur in dieser Technik möglichen herausfordernden Arbeitsvorgang – das Schütten, Tropfen, Auftragen von Farbe –, weil das Ergebnis nicht genau planbar ist. So wird „Lässigkeit“ (G. Richter, in: Dieter Schwarz, Gerhard Richter: Zeichnungen 1964-1999, Düsseldorf 1999, S. 7.) erzeugt. Mit anderen Worten ist es also im Gegensatz zur oben von Richter als „dankbar“ (weil korrigierbar) bezeichneten Ölmalerei das in seiner Zufälligkeit

schwierigere Medium des Aquarells, das ihn hier in den Bann zieht. Bei Gerhard Richters Aquarellen treffen das Prinzip des Zufalls und das serielle Arbeiten aufeinander. Die kleinformatischen, leuchtenden Werke erarbeitet er in zeitlich komprimierten und intensiven Arbeitsphasen. Unser Blatt ist neben drei weiteren dieses ungewöhnlichen quergelagerten Formates an nur einem Tag, dem 20.1.1984, entstanden. In der Sammlung des Museum of Modern Art, New York, befinden sich die einen Tag später entstandenen vier Blätter G.A.1-4 (21.1.1984) und ein weiteres Blatt aus diesem Jahr. 1985 werden erstmals Werke dieses Genres in der Staatsgalerie Stuttgart ausgestellt, auch das vorliegende Blatt wird hier präsentiert. [EH]



„Erst dieses, nein letztes Jahr habe ich mich an Aquarelle herangetraut. Davor habe ich das nur ganz selten gemacht.“

Gerhard Richter, zit. nach: D. Elger u. H. U. Obrist, Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 154.

KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf und München

Äpfel. 1996.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert und datiert. 100 x 100 cm (39.3 x 39.3 in).

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.10 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000 R/M.F

\$ 99,000 – 132,000

PROVENIENZ

· Galerie Bob van Orsouw, Zürich (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

· Privatsammlung Schweiz (1996 beim Vorgenannten erworben).

- Die fotorealistischen Obstdarstellungen von Karin Kneffel sind die gefragtesten Werke der Künstlerin auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Gehört zu den frühesten Früchtestillleben, mit denen Karin Kneffel in den 1990er Jahren der Durchbruch gelingt
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Kürzlich würdigten die Kunsthalle Bremen und das Frieder Burda Museum die Künstlerin mit einer großen Werkschau
- Seit 2012 bespielt Kneffel Ausstellungen in der Gagosian Gallery New York
- Seit 2008 ist sie Professorin an der Akademie der Bildenden Künste in München

„Außerdem schienen mir die Früchte geeignet, die Besonderheiten einer gemalten Darstellung gegenüber der Wirklichkeit zu verstärken. Wie zeigt sich ein Bild selbst als Bild? Fragen zu Realität und Realismus trieben mich um. Was ist mit der Schönheit?“

Karin Kneffel, zit. nach: Kunsthalle Bremen, Stiftung Frieder Burda (Hrsg.), Still, München 2019, S. 85.

Karin Kneffel gehört zu den wichtigsten deutschen Malerinnen der Gegenwart. Als sie ihre Ausbildung unter anderem bei Gerhard Richter beginnt, ist die Kunstakademie in Düsseldorf eindeutig stark männlich geprägt. Den Durchbruch in der Kunstwelt schafft sie bereits in ihrem Frühwerk der 1990er Jahre mit den realistischen Darstellungen von überdimensionierten Früchten und Tierporträts. Karin Kneffels vielschichtiges Werk wurde kürzlich in einer großen Werkschau in der Kunsthalle Bremen und im Museum Frieder Burda, Baden-Baden, gewürdigt. 2012 bespielt sie erstmals eine Ausstellung in der international renommierten Gagosian Gallery in New York, damit ist sie in der Elite der zeitgenössischen Kunst angekommen. Ihre Handschrift zeichnet sich durch eine perfekte Illusion der Wirklichkeit aus. Für ihre Bildräume wählt die Künstlerin extreme Ausschnitte, ein wechselvolles Spiel von Nah- und Fernsicht sowie irritierende Spiegelungen bestimmen ihre Werke. Das Früchtestillleben hat eine lange Tradition in der Kunstgeschichte, meist opulent drapiert auf Tischen stehen die Früchte für Wohlstand und Überfluss. An der Akademie wird Kneffel geraten, Abstand zu halten von diesem Genre, auch von Tierdarstellungen. Vor allem als Malerin seien diese Motive zu lieblich, zu dekorativ. Kneffel ignoriert diesen Rat und sieht diese Einstellung gerade als Herausforderung. Sie bringt das Früchtestillleben auf ein neues Level und gibt ihm eine Daseins-

berechtigung in der zeitgenössischen Kunst – mit einem Genre, in dem bereits alles erzählt zu sein scheint. Kneffel stellt das Obst natürlich am Baum hängend dar, doch dann irritiert der dunkelgraue Hintergrund und bricht diese überhöhte Natürlichkeit. Diesen Eindruck erreicht sie durch höchste Präzision im Arbeiten. Die Leinwand wird mehrfach grundiert und angeschliffen, damit die Farbe so angesaugt wird, wie die Künstlerin es möchte. Das Motiv wird grob mit Bleistift vorskizziert. Dann arbeitet Kneffel selbst bei großformatigen Bildern mit sehr feinen Pinseln und trägt nach und nach hauchdünn die Farbe in mehreren Schichten auf. Dadurch, dass Kneffel sich für ihre Darstellung auf einen kleinen Bildausschnitt beschränkt und diesen in ein deutlich überlebensgroßes Format überträgt, erreicht die Künstlerin eine subtile Verfremdung des in beeindruckender fotorealistischer Präzision geschilderten Sujets. Die Oberfläche der Fruchtschale wirkt zum Greifen nah und die Früchte strahlen, als wären sie in einem Fotostudio perfekt ausgeleuchtet. Die realistische Darstellung wie auch die extreme Vergrößerung der Frucht sind Teil der subtilen Verfremdungsstrategie Karin Kneffels und bewirken sowohl eine Faszination als auch eine Irritation des Betrachters. Karin Kneffel schafft Werke von atemberaubender Schönheit, die wirklicher scheinen als die Wirklichkeit. [SM]



JOANNIS AVRAMIDIS

1922 Batumi (Georgien) – 2016 Wien

Große Trias. 1970.

Bronze.

Am Fuß der Figur mit dem Namenszug und der Datierung. Unikat.

Höhe: 320 cm (125.9 in).

Sockel Durchmesser: 145 cm (57 in).

Wir danken dem Atelier Avramidis, Wien für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.12 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D, F

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

· Galerie Brusberg, Hannover.

· Firmensammlung BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG, Hannover
(vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· XII. Biennale, Middelheim Antwerpen, 1973.

Avramidis wird im heutigen Georgien geboren, seine Eltern gehören zur griechischen Minderheit im Land. 17 Jahre ist er alt und mitten in der Ausbildung an der Kunstschule in seiner Geburtsstadt Batumi, als sein Vater vom stalinistischen Regime in Haft genommen wird und dort umkommt. Die Mutter flieht mit den Kindern zurück nach Griechenland, zuerst Athen, später Mazedonien. 1943 – Griechenland ist von den Deutschen besetzt – wird Avramidis als Zwangsarbeiter nach Österreich verschleppt. Er bleibt in Wien und beginnt nach dem Krieg ein Studium der Malerei, ehe er bei Fritz Wotruba, einem der bedeutendsten Bildhauer Österreichs, zum skulpturalen Schaffen findet. Nach rascher in- und ausländischer Anerkennung übernimmt er schließlich von 1968 bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1992 eine Professur für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Avramidis pflegt stets seine griechischen Wurzeln und bezeichnet sich selbst als Helene. So klingen die Einflüsse der griechischen Antike auch in seinem eigenen künstlerischen Schaffen wieder. Charakteristisch für sein Werk werden säulenartige Standfiguren, die an klassische antike Skulpturen wie die Hera von Samos erinnern. Die „Große Trias“ von 1970 ist ein imposantes Beispiel für Joannis Avramidis' unverwechselbare bildhauerische Praxis. Die aus dunkel patinierter Bronze gegossene, über drei Meter hohe Säulenfigur besteht aus sanft anschwellenden zylindrischen Formen, die an die Rundungen des menschlichen Körpers erinnern. Sie gehen organisch ineinander über und fächern sich nach außen auf, als würden sie mehrere Körper zu einem abstrakten Totem verdichten. Es handelt sich um eine stilisierte, entindividualisierte Erscheinung, die weniger eine Silhouette als vielmehr den inneren Raum des Körpers wider-

- Unikat
- **Größte jemals auf dem internationalen Auktionsmarkt angebotene Bronze**
- **Die menschliche Figur ist der Maßstab seiner abstrakten Figuration**
- **Das Leopoldmuseum in Wien widmet dem Künstler 2017 eine umfangreiche Werkschau**

„Wenn ich anders geartet gewesen wäre und mich am Zeitgeschehen orientiert hätte, wäre ich sicher nicht zu dieser Arbeit gekommen. Dann wäre ich ein Mitläufer.“

Joannis Avramidis, zit. nach: Michael Semff, Joannis Avramidis. Skulpturen und Zeichnungen, München 2005, S. 309.



Joannis Avramidis im Hof der Bildhauerateliers der Akademie der Bildenden Künste Wien, um 1980.

spiegelt. Ihre Gestaltung ist das Ergebnis immer neuer Variationen, mit denen Avramidis, ausgehend von präzisen zeichnerischen Vorarbeiten, die Möglichkeiten weiterer Reduzierung und Komprimierung des menschlichen Körpers durchspielt. Durch diese Reduktion auf das Wesentliche, von dem nichts mehr weggenommen und zu dem nichts mehr hinzugefügt werden kann, gewinnen seine Skulpturen ihre beeindruckende Strenge, ihre Kraft und ihren Rhythmus. Die zahlreichen Ausstellungen und Beteiligungen an der documenta (1964 und 1977) in Kassel und der Biennale von Venedig (1962), die zahlreichen Werke im öffentlichen Raum sowie zahlreiche Preise und Auszeichnungen zeugen von der weitreichenden Wertschätzung seines künstlerischen Schaffens. [SM]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Chromatische Ketten. 1954.

Öl auf Leinwand.

Scheibler 724. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert, betitelt und bezeichnet „E. N.“. 90,5 x 125,5 (35,6 x 49,4 in). [CH]

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.14 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 ^{R/D, F}

\$ 330.000 – 440.000

PROVENIENZ

- Elly Nay, Berlin (verso auf dem Keilrahmen mit dem Monogramm „E. N.“).
- Galerie Reitzenstein-Seel, Berlin (1954).
- Sammlung Hubertus Wald (1913-2005), Hamburg.
- Nachlass Hubertus Wald, Hamburg.
- Privatsammlung Niederlande (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Moderne Malerei. Frankfurter Privatbesitz, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main, 16.3.-28.4.1963, Kat.-Nr. 96, (m. Abb.).
- Glanzstücke der Malerei des 20. Jahrhunderts. Sammlung Wald, Hamburger Kunsthalle, 12.9.-15.11.2003.

LITERATUR

- Christie's, London, 8052. Auktion, 14.2.2012, Los 54 (m. Abb.).

- Eines der berühmten Scheibenbilder (1954-1962)
- Ernst Wilhelm Nay steht damals fast symbolisch für die Auseinandersetzung zwischen Figuration und Abstraktion
- Der Künstler inszeniert eine gleichsam schwerelos wirkende Bildszenerie
- Bedeutende Provenienz
- Vergleichbare Arbeiten aus dem Jahr 1954 befinden sich u. a. in der Hamburger Kunsthalle, im Städel Museum, Frankfurt a. M. und im Sprengel Museum, Hannover
- Gerade wird E. W. Nay mit einer Retrospektive in der Hamburger Kunsthalle geehrt (25.3.-7.8.2022), im Anschluss im Museum Wiesbaden sowie im Museum Küppersmühle für Moderne Kunst



„Die farbgewaltigen Gemälde [E. W. Nays] gehören zum Schönsten, was die klassische Moderne auf dem Weg in die Abstraktion hervorgebracht hat.“

Wolfgang Krischke, Schmetterlinge im Nationalsozialismus, FAZ online, 7.4.2022.

