



GRISEBACH

Ausgewählte Werke 30. November 2023



Albert Bierke. Detail. Los 58

A. Bierke





Gilbert & George, Los 24



ARMY

Gilbert



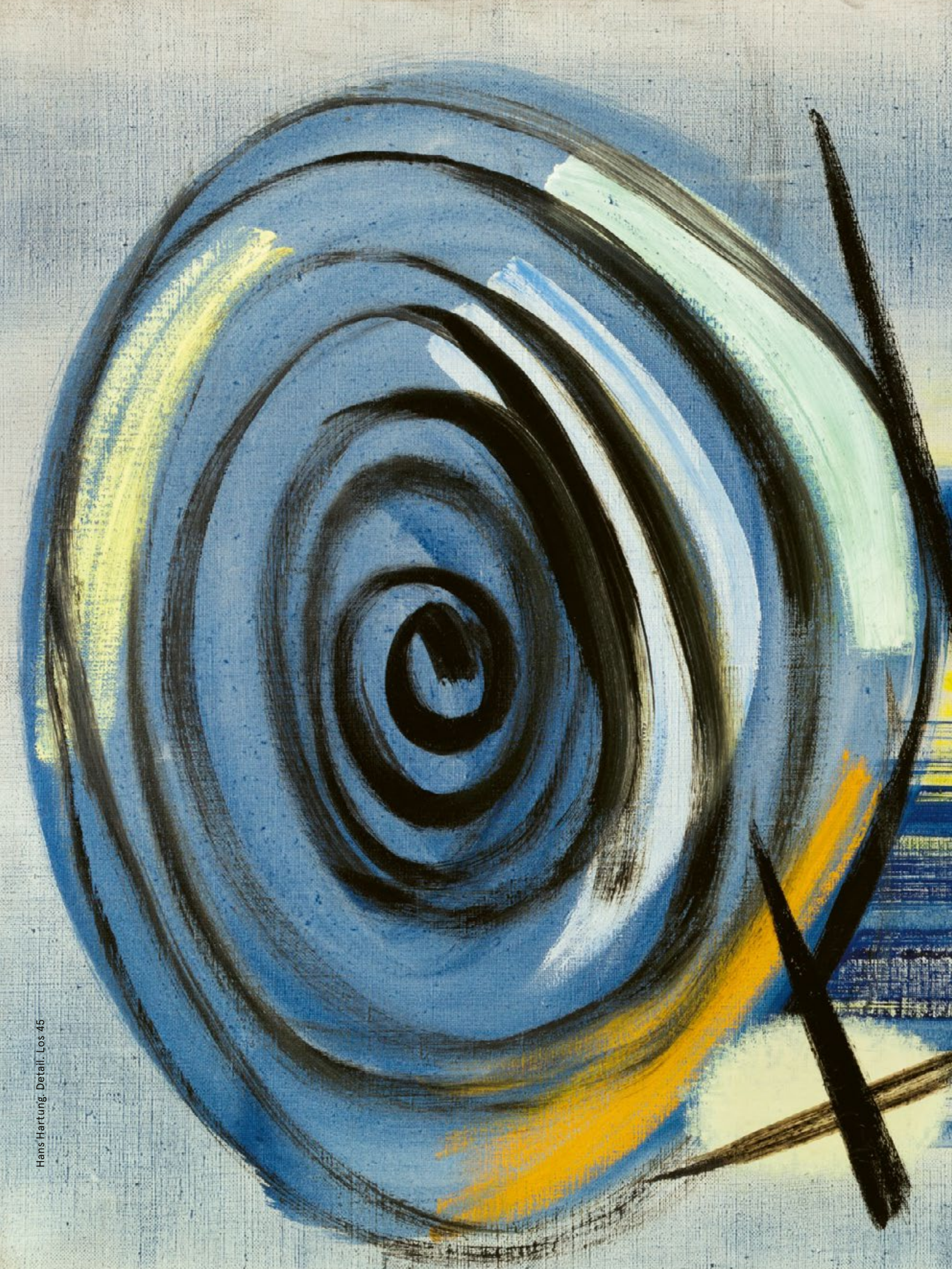
Max Beckmann. Detail. Los 46





George Grosz, Detail, Los 51





Hans Hartung - Detail - Los 45



Hartung 48

Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 354
30. November 2023, 18 Uhr

Selected Works
Auction No. 354
30 November 2023, 6 p.m.

Experten Specialists



Dr. Markus Krause
Moderne Kunst
+49 30 885 915 29
markus.krause@grisebach.com



Micaela Kapitzky
Moderne Kunst
+49 30 885 915 32
micaela.kapitzky@grisebach.com



Traute Meins
Moderne Kunst
+49 30 885 915 21
traute.meins@grisebach.com



Sandra Espig
Moderne Kunst
+49 30 885 915 4428
sandra.espig@grisebach.com



Daniel von Schacky
Zeitgenössische Kunst
+49 30 885 915 28
daniel.schacky@grisebach.com



Sarah Miltenberger
Zeitgenössische Kunst
+49 30 885 915 47
sarah.miltenberger@grisebach.com



Diandra Donecker
Fotografie
+49 30 885 915 27
diandra.donecker@grisebach.com



Dr. Anna Ahrens
Kunst des 19. Jahrhunderts
+49 30 885 915 48
anna.ahrens@grisebach.com

Vorbesichtigung Preview

Ausgewählte Werke

Hamburg

31. Oktober 2023, 10 bis 18 Uhr
1. November 2023, 10 bis 15 Uhr
Tesdaorfstraße 21
20148 Hamburg

Düsseldorf

4. November 2023, 10 bis 18 Uhr
5. November 2023, 10 bis 15 Uhr
Grisebach
Bilker Straße 4-6
40213 Düsseldorf

München

7. und 8. November 2023, 10 bis 18 Uhr
Grisebach
Türkenstraße 104
80799 München

Zürich

11. November 2023, 10 bis 18 Uhr
12. November 2023, 10 bis 15 Uhr
Grisebach
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

Sämtliche Werke

Berlin

22. bis 29. November 2023
Grisebach
Fasanenstraße 25 und 27
10719 Berlin
Mittwoch bis Dienstag 10 bis 18 Uhr
Mittwoch, 29. November, 10 bis 15 Uhr

1^N Alice Baber

Charleston, Illinois 1928 – 1982 New York

„Ladder Rising“. 1965

Öl auf Leinwand. 64,7 × 53,9 cm (25 ½ × 21 ¼ in.).
Unten links signiert: Baber. Auf dem Überspann sowie auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz betitelt, signiert, bezeichnet, datiert und mit der Richtungsangabe versehen: „Ladder Rising“ Alice Baber Paris 1965 TOP. Auf dem Keilrahmen mit den Etiketten der Ausstellungen Köln 1966 und Köln 1971 (s.u.). Ebenda mit dem Besitzervermerk beschriftet. Das Gemälde wird aufgenommen in das Online-Archiv The Alice Baber Project, www.alicebaber.com. [3367] Gerahmt.

Provenienz

Andreas Becker, Köln / Privatsammlung, Süddeutschland / Privatsammlung, Schweiz

EUR 20.000–30.000

USD 21,100–31,600

Ausstellung

Alice Baber, Paris. Gemälde. Köln, Kölnischer Kunstverein, 1966, Kat.-Nr. 20, Abb. o.S. / Köln, 2. Westdeutsche Kunstmesse, 1971



Alice Baber. 1966

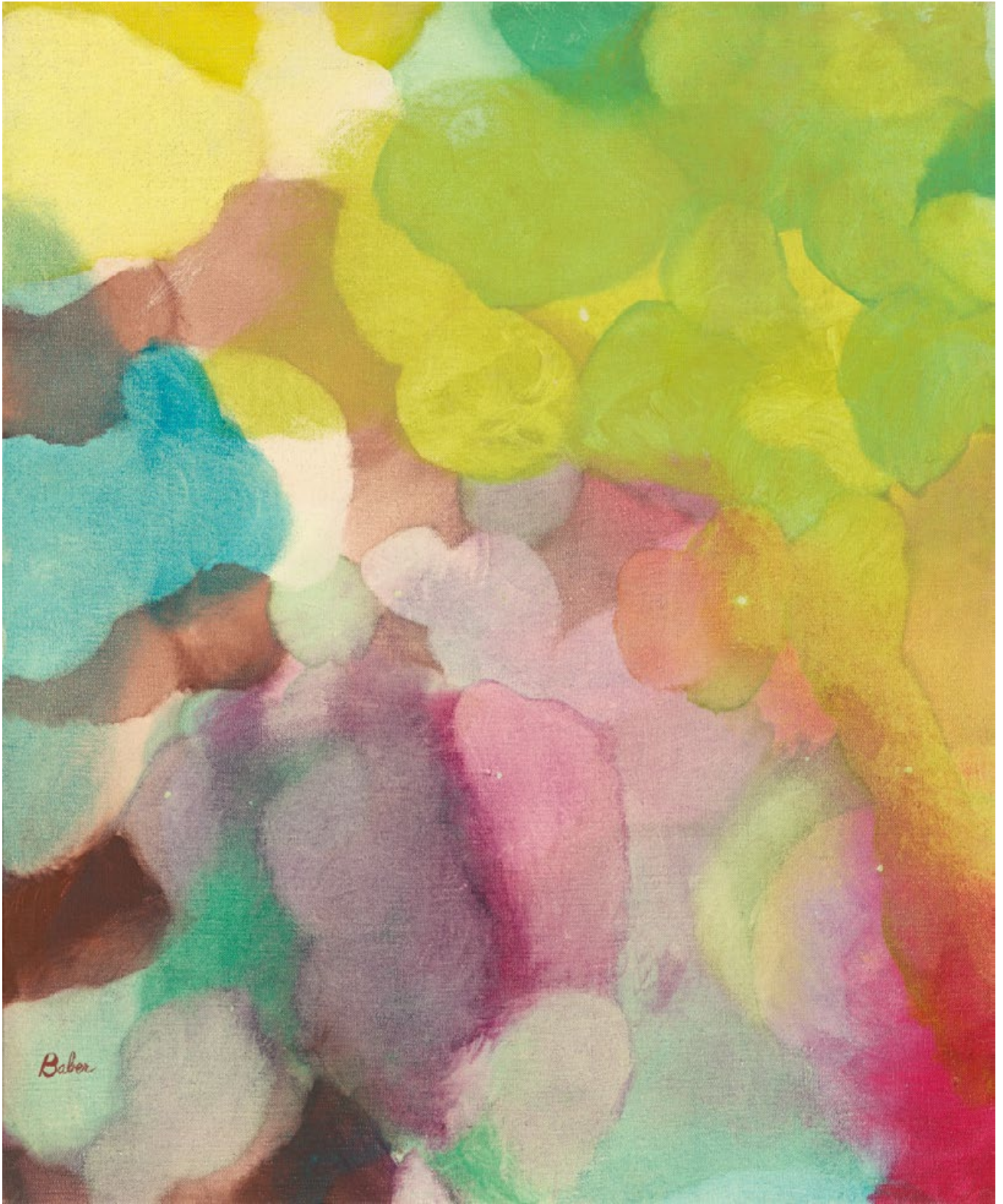
Es gibt Gemälde, die direkt aus dem Himmel zu fallen scheinen. Aus ihnen sickert ein Licht, als habe sich die Sonne hinter der Leinwand versteckt. Eine solche Sonnenversteckerin ersten Ranges ist Alice Baber (1928–1982), die amerikanische Malerin, die im September 1966 ihre erste Einzelausstellung in Deutschland hatte. Einundzwanzig abstrakte Gemälde kamen in den Kunstverein nach Köln, darunter das vorliegende „Ladder Rising“.

In einem der seltenen autobiografischen Zeugnisse, die von Baber überliefert sind, erzählt die Künstlerin, mit dem Malen von Stillleben begonnen zu haben: „Meine frühen Werke waren Stillleben, und daraus entwickelten sich der Baum des Lebens, der himmlische Garten, die Flüsse, die mystischen Leitern, der farbige Wind und Regen [...]“ (zit. nach: „Color“ by Alice Baber, in: Alice Baber, published by The Fine Arts Museum of The Women’s Interart Center in celebration of the United Nations designated International Women’s Year 1975, New York 1975, S. 9).

Es sind Leitern, die in Legenden Himmel und Erde verbinden. In Babers Werk bringt die Leiter, die im Titel auftaucht, verschiedene Wirklichkeitsebenen zusammen. Die Farbe Rot, schreibt Baber, könne vieles sein, „ein chinesisches Restaurant, ein französisches Hotel, Schulkinder in Pullovern, Lkws, hohe Geistliche oder Picassos kleines bisschen Rot in jedem Gemälde“ (ebd. S. 9). Es sind Eindrücke aus der Lebenswelt der Malerin, die sich auf der Leinwand verselbstständigenden und neue Gestalt annehmen.

Baber, die von 1958 an halbjährlich in Paris wohnte, tauschte sich mit anderen abstrakt arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern aus, darunter Helen Frankenthaler, Joan Mitchell oder Sam Francis. Bereits zu Lebzeiten wurden ihre Werke von Museen weltweit erworben, etwa dem Museum of Modern Art in New York, dem Nationalmuseum in Neu-Delhi oder dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Die Künstlerin nahm an bedeutenden Ausstellungen teil, zum Beispiel 1972 in der von Lucy Lippard kuratierten Schau „Women Choose Women“.