Auseinandersetzung mit Figuration und Abstraktion

Mit Beginn der Werkphase der Rhythmischen Bilder 1951 und 1952 stellt Ernst Wilhelm Nay die Auseinandersetzung „nur mit der Leinwand, der Fläche, der Farbe, der Form“ in den Vordergrund seines Tuns. (E. W. Nay, Lesebuch. Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Köln 2002, S. 62) Jetzt, da auch der letzte Hinweis auf Gegenständliches in seinem Werk, wie etwa noch in den Hekate-Bildern anzutreffen, verschwindet, konzentriert sich der Künstler auf einen Gedanken, der die Entwicklung der Motive als Ganzes bestimmt. Sie lassen zwar in ihrem wildbewegten und von Farben geprägten Erscheinungsbild dennoch viele für ihn typische, spontane Entscheidungen erkennen, Nay aber mit seinen ab 1954 entstehenden „Scheibenbildern“ schon jene Grundordnung um eine dem Prinzip der Wiederholung und Reihung unterstellten Verwendung der Farbe. „Erst 1953 wurde ich ganz systematisch und versuchte mit den Scheiben eine Theorie der Malerei, eine Theorie als Grundlage für Kunst, zu entwickeln“, so der Künstler. „Ich trieb tief hinein in das ästhetische Prinzip, bis es nichts mehr hergab. Ich mußte es darauf ankommen lassen. Ich stand zuweilen dicht vor einer modernen Akademie der Malerei. [...] Ich entwarf ein eigenes Prinzip und suchte es ab nach allen Seiten in großer Hoffnung auf eine Eröffnung, die entweder kommen mußte, oder die ganze Sache war umsonst.“ (Lesebuch, S. 207). „Aus dieser grundsätzlichen Malerei, deren Gerüst ich sogar in der Gestaltfarbe aufzeichnete, [...] entwickelte ich vorerst alle nur denkbaren Variationen. Und schließlich wurde es mehr als die Malerei in nuce.“ (ebd., S. 221)

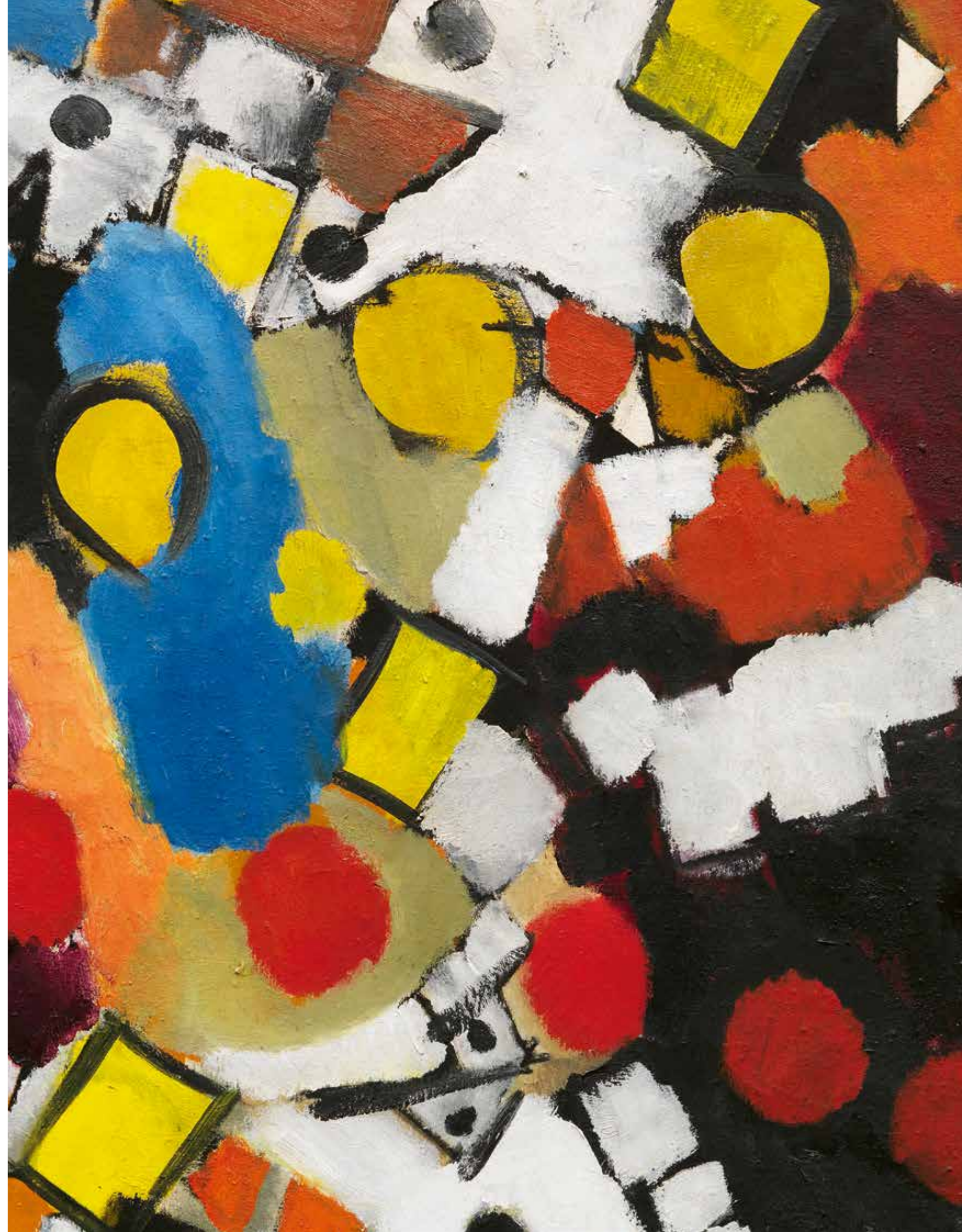


Ernst Wilhelm Nay, Mit roten und schwarzen Punkten, 1954, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle. © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2022

Beginn der Scheibe

„Chromatische Ketten“ gehört zu den allerersten Arbeiten von Ernst Wilhelm Nays berühmten Scheibenbildern. Gestische Formen und leuchtende, kreisförmige Farbtupfer wuchern über das Format, nehmen eine lyrische, fast rhythmische Form an und spiegeln die lebendige Stimmung des Künstlers. Flecken und dicht gemalte Farblöcke in Zinnoberrot, gebranntem Ocker, Goldgelb und Tintenblau beleben die Komposition. Impulsive, linear gesetzte Farbstriche unterbrechen die pulsierende Anordnung der improvisierten Formen. Quadrate mit vielfarbigen und komplementären Farbkreisen, die wie Glieder einer Kette verlaufen, worauf der Titel des Werks anspielt. Die Farben sind lebhaft gesetzt und verbinden Schwarz mit Cyanblau, Senfgelb, Scharlachrot und Orange mit großer Wirkung, eine freie, musikalische Ästhetik mit gemalten Kreisformen. Der Künstler inszeniert eine gleichsam schwerelos wirkende Bildszenerie die „geradezu übersprudeln vor Lebensfreude, Rhythmus, Farbenpracht, Schnelligkeit des Strichs und energiegeladener Bewegung“, so der Kunsthistoriker und Nay-Kenner Siegfried Gohr. (In: Ernst Wilhelm Nay - Ein Essay, Ausstellungskatalog, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1998, S. 27). Das Gelingen dieser neuen, von Nay jetzt mehr denn je auch mit farbtheoretischen und methodischen Erkenntnissen reflektierte Ausrichtung seiner Kunst dokumentiert eine große Souveränität im Umgang mit den künstlerischen Mitteln. Nay steht damals fast symbolisch für die Auseinandersetzung zwischen Figuration und Abstraktion, und auch der zeitgleich einsetzende äußere Erfolg des Malers mag ebenfalls dazu beigetragen haben, dass diese zentrale Werkperiode die mit Abstand längste innerhalb des Nay'schen Œuvres werden sollte. [MvL]

E. W. Nay, 1954, Rhythmen in Purpur und Grau, Öl auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt am Main. © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2022



PIERRE SOULAGES

1919 Rodez – lebt und arbeitet in Sète und Paris

Peinture 45 x 57 cm, 7 janvier 2000. 2000.

Öl auf Leinwand.

Encrevé 1204. Verso signiert und datiert. 45,2 x 57,5 cm (17,7 x 22,6 in).

Mit eine Fotoexpertise des Künstlers vom 12. August 2017 (in Kopie).

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.16 h ± 20 Min.

€ 220.000 – 320.000 R.F

\$ 242,000 – 352,000

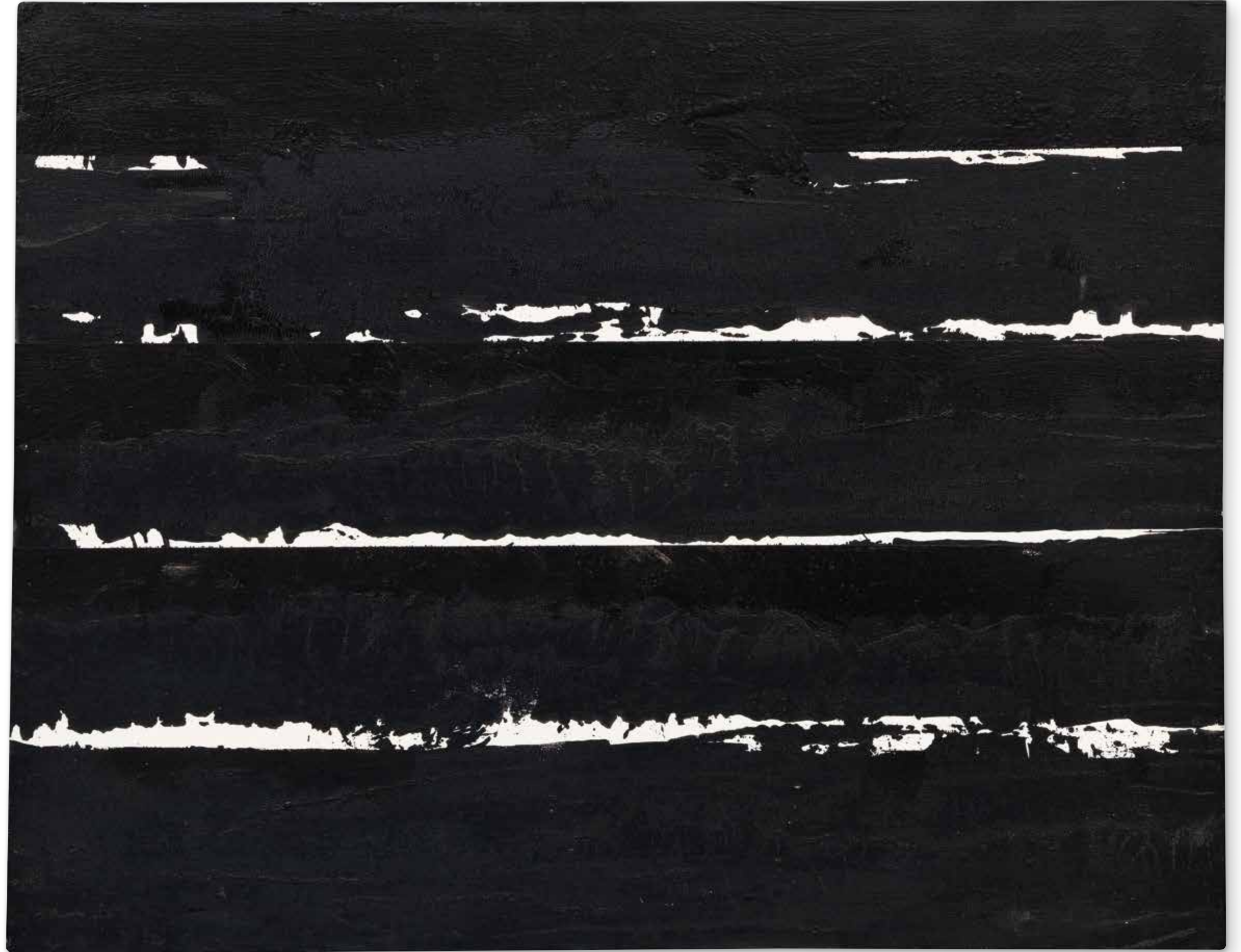
PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (direkt vom Künstler erworben).

LITERATUR

· Pierre Encrevé u. Alfred Pacquement (Hrsg.), Soulages, Bd. IV 1997-2013, Paris 2015, Kat.-Nr. 1204, S. 40 u. 71 (m. Farbabb.).

- In seinen Arbeiten nach 1999 widmet sich Soulages nach vielen Jahren erneut dem kontrastreichen Zusammenspiel von Schwarz und Weiß
- Vergleichbare Werke aus den frühen 2000er Jahren befinden sich u.a. in der Fondation Louis Vuitton und im Centre Pompidou, Paris, in der Sammlung Essl, Klosterneuburg und im Musée Soulages, Rodez
- Die groß angelegte Werkschau „Soulages“ (2010) ist seit Dalis Retrospektive 1979 die meistbesuchte Ausstellung eines lebenden Künstlers im Centre Pompidou, Paris
- Anlässlich seines 100. Geburtstags widmet der Pariser Louvre Soulages 2019 eine große Ausstellung im Salon Carré, eine Ehre, die nur wenigen Künstler:innen vorbehalten ist



Jenseits von Schwarz

Bereits seit den 1970er Jahren hat sich Pierre Soulages der Farbe Schwarz verschrieben. Zunächst weisen seine Werke noch deutliche, gestisch-informelle Züge auf, bevor 1979 sein erstes monochrom schwarzes Gemälde entsteht. Soulages bezeichnet dieses als „outrenoir“ [Überschwarz], ein Begriff, mit dem man nun auch die Gemälde der darauffolgenden Jahre und im Allgemeinen auch das seine Arbeiten charakterisierende tiefe Schwarz bezeichnet. „Outrenoir“ beschreibt ein Schwarz, das über das gewöhnliche Schwarz hinausgeht, das ein vom Schwarz reflektiertes und verwandeltes Licht ausstrahlt und sowohl im Künstler als auch im Betrachtenden Gefühle evoziert: „I found that the light reflected by the black surface elicits certain emotions in me. These aren't monochromes. The fact that light can come from a color which is supposedly the absence of light is already quite moving, and it is interesting to see how this happens.“ (Pierre Soulages im Gespräch mit Z. Stillpass, in: Interview Magazine, Mai 2014). Für den Maler ist die Farbe Schwarz deshalb niemals einfach schwarz. Soulages Farbauftrag erzeugt jeweils variierende Oberflächenstrukturen, mal reliefartig, mit tiefen Einkerbungen, dann wieder glatt, geschmeidig und glänzend, manchmal strukturiert, bewegt und voller Spannung. Die jeweilige Oberfläche nimmt das Licht auf oder reflektiert es und verleiht dadurch der tiefschwarzen reinen Fläche changierende, facettenreiche Zwischentöne. Auch in der hier angebotenen Arbeit wird die schwarze Fläche von mal kürzeren, mal etwas längeren schmalen weißen Aussparungen unterbrochen. Unser Blick wird durch die von links nach rechts angelegten Querstreifen in Leserichtung über die Bildfläche geführt, kann jedoch aufgrund der lebendigen Strukturen, des die Bewegungen des Malers und den Schaffensprozess visualisierenden Farbauftrags nicht auf einem bestimmten Bereich des Bildes verweilen.



Monumentale Arbeit in der Fondation Louis Vuitton in Paris: Pierre Soulages, Peinture, 22 Mai 2002, 2002, Öl und Acryl auf Leinwand. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Malen mit Licht

„I do not tell stories. I do not depict things. I paint and I present“, erklärt Pierre Soulages (zit. nach: www.lesoeuvres.pinaultcollection.com). Seine Malerei vermeidet jegliche Wiedergabe oder Nachahmung von Gesehenem, weckt keine Assoziationen zu der realen Welt und entwirft keine der Fantasie des Künstlers entsprungenen Bildräume. Stattdessen malt Pierre Soulages mit dem Licht, mit Reflektionen, Transparenz, Pastosität und Textur, wechselt zwischen Trübung und Glanz, erzeugt trotz der Monochromie Kontraste und Tonalitäten innerhalb des tiefsten Schwarz und stellt somit eben nicht die reale Welt, sondern die Malerei selbst dar. Die Bildtitel sind auch deshalb nach einem strengen, immer gleichen Prinzip aufgebaut. Sie enthalten ausschließlich den Hinweis auf die Bildgattung „Peinture“, die Maßangaben und die Datierung, sodass die Betrachter:innen abseits ihrer visuellen Eindrücke von den abstrakten Farbflächen und der das Licht reflektierenden, sinnlich glänzenden Oberfläche nicht beeinflusst werden. Ungestört entsteht eine Erfahrung einer ganz anderen Art der ‚räumlichen Malerei‘: Soulages spielt mit der Beziehung zwischen Werk, Betrachter:in, Licht und Raum. Während der gezeigte Bildraum in der klassischen, perspektivischen Malerei sozusagen hinter der Leinwand liegt und unseren Blick in die Tiefe des Bildes lenkt, liegt der Bildraum bei Soulages Malerei vor der Leinwand: Das auf die Bildfläche treffende Licht wird reflektiert und zum Betrachtenden zurückgeworfen, lässt im Grunde interaktiv eine unsichtbare Verbindung zwischen den beiden Parteien entstehen und bezieht den Betrachtenden somit in die Malerei ein.

Pierre Soulages im Atelier in Paris, 2006. Foto: Vincent Cunillère. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



Schwarz und Weiß. Die Gemälde nach 1999

In seinen Arbeiten ab 1999 widmet sich Soulages nach vielen Jahren der intensiven Auseinandersetzung mit der rein schwarzen Malerei – nur ab und an von Ausflügen in rötlich-braune oder blaue Farbwelten unterbrochen – erstmals wieder der kontrastreichen Verbindung von Schwarz und Weiß. „Schwarz hat mich zunächst im Hinblick auf sein Verhältnis zu anderen Farben interessiert, es bildet einen Kontrast. Neben ihm belebt sich sogar eine dunkle Farbe. Auch Weiß kann intensiver zur Wirkung gebracht werden.“ (Pierre Soulages, in: Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin 2010/2011). Auch in der hier angebotenen Arbeit bleiben zwischen den horizontal verlaufenden, mit breitem Pinsel unvollkommen aufgetragenen schwarzen Farbbahnen schmale Streifen der grundierten Leinwand sichtbar. Schwarz und Weiß treffen aufeinander und das Licht prallt auf tiefdunkle und extrem helle Farbflächen, wird von der einen zur anderen weitergeleitet, zurückgeworfen und von den erhabeneren Bereichen der Farbbahnen aufgehalten. Die nur unscharf voneinander abgegrenzten Flächen erzeugen in Verbindung mit ihrer besonderen Materialität und der je nach Lichteinfall und Position der Betrachter:innen subtil glänzenden oder matt changierenden Farboberfläche sowie den besonders malerischen Spuren des breiten Pinsels eine lebendige, sinnlich-reizvolle räumliche Präsenz.



Pierre Soulages, 2017. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

„Meine Malerei, sehen Sie sie sich an, ist gar nicht schwarz. Schwarz ist eine Farbe des Lichts.“

Breite Pinsel in Pierre Soulages Atelier in Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Pierre Soulages im Gespräch mit Christoph Paul Klapproth, in: Cicero Online, 17.12.2008.

„Outrenoir“ auf allen Kontinenten

Seit 1960 widmen ihm die renommiertesten Museen und Institutionen umfassende Einzelausstellungen, darunter das Musée du Louvre, das Centre Pompidou und das Musée National d'Art Moderne in Paris, das Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, das National Museum of Contemporary Art in Séoul, die Eremitage in Sankt Petersburg, das Museum für moderne Kunst Stiftung Ludwig in Wien, das Kunstmuseum Bern, das Museum Ordurpgaard in Charlottenlund, der Martin-Gropius-Bau in Berlin und das Museum Folkwang in Essen. Seine Arbeiten befinden sich in Museen in über dreißig Ländern auf sechs Kontinenten. Soulages gilt heute als der bedeutendste lebende Künstler Frankreichs und einer der innovativsten, progressivsten Maler des 20. Jahrhunderts. [CH]

KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2015.

Acryl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und bezeichnet, u. a. mit der Werknummer „2015/1012L“.

394 x 544 cm (155,1 x 214,1 in)

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

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.18 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 *R/M, F*

\$ 275.000 – 385.000

PROVENIENZ:

- König Galerie, Berlin.
- Privatsammlung.
- Privatsammlung (seit 2020).



Katharina Grosse vor einem ihrer gesprühten Gemälde, 2014, Fotograf: Veit Mette.
© Katharina Grosse/VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Die Abstraktion der Katharina Grosse entstammt der Tradition der Farbfeldmalerei, des abstrakten Expressionismus und des Informel, und ihre Techniken sind von so unterschiedlichen Richtungen beeinflusst wie Impressionismus, Graffiti, Performance, Prozess- und Installationskunst. Ihre riesigen Installationen, wie zum Beispiel das „Wunderbild“ in der Prager Nationalgalerie von 2018, finden seit den 1990er Jahren immer größere Beachtung. Durch die imposante Größe kommt das hier angebotene Werk ihren Rauminstallationen äußerst nahe. Man wird bei der Betrachtung regelrecht von dem Kunstwerk umfassen und die Kunst wird körperlich spürbar. Ihre Malerei ist kompositionslos, allein bestimmt von der Farbe. Sie geht sogar noch einen Schritt weiter und enthebt den Farbauftrag dem malerischen Handwerk. In der Sprühpistole findet Katharina Grosse seit 1998 ihr bevorzugtes Arbeitsmittel, mit dem der Weg zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen wird. „Das Sprayen lässt Zugriffe zu, die unmittelbar aus dem Sehen kommen, während das Malen von Linien mit dem Pinsel stark aus der Körperbewegung entwickelt wird. Die Bewegung mit dem Auge ist der Bewegung mit der Spraypistole viel verbundener.“ (Katharina Grosse, zit. nach: Ausst.-Kat. Inside the Speaker, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2015,

- Die größte jemals auf dem internationalen Auktionsmarkt angebotene Arbeit (Quelle: artprice.com), der für ihre großen raumgreifenden Werke bekannten Künstlerin
- Begleitend zur aktuellen Biennale di Venezia zeigt der Espace Louis Vuitton in Venedig die Ausstellung „Katharina Grosse. Apollo, Apollo“
- Das Museum Boston ehrt Grosse 2019 mit dem Auftrag einer Installation als Antwort auf Pollocks Wandgemälde von 1943 und stellt sie damit auf die gleiche Stufe wie den Großmeister des Action-Paintings

S. 87) Die Farbe fließt, spritzt, wabert, haucht und wird so zu einem pulsierenden, lebendigen Gebilde. Durch die unterschiedlich aufgetragenen und sich überlagernden Farbschichten entsteht eine Form von Muster. Schicht für Schicht werden die Farben, die von Kanariengelb, Azurblau, Giftgrün bis zu Orangerot reichen, aufgesprüht. Durch Schablonen werden Teile der bereits aufgetragenen Farbflächen vor dem nächsten Sprühvorgang geschützt und es entstehen klar abgegrenzte Farbformen, die sich wiederum zu collageartigen Farbflächen verbinden, deren Ränder sich krustig aufstülpen und eine haptische Wirkung erzielen. Die Loslösung der Malerei von den klassischen Bildträgern sowie die Eroberung des Raumes sind charakteristisch für viele Arbeiten der Künstlerin. Die Besonderheit der hier angebotenen Arbeit liegt in der bewussten Einbeziehung des weißen Untergrunds der Leinwand. Er unterstreicht das schablonenhafte des Farbgebildes, zügelt die Farbfläche, rahmt sie ein und gibt ihr den Raum, ihre ganze Wirkung zu entfalten. Die Farbstrukturen scheinen über die Leinwand zu wachsen, durch die Leinwand hindurchzubrechen und den Bildraum für sich zu erobern. Man wird beim Betrachten gefangen genommen von der Magie der oszillierenden Farbwelt der Katharina Grosse. In ihrem Heimatland Deutschland ist Katharina Grosse schon lang ein Begriff, ist mittlerweile aber auch international bekannt. Seit 2017 gehört sie zum Künstlerkader der Gagolian Gallery und ihre Werke befinden sich heute in so bedeutenden Institutionen wie dem Centre Pompidou in Paris, dem Kunsthaus Zürich und dem Museum of Modern Art in New York, um nur einige zu nennen. Eine besondere Auszeichnung wird ihr zuteil, als sie im Juli 2019 vom Museum of Fine Arts in Boston beauftragt wird, ein Werk ebenbürtig zu Jackson Pollocks ikonischem, sechs Meter hohen Wandgemälde von 1943 zu schaffen. Die großformatige und ortsspezifische Installation, die bis Februar 2020 zu sehen war, ist eine lebendige Antwort auf das berühmte Vorbild und zelebriert Bewegung und Farbe. Katharina Grosse wird mit dem Großmeister des Action-Paintings auf eine Stufe gehoben, da beide die Malerei durch ihre innovativen Techniken und ihre Herangehensweise an die Farbe wegweisend verändert haben. [SM]



TONY CRAGG

1949 Liverpool – lebt und arbeitet in Wuppertal

Gate. 2017.

Edelstahl.

Unten seitlich mit dem Namenszug des Künstlers und dem Gießerstempel der Kunstgießerei Schmäke, Düsseldorf. Aus einer Auflage von 6 Exemplaren. Unikat aufgrund der Herstellungsart und der händischen Nachbearbeitung. Ca. 53,5 x 51 x 48,5 cm (21 x 20 x 19 in).

Mit einer vom Künstler signierten Fotoexpertise vom 19. November 2020.

Weitere Informationen finden Sie auf www.kettererkunst.de

Aufrufzeit: 10.06.2022 – ca. 20.20 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R.F

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.



Tony Cragg beim Zeichnen im Atelier in Wuppertal, 2019
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2022

Sinn und Zweck von Bildhauerei sieht der Künstler in der Bereicherung des Lebens und im Aufwerfen von Fragestellungen über den Umgang mit unserem Planeten, über das Zusammenspiel von Mensch und Natur. „It’s what I dream about when I go to bed and it’s what I want to do when I wake up. It’s not always fun, because it can be terribly frustrating, but it’s always exciting.“ (Tony Cragg in einem Gespräch mit Sarah Crompton, zit. nach: Eden Being, Ausgabe 5, Mai 2019, S. 16)

Cragg ist ein Meister der künstlerischen, idealen Verschmelzung von Form und Material, wobei er seine Skulpturen mit Vorliebe in von Menschen geschaffenen Materialien wie Bronze, Glas, Schichtholz oder Edelstahl verwirklicht. Im künstlerischen Prozess der Formfindung, einer Form, die der Schönheit und den besonderen Eigenschaften des Materials gerecht wird, entstehen zahlreiche vorbereitende Zeichnungen und Entwürfe: „Joining up two points on a piece of paper, there are infinite ways of doing that, [...] infinite! So from these billions of possibilities that are there, there are a lot that don’t make sense to you. The practice of an artist is to move the material around and be aware of moments in the forms that have a meaning, that either produce an idea or an emotion with oneself. [...] You just

- Suggestive Abstraktion in ihrer schönsten Form
- Die gesuchten hochglanzpolierten Edelstahl-Skulpturen des Künstlers waren bereits im Boboli-Garten in Florenz, auf den Park Avenue Malls in New York, entlang der Exhibition Road in London, in den Djurgården in Stockholm, vor der Oper in Wuppertal, im Düsseldorfer Ehrenhof zu sehen
- Der Turner Prize (1988) der Tate Gallery und der Praemium Imperiale (2007) der japanischen Kaiserfamilie sind nur zwei der vielen an Tony Cragg verliehenen Auszeichnungen
- 1988 vertritt Cragg sein Heimatland Großbritannien auf der Biennale von Venedig, auf der er insgesamt sechs Mal vertreten ist (1980, 1986, 1993, 1997 und 2009)

feel this is the right moment to leave it.“ (Tony Cragg, 2016, zit. nach: „Tony Cragg – Artist“, 25.11.2016, Artload, Youtube). Mit „Gate“ gelingt Cragg diese Symbiose von Form und Material. Mit großer Eleganz und ästhetischer Vollendung bringt er hier das verwendete Material – den hochglanzpolierten, spiegelnden Edelstahl – in eine scheinbar bewegte, den Gesetzen von Statik und Balance widersprechende Form, die dessen Qualitäten zelebriert und dem fantasievollen Betrachter mit einer Fülle an Rundungen, Ausbuchtungen und Wölbungen eine unendliche Anzahl verschiedener Assoziationsmöglichkeiten eröffnet.