„Ladder Rising“ gehörte zum Zeitpunkt der Ausstellung dem Kunsthistoriker und Vorsitzenden des Kölner Kunstvereins Andreas Becker. Im Katalog staunten noch einige Autoren, wie ausgezeichnet die Künstlerin malte. An Überraschungen konnte man sich 1966 gewöhnen. Im Sommer war im Rhein mehrmals ein weißer Wal gesichtet worden, der später in die Ostsee schwamm. Baber hätte sein geheimnisvolles Auftauchen gefallen. Julia Voss



2 Reinhold Heller

Haid (Böhmen) 1933 – 1993 Eresing

Antiobjekt. 1966

Stahlblech, Draht, geschweißt und verschraubt, bemalt, auf Stahlgestell montiert. Objekt: 148 × 210 × 119 cm (58 ¼ × 82 ⅝ × 46 ⅞ in.) / Gestell: 189 × 210 × 61 cm (Rack: 74 ⅞ × 82 ⅝ × 24 in.). Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert und datiert: R. Heller 1966. [3154]

Provenienz

Nachlass Reinhold Heller / Privatsammlung, Deutschland (2004 aus dem Nachlass erworben; bis 2023 Leihgabe in der Kunsthalle Emden)

EUR 40.000–60.000

USD 42,100–63,200

Ausstellung

Die Gruppe Geflecht. ANTIOBJEKT 1965–1968. Kiel, Kunsthalle; Mannheim, Städtische Kunsthalle; Witten, Märkisches Museum der Stadt Witten, 1991, ohne Nr., Abb. S. 141 / Herzstücke Kunsthalle Emden – Sammlung Kunsthalle Emden. Tübingen, Kunsthalle, 2022

Reinhold Heller ist einer der großen Unbekannten der Kunst in Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das liegt auch daran, dass er noch keine vierzig war, als er seine künstlerische Laufbahn 1970 für fast zwanzig Jahre unterbrach, um sich seiner Familie, dem Geigenbau und seiner Lehrtätigkeit am humanistischen Gymnasium im Kloster St. Ottilien in Oberbayern zu widmen. Es folgte von 1987 bis 1993 ein grandioses Spätwerk.

Zuvor schuf er in anderthalb Jahrzehnten ein überaus markantes Œuvre, das erst jetzt nach und nach wiederentdeckt wird. Noch während seines Studiums an der Akademie der Bildenden Künste in München schloss sich der Schüler von Richard Seewald der Künstlergruppe Quattrocento an. Bald sieht man den Anhänger der gestisch-abstrakten Malerei von Künstlern wie Asger Jorn, Karel Appel und Constant als Mitglied der Gruppe „Wir“, die sich 1967 mit Angehörigen der Gruppe „Spur“ zu einer weiteren Künstlervereinigung zusammenschloss, der Gruppe „Geflecht“. Gemeinsam war ihnen das Interesse an einer Spielart der Abstraktion, der man noch die Wurzeln in der Gegenständlichkeit ansah. Außerdem einte die jungen Künstler die Auffassung, dass sie als Maler und Bildhauer auch eine gesellschaftliche Funktion erfüllten.

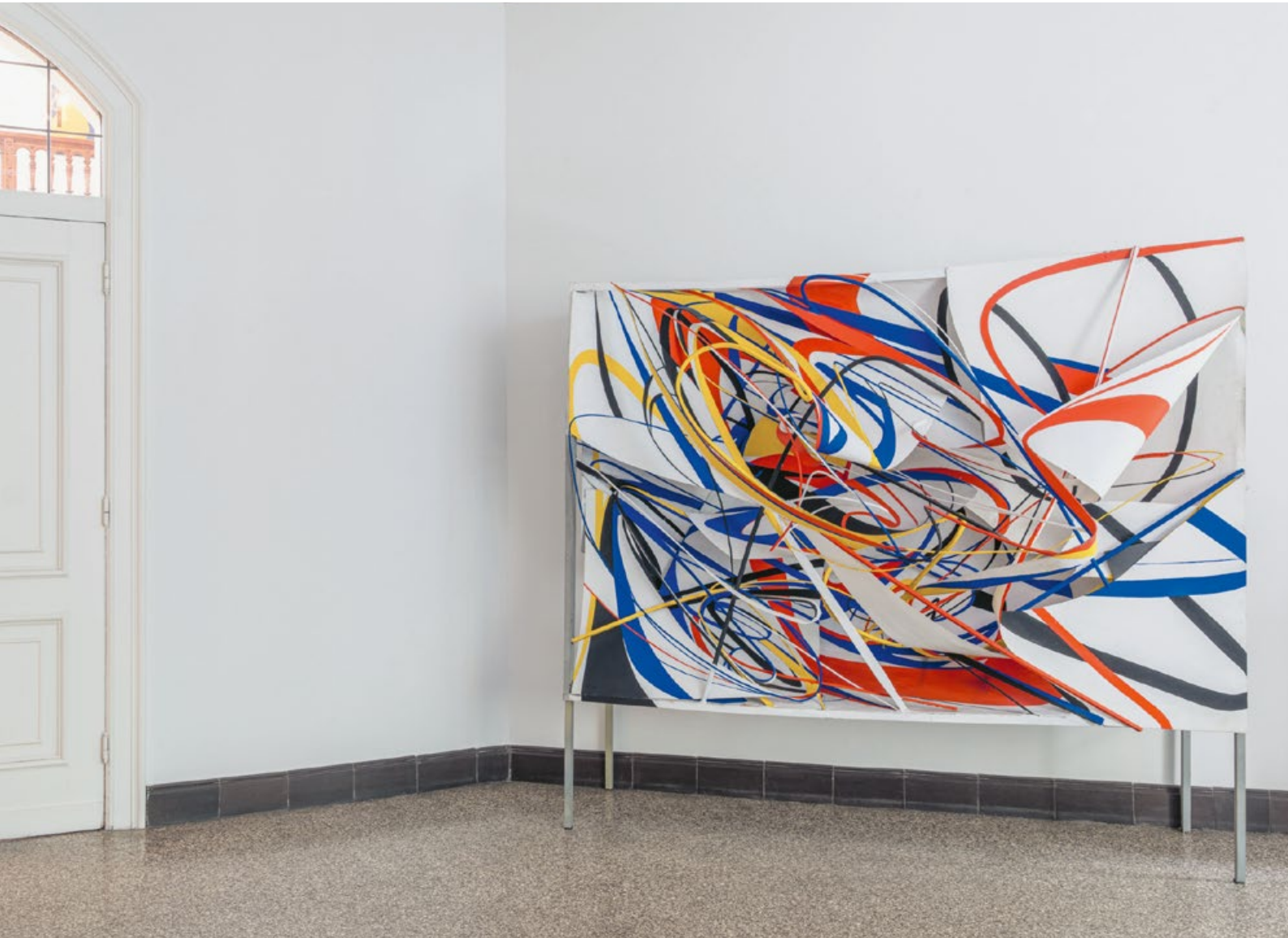
Reinhold Hellers Gemälde aus den Fünfziger- und Sechzigerjahren zeugen von seinem überragenden Talent – nicht nur was die Farbkompositionen betrifft, sondern auch in der Wahl der Motive. Heller, 1933 im böhmischen Haid (heute Bor) geboren, verstand sich trotz der unbequemen Eigenständigkeit, die er in seiner Malerei an den Tag legte, als Teil der europäischen Kunstgeschichte. So lauten Titel seiner Werke in diesen Jahren: „Goethe in Italien“, „Susanna im Bade“, aber auch – bei einer Arbeit von 1964 (!) – „Mondlandung“.

Bei unserem grandiosen, großformatigen „Antiobjekt“ von 1966 treibt er die Dynamik, die man bis dahin in seinen Arbeiten finden konnte, auf einsame Höhen. Er verlässt die Zweidimensionalität der Malerei und öffnet sie für den dreidimensionalen Raum. Dort, im Volumen des „Antiobjekts“, brennt der Künstler ein wahres Feuerwerk ab an formalen Überschneidungen, Verflechtungen und Überlappungen.

Unablässig überschreitet er die Grenzen zwischen Malerei und Bildhauerei. Und man kommt nicht umhin, sich daran zu erinnern, dass Heller in den Fünfzigerjahren neben der Malerei an der Akademie zusätzlich bei Edith von Voigtländer an der Hochschule für Musik Violine studierte – in seiner Komplexität wirkt dieses schier überwältigende, mehr als zwei Meter breite und anderthalb Meter hohe Gewirr aus Eisen und Draht wie Material gewordener sphärischer Klang. Eine Polyphonie in den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau, gehalten und in die Tiefe geleitet durch Bögen, Kurvaturen, Fahnen und aufgeklappte Flächen in strahlend hellem Weiß.

In dem „Antiobjekt“ hat der „große Unbekannte“ Reinhold Heller ein Werk von Museumsqualität geschaffen, das durch seine Einzigartigkeit vieles andere aus der Zeit turmhoch überragt.

UC







3 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Gelb-Orange-Kobalt I“. 1967

Öl auf Leinwand. 160 × 150 cm (63 × 59 in.). Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert: Nay 'Gelb - Orange - Kobalt' - I 1967. Rückseitig in Schwarz nummeriert: 431 [im Kreis]. Werkverzeichnis: Scheibler 1247. Kleine Retuschen. [3407] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung / Galerie Orangerie-Reinz, Köln (1991) / ehemals Privatsammlung, Hessen

EUR 200.000–300.000

USD 211,000–316,000

Literatur und Abbildung

Weltkunst, 60. Jg., Heft 22, München, 15.11.1990, Abb. Umschlag / Magdalene Claesges: Die Geburt des elementaren Bildes aus dem Geist der Abstraktion: Versuch einer Deutung der theoretischen Schriften von Ernst Wilhelm Nay. Köln, Univ. Diss., 2001, S. 190, Abb. 64

Das Blau ist so blau wie das Meer in Südfrankreich, das Gelb so gelb wie bei reifen Zitronen und das Orange gleicht dem von Mandarinen: Aus seinen Briefen und Notizen weiß man, wie sehr Ernst Wilhelm Nay daran gelegen war, dass die Farben auf seinen Gemälden leuchten – und bei diesem Bild tun sie das wirklich auf das Allerschönste. Dies muss der Künstler selbst auch so empfunden haben, schließlich hat er es nach ihnen benannt: „Gelb-Orange-Kobalt“.

Mit 65 Jahren befindet sich Nay auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. International geehrt und anerkannt, hat er es – um es mit Picasso zu sagen – nicht mehr nötig zu suchen. Er findet nur noch: die Formen, die Farbklänge, die Klarheit und das magisch Schwebende der Komposition. Das Gemälde „Gelb-Orange-Kobalt I“ hat von alledem im Überfluss. Es ist ein Meisterwerk, dem man die Anstrengungen, die es ihn gekostet hat, nicht ansieht.

In einem Brief an Jane Sabersky, die in der New Yorker Kunstszene als Vertraute von Alfred Barr jahrzehnte lang eine zentrale Rolle spielte, schrieb Nay im Januar 1967 über seine Arbeit: „Einmal treibt mich – und das ist aus meiner Natur gegeben – ein manischer Trieb zum Malen. Ich habe das Malen notwendig, um ein gewisses Gleichgewicht [...] zu erhalten. Das Exzentrische und das Stille liegen in mir weit auseinander“ (zit. nach: E. W. Nay: Lesebuch, Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Köln 2002, S. 283). Ernst Wilhelm Nay hatte wohl manchmal einen leichten Hang zum Grübeln, aber so wie er hier über seine Tätigkeit spricht, würde man nicht glauben, dass er wenig später ein Bild wie „Gelb-Orange-Kobalt I“ auf die Leinwand bringt.

Doch so überrascht Nay selbst jene, die plausible Gründe zur Annahme hatten, ihn gut zu kennen: mit Leichtigkeit, dem Ausdruck unwiderstehlicher Lebensfreude, mit einem Sinn für Proportionen, der „ein gewisses Gleichgewicht“ in absolute Harmonie verwandelt. Natürlich konnte er nicht wissen, dass er im folgenden Jahr sterben würde. Und so ist das Gemälde „Gelb-Orange-Kobalt I“ auch nicht sein Vermächtnis. Aber die Summe seiner Fertigkeiten, das ist es sicher.

UC



4 Tony Cragg

Liverpool 1949 – lebt in Wuppertal

Ohne Titel (aus der Serie „Rational Beings“). 2019

Bronze mit brauner Patina. 90 × 25 × 38 cm
(35 3/8 × 9 7/8 × 15 in.). Unten monogrammiert
(gestempelt): TC. Ebenda mit dem Gießerstempel.
[3000]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland (in der Galerie SETAREH,
Düsseldorf, erworben)

EUR 90.000–120.000

USD 94,700–126,000

- Einzigartiges Beispiel für die Bronzeskulpturen des Turner Prize-Trägers Tony Cragg
- Spannungsvolles Zusammenspiel von organischen Bewegungsmomenten
- Skulpturen des Künstlers befinden sich in den wichtigsten internationalen Sammlungen

Als sei das massive Paar durch jahrzehntelange Erosion entstanden und von bloßer Natur geformt worden – zufällig, überraschend und doch konstruiert. Dabei wirkt die sinnlich anmutende Bronzeskulptur des britischen Bildhauers stets in Bewegung, in unaufhörlicher Transformation. Je nach Betrachtungswinkel entstehen immerfort neue Formen, lassen gar menschliche Profile erkennen – mit ausgeprägten Nasen, leicht geöffneten Lippen und spitz zulaufenden Kinnpartien. Im nächsten Augenblick sind sie verschwunden. Neue Facetten werden sichtbar.

Tony Cragg haucht seinen Skulpturen Leben ein. Charakteristisch für das Schaffen des 1949 in Liverpool geborenen und seit Ende der 1970er-Jahre in Wuppertal lebenden Künstlers ist das oftmals scheinbar zufällig, voller Leichtigkeit und spielerisch anmutende, allerdings höchst komplexe Aufeinanderstapeln von konkaven und konvexen Elementen. Dabei bedient sich Cragg verschiedenster Materialien und lotet diese in ihrer Materialität bis hin zur Perfektion aus. Massives erscheint in seinen Werken leicht und fragil; leblose und scheinbar starre Materie organisch, ausgesprochen dynamisch und schwungvoll.

Die ungewöhnliche und amorphe Formsprache, die immer wieder erneut entstehende Spannung zwischen Figurativem und Abstraktem – Bekanntem und Unbekanntem – und der spielerische Umgang mit Materialien machen Tony Cragg zweifelsohne zu einem der einflussreichsten und bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart. Seine häufig monumentalen Skulpturen sind in zahlreichen international renommierten Museen vertreten. Cragg, der an diversen Universitäten Lehrstühle innehatte und zuletzt die Kunstakademie Düsseldorf leitete, wurde für sein umfangreiches Œuvre bereits vielfach ausgezeichnet und geehrt.

Tony Craggs Arbeiten polarisieren, faszinieren in ihrer Eigenständigkeit und werfen Fragen auf – so auch seine 2019 entstandene Bronzeplastik. Jedes erneute Betrachten ist eine ganz individuelle, intime und sich immer wieder verändernde Erfahrung in der eigenen Wahrnehmung. Das macht sein Werk bis heute so besonders.