Im Laufe seiner nunmehr fast 50 Jahre überdauernden künstlerischen Karriere gelangt Tony Cragg zu großer internationaler Bekanntheit. Seine Arbeiten sind weltweit in bedeutenden Museen ausgestellt, u. a. im Musée du Louvre und im Centre Georges Pompidou in Paris, im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid, in der Londoner Royal Academy of Arts, im Museu d’Art Contemporani de Barcelona, im Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk, im Palais des Beaux-Arts in Brüssel, im Wiener Belvedere, in der Kunsthalle Bern und im Benaki Museum in Athen. 1988 repräsentiert er das Vereinigte Königreich auf der Biennale in Venedig. [CH]



„In the last hundred years sculpture has come from just being anatomy and anatomical representations to being a study of the material world. Put in its essence, sculpture is about how material effects us. [...] Sculpture has just begun.“

Tony Cragg, 2016, zit. nach: „Tony Cragg – Artist“, 25.11.2016, www.youtube.com.

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Bitte beachten Sie unsere geänderte Folgerechtsvergütung in 5.5

Die Kettner Kunst GmbH & Co. KG, München, hat im Oktober 2013 die Versteigerung des Gemäldes „Der Koffer“ von Hans Thoma durchgeführt.

1. Allgemeines

1.1 Die Kettner Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer“) versteigert grundsätzlich als Kommissionär im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgenden „Kommittenten“), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedingungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5) zu entrichten.

1.2 Die Versteigerung wird durch eine natürliche Person, die im Besitz einer Versteigerungserlaubnis ist, durchgeführt; die Bestimmung dieser Person obliegt dem Versteigerer. Der Versteigerer bzw. der Auktionator ist berechtigt geeignete Vertreter 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. Gesteiigert 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 abgeben 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 einen 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.

Der Auktionator stellt die Gebote des Bieters dem Versteigerer vor.

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 Versandung

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 Versandung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berechtigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jederzeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbeitungskosten) verlangen.

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während er unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

5.2 Zahlungen des Käufers sind grundsätzlich nur durch Überweisung an den Versteigerer auf das von ihm angegebene Konto zu leisten. Die Erfüllungswirkung der Zahlung tritt erst mit endgültiger Gutschrift auf dem Konto des Versteigerers ein.

Alle Kosten und Gebühren der Überweisung (inkl. der dem Versteigerer abgezogenen Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers, soweit gesetzlich zulässig und nicht unter das Verbot des § 270a BGB fallend.

5.3 Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, differenz- oder regelbesteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Kauf erfragt werden.

5.4 Käuferaufgeld

5.4.1 Kunstgegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Katalog unterliegen der Differenzbesteuerung.

Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt ein Aufgeld, wie folgt erhoben:

– Zuschlagspreis bis 500.000 Euro: hieraus Aufgeld 32 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 2.500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 22 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 2.500.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

In dem Kaufpreis ist jeweils die Umsatzsteuer von derzeit 19 % enthalten.

5.4.2 Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenzbesteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben.

5.4.3 Bei im Katalog mit „R“ gekennzeichneten Gegenstände wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kaufpreis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 500.000 Euro: hieraus Aufgeld 25 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 2.500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 15 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 2.500.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 19 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Satzsteuersatz von derzeit 7 % hinzugerechnet.

Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Regelbesteuerung angewendet werden.

5.5 Folgerecht

Für folgerechtspflichtige Original-Werke der Bildenden Kunst und Fotografie lebender Künstler oder von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, wird zur Abgeltung der beim Versteigerer gemäß § 26 UrhG anfallenden und abzuführenden Folgerechtsvergütung zusätzlich eine Folgerechtsvergütung in Höhe der in § 26 Abs. 2 UrhG ausgewiesenen Prozentsätze erhoben, derzeit wie folgt:

4 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses ab 400,00 Euro bis zu 50.000 Euro, weitere 3 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 50.000,01 bis 200.000 Euro, weitere 1 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 200.000,01 bis 350.000 Euro, weitere 0,5 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 350.000,01 bis 500.000 Euro und weitere 0,25 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses über 500.000 Euro.

Der Gesamtbetrag der Folgerechtsvergütung aus einer Weiterveräußerung beträgt höchstens 12.500 Euro.

5.6 Ausfuhrlieferungen in EU-Länder sind bei Vorlage der VAT-Nummer von der Umsatzsteuer befreit. Ausfuhrlieferungen in Drittländer (außerhalb der EU) sind von der Mehrwertsteuer befreit; werden die erstiegten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegenstand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge herauszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlung des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Versteigerer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerblichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Versteigerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszinsen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrentkredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen gesetzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand nochmals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rechte aus dem vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z.B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine 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 Werkzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erforderlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

9.2 Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Ist der Bieter/Käufer gleichzeitig Verbraucher i.S.d. § 13 BGB wird er auf folgendes ausdrücklich hingewiesen:

Da er in einer öffentlich zugänglichen Versteigerung i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB ein Kunstwerk ersteigert, das eine gebrauchte Sache darstellt, finden die Vorschriften des Verbrauchsgüterkaufs, also die Vorschriften der §§ 474 ff. BGB auf diesen Kauf keine Anwendung.

Unter einer „öffentlich zugänglichen Versteigerung“ i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB versteht man eine solche Vermarktungsform, bei der der Verkäufer Verbrauchern, die persönlich anwesend sind, oder denen diese Möglichkeit gewährt wird, Waren oder Dienstleistungen anbietet und zwar in einem vom Versteigerer durchgeführten, auf konkurrierenden Geboten basierendem transparenten Verfahren, bei dem der Bieter, der den Zuschlag erhalten hat, zum Erwerb der Waren oder Dienstleistung verpflichtet ist. Da die Möglichkeit der persönlichen Anwesenheit für die Ausnahme des § 474 Abs. 2 S. 2 BGB ausreicht, kommt es nicht darauf an, dass ein oder mehrere Verbraucher an der Versteigerung tatsächlich teilgenommen haben. Auch die Versteigerung über eine Online-Plattform ist daher als eine öffentlich zugängliche Versteigerung anzusehen, wenn die Möglichkeit der persönlichen Anwesenheit der Verbraucher gewährleistet ist.

Daher gelten insbesondere die in diesen Bedingungen aufgeführten Gewährleistungsausschlüsse und -beschränkungen auch gegenüber einem Verbraucher.

9.3 Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalogbeschreibungen und –abbildungen, sowie Darstellungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.)

begründen keine Garantie und sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der Information des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigenschaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angegebenen Schätzpreise dienen - ohne Gewähr für die Richtigkeit - lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der zu versteigernden Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Versteigerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

9.4 In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstellung in Größe, Qualität, Farbgebung u.ä. alleine durch die Bildwiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Gewähr und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

10. Haftung

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Verichtungsberechtigten 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.ketterer-kunst.de/datenschutz/index.php. Sie sind Vertragsbestandteil und Grundlage jedes geschäftlichen Kontaktes, auch in der Anbahnungsphase.

12. Schlussbestimmungen

12.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während oder unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung betreffende Vorgänge - insbesondere Zuschläge und Zuschlagspreise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

12.2 Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schriftformerfordernisses.

12.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Sondervermögen wird zusätzlich vereinbart, dass Erfüllungsort und Gerichtsstand München ist. München ist ferner stets dann Gerichtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

12.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

12.5 Streitbeilegungsverfahren:

Der Anbieter ist weder gesetzlich verpflichtet noch freiwillig einem Streitbeilegungsverfahren (z.B. Art. 36 Abs. 1 Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (VSBGG)) vor einer Verbraucherschlichtungsstelle beizutreten und somit auch nicht bereit an einem solchen Verfahren teilzunehmen.

12.6 Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Es gilt § 306 Abs. 2 BGB.

12.7 Diese Versteigerungsbedingungen enthalten eine deutsche und eine englische Fassung. Maßgebend ist stets die deutsche Fassung, wobei es für Bedeutung und Auslegung der in diesen Versteigerungsbedingungen verwendeten Begriffe ausschließlich auf deutsches Recht ankommt.

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Stand Mai 2020

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München

Anwendungsbereich:

Nachfolgende Regelungen zum Datenschutz erläutern den Umgang mit Ihren personenbezogenen Daten und deren Verarbeitung für unsere Dienstleistungen, die wir Ihnen einerseits von uns anbieten, wenn Sie Kontakt mit uns aufnehmen und die Sie uns andererseits bei der Anmeldung mitteilen, wenn Sie unsere weiteren Leistungen in Anspruch nehmen.

Verantwortliche Stelle:

Verantwortliche Stelle im Sinne der DSGVO* und sonstigen datenschutzrelevanten Vorschriften ist:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

Sie erreichen uns postalisch unter der obigen Anschrift, oder telefonisch unter: +49 89 55 244-0
per Fax unter: +49 89 55 244+166
per E-Mail unter: infomuenchen@kettererkunst.de

Begriffsbestimmungen nach der DSGVO für Sie transparent erläutert:

Personenbezogene Daten

Personenbezogene Daten sind alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person (im Folgenden „betroffene Person“) beziehen. Als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einem oder mehreren besonderen Merkmalen, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind, identifiziert werden kann.

Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Verarbeitung ist jeder mit oder ohne Hilfe automatisierter Verfahren ausgeführte Vorgang oder jede solche Vorgangsreihe im Zusammenhang mit personenbezogenen Daten wie das Erheben, das Erfassen, die Organisation, das Ordnen, die Speicherung, die Anpassung oder Veränderung, das Auslesen, das Abfragen, die Verwendung, die Offenlegung durch Übermittlung, Verbreitung oder eine andere Form der Bereitstellung, den Abgleich oder die Verknüpfung, die Einschränkung, das Löschen oder die Vernichtung.

Einwilligung

Einwilligung ist jede von der betroffenen Person freiwillig für den bestimmten Fall in informierter Weise und unmissverständlich abgegebene Willensbekundung in Form einer Erklärung oder einer sonstigen eindeutigen bestätigenden Handlung, mit der die betroffene Person zu verstehen gibt, dass sie mit der Verarbeitung der sie betreffenden personenbezogenen Daten einverstanden ist.

Diese benötigen wir von Ihnen dann zusätzlich – wobei deren Abgabe von Ihnen völlig freiwillig ist - für den Fall, dass wir Sie nach personenbezogenen Daten fragen, die entweder für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen nicht erforderlich sind, oder auch die anderen Erlaubnistatbestände des Art. 6 Abs. 1 Satz 1 lit c) – f) DSGVO nicht gegeben wären.

Sollte eine Einwilligung erforderlich sein, werden wir Sie **gesondert** darum bitten. Sollten Sie diese Einwilligung nicht abgeben, werden wir selbstverständlich solche Daten keinesfalls verarbeiten.

Personenbezogene Daten, die Sie uns für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen geben, die hierfür erforderlich sind und die wir entsprechend dafür verarbeiten, sind beispielsweise

- Ihre Kontaktdaten wie Name, Anschrift, Telefon, Fax, E-Mail, Steuer­nummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Steuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;
- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;
- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweis­kopie, Handelsregisterauszug, Re­chnungskopie, Beantwortung von zusätzli­chen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen 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, an

dere ergänzende Informationen von Dritten einzuholen (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berechtigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen. Diese Erforderlichkeit ist insbesondere durch die Besonderheit des Auktionshandels gegeben, da Sie mit Ihrem Gebot und dem Zuschlag dem 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 gegen. Art. 21 DSGVO zu **widersprechen** (siehe nachfolgend unter: „Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten“).

Live-Auktionen

In sogenannten Live-Auktionen sind eine oder mehrere Kameras oder sonstige Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte auf den Auktio­nator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichen Sorgfaltsmaßnahmen, dass hierbei keine Personen im Saal, die nicht konkret von Ketterer Kunst für den Ablauf der Auktion mit deren Einwilligung dazu bestimmt sind, abgebildet werden. Ketterer Kunst kann jedoch keine Verantwortung dafür übernehmen, dass Personen im Auktionssaal sich aktiv in das jeweilige Bild einbringen, in dem sie bspw. bewusst oder unbewusst ganz oder teilweise vor die jeweilige Kamera treten, oder sich durch das Bild bewegen. Für diesen Fall sind die jeweiligen davon betroffenen Personen durch ihre Teil­nahme an bzw. ihrem Besuch an der öffentlichen Versteigerung mit der Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten in Form der Abbildung ihrer Person im Rahmen des Zwecks der Live-Auktion (Übertragung der Auktion mittels Bild und Ton) einverstanden.

Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten Gemäß den Vorschriften der DSGVO stehen Ihnen insbesondere folgende Rechte zu:

- Recht auf unentgeltliche Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten personenbezogenen Daten, das Recht eine Kopie dieser Auskunft zu erhalten, sowie die weiteren damit in Zusammenhang stehenden Rechte nach Art. 15 DSGVO.
- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten - auch mittels einer ergänzenden Erklärung - zu verlangen.

- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden“) der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.

- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.

- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.

- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

Beruhet die Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten auf einer Einwilligung nach Art. 6 Abs. 1 lit a) oder Art. 9 Abs. 2 lit a) DSGVO, so steht Ihnen zusätzlich ein Recht auf Widerruf nach Art. 7 Abs. 3 DSGVO zu. Vor einem Ansuchen auf entsprechende Einwilligung werden Sie von uns stets auf Ihr Widerrufsrecht hingewiesen.

Zur Ausübung der vorbezeichneten Rechte können Sie sich direkt an uns unter den zu Beginn angegebenen Kontaktdaten oder an unseren Datenschutzbeauftragten wenden. Ihnen steht es ferner frei, im Zusammenhang mit der Nutzung von Diensten der Informationsgesellschaft, ungeachtet der Richtlinie 2002/58/EG, Ihr Widerspruchsrecht mittels automatisierter Verfahren auszuüben, bei denen technische Spezifikationen verwendet werden.

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

Wenn Sie der Ansicht sind, dass die Verarbeitung der Sie betreffenden personenbezogenen Daten durch die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München gegen die DSGVO verstößt, so haben Sie das Recht sich mit einer Beschwerde an die zuständige Stelle, in Bayern an das Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Promenade 27 (Schloss), D - 91522 Ansbach zu wenden.

Datensicherheit

Wir legen besonders Wert auf eine hohe IT-Sicherheit, unter anderem durch eine aufwendige Sicherheitsarchitektur.

Datenspeicherzeitraum

Der Gesetzgeber schreibt vielfältige Aufbewahrungsfristen und -pflichten vor, so z.B. eine 10-jährige Aufbewahrungsfrist (§ 147 Abs. 2 i. V. m. Abs. 1 Nr.1, 4 und 4a AO, § 14b Abs. 1 UStG) bei bestimmten Geschäftsunterlagen, wie z.B. für Rechnungen. Wir weisen auch darauf hin, dass die jeweilige Aufbewahrungsfrist bei Verträgen erst nach dem Ende der Vertragsdauer zu laufen beginnt. Wir erlauben uns auch den Hinweis darauf, dass wir im Falle eines Kulturgutes nach § 45 KGS G i.V.m. § 42 KGS G verpflichtet sind, Nachweise über die Sorgfaltsanforderungen aufzuzeichnen und hierfür bestimmte personenbezogene Daten für die Dauer von 30 Jahren aufzubewahren. Nach Ablauf der Fristen, die uns vom Gesetzgeber auferlegt werden, oder die zur Verfolgung oder die Abwehr von Ansprüchen (z.B. Verjährungsregelungen) nötig sind, werden die entsprechenden Daten routinemäßig gelöscht. Daten, die keinen Aufbewahrungsfristen und -pflichten unterliegen, werden gelöscht, wenn ihre Aufbewahrung nicht mehr zur Erfüllung der vertraglichen Tätigkeiten und Pflichten erforderlich ist. Stehen Sie zu uns in keinem Vertragsverhältnis, sondern haben uns personenbezogene Daten anvertraut, weil Sie bspw. über unsere Dienstleistungen informiert sein möchten, oder sich für einen Kauf oder Verkauf eines Kunstwerks interessieren, erlauben wir uns davon auszugehen, dass Sie mit uns so lange in Kontakt stehen möchten, wir also die hierfür uns übergebenen personenbezogenen Daten so lange verarbeiten dürfen, bis Sie dem aufgrund Ihrer vorbezeichneten Rechte aus der DSGVO widersprechen, eine Einwilligung widerrufen, von Ihrem Recht auf Löschung oder der Datenübertragung Gebrauch machen.

Wir weisen darauf hin, dass für den Fall, dass Sie unsere Internetdienste in Anspruch nehmen, hierfür unsere erweiterten Datenschutzerklärungen ergänzend gelten, die Ihnen in diesem Fall gesondert bekannt gegeben und transparent erläutert werden, sobald Sie diese Dienste in Anspruch nehmen.

*Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung)

TERMS OF PUBLIC AUCTION

Please note our changed Artist's Resale Right in 5.5

1. General

1.1 Ketterer Kunst GmbH & Co. KG based in Munich (hereinafter “Auctioneer”) generally auctions as a commission agent in its own name and for the account of the consignor (hereinafter “Commissioner”), who remains anonymous. Items owned by the auctioneer (own goods) are auctioned in their own name and for their own account. These auction conditions also apply to the auction of these own goods, in particular the premium (below item 5) is also to be paid for this.

1.2 The auction shall be conducted by an individual having an auctioneer’s license; the auctioneer shall select this person. The auctioneer is entitled to appoint suitable representatives to conduct the auction pursuant to § 47 of the German Trade Regulation Act (GewO). Any claims arising out of and in connection with the auction may be asserted only against the auctioneer.

1.3 The auctioneer reserves the right to combine any catalog numbers, to separate them, to call them in an order other than that specified in the catalog or to withdraw them.

1.4 Any items due to be auctioned may be inspected on the auctioneer’s premises prior to the auction. This also applies to participation in auctions in which the bidder can also bid via the Internet (so-called live auctions). The time and place will be announced on the auctioneer’s website. If the bidder (particularly the bidder in a live auction) is not (or no longer) able to view the item because the auction has already started, for example, he waives his right to view the item by bidding.

1.5 In accordance with the GwG (Money Laundering Act) the auctioneer is obliged to identify the purchaser and those interested in making a purchase as well as, if necessary, one acting as representative for them and the „beneficial owner” within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act) for the purpose of the execution of the order, as well as to record and store the collected data and information. The aforementioned purchaser or those interested in purchasing or their representatives are obliged to cooperate, in particular to submit the necessary identification papers, in particular based on a domestic passport or a passport, identity card or passport or identity card that is recognized or approved under immigration law. The auctioneer is entitled to make a copy of this in compliance with data protection regulations. In the case of legal persons or private companies, an extract from the commercial or cooperative register or a comparable official register or directory must be requested. The purchaser or those interested in the purchase assure that the identification papers and information provided by them for this purpose are correct and that he or the person he represents is the “beneficial owner” according to Section 3 GwG (Money Laundering Act).

2. Calling / Auction Procedure / Winning a lot

2.1 As a general rule the object is called up for the lower estimate, in exceptional cases it also below. The bidding steps are be at the auctioneer’s discretion; in general, in steps of 10 %.

2.2 The auctioneer may reject a bid, especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as of yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

2.3 If a bidder wishes to bid on behalf of someone else, he must notify the bidder before the start of the auction, stating the name and address of the person represented and submitting a written power of attorney. When participating as a telephone bidder or as a bidder in a live auction (see definition Section 1.4), representation is only possible if the auctioneer has received the proxy in writing at least 24 hours before the start of the auction (= first call). Otherwise, the representative is liable to the auctioneer for his bid, as if he had submitted it in his own name, either for performance or for damages.

2.4 A bid expires, except in the case of its rejection by the auctioneer, if the auction is closed without a bid being accepted or if the auctioneer calls up the item again; a bid does not expire with a subsequent ineffective higher bid.

2.5 In addition, the following applies to written proxy bids: These must be received no later than the day of the auction and must name the item, stating the catalog number and the bid price, which is understood to be the hammer price without premium and sales tax; Any ambiguities or inaccuracies are at the expense of the bidder. If the description of the auction item does not match the specified catalog number, the catalog number is decisive for the content of the bid. The auctioneer is not obliged to inform the bidder that his bid has not been considered. Each bid will only be used by the auctioneer to the amount necessary to outbid other bids.

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply especially if the minimum hammer price specified by the commissioner

is not reached. In this case the bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

2.7 If several bidders submit bids of the same amount, the auctioneer can, at his own discretion, award a bidder the bid or decide on the bid by drawing lots. If the auctioneer overlooked a higher bid or if there is any other doubt about the bid, he can choose to repeat the bid in favor of a specific bidder or offer the item again until the end of the auction; in these cases, a previous knock-down becomes ineffective.

2.8 Winning a lot makes acceptance and payment obligatory.

3. Special terms for written proxy bids, telephone bidders, bids in text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

3.1 The auctioneer exerts himself for considering written proxy bids, bids in text form, via the Internet or telephone bids that he only receives on the day of the auction and the bidder is not present at the auction. However, the bidder cannot derive any claims from this if the auctioneer no longer considers these offers in the auction, for whatever reason.

3.2 On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction venue. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

3.3 In general, it is not possible to develop and maintain software and hardware completely error-free given the current state of the art. It is also not possible to 100% rule out disruptions and impairments on the Internet and telephone lines. As a result, the auctioneer cannot assume any liability or guarantee for the permanent and trouble-free availability and use of the websites, the Internet and the telephone connection, provided that he is not responsible for this disruption himself. The standard of liability according to Section 10 of these conditions is decisive. Under these conditions, the provider therefore assumes no liability for the fact that, due to the aforementioned disruption, no or only incomplete or late bids can be submitted, which would have led to the conclusion of a contract without any disruption. Accordingly, the provider does not assume any costs incurred by the bidder as a result of this disruption. During the auction, the auctioneer will make reasonable efforts to contact the telephone bidder on the telephone number he/she has provided and thus give him the opportunity to bid by telephone. However, the auctioneer is not responsible for not being able to reach the telephone bidder on the number provided or for disruptions in the connection.

3.4 It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract. If the telephone bidder does not agree to this, he/she must point this out to the employee at the latest at the beginning of the telephone call. The telephone bidder will also be informed of the modalities listed in Section 3.4 in good time before the auction takes place in writing or in text form, as well as at the beginning of the telephone call.

3.5 In case of the use of a currency converter (e.g. for a live auction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt, the respective bid price in EUR shall be the decisive factor.

3.6 A bidder in a live auction is obliged to keep all access data for his user account secret and to adequately secure it against access by third parties. Third persons are all persons with the exception of the bidder himself. The auctioneer must be informed immediately if the bidder becomes aware that third parties have misused the bidder’s access data. The bidder is liable for all activities carried out by third parties using his user account as if he had carried out this activity himself.

3.7 It is possible to place bids after the auction, in the the so-called post-auction sale. Insofar as the consignor has agreed upon this with the auctioneer, they apply as offers for the conclusion of a purchase contract in the post-auction sale. A contract is only concluded when the auctioneer accepts this offer. The provisions of these terms of auction apply accordingly, unless they are exclusively provisions that relate to the auction-specific process within an auction.

4. Transfer of perils / Delivery and shipping costs

4.1 When the bid is accepted, the risk, in particular the risk of accidental loss and accidental deterioration of the auction item, passes to the buyer, who also bears the costs.

4.2 The buyer bears the costs of delivery, acceptance and shipment to a location other than the place of performance, with the auc-

tioneer determining the type and means of shipment at its own discretion.

4.3 Once the bid has been accepted, the auction item is stored at the auctioneer at the risk and expense of the buyer. The auctioneer is entitled, but not obliged, to take out insurance or to take other value-preserving measures. He is entitled at any time to store the item with a third party for the account of the buyer; if the item is stored at the auctioneer, the auctioneer can demand payment of a standard storage fee (plus handling charges).

5. Purchase price / Due date / Fees

5.1 The purchase price is due upon the acceptance of the bid (in the case of post-auction sales, cf. section 3.7, upon acceptance of the bid by the auctioneer). Invoices issued during or immediately after the auction require reaudit; errors excepted.

5.2 The buyer shall only make payments to the account specified by the auctioneer. The fulfillment effect of the payment only occurs when it is finally credited to the auctioneer’s account.

All costs and fees of the transfer (including the bank charges deducted from the auctioneer) shall be borne by the buyer, insofar as this is legally permissible and does not fall under the prohibition of Section 270a of the German Civil Code.

5.3 Depending on the consignor’s specifications, it will be sold subject to differential or regular taxation. The type of taxation can be requested prior to purchase.

5.4 Buyer’s premium

5.4.1 Art objects without closer identification in the catalog are subject to differential taxation. If differential taxation is applied, the following premium per individual object is levied:

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 32 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 27 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

– The share of the hammer price exceeding 2,500,000 € is subject to a premium of 22 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 2,500,000 €.

The purchasing price includes the statutory VAT of currently 19 %.

5.4.2 Objects marked „N” in the catalog were imported into the EU for the purpose of sale. These objects are subject to differential taxation. In addition to the premium, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 7 % of the invoice total.