SSB



5 Emil Schumacher

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

„GREGOR“. 1967

Öl auf Leinwand. 81 × 100 cm (31 7/8 × 39 3/8 in.). Unten rechts signiert: Schumacher 67. Das Gemälde ist im Archiv der Emil Schumacher Stiftung, Hagen, unter der Nr. 0/4.189 registriert. [3000] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland / Privatsammlung, Rheinland (2004 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 126.000–158.000

Ausstellung

Emil Schumacher. Arbeiten 1960 bis 1971. Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 1972 (lt. rückseitigem Etikett) / Emil Schumacher. Arbeiten von 1960 bis 1972. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1971/72, Kat.-Nr. 64

Literatur und Abbildung

Auktion 122: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 26.11.2004, Kat.-Nr. 90, m. Abb.

Wir danken Rouven Lotz, Emil Schumacher Museum, Hagen, für freundliche Hinweise.

- Ikonisches Werk aus der wichtigsten Schaffensphase des Künstlers
- Synthese von Spiritualität und Materialität
- Emil Schumacher ist der bedeutendste Vertreter des deutschen Informel

In einer großen Gebärde umfasst Emil Schumacher seinen Bildraum. Eine schwarze, das ganze Format überspannende Linie findet konzentriert ihren Weg über die reich strukturierte Leinwand. Das bewusste Setzen der Linie mag erstaunen, gilt Schumacher doch als einer der Protagonisten des deutschen Informel. Im Sinne des Informel bleiben denn auch die Autonomie der Gestaltungsmittel, die Freiheit im Umgang mit dem Material und die Einbeziehung des Zufalls wesentliche Elemente von Schumachers Bildkonzeption. Auf der anderen Seite markiert sein immer neues Ringen um Form und Gleichgewicht des Bildes einen grundsätzlichen Unterschied zur informellen Kunst.

„Farbe schafft mir eine Welt, und meistens ist es eine einfache Farbe, ein Blau, ein Gelb, ein Rot. [...] Das Primäre ist die Farbe. Aber sie braucht eine Stütze durch die Figur, durch die Zeichnung, die ich integriere, verschmelze. Der erste Eindruck beim Bild vollzieht sich über die Farbe. Die Verteilung der Farbwerte auf dem Bild, der Figuren und Linien hält das Bild in der Balance. So ist das Bild da. Farbe allein genügt nicht, damit das Bild Bild ist“ (Emil Schumacher 1997, zit. nach: Daniel Spanke, Ausst.-Kat. Emden/Herford 2001, S. 19).

Das Motiv des Bogens steht wie ein Wahrzeichen über dem Spätwerk Emil Schumachers, das nach 1961 einsetzt, dem Jahr seiner großen Retrospektive in der Kestner Gesellschaft Hannover. Das Aufspannen des Bogens verweist auf den Willen des Malers, sein Bild in einer zusammenfassenden Bewegung zu umschließen und zugleich einen Ort für ein Gegenüber – den Betrachter – zu schaffen. Dadurch setzt sich Schumacher auch mit der zeitgenössischen amerikanischen Malerei auseinander, der es gerade um die Auflösung des traditionellen Formats und um das Eintauchen in Farbräume geht. Die Farbe ist für Schumacher stets auch greifbarer, tastbarer Stoff, dessen Widerstände es zu überwinden gilt. In „Gregor“ wird die feurige, raumgreifende Materialität der roten Farbe durch die grenzziehende Linie und die spirituellen Kräfte des Bogens gebannt, der wie ein Tor zum Betreten unbekannter Reiche einlädt. sch



6 Egon Schiele

Tulln 1890 – 1918 Wien

„Three Rowboats (Drei Ruderboote)“. 1912

Tempera, Gouache und Bleistift auf Papier.

31,6 × 47,6 cm (12 ½ × 18 ¾ in.). Unten rechts (schwach lesbar) signiert und datiert: EGON SCHIELE 12. Werkverzeichnis: Kallir 1206. [3108] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Johan Laszlo, Giesen (um 1925 aus dem Nachlass des Künstlers erworben; bis 1983) / Privatsammlung (1983–2011) / Privatsammlung, Süddeutschland (2011 bei Christie's, London, erworben)

EUR 150.000–200.000

USD 158,000–211,000

Literatur und Abbildung

Auktion: Impressionist, Modern and Contemporary Drawings and Watercolours. London, Sotheby Parke-Bernet & Co., 23.3.1983, Kat.-Nr. 122, m. Abb. / Auktion: Impressionist/Modern Works on Paper. London, Christie's, 22.6.2011, Kat.-Nr. 123, m. Abb.

Als Egon Schiele unsere Gouache schuf, war er Anfang zwanzig – und auf der Flucht. 1911 waren der junge Künstler und seine Lebensgefährtin Wally Neuzil in die böhmische Stadt Krumau (Český Krumlov, die Geburtsstadt seiner Mutter Marie) gezogen. Dort wurden sie von den Bewohnern vertrieben, weil sie Anstoß an der „wilden Ehe“ der beiden nahmen. Und in Neulengbach in Niederösterreich, wo Schiele und Neuzil danach eine Wohnung gemietet hatten, brachten dem Künstler (frei erfundene) Vorwürfe der Schändung eines jungen Mädchens und die „Verbreitung unsittlicher Zeichnungen“ 24 Tage Untersuchungshaft ein. 1912, in dem Jahr, in dem er die „Drei Ruderboote“ schuf, brachen Egon Schiele und Wally Neuzil wieder auf nach Wien.

Schiele muss die rastlose Suche nach einem Ort für sich und Neuzil nicht zwangsläufig als unangenehm empfunden haben. In der Literatur heißt es übereinstimmend, dass gerade die Zeit in Krumau eine seiner produktivsten gewesen sei. Ob er das Motiv der „Drei Ruderboote“ auch in der Stadt an der Moldau entwickelt hat, ist nicht mit Sicherheit zu klären. Doch was die Ausführung dieser farblich äußerst delikatsten Gouache angeht, so reiht sich das Blatt nahtlos in die Serie von Meisterwerken ein, die Schiele in den frühen 1910er-Jahren malte.

In einer dynamischen Diagonale liegen die drei Boote hintereinander im Wasser, die ersten zwei spiegeln sich in dessen Oberfläche. Der unbehandelte Malgrund spielt für die Farbkomposition eine entscheidende Rolle, abgesehen davon reicht das Spektrum der Palette von Hellgrau über Violett, Grün und Schwarz bis zu einem fahlen, magisch schimmernden Gletscherblau.

In seinen Arbeiten auf Papier setzte Schiele häufig das Stilmittel des Fragmentarischen ein. So hat er auch hier nur das gemalt, was ihm unverzichtbar wesentlich erschien: die ebenmäßig ovalen Umriss der Boote, ihre Spiegelungen auf der Wasseroberfläche und das Wasser selbst, dem Schiele mit breiten, energischen Pinselstrichen eine ausgesprochen stabile Anmutung gegeben hat. Hellblau und fast wie Stahl hat er es um die Boote gelegt, es wirkt wie die Fassung eines Schmuckstücks, eine Rüstung oder wie ein enges Korsett.

Bei Schiele hat man oft den Eindruck, dass seine Empfindsamkeit bei der Beobachtung einhergeht mit einer nervösen, fast ekstatischen Grundstimmung – und dass beides, sein alles und jeden begierig aufsaugender Blick und seine zitternde Nervosität, direkt und ungefiltert in seine unvergleichliche Art zu malen mündet. So verhält es sich auch bei den „Drei Ruderbooten“: Betrachtet man die einzelnen Striche mit dem Pinsel, die Vorzeichnungen mit dem Bleistift und die Farbverläufe genauer, stellt man fest, dass hier überall eine enorme Bewegung herrscht. Der Kunstschriftsteller und langjährige Kurator an der Wiener Albertina, Erwin Mitsch, charakterisierte die besten Bilder Schieles einmal treffend als „Materialisation seelischer Kräfte“. UC



7^N Per Kirkeby

1938 – Kopenhagen – 2018

Ohne Titel. 2011

Öl auf Leinwand. 201 × 330 cm (79 1/8 × 129 7/8 in.). Das Gemälde wird von Ane Hejlskov Larsen aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis „Per Kirkeby. Paintings, overpaintings and blackboards 1990–2018“ (Band III und IV). [3220] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Michael Werner, Köln / Privatsammlung, Deutschland / Galerie Michael Werner, Köln / Privatsammlung, Europa

EUR 350.000–550.000

USD 368,000–579,000

Ausstellung

Per Kirkeby and the „Forbidden Paintings“ of Kurt Schwitters. Retrospective. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 2012, Kat.-Nr. 75, Abb. S. 108 / Per Kirkeby. Neue Bilder. Köln und Märkisch Wilmersdorf, Michael Werner Kunsthandel; New York, Michael Werner Gallery, 2013, Kat.-Nr. 8 (Abb. auf dem Cover)

Wir danken Ane Hejlskov Larsen, The Estate of Per Kirkeby, Hinnerup, für freundliche Hinweise.

„Die Landschaft interessiert mich ja auch keinen Deut“, behauptete Per Kirkeby, der Jahrzehnte damit zubrachte, Landschaftsbilder zu malen. Sein Blick auf die Landschaft ist durch eine wissenschaftliche Ausbildung als Geologe bestimmt. Statt lieblicher Gefilde sieht er vor allem die geschichtete Materie. Daher sind bestimmte Orte oder Gegenden auf seinen Bildern nicht auszumachen. Es gibt keine verschneiten Gebirgsketten oder einen Blick aufs Meer.

Seit 1958 nahm Kirkeby mehrmals an Expeditionen in Grönland teil. Anfangs hatte der junge Student nur etwas Abenteuerliches gesucht, aber die Geschichte des Aufbaus und der Struktur der Erdkruste zog ihn vollkommen in ihren Bann. 1963 begleitete er den Polarforscher Egil Knuth erneut nach Grönland. Ein Jahr später schloss er sein Studium mit einer Promotion über arktische Geologie ab. Bei allen Expeditionen nutzte der Künstler die gemachten Erfahrungen auch für geologische Zeichnungen, die er in Kunst umsetzte, und tastete das Gelände mit dem Blick des Malers ab. So zeigten seine Gemälde große, sich überlagernde oder ineinandergeschobene Flächen, Schraffierungen, dichte Farbablagerungen. Man ahnt Gestein, Erdschichten, Gewässer.

„Die Geologie war so nah an einer künstlerischen Praxis, dass ich ebensogut Kunst hätte wählen können. Es lief auf dasselbe hinaus“, notierte er damals und ahnte wohl schon, dass er kein professioneller Geologe werden würde, aber dass er „eine enorme Nahrung aus dem saugte, wohin die Vorstellung, Geologe zu sein, mich führte“.

Malen war bei Kirkeby ein langer Vorgang, so wie Geologen eben eher in anderen Zeiträumen wie etwa in Äonen denken. Seine Bildformate sind monumental, und er fand die Arbeit daran sehr mühsam, „aber es ist, als ob man da reingehen könnte, wie man in einen Garten geht. Man nimmt ein bisschen Erde von hier und trägt es da rüber und pflanzt etwas. Das ist ein schönes Gefühl, deshalb habe ich so große Bilder gemalt“.

In das angebotene große Bild, das Kirkeby als 73-Jähriger gemalt hat, möchte man auch sofort einsteigen und eine Expedition beginnen. Klar erkennbar ist, wie stark ihn die grönländische Erfahrung ein Leben lang geprägt hat. Man erkennt die Geröllhalden und die in der Malerei von Kirkeby immer wiederkehrenden fächerförmigen Ablagerungen von Schuttmassen in Kegelform am Fuß der Steilhänge. „Die Struktur der Bergwand mit diesen Kegeln aus Erosionsmaterial verließ mich nie mehr.“

Zwischen zwei dominierenden Formen in Kobaltblau und Karminrot fällt etwas Licht aus einer Schlucht. Zwei horizontale Streifen, in denen alle Farben des Bildes verflochten sind, halten die Komposition zusammen und deuten die Schichtung der Erde an. Wir wissen, dass es tektonische Verschiebungen der Erdplatten gibt. Dass wir solch unendlich langsame Veränderungen nicht beobachten können, hat Kirkeby, der auch Essays und Gedichte schrieb, immer irritiert. Mit diesem wunderbaren Bild hat er ihnen etwas Sichtbarkeit verschafft.

Ute Diehl



8 Renée Sintenis

Glatz/Schlesien 1888 – 1965 Berlin

„Große Daphne“. 1930

Bronze mit brauner Patina, auf Steinsockel montiert.
144,5 × 31 × 31 cm (56 7/8 × 12 1/4 × 12 1/4 in.). Rückseitig
unten signiert: R. SINTENIS. Darunter der Gieß-
stempel: H.NOACK BERLIN. Werkverzeichnis: Berger/
Ladwig/Wenzel-Lent 117. Guss nach 1945. [3063]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (2003 bei Grisebach, Berlin,
erworben) / Privatsammlung, Europa

EUR 150.000–200.000

USD 158,000–211,000

Literatur und Abbildung

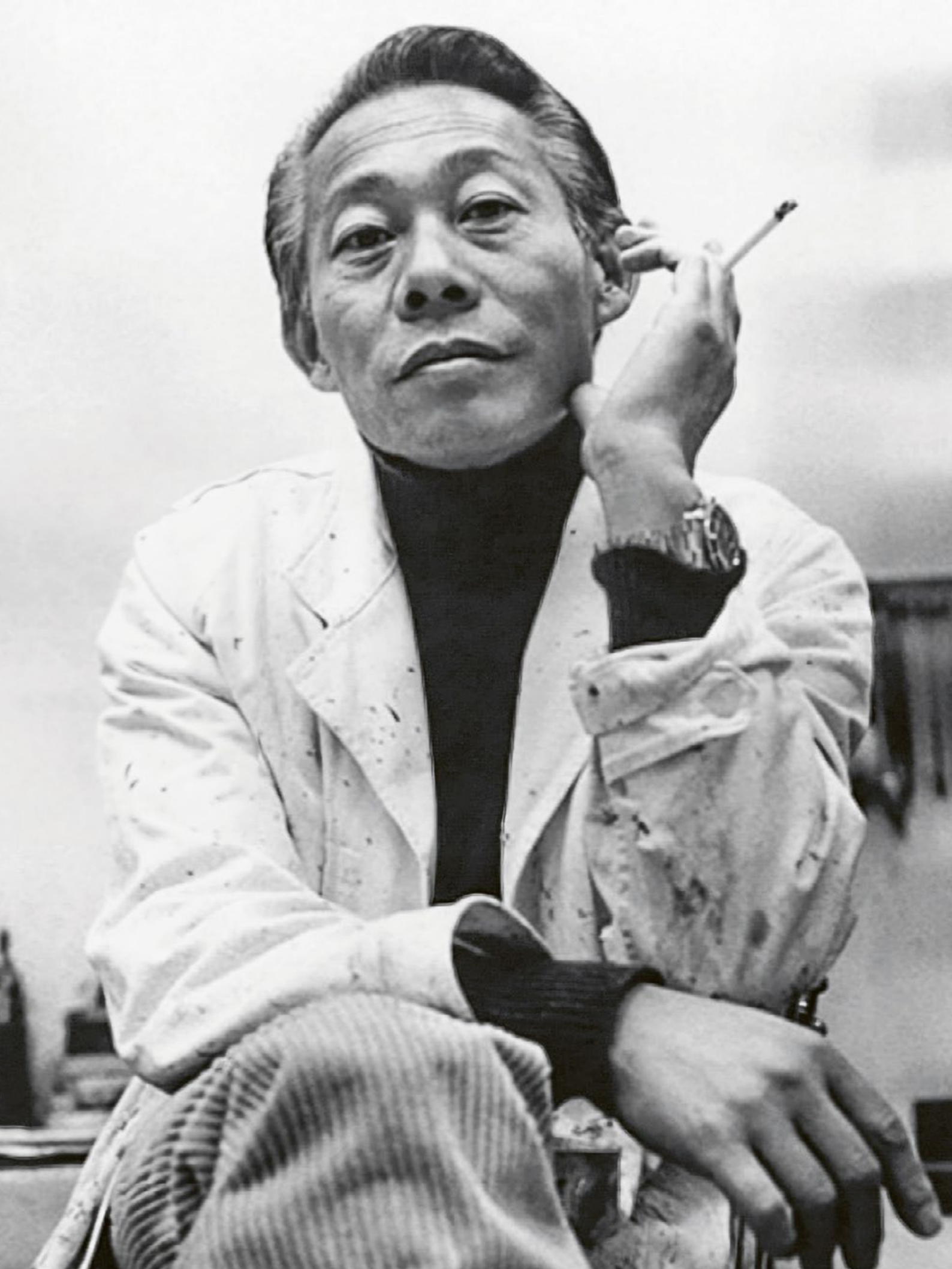
Auktion 108: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach
Auktionen, 30.05.2003, Kat.-Nr. 39, m. Abb.

Das Werk wird im Auftrag und zugunsten einer europäischen
wohltätigen Stiftung versteigert.

„Hilf, Vater“, sagt sie, „wenn ihr Flüsse göttliche Macht habt!
Durch Verwandlung verdirb die Gestalt, mit der ich zu sehr gefiel!“
Kaum war die Bitte beendet, befällt schwere Taubheit die Glieder:
Die weichen Brüste werden von zarter Rinde umschlossen,
die Haare werden zu Laub, die Arme wachsen als Äste;
schon wird der flinke Fuß von trägen Wurzeln gehalten,
ein Wipfel verbirgt das Gesicht: Der Glanz allein bleibt ihr.
Phoebus (Apollon) liebt sie gleichwohl. An den Stamm hält er die Rechte
und fühlt noch unter der neuen Rinde die zitternde Brust.
Die Zweige, wie Glieder, mit seinen Armen umschlingend
küsst er das Holz, doch das Holz weicht vor den Küssen zurück.“

Aus: Ovid, Metamorphosen





Ludivine Cottier **Wo Europa und Asien zueinanderfinden – die Schweizer Berge als Reminiszenz an Zao Wou-Kis chinesische Heimat**

Zao Wou-Ki, der französische Maler chinesischer Herkunft, kam 1948 nach Frankreich. Geboren in Peking als Sohn einer Gelehrtenfamilie, besuchte er ab dem Alter von 15 Jahren die Kunsthochschule in Hangzhou, an der er später auch einige Jahre unterrichten sollte. Da er sich schon immer zur abendländischen Kunst hingezogen fühlte und im Besonderen eine tiefe Verehrung für Cézanne, Matisse und Picasso empfand, entschied er sich, sein Studium in Paris fortzusetzen, wohin er und seine Frau Lalan 1948 zogen.

Seine uns vorliegende Arbeit, im Juli 1950 entstanden, ist beispielhaft für seine Anfangszeit in Paris. Auch macht sich hier der Einfluss der Lithografie, die er 1949 durch den Drucker Edmond Desjoberts kennengelernt hatte, bereits bemerkbar. Die durch die technischen Gegebenheiten auferlegten Grenzen führten ihn dazu, neue Wege in der Gestaltung der Bildfläche zu beschreiten – von nun an sollten große Farbfelder mit auslaufenden Konturen charakteristisch für ihn werden. Hier ist es das Gelb, das sich an die Berge schmiegt und die Darstellung in sich aufnimmt, so als wolle es die zunehmende Bedeutung ankündigen, die es auf seinen Leinwänden noch bekommen sollte. Das Gelb dominiert die Komposition – ebenso wie in „Le Champ jaune, 19.09.1949 – Champ au soleil“ und in so vielen weiteren seiner Gemälde. Die langen, schmalen Silhouetten der Bäume sowie die beinahe skelettartigen Figuren setzen sich jedoch deutlich von der Farbe ab. Sie erinnern an die Figuren Alberto Giacomettis, der Zao Wou-Kis Nachbar in der Rue du Moulin-Vert war. Dort auf dem Montparnasse befand sich Wou-Kis erstes Atelier, und hier entstand eine freundschaftliche Verbindung zwischen den beiden Künstlern.

Das Motiv dieser Komposition ist Zeugnis jener Anfangszeit in Paris. Während dieser Jahre reiste Zao Wou-Ki viel und lernte so die vielfältigen Landschaften Europas kennen. Im Sommer 1950 lud ihn der mit ihm befreundete Maler Johnny Friedlaender in sein Haus in den Savoyer Alpen nach Saint-Jeoire-en-Faucigny und später in die Schweiz ein. Beeindruckt von den gebirgigen Landschaften, die Wou-Ki in etlichen aquarellierten Skizzen in seinen Notizbüchern festhielt, griff er das Motiv später in über 20 Ateliergemälden wieder auf. Die Berge berührten ihn, da sie ihn an China erinnerten, und so entstand eine regelrechte „Serie“ von Bergmotiven, um Yann Hendgen zu zitieren. Die innerhalb weniger Monate entstandenen Gemälde „21.07.50-Saint-Jeoire – Montagne jaune“ und „Montagne grise et jaune“ sind dem vorliegenden Gemälde ähnlich – wengleich hier die Sonne und die Kirche im Bildzentrum fehlen – und sie unterstreichen Zao Wou-Kis beinahe obsessive Beschäftigung mit dem Bildthema.

Unser Bild ist noch unter dem deutlichen Einfluss seiner chinesischen Herkunft und aus „seelischer Perspektive“ entstanden, wie François Cheng sagen würde. Es schreibt sich unweigerlich ein in diese Schaffensperiode, in der Form und Zeichen sich anfangen zu verbinden und in der „Natur“ – Architektur und Landschaft – zum zentralen Motiv seiner Suche nach einer eigenständigen Formensprache wird.

9^N Zao Wou-Ki

Peking 1921 – 2013 Nyon

„21.07.50-Saint-Jeoire - Montagne jaune“. 1950

Öl auf Leinwandkarton. 38 × 46 cm (15 × 18 ½ in.).

Unten links signiert: Wou-Ki [auf Chinesisch] Zao [auf Pinyin]. Werkverzeichnis: Nicht bei Marquet und Hendgen. Das Gemälde ist im Archiv der Fondation Zao Wou-Ki, Lausanne, registriert. [3105] Gerahmt.

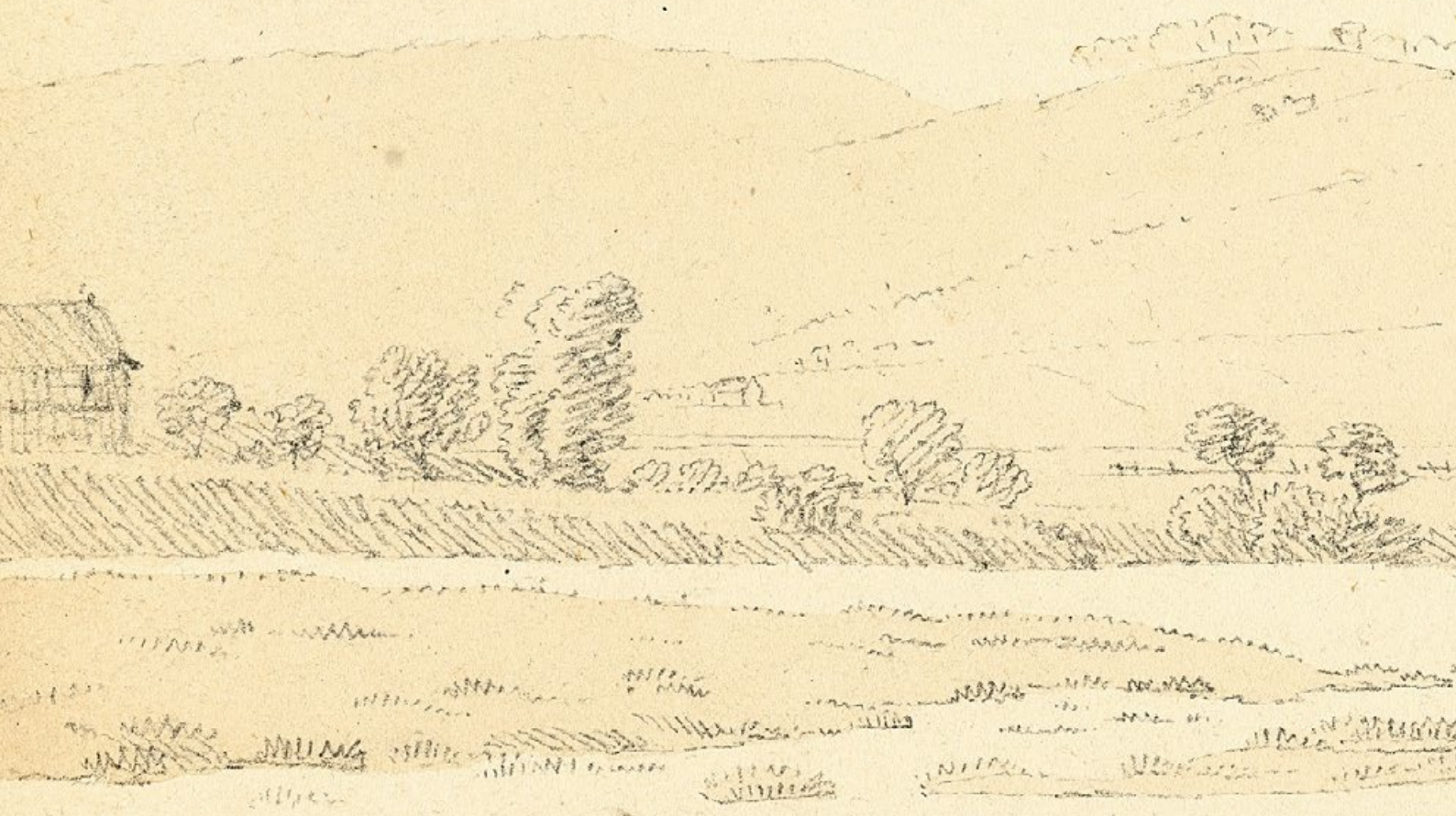
Provenienz

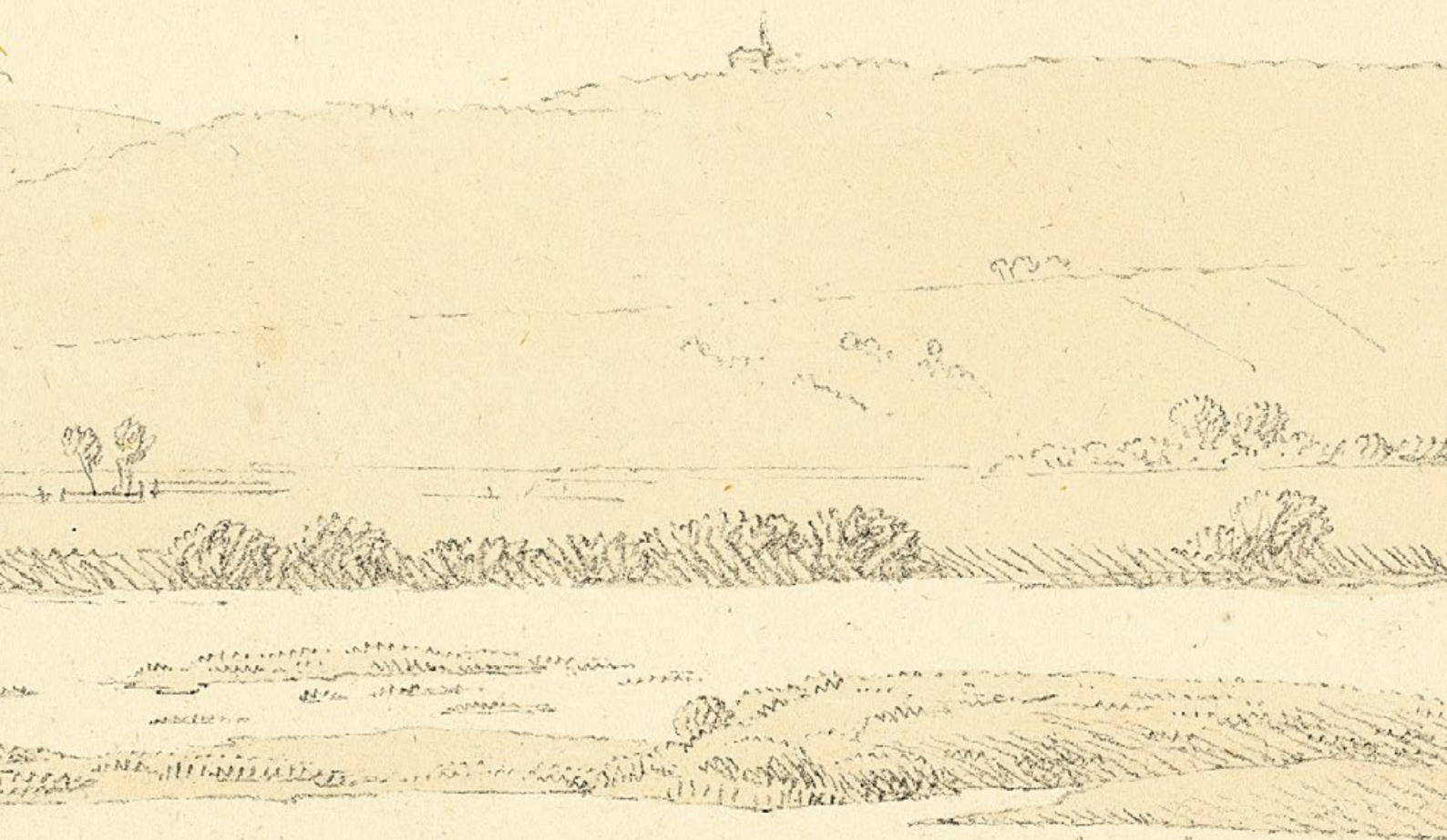
Privatsammlung, Schweiz

EUR 400.000–600.000

USD 421,000–632,000







Handwritten scribbles or faint text at the bottom of the page, possibly a signature or date.