5.4.3 Objects marked „R” in the catalog are subject to regular taxation. Accordingly, the purchasing price consists of the hammer price and a premium per single object calculated as follows:

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 25 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 20% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

– The share of the hammer price exceeding 2,500,000 € is subject to a premium of 15% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 2,500,000 €.

– The statutory VAT of currently 19 % is levied to the sum of hammer price and premium. As an exception, the reduced VAT of currently 7 % is added for printed books.

Regular taxation may be applied for contractors entitled to input tax reduction.

5.5 Artist’s Resale Right

For original works of visual art and photographs subject to resale rights by living artists, or by artists who died less than 70 years ago, an additional resale right reimbursement in the amount of the currently valid percentage rates (see below) specified in section 26 para. 2 UrhG (German Copyright Act) is levied in order to compensate the auctioneer’s expenses according to section 26 UrhG. 4 percent for the part of the sale proceeds from 400.00 euros up to 50,000 euros, another 3 percent for the part of the sales proceeds from 50,000.01 to 200,000 euros, another 1 percent for the part of the sales proceeds from 200,000.01 to 350,000 euros, another 0.5 percent for the part of the sale proceeds from 350,000.01 to 500,000 euros and a further 0.25 percent for the part of the sale proceeds over 500,000 euros.

The maximum total of the resale right fee is EUR 12,500.

5.6 Export deliveries to EU countries are exempt from sales tax on presentation of the VAT number. Export deliveries to third countries (outside the EU) are exempt from VAT; if the auctioned items are exported by the buyer, the sales tax will be refunded to the buyer as soon as the auctioneer has the proof of export.

DATA PRIVACY POLICY

PLEASE READ THIS POLICY CAREFULLY.

By using our website, you agree to our privacy policy.

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 (i) (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 (i) of the GDPR has been met.
- The right to data portability if the conditions in Art. 20 of the GDPR have been met.
- The right to object, at any time, to the processing of personal data concerning yourself performed based on Art. 6 (1) letter e) or f) of the GDPR as stated in Art. 21 for reasons arising due to

your particular situation. This also applies to any profiling based on these processes.

Where the processing of your personal data is based on consent as set out in Art. 6 (1) a) or Art. 9 (2) a) of the GDPR, you also have the right to withdraw consent as set out in Art. 7 (3) of the GDPR. Before any request for corresponding consent, we will always advise you of your right to withdraw consent.

To exercise the aforementioned rights, you can us directly using the contact information stated at the beginning, or contact our data protection officer. Furthermore, Directive 2002/58/EC notwithstanding, you are always free in connection with the use of information society services to exercise your right to object by means of automated processes for which technical specifications are applied.

Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

If you believe that the processing of personal data concerning yourself by Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, headquartered in Munich, is in violation of the GDPR, you have the right to lodge a complaint with the relevant office, e.g. in Bavaria with the Data Protection Authority of Bavaria (Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Bay(LDA), Promenade 27 (Schloss), D-91522 Ansbach.

Data Security

Strong IT security – through the use of an elaborate security architecture, among other things – is especially important to us.

How Long We Store Data

Multiple storage periods and obligations to archive data have been stipulated in various pieces of legislation; for example, there is a 10-year archiving period (Sec. 147 (2) in conjunction with (1) nos. 1, 4, and 4a of the German Tax Code (Abgabenordnung), Sec. 14b (i) 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 (Kulturgutenschutzgesetz) 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

PLEASE READ THIS POLICY CAREFULLY.

By using our website, you agree to our privacy policy.

auctioneer itself is not obliged to return the item within the framework of asserting claims against the consignor or another entitled person. The buyer is only entitled to these rights (assignment or claim against the consignor and payment of the proceeds) if he has paid the auctioneer's invoice in full. In order for the assertion of a material defect to be effective against the auctioneer, the buyer must submit a report from a recognized expert (or the creator of the catalog raisonné, the artist's declaration or the artist's foundation), which proves the defect. The buyer remains obliged to pay the premium as a service fee.

9.2 The used items are sold in a public auction in which the bidder/ buyer can participate in person. If the bidder/buyer is also a consumer within the meaning of § 13 BGB (German Civil Code), he is expressly advised of the following:

Since he bids for a work of art that represents a used item in a public auction within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB, the provisions of consumer goods sales, i.e. the provisions of Sections 474 et seq. BGB, do not apply to this purchase.

A „publicly accessible auction“ within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB is understood as such a form of marketing in which the seller offers goods or services to consumers who are present in person or who are granted this opportunity, in a transparent process based on competing bids carried out by the auctioneer, in which the winning bidder is obliged to purchase the goods or service.

Since the possibility of personal presence is sufficient for the exception of Section 474 (2) sentence 2 BGB, it is not important that one or more consumers actually took part in the auction. The auction via an online platform is therefore also to be regarded as a publicly accessible auction if the possibility of the consumer's personal presence is guaranteed.

Therefore, the warranty exclusions and limitations listed in these conditions also apply to a consumer.

9.3 The catalog descriptions and illustrations, as well as the images in other media of the auctioneer (internet, other forms of advertising, etc.), were made to the best of knowledge, they do not constitute a guarantee and are not contractually agreed properties within the meaning of § 434 BGB, but only serve to inform the bidder/ buyer, unless the auctioneer expressly and in writing guarantees the corresponding quality or property. This also applies to expertises. The estimate prices specified in the auctioneer's catalog and descriptions in other media (internet, other advertisements, etc.) serve - without guarantee for the correctness - only as an indication of the market value of the items to be auctioned. The fact of the assessment by the auctioneer as such does not represent any quality or property of the object of purchase.

9.4 In some auctions (particularly in the case of additional live auctions), video or digital images of the works of art may be used. Errors in the display in terms of size, quality, coloring etc. can occur solely because of the image reproduction. The auctioneer cannot guarantee or assume any liability for this. Clause 10 applies accordingly.

10. Liability

Claims for compensation by the buyer against the auctioneer, his legal representatives, employees or vicarious agents are excluded -for whatever legal reason and also in the event of the auctioneer withdrawing according to Section 8.4. This does not apply to damages that are based on intentional or grossly negligent behavior on the part of the auctioneer, his legal representatives or his vicarious agents. The exclusion of liability also does not apply to the assumption of a guarantee or the negligent breach of essential contractual obligations, but in the latter case the amount is limited to the foreseeable and contract-typical damages at the time the contract was concluded. The liability of the auctioneer for damage resulting from injury to life, limb or health remains unaffected.

11. Privacy

We expressly refer to the auctioneer's applicable data protection regulations. They are published in the respective auction catalog, posted in the auction room and published on the internet on www.kettererkunst.com/privacypolicy/index.php. They are part of the contract and the basis of every business contact, even in the initiation phase.

12. Final Provisions

12.1 Information provided by the auctioneer over the phone during or immediately after the auction about the auction processes - in particular regarding premiums and hammer prices - are only binding if they are confirmed in writing.

12.2 Oral ancillary agreements must be put in writing in order to be effective. The same applies to the cancellation of the requirement of the written form.

PLEASE READ THIS POLICY CAREFULLY.

By using our website, you agree to our privacy policy.

12.3 In business transactions with merchants, legal entities under public law and special funds under public law, it is also agreed that the place of fulfillment and jurisdiction is Munich. Furthermore, Munich is always the place of jurisdiction if the buyer does not have a general place of jurisdiction in Germany.

12.4 The law of the Federal Republic of Germany applies to the legal relationship between the auctioneer and the bidder/buyer, excluding the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG).

12.5 Dispute Resolution:

The provider is neither legally obliged nor voluntarily to join a dispute resolution (e. g. Art. 36 Para. 1 `Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (Consumer Dispute Settlement Act, VS8G) before a consumer arbitration board and is therefore not willing to participate in such a resolution.

12.6 Should one or more provisions of these terms of auction be or become invalid, the validity of the remaining provisions shall remain unaffected. Section 306 paragraph 2 of the German Civil Code applies.

12.7 These auction conditions contain a German and an English version. The German version is always decisive, whereby the meaning and interpretation of the terms used in these auction conditions are exclusively dependent on German law.

6. Advance payment / Retention of title

6.1 The auctioneer is not obliged to hand out the auction item before payment of all amounts owed by the buyer has been made.

6.2 Ownership of the object of purchase is only transferred to the buyer once the invoice amount has been paid in full. If the buyer has already resold the object of purchase at a point in time when he has not yet paid the auctioneer's invoice amount or has not paid it in full, the buyer transfers all claims from this resale to the auctioneer up to the amount of the unpaid invoice amount. The auctioneer accepts this transffer.

6.3 If the buyer is a legal entity under public law, a special fund under public law or an entrepreneur who, when concluding the purchase contract, is exercising his commercial or self-employed professional activity, the retention of title also applies to claims of the auctioneer against the buyer from the current business relationship and other auction items until the settlement of claims in connection with the purchase.

7. Right of offset- and retention

7.1 The buyer can only offset undisputed or legally binding claims against the auctioneer.

7.2 The buyer's rights of retention are excluded. Rights of retention of the buyer who is not an entrepreneur within the meaning of § 14 BGB (German Civil Code) are only excluded if they are not based on the same contractual relationship.

8. Delay in payment, Revocation, Claims for compensation

8.1 If the buyer is in default with a payment, the auctioneer can, regardless of further claims, demand interest for default at the usual bank interest rate for open overdrafts, but at least in the amount of the respective statutory interest on defaults according to §§ 288, 247 BGB (German Civil Code). With the occurrence of default, all claims of the auctioneer become due immediately.

8.2 If the auctioneer demands compensation instead of performance because of the late payment and if the item is auctioned again, the original buyer, whose rights from the previous bid expire, is liable for the damage caused as a result, such as storage costs, failure and lost profit. He has no claim to any additional proceeds realized in the repeated auction and is not permitted to make any further bids.

8.3 The buyer must collect his acquisition from the auctioneer immediately, at the latest 1 month after the bid has been accepted. If he defaults on this obligation and collection does not take place despite an unsuccessful deadline, or if the buyer seriously and finally refuses collection, the auctioneer can withdraw from the purchase contract and claim compensation with the proviso that he can auction the item again and compensate for his damage in the same way as in the event of default in payment by the buyer, without the buyer being entitled to additional proceeds from the new auction. In addition, the buyer also owes reasonable compensation for all collection costs caused by the delay.

8.4 The auctioneer is entitled to withdraw from the contract if it emerges after the conclusion of the contract that he is not or was not entitled to carry out the contract due to a legal provision or official instruction or there is an important reason, that makes the execution of the contract for the auctioneer, also under consideration of the legitimate interests of the buyer, unacceptable. Such an important reason exists in particular if there are indications of the existence of facts according to §§ 1 Para. 1 or 2 of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) or in the case of missing, incorrect or incomplete disclosure of the identity and economic background of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) as well as insufficient cooperation in the fulfillment of the obligations resulting from the Money Laundering Act (GwG), regardless of whether on the part of the buyer or the consignor. The auctioneer will seek clarification without negligent hesitation as soon as he becomes aware of the circumstances that justify the withdrawal.

9. Guarantee

9.1 All items to be auctioned can be viewed and inspected prior to the auction. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee. However, in case of material defects which destroy or significantly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of the acceptance of his bid, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or - should the purchaser decline this offer of assignment - to itself assert such claims against the consignor. In the case of a successful claim against the consignor by the auctioneer, the auctioneer pays the buyer the amount obtained up to the amount of the hammer price, step by step, against the return of the item. The buyer is not obliged to return the item to the auctioneer if the

ANSPRECHPARTNER

Geschäftsleitung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Inhaber, Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Director, Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-200
Managing Director, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-155
Senior Director	Nicola Gräfin Keglevich	München	n.keglevich@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-175
Director	Dr. Sebastian Neußer	München	s.neusser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-170
Wissenschaftlicher Berater	Dr. Mario von Lüttichau	München	m.luetlichau@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-165

Experten	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Klassische Moderne	Sandra Dreher M.A.	München	s.dreher@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-148
	Larissa Rau B.A.	München	l.rau@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-143
Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Julia Haußmann M.A.	München	j.haussmann@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-246
	Dr. Franziska Thiess	München	f.thiess@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-140
	Dr. Isabella Cramer	München	i.cramer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-130
	Alessandra Löscher Montal B.A./B.Sc.	München	a.loescher-montal@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-131
	Dr. Melanie Puff	München	m.puff@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-247
Klassische Moderne / Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Louisa von Saucken M.A.	Hamburg	l.von-saucken@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-13
	Nico Kassel	München	n.kassel@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-164
	Miriam Heß	Heidelberg	m.hess@kettererkunst.de	+49-(0)62 21-5 88 00 38
	Cordula Lichtenberg M.A.	Düsseldorf	infoduesseldorf@kettererkunst.de	+49-(0)2 11-36 77 94-60
Kunst des 19. Jahrhunderts	Dr. Simone Wiechers	Berlin	s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)30-88 67 53 63
	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147
	Felizia Ehrl M.A.	München	f.ehrl@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-146
	Christoph Calaminus	Hamburg	c.calaminus@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-11
Wertvolle Bücher	Christian Höflich	Hamburg	c.hoeflich@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-20
	Silke Lehmann M.A.	Hamburg	s.lehmann@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-19
	Enno Nagel	Hamburg	e.nagel@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-17
	Imke Friedrichsen M.A.	Hamburg	i.friedrichsen@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-21