Handwritten scribbles or faint text in the bottom right corner, possibly initials.

10 Caspar David Friedrich

Greifswald 1774 – 1840 Dresden

„Karlsruher Skizzenbuch“. 1804

Skizzenbuch mit 20 Blatt Velin (Wasserzeichen: J Whatman 1801), davon 33 Seiten mit teilweise mit Sepia lavierten Bleistiftzeichnungen. Ca. 18,4 × 11,8 cm (7 ¼ × 4 ½ in.). Einzelne Seiten vom Künstler bezeichnet und datiert (zwischen dem 25. April 1804 und dem 1. Juni 1804). Werkverzeichnis: Grummt 383 (zum Skizzenbuch allgemein) sowie Grummt 388-392 u. 398-412. Pappband mit 20 (von mind. 29) Blatt Velin. [3077]

Provenienz

Nachlass des Künstlers Georg Friedrich Kersting (1785-1847) (seitdem im Familienbesitz)

EUR 1.000.000-1.500.000

USD 1,050,000-1,580,000

Literatur und Abbildung

Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähmig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München, Prestel-Verlag, 1973, S. 47, Anm. 62

Es liegt ein Leihgesuch vor für die Ausstellung: Caspar David Friedrich. Wo alles begann. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett und Albertinum, 24.8.2024-5.1.2025



Erfahren Sie mehr!



18th July 1810.
George Kersting



5th Co. 1st Regt. David Fried
Gazetted for war
in Kersting 18
the month in Meiffen
in 1810 and 1811

Anna Ahrens „... um das zu sein, was ich bin.“ Caspar David Friedrichs „Karlsruher Skizzenbuch“

Nur wenige deutsche Künstler haben so tiefgreifend und nachhaltig auf die Kunst bis in unsere Tage gewirkt wie der große Romantiker Caspar David Friedrich. Als kompromissloser Erneuerer der deutschen Landschaftsmalerei ist Friedrich eine Schlüsselfigur des romantischen Aufbruchs in Europa, mit dem sich die Zeitenwende hin zur Moderne ankündigt, ja radikal manifestiert.

Friedrichs intensives Einfühlen in die Wirklichkeit der (nord-)deutschen Landschaft basiert auf einem systematischen Studium der Natur, das er in seinen Bildern in eine transzendierende Metaphorik überführt. Friedrich ist der Erfinder der Symbollandschaft. Seine Gedankenbilder kreisen um Zeit und Raum überdauernde Fragen nach der Bestimmtheit des Menschen im Leben wie nach dem Tod und seiner Beziehung zur Natur. Friedrichs „Seelen-Landschaften“ sprechen unsere intimsten Empfindungen an – und weisen dabei konsequent auf uns selbst zurück.

In der Zeichnung liegt der Ursprungsgedanke eines Künstlers für ein Bild. Das mag in besonderer Weise auf Caspar David Friedrich zutreffen. Und gerade für jene Skizzen gelten, die in der Natur entstanden sind. Denn das Zeichnen außerhalb des geschützten Ateliers – zumal als einsamer Wanderer in den wetterlaunigen Gegenden Norddeutschlands – ist ein kognitiv-meditativer, aber auch physisch unmittelbar erlebter Vorgang, dem Friedrich mit konzentrierter Aufmerksamkeit begegnet. Hat er ein Naturmotiv für sich gefunden, sucht er sich, so man weiß, einen Platz zum Sitzen auf dem Erdboden. Er nimmt ein Blatt Papier oder sein Skizzenbuch sowie die Bleistifte aus der Tasche seines Reisemantels und tritt mit dem gewählten Naturvorbild in Dialog. Friedrich mag sich – als Mensch wie als Künstler – in diesen Momenten selbst nahe gewesen sein: „Ich muß mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinen mit meinen Wolken und Felsen, um das zu sein, was ich bin“ (Caspar David Friedrich 1821 / Hinz 1974, S. 227).

Das „Karlsruher Skizzenbuch“, eines von nur sechs gebundenen Skizzenbüchern, die sich bis heute erhalten haben, führt uns genau dahin: zu dem Moment des Zeichnens, in dem Friedrich sich mit der Natur „vereint“. Es ist der Moment, in dem seine Bilder entstehen.

Von Mitte April bis Anfang Juni 1804 steckt Friedrich dieses Skizzenbuch immer wieder in seinen legendären Reisemantel – Friedrich trug diesen geliebten Mantel regelmäßig auch zum Malen in seinem Atelier (Abb. 2) –, um zeichnend die Dresdner Umgebung zu durchstreifen. Es ist unendlich wertvoll, dass sein Künstler-



Abb. 2: Georg Friedrich Kersting. C. D. Friedrich in seinem Atelier. 1811. Öl/Lwd. Hamburger Kunsthalle



Abb. 3: C.D. Friedrich. Hünengrab am Meer. Um 1806/07. Pinsel, Bleistift/Papier. Klassik Stiftung Weimar



Abb. 4: C.D. Friedrich. Hünengrab im Schnee. 1807. Öl/Lwd. Staatliche Kunstsammlungen Dresden

freund Georg Friedrich Kersting und dessen Nachfahren es bis heute so achtsam bewahrt haben. Denn dieses Skizzenbuch schenkt uns intimste Einblicke in die Gedankenwelt eines Jahrhundertkünstlers auf seinem Weg zum Bild: Einzelmotive, die als vertraute Protagonisten immer wieder durch seine berühmten Gemälde wandern, aber auch Motivanordnungen, die uns assoziativ bewegen, weil sie weit über seine Zeit hinaus bis in unsere Gegenwart weisen.

Im Herbst 1798 kommt Friedrich mit 24 Jahren nach Dresden – als Suchender. Einen Ausweg aus den Konventionen des auslaufenden 18. Jahrhunderts, weg vom vorherrschenden Rationalismus der Aufklärung und der Klassik, hatte er auch während seines Studiums an der Kopenhagener Akademie noch nicht gefunden. Begegnungen mit jungen „Feuerköpfen“ (Neidhardt 1976) wie dem „Konzeptkünstler“ Philipp Otto Runge – neben Friedrich der bedeutendste deutsche Romantiker –, dem Schriftsteller Ludwig Tieck wie auch dem dichtenden Pfarrer aus Pommern, Ludwig Gotthard Kosegarten, bringen entscheidende Anstöße für die inhaltliche Konzeption seiner Kunst. Das eigentlich Wesentliche für Friedrich aber ist das intensive Erleben und Zeichnen in der Natur.

Zwischen 1798/1802, als Friedrich sich an der Elbe niederlässt, und 1806/08 entwickelt der oft in sich gekehrte Künstler über das genaue Beobachten und Skizzieren unter freiem Himmel eine ganz eigene, auf subjektivem Empfinden beruhende radikal neue Bildform, die sein gesamtes Schaffen bestimmen wird. Konsequenterweise geschieht dies zunächst im Medium der Zeichnung. In seinem ersten Hauptwerk, „Hünengrab am Meer“ (Abb. 3), einer Sepia aus dem Jahre 1806/07, ist Friedrichs symbolhafte Formensprache weitgehend ausgebildet. Erst jetzt, mit 33 Jahren, tritt er auch mit seinen ersten Ölbildern an die Öffentlichkeit.

Das „Hünengrab im Schnee“ (Abb. 4) – eine Weiterentwicklung der oben genannten Sepia – ist eines von Friedrichs frühesten Gemälden. Im Zentrum stehen drei würdige Eichen, die bereits mehrere Menschenalter durchlebt haben und eine Gruppe von drei weiteren, heranwachsenden Bäumen im rechten Hintergrund begleiten und spiegeln. Mindestens drei dieser insgesamt sechs Bäume hat Friedrich dem „Karlsruher Skizzenbuch“ entnommen: Die große alte Eiche im Vordergrund links entspricht der berühmten Eiche auf Skizzenbuchseite 9 (Abb. rechts). Friedrich



Abb. 5: C.D. Friedrich. Abtei im Eichwald. 1809/10. Öl/Lwd. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



hat diese Zeichnung mehrfach verwendet – prominent etwa auch in dem Hauptwerk „Abtei im Eichwald“ (Abb. 5), dem Gegenstück zum „Mönch am Meer“, aus dem Jahr 1809/10 (hier die Eiche rechts der Ruine) sowie in dem (im Krieg zerstörten) Großformat „Klosterfriedhof im Schnee“ aus dem Jahr 1817/19, wo Friedrich die Eiche im Vordergrund rechts ebenfalls als Bildprotagonisten einsetzt. Der linke Baum der jüngeren Baumgruppe im rechten Hintergrund vom „Hünengrab im Schnee“ entspricht dem Blatt „Baum“ vom 26. April 1804, Skizzenbuchseite 7 (Abb. rechts). Der rechte Baum ebendieser jüngeren Baumgruppe entspricht dem Blatt „Kleiner Baum“ vom 25. April 1804, Skizzenbuchseite 3 (Abb. rechts).

Das „Karlsruher Skizzenbuch“ begleitet Friedrich im wahrsten Sinne durch sein ganzes Leben – und führt uns durch seine frühen bis späten Gemälde. Immer wieder nimmt er es zur Hand, um Motive daraus in seine gemalten Bildwelten zu überführen. So verweisen gleich mehrere Seiten auch auf das „Große Gehege bei Dresden“ (Abb. 6) –, Friedrichs Meisterwerk aus dem Jahr 1832. Auf Skizzenbuchseite 28 (Abb. nächste Doppelseite) entdecken wir die charakteristischen rhythmischen Baumreihen, die Vorlage für den segelnden Kahn findet sich auf Skizzenbuchseite 24 (Abb. nächste Doppelseite), die Gesamtanlage für das berühmte Gemälde ist 1804 bereits vorbereitet auf Skizzenbuchseite 37 und 38.

Das „Karlsruher Skizzenbuch“ führt eindrucksvoll vor Augen, welche zentrale Rolle die auf seinen Wanderungen aufgenommenen, unmittelbaren Natureindrücke auf Friedrichs Weg zum Bild spielen. Die notwendige Voraussetzung liegt in der durchweg hohen Qualität seiner Zeichnungen. Friedrichs Naturstudien spiegeln die Überzeugung des Künstlers, „dass jeder Gegenstand, und sei er noch so gering, unter den Bedingungen seiner Erscheinung wiedergegeben werden müsse“ (Werner Busch, Friedrich 2021, S. 21). Das betrifft nicht nur die Botanik, sondern auch die Beschaffenheit von Gebäuden und das genaue Erfassen ferner Silhouetten, Ansichten von Landschaftsausschnitten, Horizonten, Wolken, Vögeln im Flug. In seinen auf Umrisslinien konzentrierten Naturaufnahmen sind das fokussierte Sehen und die Beobachtung der Atmosphäre, Licht- und Schatteneffekte erlebnisgetreu wiedergegeben und zugleich ihrer Idee nach in die für Friedrich so charakteristische Zeichensprache übersetzt. Es ist diese vorbehaltlose und genaue Wiedergabe eines Naturvorbildes, das sich eng mit Friedrichs künstlerischem Selbstverständnis verwebt – und Ausdruck ist seines tief empfundenen Respektes vor der Schöpfung selbst, als deren Teil Friedrich sich verstand.



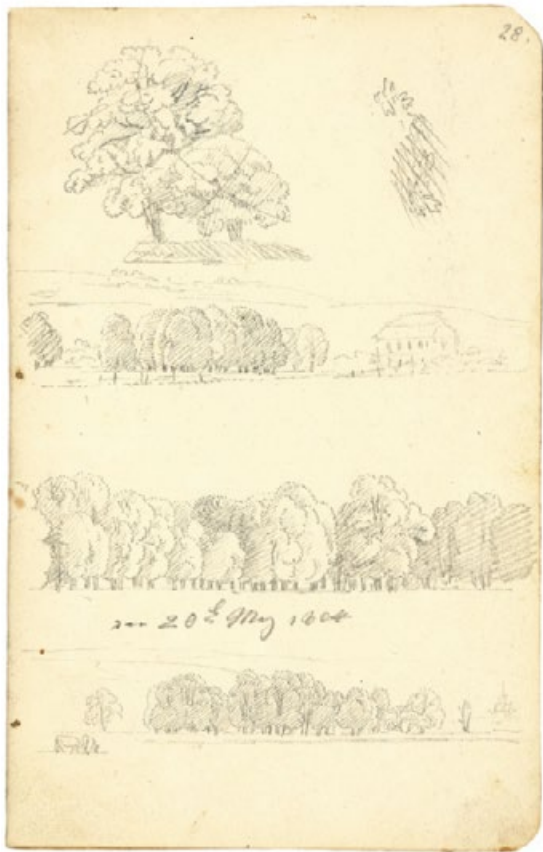


Abb. 6: C.D. Friedrich. Das Große Gehege bei Dresden. 1832.
Öl/Lwd. Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Christina Grummt Ein Kleinod deutscher Zeichenkunst – Das Karlsruher Skizzenbuch von 1804 von Caspar David Friedrich



Abb.1: C.D. Friedrich, Kleiner Baum. 13. April 1804. Bleistift/Papier. München, Staatliche Graphische Sammlung



An einem Frühlingstag im Jahr 1804 schlug Caspar David Friedrich sein Skizzenbuch auf, nahm einen Pinsel und überzog drei Viertel einer Seite mit sorgfältig ausgeführten waagerechten Pinselstrichen. Das obere Viertel des Blattes ließ er weiß. Er wartete, bis die braune Lasur vollständig getrocknet war, legte sich inzwischen seine Bleistifte zurecht und richtete seine Aufmerksamkeit auf einen kleinen Baum mit einem Doppelstamm und feinem Astwerk, der vor ihm in der Landschaft stand und den er an diesem Tag zeichnen wollte. Dann nahm er einen gespitzten Bleistift mit niedrigem Härtegrad zur Hand und begann zu zeichnen. Als er mit der Studie fertig war, notierte er sich auf dem Blatt unten links: „Kleiner Baum / den 13. April / 1804“ (Abb. 1).

Nach Untersuchung des Papierbefundes konnte das Münchner Blatt „Kleiner Baum“ dem Karlsruher Skizzenbuch von 1804 zugeordnet werden, das aus dem Nachlass von Georg Friedrich Kersting stammt und zu dem sich nach derzeitigem Stand der Forschung neunundzwanzig Blätter (G 384–G 412) nachweisen oder zumindest (bei verschollenen Blättern) unter Vorbehalt benennen lassen. Das Karlsruher Skizzenbuch von 1804 gehört zu den derzeit bekannten zwanzig Skizzenbüchern von Caspar David Friedrich, einem der bedeutendsten Künstler der deutschen Romantik, die derzeit bekannt sind. Es ist zugleich das älteste der sechs noch gebunden erhaltenen Skizzenbücher dieses Künstlers (G 422, G 530, G 555, G 722, G 812).

Neben dem eingangs erwähnten Blatt finden sich im Karlsruher Skizzenbuch von 1804 nicht weniger als acht ähnlich grundierte Bleistiftzeichnungen (G 383 ff.). Dies ist insofern ungewöhnlich, als der Künstler den Bleistift in seinem Frühwerk bevorzugt zum Anlegen einer Vorzeichnung (siehe beispielsweise: G 327, G 336) verwendet hat. Dies gilt auch für die Blätter des Kleinen Mannheimer Skizzenbuches von 1800–1802 (G 240 ff.) ebenso wie für Blätter der Berliner Skizzenbücher I und II von 1799/1800 (G 100 ff. und G 165 ff.). Jedoch sind die grundierten Bleistiftzeichnungen des Karlsruher Skizzenbuches von 1804 keineswegs die ersten Zeichnungen dieser Art im zeichnerischen Werk von Caspar David Friedrich. Bereits im Kleinen Skizzenbuch II von 1803 (G 348 ff.) lassen sich lichtbraun grundierte Blätter, auf denen mit Bleistift gezeichnet wurde, nachweisen. Es stellt sich aber die Frage, welches Ziel der junge Zeichner damit verfolgte, dass er die Bleistiftlinien auf die Lasur setzte.

Eine Antwort lässt sich sowohl mit Blick auf weitere Seiten des Karlsruher Skizzenbuches von 1804 als auch auf andere Blätter seines zeichnerischen Œuvres finden. Caspar David Friedrich zählt zu ebenjenen Künstlern, die früh ihre ureigene künstlerische Form entwickeln und diese im Verlauf ihres Werkes im Hinblick auf deren Qualität in höchstem Maße zu steigern verstehen, indem sie sie beständig vervollkommen. Dies gilt es im Folgenden anhand exemplarisch ausgewählter Beispiele zu veranschaulichen.

Wie das Blatt „Kleiner Baum“, datiert vom 25. April 1804, verdeutlicht, arbeitet Friedrich hier mit Bleistiften verschiedener Härtegrade, um den auf der rechten Blathälfte dargestellten Baum als das ästhetisch wirksame Zentrum des Blattes hervorzuheben (Abb. links). Das gelingt dem Zeichner durch Zweierlei: Erstens hebt sich der Baum durch eine akzentuiert gezeichnete Lineatur im Blatt hervor und zweitens wird eine gezielt eingesetzte Hell-Dunkel-Verteilung wirk-



Abb. 2: C.D. Friedrich. Landschaftsstudie. 26. Mai 1804. Bleistift, laviert/Papier. Privatsammlung



Abb. 3: C.D. Friedrich. Mittelgebirgslandschaft mit Brücke und Kapelle. 9. Mai 1803. Feder, Pinsel/Papier. Staatliche Kunstsammlungen Dresden

sam. Im Ergebnis dieser Zeichenweise erscheint der dargestellte Baum dem Betrachter in grösserer Nähe als die übrigen dargestellten Gegenstände auf dem Blatt. Dies ist insofern verblüffend, als die räumliche Zuordnung des Baumes keineswegs über einen perspektivisch begründeten Bildraum als solchen, sondern allein über die Qualität der Lineaturen erfolgt.

Friedrichs Experimentieren mit den Linien soll noch weiter gehen: Als er einen Monat später, und zwar am 26. Mai 1804, das Blatt „Landschaftsstudie“ (Abb. 2) zeichnet, verzichtet er auf eine ganzflächige Grundierung zugunsten von gezielt in Teile der landschaftlichen Darstellung einbezogenen Lasuren. Worin sich diese innovative Landschaftsstudie von vergleichbaren früheren Landschaftsstudien im Einzelnen unterscheidet, sei im Folgenden kurz erläutert: Wenn wir die „Landschaftsstudie“ dem Dresdener Blatt „Mittelgebirgslandschaft mit Brücke und Kapelle“ (Abb. 3) gegenüberstellen, fallen zwei Dinge besonders auf: Erstens lässt sich für die ein Jahr früher entstandene Mittelgebirgsstudie für die Darstellung von Vorder-, Mittel-, und Hintergrund ein Wechsel von Dunkel zu Hell festmachen. Und zweitens finden sich über das gesamte Blatt mit der Feder konturierte Flächen verteilt. Während im Vordergrund und vor allem im Mittelgrund mit der Feder ausgeführte Binnenstrukturlinien sichtbar werden, verzichtet der Künstler im Hintergrund auf jegliche Binnenstrukturierung. Im Gegensatz dazu verfährt Friedrich bei der „Landschaftsstudie“ vom 26. Mai 1804 (G 407) gänzlich anders, und zwar hebt er in dieser Landschaftsdarstellung das Raumkontinuum bestehend aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund insofern auf, als er über einen sehr hellen und zudem nur flüchtig angedeuteten Vordergrund hinweg den Blick des Betrachters auf lichtbraun gehaltene Partien im Mittel- und Hintergrund lenkt. Markant ist jedoch ein Landschaftsstreifen im Mittelgrund, der durch aufliegende Bleistiftlinien in Form von Parallelschraffuren und Strichelkonturen akzentuierend hervorgehoben wird.

Zu welchen künstlerischen Höhen Friedrich diese Zeichenmethode in seinem späteren Werk zu bringen vermochte, sei unter Hinweis auf das in Privatbesitz befindliche Blatt „Studie eines Waldbaches“ (G 627) und das Hamburger Blatt „Eingang im Kloster Heilig Kreuz in Meißen“ (G 854) hier nur angedeutet. Der Bleistift war für Caspar David Friedrich inzwischen längst zu einem Zeichenmittel geworden, das der Künstler einsetzte, um Flächen ästhetisch wirksam zu strukturieren. Die grundierten Bleistiftzeichnungen des Karlsruher Skizzenbuchs von 1804 können folglich als eine frühe Form dieser Zeichentechnik verstanden werden.

Zwei einzigartige Erfindungen mögen Caspar David Friedrich als Zeichner in entscheidendem Maße geprägt haben: Zum einen entdeckte der Pariser Mechaniker Jacques Louis Conté um 1795 die Wirkung einer Mischung von pulverisiertem und gereinigtem Graphit mit geschlämmtm Ton und ließ im selben Jahr in Paris



Abb. 4: C.D. Friedrich. Das Kreuz im Gebirge. Um 1806/07. Pinsel, Bleistift/Papier. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 5: C.D. Friedrich. Hünengrab am Meer. Um 1806/07. Pinsel, Bleistift/Papier. Klassik Stiftung Weimar

seinen „Conté-crayon“ patentieren, für den sich in Unkenntnis der tatsächlichen Grundstoffe die Bezeichnung „Bleistift“ einbürgerte (Koschatzky 2003, S. 50f.). Zum anderen experimentierte der Dresdener Professor Jacobus Crescentius Seydelmann bereits 1778 in Rom und gilt als „Erfinder“ der Sepia als Zeichenflüssigkeit (Koschatzky 2003, S. 142f.). Schließlich war mit Adrian Zingg ein virtuoser Landschaftszeichner als Professor an der Dresdener Akademie beschäftigt. Wohl war Friedrich in diesem Umfeld künstlerisch tätig, zugleich sei jedoch betont, dass er selbst die Natur als seine „beste nie irrende Leiterin und Lehrerin“ ansah. In einer solchen Zeit des Experimentierens, Suchens und Ausprobierens ist das Karlsruher Skizzenbuch von 1804 entstanden und ist zugleich ein Meilenstein auf einem Weg, den Caspar David Friedrich noch Jahre ausschließlich auf dem Gebiet der Zeichenkunst gegangen ist. Erst 1807/08 sollte er sich auch der Ölmalerei zuwenden.

Mit dem Berliner Blatt „Das Kreuz im Gebirge“ (Abb. 4) und dem Weimarer Blatt „Hünengrab am Meer“ (Abb. 5) schuf Caspar David Friedrich bereits 1806/07 zwei Landschaftsdarstellungen, und zwar innerhalb seiner Zeichenkunst, mit denen es ihm erstmals in aller Komplexität gelang, sowohl das klassische Raumgefüge bestehend aus Vorder-, Mittel-, und Hintergrund aufzubrechen als auch den individuell geprägten Landschaftsraum als Ganzes aus einer Vielzahl von Einzelstudien „zusammenzusetzen“.

Mit Blick auf den Stellenwert, der den Blättern des Karlsruher Skizzenbuches von 1804 im Gesamtwerk von Caspar David Friedrich zukommt, wird eines schnell deutlich: Die von Friedrich hier gezeichneten Bäume gewinnen in zunehmendem Maße an

dem, was später nahezu für jeden von Friedrich gezeichneten Baum gilt und was man in seiner Gesamtheit am ehesten als die Darstellung von „Baumindividuen“ bezeichnen könnte. Bestes Beispiel hierfür ist die „Eichenstudie“ (Abb. rechts). Hierbei handelt es sich um die Studie einer laublosen Eiche, genauer gesagt, um den oberen Teil eines Eichenbaumes mit seinen fast ausschließlich nach links wachsenden Ästen, während von den übrigen Ästen nur noch Stümpfe verblieben sind. Unter den Baumstudien des Karlsruher Skizzenbuches von 1804 ragt diese Eichenstudie insofern hervor, als sie mit sparsamsten zeichnerischen Mitteln, nämlich einer effizienten Hell-Dunkel-Verteilung und einer akzentuiert gezeichneten Lineatur, eine ungleich stärkere räumliche Präsenz des Baumes bewirkt, als in den meisten anderen Baumdarstellungen. Caspar David Friedrich hat diese frühe Eichenstudie nicht weniger als viermal für die Schaffung anderer Werke verwendet, und zwar für die Eiche links in seinem in Dresden aufbewahrten Ölbild „Hünengrab im Schnee“ (Abb. 7), für die Eiche rechts neben der Ruine in seinem in Berlin aufbewahrten Ölbild „Abtei im Eichwald“ und für sein ehemals in Berlin aufbewahrtes Ölbild „Klosterfriedhof im Schnee“ (Abb. 6), wo sich die frühe Studie in der rechten Eiche im Vordergrund wiederfindet. Zudem hat Friedrich den mittleren und den unteren nach links wachsenden Ast der Eichenstudie aus dem Karlsruher Skizzenbuch von 1804 für die Weimarer Sepia „Hünengrab am Meer“ (Abb. 5) verwendet.

Dass es sich bei diesen Werken in drei Fällen um Hauptwerke von Caspar David Friedrich handelt und dass das vierte Werk als Ursprung seiner berühmten Kompositionstechnik der Kompositlandschaften gilt, adelt nicht nur diese frühe Baumstudie, sondern wirft auch ein Licht auf die Bedeutung, die seine Skizzenbücher zeitlebens für ihn hatten.



Abb. 6: C.D. Friedrich. Klosterfriedhof im Schnee. 1817. Öl/Lwd. Ehemals Nationalgalerie, Berlin (verschollen)



Abb. 7: C.D. Friedrich. Hünengrab im Schnee. 1807. Öl/Lwd. Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Jan 28th 1809







Ulrich Luckhardt Atmosphärische Flüchtigkeit als verstetigte Bildarchitektur – Lyonel Feininger und die Wolkenhimmel

Ende August 1922 reist Lyonel Feininger über Lüneburg, das er bereits im Vorjahr in Begleitung seiner Frau Julia besucht hatte, nach Lübeck, wo er Skizzen der spätmittelalterlichen Architektur anfertigt. Anschließend fährt Feininger auf Einladung von Walter Gropius in das nahe gelegene Timmendorf. Gropius' künftige



Lyonel Feininger, zeichnend an der Ostsee. 1927

Frau Ise hatte dort eine von dem Berliner Stararchitekten Hans Grisebach entworfene Villa an der Strandallee in unmittelbarer Nähe zum Strand geerbt, die als Wohnsitz von Gropius' Mutter Manon genutzt wurde und genügend Platz für Gäste bot. Grisebach selbst hatte für sich auf dem Nachbargrundstück seine Sommerresidenz errichten lassen. In diese Umgebung lädt Gropius seine Bauhauskollegen Feininger und Wassily Kandinsky, der erst wenige Monate zuvor seine Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar begonnen hat, mit dessen Frau Nina sowie weitere Gäste, wie Gropius' Tochter aus der geschiedenen Ehe mit Alma (Mahler), ein.