Verwaltung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Assistenz der Geschäftsleitung	Melanie Schaub M.A.	München	m.schaub@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Assistenz der Geschäftsleitung	Karla Krischer M.A.	München	k.krischer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-157
Auktionsgebote/Kundenservice	Beate Deisler	München	b.deisler@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-91
	Claudia Bitterwolf	München	c.bitterwolf@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-150
Leitung Kommunikation und Marketing	Anja Haese M.A.	München	a.haese@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-125
Buchhaltung	Simone Rosenbusch Dipl.-Ök.	München	s.rosenbusch@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-123
	Barbara Schick	München	b.schick@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-120
Leitung Versand und Logistik	Andreas Geffert M.A.	München	a.geffert@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-115
Versand/Logistik	Jürgen Stark	München	j.stark@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-162
	Jonathan Wieser	München	j.wieser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-138

Wissenschaftliche Katalogbearbeitung
Christine Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Silvie Mühlh M.A., Hendrik Olliges M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Agnes Thum, Katharina Thurmair M.A., Alana Möller M.A., Ann-Sophie Rauscher M.A. – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

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

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

Ketterer Kunst Hamburg

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

Ketterer Kunst Berlin

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

Wissenschaftliche Beratung

Dr. Mario von Lüttichau
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)170-286 90 85
m.luetlichau@kettererkunst.de

**Repräsentanz
Baden-Württemberg,
Hessen, Rheinland-Pfalz**
Miriam Heß
Tel. +49-(0)62 21-5 88 00 38
Fax +49-(0)62 21-5 88 05 95
infoheidelberg@kettererkunst.de

Repräsentanz Düsseldorf

Cordula Lichtenberg
Königsallee 46
40212 Düsseldorf
Tel. +49-(0)2 11-36 77 94-60
Fax +49-(0)2 11-36 77 94-62
infoduesseldorf@kettererkunst.de

**Repräsentanz Sachsen,
Sachsen-Anhalt, Thüringen**
Stefan Maier
Tel. +49-(0)170-7 32 49 71
s.maier@kettererkunst.de

Repräsentanz USA

Dr. Melanie Puff
Tel. +49-(0)89-55244-247
m.puff@kettererkunst.de

Brasilien

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

**Ketterer Kunst
in Zusammenarbeit mit
The Art Concept**

Andrea Roh-Zoller M.A.
Dr.-Hans-Staub-Straße 7
82031 Grünwald
Tel. +49-(0)1 72-4 67 43 72
artconcept@kettererkunst.de

INFO

Glossar

- Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
- Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
- R/D:** Dieses Objekt wird regel- oder differenzbesteuert angeboten.
- R/N:** Dieses Objekt wurde zum Verkauf in die EU eingeführt. Es wird regelbesteuert angeboten. Oder differenzbesteuert mit der zusätzlich zum Aufgeld verauslagten Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% der Rechnungssumme angeboten.
- R:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19% angeboten.
- R*:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7% angeboten.
- F:** Für Werke von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, fällt eine Folgerechtsvergütung, gestaffelt von 4 % bis 0,25 % des Zuschlags an, siehe 5,5 Versteigerungsbedingungen. Die Folgerechtsvergütung ist umsatzsteuerfrei.
- Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab 13. Juni 2022, 9 Uhr unter +49-(0)89-5 52 44-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53 88 37 37). Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 530

1: 87; 2: 68; 3: 69; 4: 78; 5: 82; 6: 96; 7: 79, 90, 91, 92, 97; 8: 75; 9: 54; 10: 61; 11: 64; 12: 62, 67; 13: 63; 14: 55; 15: 48; 16: 83; 17: 77, 84; 18: 51; 19: 76; 20: 50; 21: 80; 22: 81; 23: 73, 86, 95; 24: 52; 25: 72; 26: 57, 65; 27: 70; 28: 71; 29: 94; 30: 74; 31: 98; 32: 93; 33: 56; 34: 59, 60; 35: 101; 36: 47; 37: 100; 38: 88; 39: 89, 99; 40: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45; 41: 49; 42: 58; 43: 53; 44: 85; 45: 66; 46: 46

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumansichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog wurden, sofern sie eindeutig identifizierbar sind, vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable, have been checked against the database of the Register prior to the auction.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022 (für vertretene Künstler) / © Gerhard Richter Archiv 2022 / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Keith Haring Foundation 2022

Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

SAMMLUNGSBERATUNG

Für Privatsammler

Sie haben sich in den vergangenen Jahren eine private Kunstsammlung aufgebaut – und jetzt steht eine Entscheidung an, wie es mit Ihrer Kollektion weitergehen soll?

Ketterer Kunst berät Sie gerne bei allen Fragen, die sich bei einer gewünschten Anpassung Ihrer Sammlung stellen: Ist zum Beispiel eine Verkleinerung sinnvoll? Empfiehlt sich der Verkauf der Kollektion, oder ihre Überführung in eine Stiftung? Je nach Zusammensetzung Ihrer Sammelgebiete kann auch eine Kombination verschiedener Anpassungen sinnfällig sein, etwa die Erweiterung eines einzelnen Schwerpunktes bei gleichzeitiger Veräußerung anderer Kollektionsteile.

Unser erstes Beratungsgespräch mit Ihnen ist für Sie komplett kostenfrei und unverbindlich. Für die im Anschluss vereinbarte Sammlungsberatung (zum Beispiel die Analyse und Bewertung Ihrer Sammlung, Empfehlung einer Anpassungsstrategie, Umsetzung dieser vereinbarten Strategie) erstellen wir Ihnen selbstverständlich ein konkretes, individuelles Angebot.

Corporate Collections

Ihr Unternehmen besitzt eine Kunstsammlung und Sie denken über Veränderungen nach?

Es gibt viele gute Gründe, eine Firmenkollektion an die aktuelle Entwicklung des Unternehmens anzupassen. Im Idealfall spiegelt die Sammlung stets die Corporate Identity wider, berücksichtigt aber auch die Branche, das Produktportfolio sowie die regionalen oder internationalen Geschäftsfelder. Diese Rahmenbedingungen ändern sich zum Beispiel mit Umstrukturierungen, einem Wechsel der Unternehmensführung, Erweiterungen der Geschäftsfelder, aber auch durch eine veränderte räumliche Disposition. Dann ist es empfehlenswert, die Firmensammlung dahingehend zu überprüfen und gegebenenfalls im Umfang wie auch wertmäßig anzupassen.

Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer Unternehmenskollektion gerne für Sie.

In einem ersten, für Sie kostenlosen und unverbindlichen Beratungsgespräch können wir bereits gemeinsam skizzieren, welche Ausrichtung sich für Ihre Kollektion empfiehlt, um den Charakter Ihres Unternehmens zur Geltung zu bringen.

Auf Grundlage dieses Gespräches erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.



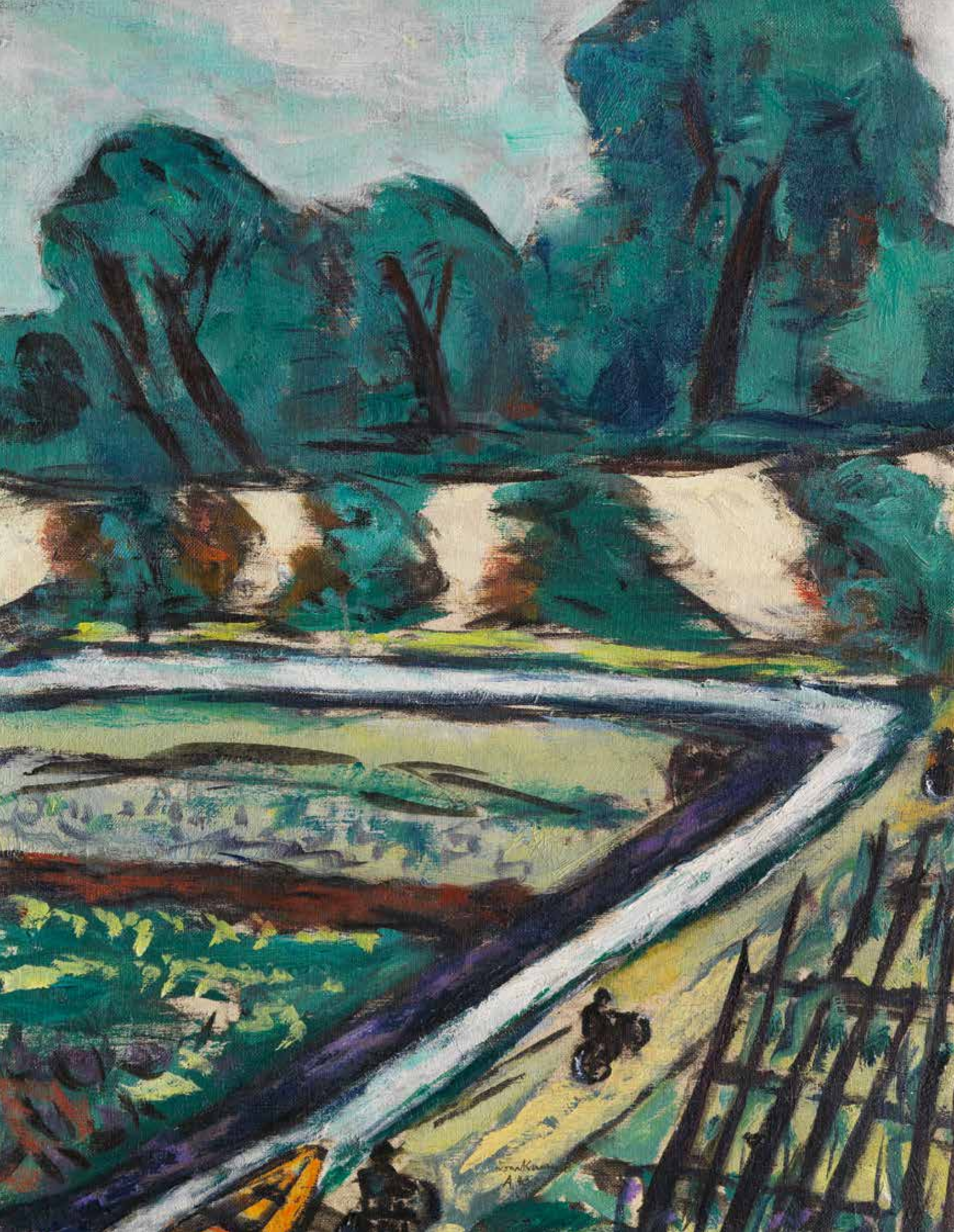
KONTAKT

Dr. Mario von Lüttichau
sammlungsberatung@kettererkunst.de
Tel. +49-(0)89-5 52 44-165

Für unsere
internationalen
Sammler:innen
suchen
wir Arbeiten
dieser
Künstler:innen

Josef **Albers**
Horst **Antes**
Georg **Baselitz**
Cecily **Brown**
Enrico **Castellani**
John **Chamberlain**
Eduardo **Chillida**
Christo
George **Condo**
Lucio **Fontana**
Günther **Förg**
Sam **Francis**
Helen **Frankenthaler**
Adrian **Ghenie**
Keith **Haring**
Barbara **Hepworth**
Charline **von Heyl**
David **Hockney**
Jacqueline **de Jong**
Martha **Jungwirth**
Donald **Judd**
Alex **Katz**
Ellsworth **Kelly**
Anselm **Kiefer**
Per **Kirkeby**
Yves **Klein**
Lee **Krasner**
Yayoi **Kusama**
Maria **Lassnig**
Roy **Lichtenstein**
Robert **Longo**
Piero **Manzoni**
Yoshitomo **Nara**
Albert **Oehlen**
Roman **Opalka**
Blinky **Palermo**
Joyce **Pensato**
Elizabeth **Peyton**
Sigmar **Polke**
Arnulf **Rainer**
Robert **Rauschenberg**
Gerhard **Richter**
Edward **Ruscha**
Jan **Schoonhoven**
Sean **Scully**
Kazuo **Shiraga**
Pierre **Soulages**
Frank **Stella**
Dorothea **Tanning**
Rosemarie **Trockel**
Cy **Twombly**
Bernar **Venet**
Andy **Warhol**
Zao **Wou-Ki**





VERKAUFEN BEI KETTERER KUNST



Kunst verkaufen bei Ketterer Kunst ist Ihr sicherer und einfacher Weg zum bestmöglichen Erlös!

Denn wir verfügen nicht nur über einen in Jahrzehnten gewachsenen, internationalen Käuferstamm, sondern verzeichnen auch einen jährlichen Zuwachs von Auktion zu Auktion von rund 20 % Neukunden! Bedeutende Museen und renommierte Sammler aus aller Welt vertrauen auf unsere Expertise.

Profitieren auch Sie jetzt von unserem Netzwerk und unserem internationalen Renommee und nutzen Sie die Gunst der Stunde: Der Wachstumsmarkt Kunst verspricht für die kommende Saison erneut herausragende Renditen. Und der Weg zu Ihrem persönlichen Verkaufserfolg ist ganz einfach – in nur 3 Schritten sind Sie am Ziel!

1

Sprechen Sie mit uns!

Sie besitzen Kunst und wollen die günstige Prognose nutzen? Dann nehmen Sie Kontakt mit uns auf!