Für Feininger wird dieser zweiwöchige Urlaubsaufenthalt, in dem er mit Gropius und Kandinsky viel über die Situation am Bauhaus spricht, zu einem Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen. Hatte er sich bei seinen häufigen früheren Aufenthalten an der Ostsee intensiv mit dem Wasser, den Schiffen und den Menschen am Strand auseinandergesetzt, rückt nun das atmosphärische Erleben der Weite des Raumes und des Horizonts in das Blickfeld des Künstlers. Er beginnt, die Beobachtungen der Naturphänomene, des Wetters und von Wolkenformationen, in den sogenannten „Natur-Notizen“ zu skizzieren: „Ich fing an zu notieren“, schreibt er am 9. September 1922 an Julia nach Weimar, „zuerst halb nur bei der Sache – aber dann, wie durch einen Glückszufall gestalteten sich die Wolken überm Meer immer schöner, und ich geriet in Schwingung und machte 5 – 6 Strand- und Wolkennotizen, über die ich mich noch nach Jahren freuen werde. Nichts störte, und ich wusste gleich, diese halbe Stunde bleibt bestehen, wird Erinnerung und Sehnsucht zugleich, weil das Empfinden des Glücks so unmittelbar lebendig gewesen“.

Dieses Arbeiten mit Erinnerung und Sehnsucht entspricht dem Entwicklungsprozess von Feiningers Werken, die fast ausschließlich in den kleinformatischen „Natur-Notizen“, die vor Ort in der Natur entstehen, ihren Anfang nehmen und dann in einer Zwischenstufe in Kohle- oder Tuschefederzeichnungen zu bildmäßigen Kompositionen, den „ausgeführten Zeichnungen“, weiterentwickelt werden. Seit ungefähr 1917 dominieren die Darstellungen von monumentaler Architektur, von Kirchen, menschenleeren Straßenzügen und Hausfassaden in Feiningers Zeichnungen und Gemälden, mit denen er seinen Erfolg als bildender Künstler aufbaut.

Nach dem Aufenthalt in Timmendorf 1922 ändert sich dies jedoch schnell. Wie gewöhnlich wertet Feininger seine „Natur-Notizen“ erst später im Atelier aus und prüft an ihnen in ausgearbeiteten Zeichnungen ihre Tauglichkeit für eine Bildkomposition als Gemälde. Bei den „Wolken überm Meer I“ ist eine solche „Natur-Notiz“ und Ausarbeitung nicht bekannt oder dokumentiert. Feininger scheint bei diesem Motiv eine Vorzeichnung mit Kohle direkt auf die Leinwand

aufgebracht zu haben. Radikaler als in vorherigen Meeresdarstellungen mit Wolken wie „Das hohe Ufer“ (heute Albertina Wien), das ebenfalls 1923 entsteht und auf eine Skizze vom 28. August 1922 zurückgreift (Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum), definiert Feininger den Bildraum neu. Statt der Transparenz der Flächen, die „Das hohe Ufer“ wie auch die Architektur-Darstellungen der vorhergehenden Jahre bestimmen, findet Feininger eine abstrahierende Bildkomposition aus Horizontalen im schmalen Strand im Vordergrund, dem dunklen Wasser und dem helleren Horizont, über dem sich drei blockhafte Wolkenflächen erheben. Diese sind grünlich abgeschattiert und gehen in das Gelb, das die Wolkenzone beherrscht, über. Unter diesen drei Wolkenflächen fächert Feininger weitere dahinterliegende Wolken auf, deren zartes Graurosa einen annähernden Komplementärkontrast zum Grün der vorderen bildet. Nur die beiden menschlichen Figuren, die nahezu mittig im Vordergrund auf dem Strand stehen, vermögen der sichtbar gegenstandslosen Bildfläche den Inhalt zu geben und so für den Betrachter erkennbar zu machen.

Dass Feininger ein einmal gefundenes Motiv mehrfach in Gemälden darstellt, ist nichts Ungewöhnliches. Von vielen seiner Motive entstehen, teilweise nach Jahrzehnten, Variationen. Oder es entstehen unterschiedliche Fassungen nach ein und demselben Motiv. Die bekanntesten sind die zwischen 1913 und 1936 entstehenden zehn gemalten Darstellungen der kleinen Dorfkirche von Gelmeroda

nahe Weimar. Aber dass Feininger noch im Jahr 1923 eine zweite, im Format und in der Farbigkeit nahezu identische Fassung der „Wolken überm Meer“ ausführt, überrascht.

1919 hat er das großformatige Gemälde „Normannisches Dorf“ (heute Privatsammlung) gemalt und fertigt im Folgejahr eine in der Komposition nahezu identische zweite Fassung (heute Staatsgalerie Stuttgart) an, die sich lediglich in der Tonigkeit von der ersten graduell unterscheidet. Über seine Arbeit an der Wiederholung, „Wolken überm Meer II“ (heute Privatsammlung), berichtet Feininger am 25. Juli Julia: „Ich bin fleißig gewesen und habe in wenigen Stunden schon das Wolkenbild soweit gebracht, dass ich kaum tauschen möchte gegen das erste. Dabei

ists noch unfertig, aber der Ton ist viel wärmer und ich denke, es wird räumlich gewaltiger, ohne so bunt zu sein.“ Drei Tage später, am 28. Juli, kann er Julia mitteilen, dass das Bild so weit fertig ist. Diese zweite Fassung schenkte der Maler seiner Frau Julia.

Nach der von Julia und Lyonel Feininger geführten Liste der Gemälde war der Kaufmann Moritz Noack (1896–1980), Oberstdorf/München, der erste Eigentümer der „Wolken überm Meer I“. 1924, ein Jahr nach der Entstehung dieses Gemäldes, heiratete Noack Marianne Feininger (1902–1999), die jüngere Tochter aus Feiningers Ehe mit Clara Fürst. Es liegt nahe, dass die „Wolken überm Meer I“ als Hochzeitsgeschenk des Malers an die jungen Eheleute kam.



Los 11

11 Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

„Wolken überm Meer I“. 1923

Öl auf Leinwand. Doubliert. 36 × 60 cm
(14 1/8 × 23 5/8 in.). Unten links signiert und datiert:
Feininger 23. Auf dem Keilrahmen mit Feder und
Pinsel in Schwarz betitelt und signiert: Wolken am
Meere, 1. Fassung. Dort auch ein Etikettenrest der
Curt Valentin Gallery, New York, und ein Stempel der
Modernen Galerie Stangl, München. Werkverzeichnis:
Moeller 263 / Hess 233. [3063]

Provenienz

Moritz Noack, Berlin/Oberstdorf/München (von 1924
bis spätestens 1934 verheiratet mit Marianne Feininger,
Tochter aus erster Ehe des Künstlers mit Clara, geb.
Fürst) / Moderne Galerie Stangl, München (um 1948/52) /
Curt Valentin Gallery, New York / Ludmilla und Hans
Arnhold, New York (erworben 1952 von Curt Valentin,
New York) / Privatsammlung, Europa

EUR 800.000–1.200.000

USD 842,000–1,260,000

Ausstellung

Aufstieg und Fall der Moderne. Weimar, Schlossmuseum
(Teil I: Aufstieg und Fall der Moderne) und Mehrzweck-
halle (Teil II: Die Kunst dem Volke – erworben: Adolf
Hitler, und Teil III: Offiziell/Inoffiziell – Die Kunst der
DDR), 1999, S. 307, Abb. 200

Literatur und Abbildung

Florens Deuchler: Lyonel Feininger. Sein Weg zum
Bauhaus-Meister. Leipzig, Seemann, 1996, S. 196

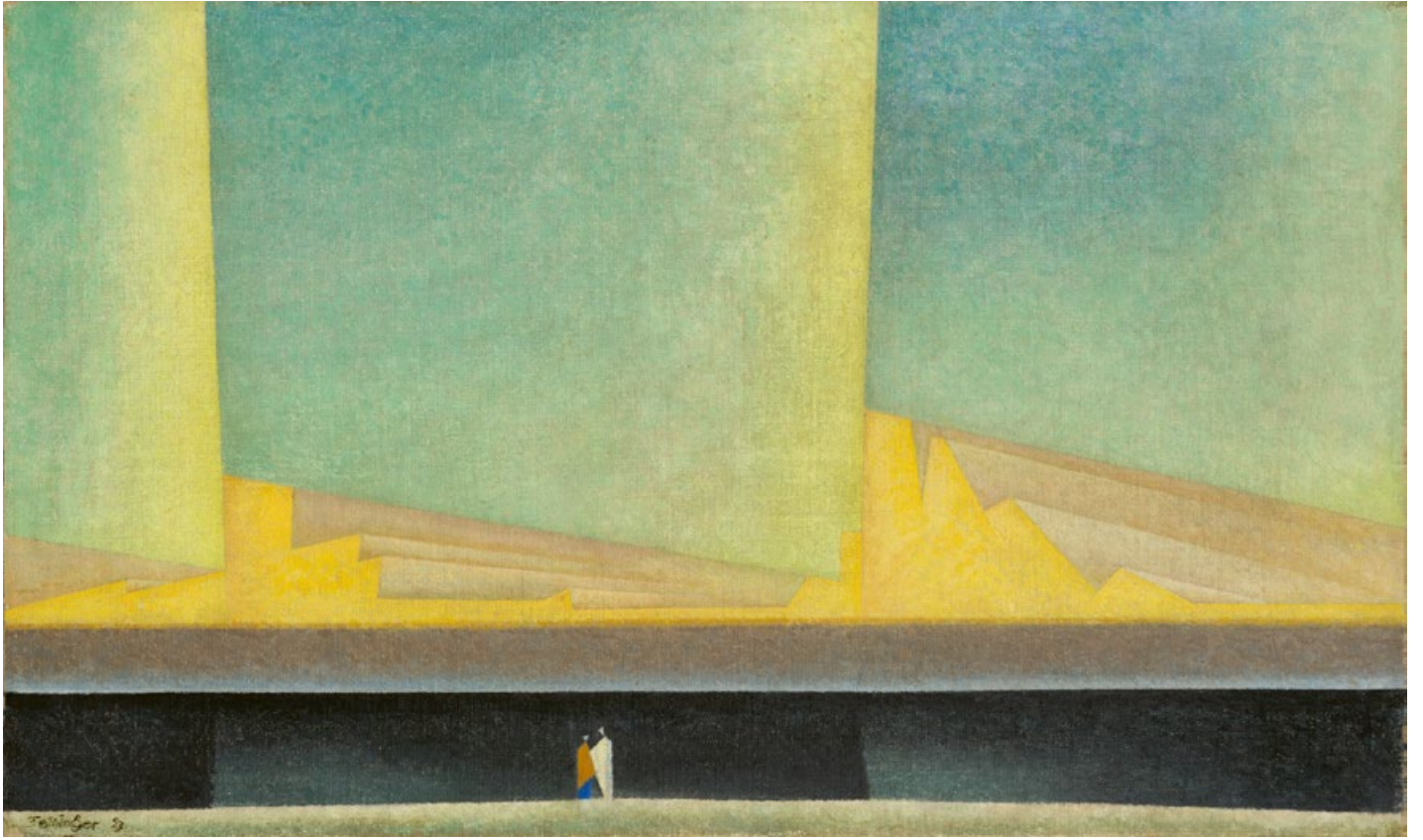
Das Werk wird im Auftrag und zugunsten einer europäischen
wohltätigen Stiftung versteigert.



C.D. Friedrich. Der Mönch am Meer. 1808/10. Öl/Lwd. Alte Nationalgalerie, Berlin



Erfahren Sie mehr!







12 Günther Förg

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

Ohne Titel. 1990

Acryl auf Blei auf Holz. 180 × 110,5 × 4 cm
(70 7/8 × 43 1/2 × 1 5/8 in.). Rückseitig mit Filzstift in
Schwarz bezeichnet, signiert und datiert: 65/90 Förg
90. Das Werk ist unter der Nummer WVF.90.B.0852
im Archiv des Estate Günther Förg, Frankfurt a. M.,
registriert. [3132]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 250.000–350.000

USD 263,000–368,000

Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die
Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Wie die Taucher Bleigewichte benötigen, um unter Wasser zu schweben, stellt sich bei der Betrachtung von Förgs Bleibildern ein fast ozeanisches Gefühl von Auflösung und den Weiten des Horizonts ein. Zwei große, monochrome Flächen, unterteilt von einer horizontalen Linie: der Himmel und das Meer. „Für mich ist abstrakte Kunst heute das, was man sieht, und nicht mehr.“

Mit seiner materialbetonten abstrakten Malerei, die sich in den 1970er-Jahren unter anderem als Form des Protests in der Tradition von Ad Reinhardts „last paintings“ zunächst in oftmals schwarzen und grauen, monochromen Arbeiten manifestierte, erschloss Günther Förg auch neue Bildträger: Ab 1984 begann er, auf Blei zu malen. Der dunkle Träger des unorthodoxen Materials übernahm die Funktion der schwarzen Grundierung; die gradlinig geometrischen Farbfelder, senkrecht oder waagrecht angeordnet, trafen auf die Zufälligkeiten des Materials in Oberfläche und Patina und wurden somit Bestandteil des Bildes. Auch Farbe tauchte erstmals auf. Im Gegensatz zu einer Leinwand nimmt Blei keine Farbe auf, wodurch sich die Acrylfarbe gleichmäßig auf der Oberfläche verteilt und, schillernd zwischen Grau und Blau changierend, sich dem Betrachter nie vollends erschließt.

Förgs Aneignung amerikanischer Minimal Art, die bei ihm stets spielerisch, leichtfüßig und nie streng wirkt, begleitet seine lebenslange künstlerische Auseinandersetzung mit Architektur und der Erkundung von Räumen losgelöst aus ihren Kontexten. LH



Erfahren Sie mehr!