Der klassische Weg: schriftlich

Mit einem Brief oder einer E-Mail an info@kettererkunst.de erreichen Sie mit Sicherheit immer den passenden Experten! Legen Sie einfach eine kurze Beschreibung und ein Foto des Werkes bei.

Der persönliche Weg: das Gespräch

Sie schätzen ein persönliches, kompetentes und freundliches Beratungsgespräch? Dann rufen Sie uns doch einfach an unter Tel. +49 89 55244-0. Wir besuchen Sie auf Wunsch auch gerne zu Hause oder vereinbaren mit Ihnen einen Termin in unseren Räumlichkeiten.

Der schnelle Weg: das Online-Formular

Sie haben nur wenig Zeit? Dann nutzen Sie doch einfach unser Online-Formular (www.kettererkunst.de/verkaufen/)! So erhalten Sie besonders schnell ein passendes Angebot.

2

Erhalten Sie das beste Angebot!

Jedes Kunstwerk ist einzigartig – genau wie unser Angebot! Unsere Experten wissen, auf welchen Wegen sich ein Werk am besten präsentieren und mit dem größtmöglichen Gewinn verkaufen lässt. Das Besondere: Nur bei Ketterer Kunst profitieren Sie vom herausragenden Potenzial verschiedener Verkaufskanäle!

Egal ob klassische Saalauktion, publikumswirksame Internetauktion oder Direktankauf: Vertrauen Sie auf die Empfehlung unserer Fachleute. Sie erhalten von Ketterer Kunst unter Garantie das beste Angebot für Ihre Kunst – maßgeschneidert für den optimalen Erlös.

3

Erzielen Sie den besten Preis!

Der Vertrag ist unterschrieben? Dann können Sie sich jetzt entspannen, denn um alles weitere kümmert sich Ketterer Kunst.

Wir organisieren Abholung, Transport, Versicherung und gegebenenfalls restauratorische Maßnahmen. Wir recherchieren und beschreiben Ihr Werk auf wissenschaftlichem Standard und setzen Ihre Kunst in einer hochprofessionellen Präsentation ins beste Licht. Wir sorgen mit gezielten ebenso wie mit breit angelegten, internationalen Werbemaßnahmen dafür, dass Ihr Werk weltweit optimale Verkaufschancen erhält.

So garantieren wir Ihnen den bestmöglichen Erlös für Ihr Werk. Und Sie haben nur noch eines zu tun: Freuen Sie sich über Ihre üppige Auszahlung!

KÜNSTLERVERZEICHNIS DER AUKTIONEN

527 Kunst des 19. Jahrhunderts (Samstag, 11.Juni 2022)

528 Klassische Moderne (Samstag, 11. Juni 2022)

529 Kunst nach 1945/Contemporary Art (Freitag, 10. Juni 2022)

530 Evening Sale (Freitag, 10. Juni 2022)

@ Online Only (Sonntag, 12. Juni 2022, ab 15 Uhr)

Achenbach, Oswald 527: 328
 Ackermann, Max @
 Ackermann, Sandra @
 Alt, Theodor 527: 340
 Altenbourg, Gerhard @
 Andre, Carl 529: 165
 Antes, Horst 530: 48 529: 206
 Avramidis, Joannis 530: 79, 97 529: 178, 195
 Balkenhol, Stephan 529: 162, 181
 Baranoff-Rossiné, Wladimir 527: 365, 366
 Bargheer, Eduard @
 Barlach, Ernst 528: 425, 429
 Baselitz, Georg 530: 50 @
 Baskin, Leonard @
 Bazaine, Jean René @
 Beckmann, Max 530: 71 528: 430, 431, 433 @
 Bisky, Norbert 530: 46 529: 213
 Bissier, Julius @
 Bleyl, Fritz 530: 8
 Bloch, Albert 528: 450
 Blumenthal, Hermann @
 Böckstiegel, Peter August 528: 419
 Boehme, Karl Theodor 527: 370
 Brandt, Nick @
 Braque, Georges @
 Brockhusen, Theo von 528: 402
 Brown, James 529: 229
 Brüning, Peter 529: 188
 Busch, Wilhelm 527: 341
 Butzer, André 529: 203, 215
 Castelli, Luciano @
 Cauchois, Eugène Henri 527: 339
 Cavael, Rolf @
 Cheng, Conglin @
 Chillida, Eduardo 530: 86, 89
 Compton, Edward Theodore 527: 315, 316, 317
 Compton, Edward Harrison 527: 371
 Corinth, Lovis 528: 413, 415
 Cragg, Tony 530: 93, 101 529: 223 @
 Cucuel, Edward 527: 353, 354, 359
 Dalí, Salvador @
 Daubigny, Charles-François 527: 333
 Defregger, Franz von 527: 309, 310
 Denzler, Andy 529: 225
 Derain, André 530: 80
 Diaz de la Pena, Narcisse-Virgile 527: 331
 Dillis, Johann Georg von 527: 300
 Dix, Otto 530: 59, 60 528: 457, 460 @
 Dorazio, Piero 529: 169
 Dreher, Peter 529: 221, 227
 Dubuffet, Jean @
 Dücker, Eugen Gustav 527: 336
 Ehrhardt, Curt @
 Ende, Edgar 528: 451
 Ernst, Max 528: 456, 470
 Feininger, Lyonel 528: 449 @
 Felixmüller, Conrad 530: 55 528: 454 @
 Fetting, Rainer 529: 205, 207, 211, 239
 Finetti, Gino Ritter von @
 Fischer, Lothar @
 Flamm, Albert 527: 329, 330

Förg, Günther 530: 75, 76 529: 231
 Francis, Sam @
 Fruhtrunk, Günter 529: 167
 Geiger, Rupprecht 530: 84 529: 226 @
 Gertsch, Franz @
 Genie, Adrian 529: 179, 222
 Gomez Canogar, Rafael Garcia 529: 187
 Gonschior, Kuno @
 Götz, Karl Otto 529: 171
 Grosse, Katharina 530: 64, 72, 100 529: 214, 218
 Grosz, George 528: 458, 459 @
 Grützner, Eduard von 527: 311, 312
 Guttuso, Renato @
 Hagemeister, Karl 527: 337, 362, 363, 364, 369
 Hajek, Otto Herbert 529: 189
 Haring, Keith 529: 158, 159, 160
 Harpignies, Henri Joseph 527: 332
 Hartung, Karl 530: 61 529: 219
 Hausner, Rudolf 530: 92
 Heckel, Erich 530: 4, 5, 12, 13, 15, 19, 20, 24, 25, 42, 45, 62 528: 434 @
 Hegemann-Räderscheidt, Marta 528: 453
 Heigel, Franz Napoleon 527: 306
 Heine, Thomas Theodor 527: 352
 Hirst, Damien @
 Hockney, David 529: 168 @
 Hödicke, Karl Horst 529: 212
 Hoehme, Gerhard 529: 184
 Hoerle, Heinrich @
 Hofer, Karl 528: 445, 447, 461, 462 @
 Hofmann, Ludwig von 527: 355, 356, 357, 358, 360
 Hölzel, Adolf @
 Hongtao, Tu 529: 233
 Immendorff, Jörg @
 Janssen, Horst @
 Jawlensky, Alexej von 530: 82
 Jenkins, Paul 529: 202
 Kandinsky, Wassily @
 Katz, Alex 529: 176 @
 Kaulbach, Friedrich August von 527: 343
 Kaus, Max @
 KAYA 529: 228
 Kerkovius, Ida @
 Kiesewetter, Thomas 529: 235
 Kirchner, Ernst Ludwig 530: 1, 7, 9, 10, 11, 17, 21, 22, 26, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 53, 56 528: 421, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 432 @
 Klapheck, Konrad 530: 90, 91
 Klimsch, Fritz 528: 444 @
 Klimt, Gustav @
 Kneffel, Karin 530: 96
 Knoebel, Imi 530: 85
 Koenig, Fritz 529: 151 @
 Kolitz, Louis 527: 318
 Kollwitz, Käthe 528: 409, 435
 Koons, Jeff 529: 156 @
 Kowski, Uwe @
 Kricke, Norbert 530: 52

Kummer, Robert 527: 322
 Lange, Otto @
 Lechner, Alf 529: 192
 Lehbruck, Wilhelm 528: 403, 407
 Lenbach, Franz von 527: 307
 Lessing, Carl Friedrich 527: 323
 LeWitt, Sol @
 Lichtenstein, Roy 529: 154, 161
 Liebermann, Max 528: 400
 Lueg, Konrad 530: 78
 Lüpertz, Markus 529: 232
 Luther, Adolf @
 Lüthi, Urs @
 Mack, Heinz 529: 170, 172
 Macke, August 530: 63 528: 411 @
 Madeline, Paul 527: 368
 Marc, Franz 528: 418
 Marcks, Gerhard @
 Marini, Marino 529: 237
 Marr, Carl von 527: 344
 Martin, Jason 529: 234
 Mataré, Ewald 528: 448 @
 Matisse, Henri @
 Matschinsky-Denninghoff, Martin und Brigitte 529: 217
 Mecklenburg, Ludwig 527: 334
 Meese, Jonathan 529: 201 @
 Meistermann, Georg @
 Meyer, Matthias 529: 210
 Meyer, Harding @
 Modersohn, Otto 527: 348
 Moll, Carl 527: 350
 Monjé, Paula 527: 342
 Monk, Jonathan @
 Mönsted, Peder (Peder Mørk Mønsted) 527: 361
 Morandini, Marcello @
 Morellet, François @
 Mueller, Otto 530: 27, 70 528: 443
 Munch, Edvard 530: 68
 Münster, Gabriele 530: 69 528: 404, 405, 440
 Nauman, Bruce @
 Nay, Ernst Wilhelm 530: 51, 65, 98 529: 150 @
 Nerly, Friedrich 527: 327
 Nitsch, Hermann 530: 47, 49
 Nolde, Emil 530: 54, 81 528: 420, 438, 439, 441, 442 @
 Oehlen, Albert 529: 209
 Opalka, Roman 530: 88
 Paresce, René @
 Parrino, Steven 529: 174
 Pechstein, Hermann Max 530: 16, 44, 57 528: 463 @
 Pei-Ming, Yan @
 Peiffer Watenphul, Max 528: 464, 466
 Penck, A. R. (d.i. Ralf Winkler) 530: 83 529: 204
 Perilli, Achille @
 Petit, Eugène 527: 338
 Phillips, Peter 529: 157
 Picasso, Pablo 528: 465, 467, 468, 469 @
 Piene, Otto 529: 173
 Pippel, Otto 527: 372 @

Poliakoff, Serge 529: 182
 Polke, Sigmar 529: 200 @
 Purrmann, Hans @
 Rainer, Arnulf 529: 198
 Renger-Patzsch, Albert @
 Reyle, Anselm 529: 220, 224
 Richter, Gerhard 530: 77, 95 529: 180, 186, 208
 Richter, Daniel 529: 216
 Richter, Gerhard 529: 236
 Riedel, August 527: 302
 Riefenstahl, Leni 529: 197 @
 Roeder, Emy @
 Rohfs, Christian 528: 412, 414 @
 Scharl, Josef 528: 436
 Schiele, Egon 530: 67 528: 416
 Schleich d. Ä., Eduard 527: 305
 Schlichter, Rudolf 528: 455
 Schlobach, Willi 527: 367
 Schmidt, Leonhard @
 Schmidt-Rottluff, Karl 530: 2, 3, 6, 14, 18, 23, 28, 29, 30, 31, 34, 43 @
 Schreyer, Adolf 527: 335
 Schultze, Bernard @
 Schumacher, Emil 529: 183
 Schwitters, Kurt 528: 452
 Scully, Sean 530: 74 529: 152 @
 Segal, Arthur 528: 446
 Sherman, Cindy 530: 66
 Sintenis, Renée 528: 410, 417
 Sizer, Sara @
 Skarbina, Franz 527: 345
 Sonderborg, K.R.H. (d.i. Kurt R. Hoffmann) 529: 193, 196
 Soulages, Pierre 530: 87, 99 529: 190, 230
 Sperl, Johann 527: 319
 Spitzweg, Carl 527: 301, 303, 304, 308
 Stankowski, Anton 529: 166
 Stazewski, Henryk 529: 163
 Stöhrer, Walter 529: 194, 199
 Strützel, Otto 527: 349
 Stuck, Franz von 527: 346
 Sturm, Helmut @
 Tanterl, Dietmar @
 Tapiés, Antoni 529: 177
 Thieler, Fred 529: 191 @
 Tinguely, Jean 529: 185
 Toulouse-Lautrec, Henri de @
 Uecker, Günther 529: 238 @
 Ury, Lesser 528: 401, 408
 Valtat, Louis 527: 351
 Vasarely, Victor @
 Vedova, Emilio 530: 73
 Venet, Bernar 530: 58
 Vlaminck, Maurice de 528: 406
 Volkmann, Artur 527: 347
 von Harrach, Ferdinand Graf 527: 324
 Vordemberge-Gildewart, Friedrich 529: 164
 Wagner, Carl 527: 325
 Waldmüller, Ferdinand Georg 527: 326
 Warhol, Andy 530: 94 529: 153, 155, 175 @
 Werner, Theodor @
 Winter, Fritz @
 Wou-Ki, Zao @
 Wouters, Rik 528: 437
 Zangs, Herbert @
 Zügel, Heinrich von 527: 313, 314, 320, 321





KETTERER ■ KUNST