13 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Heilandsgesicht: Dem Tempelhüter“. 1921

Öl auf leinenstrukturiertem Papier auf Karton.
36 × 27 cm (37,4 × 28 cm) (14 1/8 × 10 5/8 in. (14 3/4 × 11 in.)).
Unten links monogrammiert: A.J. Rückseitig mit
Tuschkfeder in Schwarz betitelt und signiert: Dem
Tempelhüter A. Jawlensky. Dort wohl vom Künstler
mit Bleistift datiert: 1921. Werkverzeichnis: Jawlensky
1153. Mit einer Expertise von Maria Jawlensky, Lucia
Pieroni-Jawlensky und Angelica Jawlensky-Bianconi,
Alexej von Jawlensky-Archiv SA, Locarno, vom 30. Juli
2001. [3000] Rahmen: Spanien, Anfang 17. Jahrhundert
(Leihgabe)

Provenienz

Emmy „Galka“ Scheyer, San Francisco / Inez Cunningham
Stark, Chicago (1932 erworben) / Privatsammlung,
Schweiz / Privatsammlung, Rheinland

EUR 250.000–350.000

USD 263,000–368,000

Ausstellung

The Blue Four – Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul
Klee. Santa Barbara, Faulkner Memorial Art Galerie,
1932, Kat.-Nr. 24, m. Abb. / The Blue Four – Feininger,
Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. Chicago, Arts Club,
1932, Kat.-Nr. 9, m. Abb. / Alexej Jawlensky. München,
Städtische Galerie im Lenbachhaus; Baden-Baden,
Staatliche Kunsthalle, 1983, Kat.-Nr. 163a, Abb. S. 262 /
Alexej Jawlensky. Emden, Kunsthalle, 1989/90, Zusatz-
kat. Nr. 13, m. Abb.

Literatur und Abbildung

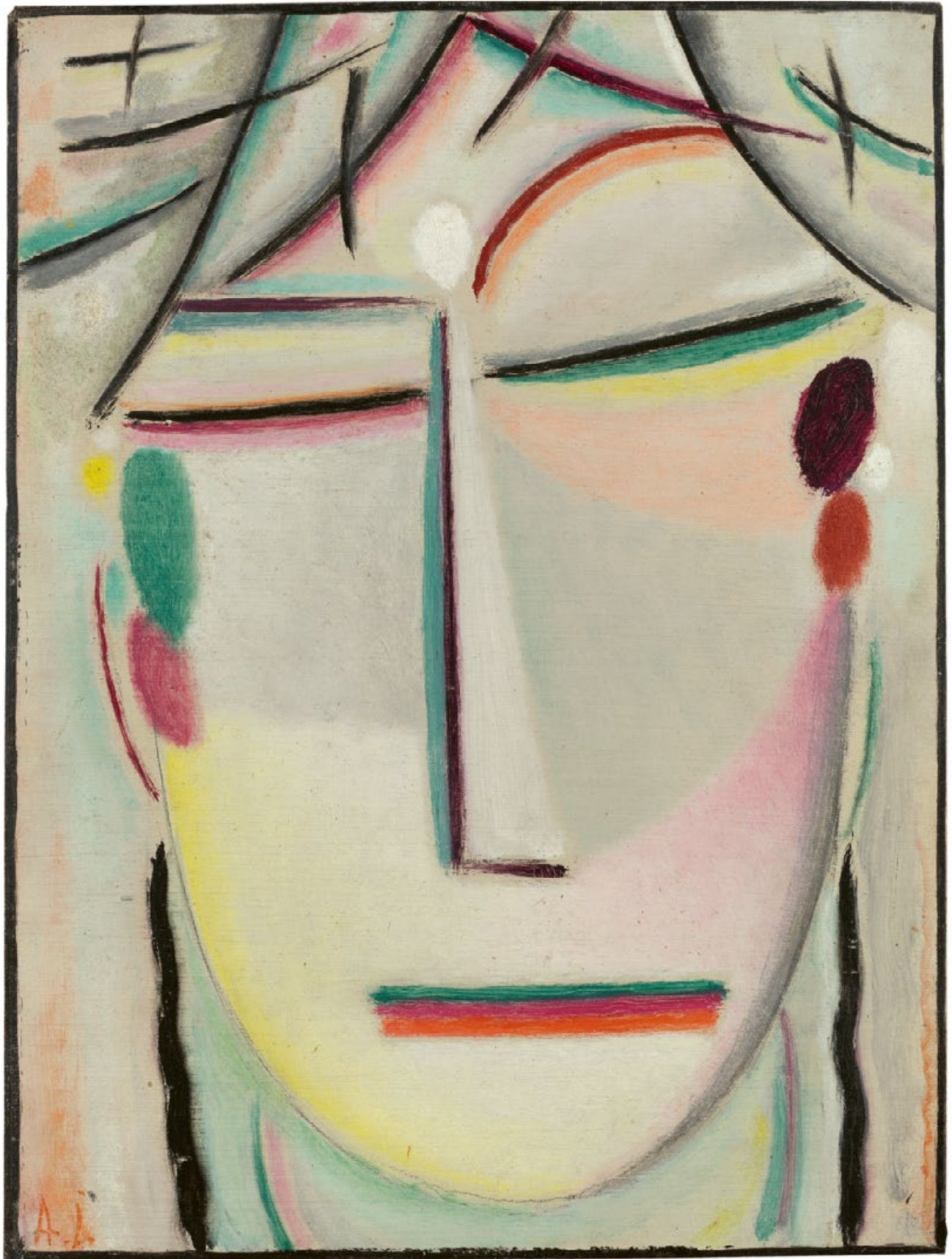
Auktion: Impressionist and Modern Paintings, Drawings
and Sculpture. London, Sotheby's, 24./25.11.1964, Kat.-
Nr. 77, m. Abb.

- Frühes Beispiel der um 1920 begonnenen Serie der
Abstrakten Köpfe Jawlenskys
- Das menschliche Antlitz als Spiegel der Seele
- Ehemals im Besitz von Galka Scheyer, der Mäzenin
des Künstlers

Gebet

Ich suche allerlanden eine Stadt,
Die einen Engel vor der Pforte hat.
Ich trage seinen großen Flügel
Gebrochen schwer am Schulterblatt
Und in der Stirne seinen Stern als Siegel.
Und wandle immer in die Nacht ...
Ich habe Liebe in die Welt gebracht,
Daß blau zu blühen jedes Herz vermag,
Und hab ein Leben müde mich gewacht,
In Gott gehüllt den dunklen Atemschlag.
O Gott, schließ um mich Deinen Mantel fest.
Ich weiß, ich bin im Kugelglas der Rest,
Und wenn der letzte Mensch die Welt vergießt,
Du mich nicht wieder aus der Allmacht läßt,
Und sich ein neuer Erdball um mich schließt.

Else Lasker-Schüler, 1923



14 Gotthard Graubner

Erlbach/Vogtland 1930 – 2013 Düsseldorf

Ohne Titel. 1988

Mischtechnik auf Leinwand über Synthetikwatte auf Leinwand. 73 × 53 × 10 cm (28 ¾ × 20 ⅞ × 3 ⅞ in.). Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, datiert und mit Richtungspfeil: Graubner 88. Auf dem Keilrahmen ein Etikett mit den gedruckten Werkangaben. [3033]

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 80.000–100.000

USD 84,200–105,000

Ausstellung

Gotthard Graubner. Bonn, Deutsche Siedlungs- und Landesrentenbank, 1990, Abb. S. 58

Gotthard Graubners faszinierende Arbeit aus dem Jahr 1988 erweitert die Grenzen der Malerei. Sie gehört zu der im Schaffen des Künstlers zentralen Gruppe der von ihm so benannten „Farbraumkörper“, die seit Mitte der 1970er-Jahre seine bevorzugte Bildform sind. Besonders großformatig und prominent verwirklicht hat er diese 1982, als er gemeinsam mit Hanne Darboven und Wolfgang Laib den Deutschen Pavillon in Venedig bespielte, sowie 1988 bei der Gestaltung der Stirnwände des Großen Saales im Schloss Bellevue, damals Zweitsitz des Bundespräsidenten.

Für seine Farbraumkörper überspannt Graubner eine straff auf einen Keilrahmen aufgezugene Leinwand mit Synthetikwatte und deckt diese wiederum so mit einer Leinwand ab, dass ein gleichmäßig gerundeter, in den Raum ragender Bildkörper entsteht. Dann trägt der Künstler mit Besen und verschiedenen, teils selbst gefertigten Pinseln in vielen, oft dünnflüssigen Schichtungen Farben auf, die sich über die Fläche und den Körper ausbreiten und in diesen eindringen. Dabei legen sich Farbschleier übereinander, die eine besondere räumliche Tiefenwirkung erzeugen. Seit seinem Beitrag im Deutschen Pavillon zur Biennale in Venedig 1982 lässt Graubner, wie auch in unserem Gemälde von 1988, den gestischen Auftrag der Farbe sichtbar werden. Seine Farben sind dabei, wie auch hier, oft stark an die Natur angelehnt. Neben gedeckten Tönen, die an das Element der Erde erinnern, verweisen andere gelbliche Farbtöne auf das Licht der Sonne und violette auf einen sich verfärbenden Himmel. Dabei entstehen harmonische Farbklänge.

Graubners Interesse an der Malerei war stark geprägt von der Romantik und der Idee des geistigen Raums, wie er in den Werken von Künstlern wie Caspar David Friedrich erschien. Gleichzeitig hatte Graubner aber auch immer ein starkes Bewusstsein für die Materie und die Stofflichkeit der Dinge in einem Bild. Graubner wechselte 1948 von der Hochschule für Bildende Künste in Berlin zur Dresdner Kunstakademie. Während seiner Jahre in Dresden erlernte er die traditionellen Techniken der Malerei, sehnte sich jedoch nach neuen Formen und Materialien. 1954 verließ er die DDR, um sein Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf fortzusetzen. Dort fand er die Freiheit, um seine künstlerischen Visionen zu verwirklichen.

Mit den „Farbraumkörpern“ hinterließ Graubner eine einzigartige Werkgruppe in der Welt der zeitgenössischen Kunst. Seine ganz eigene Herangehensweise an Farbe, Raum und Körper schuf eine neue Dimension in der Malerei und lädt auch heute noch alle Betrachtenden ein, Graubners Kunstwerke körperlich zu erleben und in eine Welt der meditativen Reflexion einzutauchen.

BvC



Erfahren Sie mehr!



15^N Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

Schlossfreiheit (Berlin). 1923

Aquarell und Deckweiß auf Papier (Prägestempel: G. [Hand mit Axt] H.). 31,3 × 49,9 cm (12 3/8 × 19 5/8 in.). Unten links mit Feder in Schwarz signiert und datiert: Lovis Corinth 1923. Rückseitig ein Schweizer Zollstempel. [3630] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers (bis mind. 1992) / Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen/Berlin (1994) / ehemals Privatsammlung, Schweiz

EUR 150.000–200.000

USD 158.000–211.000

Ausstellung

Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis. Berlin, Nationalgalerie, 1926, 3. Aufl., Kat.-Nr. 453 („Das Berliner Schloß“) / Lovis Corinth. München, Münchener Neue Seceasion, 1929, Kat.-Nr. 88 („Berliner Schloß“) / Lovis Corinth, 1858–1925. Zürich, Kunsthaus Zürich, 1933, Kat.-Nr. 109 („Schloss in Berlin“) / Lovis Corinth. Basel, Kunsthalle, 1936, Kat.-Nr. 65 („Schloßfreiheit in Berlin“) / Lovis Corinth, Gedächtnisausstellung. Zur Feier des 100. Geburtsjahres. Wolfsburg, Volkswagenwerk, in der Stadthalle, 1958, Kat.-Nr. 276 („Unter den Linden [Schloßfreiheit]“) / Lovis Corinth. Zur Feier seines hundertsten Geburtstages. München, Städtische Galerie (Gemälde), Staatliche Graphische Sammlung (Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik) und Galerie Wolfgang Gurlitt (50 graphische Selbstbildnisse), 1958, Kat.-Nr. 116 („Unter den Linden [Schloßfreiheit]“) / Lovis Corinth 1858–1925. Prints, Drawings and Watercolors from the Family Collection. New York, National Academy of Design, 1992, Kat.-Nr. 111, m. Abb. / Lovis Corinth, 1858–1925. Zeichnungen und Aquarelle aus seinen letzten Jahren. Bremen und Berlin, Kunsthandel Wolfgang Werner, 1994, Kat.-Nr. 21, m. Abb. / Lovis Corinth. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 1996, S. 388 (Werkregister), Kat.-Nr. 252, Abb. S. 353

Literatur und Abbildung: Thomas Corinth: Lovis Corinth.

Eine Dokumentation. Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1979, S. 18 / Auktion Nr. 161: Lovis Corinth zum 150. Geburtstag. Berlin, Grisebach, 28.11.2008, Kat.-Nr. 30, m. Abb.

Begleittext unter grisebach.com





16 René Magritte

Lessines 1898 – 1967 Brüssel

„La Malédiction“. 1963

Öl auf Leinwand auf Karton. 16,1 × 21 cm (6 3/8 × 8 1/4 in.).
Unten rechts signiert: Magritte. Rückseitig mit Kugelschreiber in Schwarz gewidmet: Amicalement à Monsieur et Madame Amiel Najar René Magritte 1963. Dort auch ein Etikett der Mayor Gallery, London.
Werkverzeichnis: Sylvester 975. [3063] Gerahmt

Provenienz

Amiel E. Najar, Brüssel (wohl direkt vom Künstler erworben) / Privatsammlung, Berlin (in der Mayor Gallery, London, erworben) / Privatsammlung, Europa (2015 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 300.000–400.000

USD 316,000–421,000

Literatur und Abbildung

Patrick Waldberg: René Magritte. Suivi d'une bibliographie générale par André Blavier. Brüssel, André de Rache, 1965, Abb. S. 234 / Versteigerungskatalog: London, Sotheby's, 25.6.1996, Kat.-Nr. 199, m. Abb. / Auktion 240, Ausgewählte Werke. Berlin, Grisebach, 4.6.2015, Kat.-Nr. 37, m. Abb.

Das Werk wird im Auftrag und zugunsten einer europäischen wohltätigen Stiftung versteigert.

Das hellste Himmelsblau und fein schattierte Wolken: Mehr als dreißig Jahre bevor er dieses kleine Ölbild malte, lebte der Belgier René Magritte in Paris, verkehrte mit Surrealisten wie Max Ernst, Joan Miró, André Breton und Louis Aragon. In einem ihrer Publikationsorgane veröffentlichte er sein geniales visuelles Pamphlet „Die Wörter und die Bilder“ (1929). Unter anderem zeigt es die grafische Darstellung einer Mauer, eines Baumstamms und eines Gesichts im Profil, zwischen denen Kumuluswolken schweben, sich den Dingen anschmiegen. „Die sichtbaren Umrisse von Gegenständen berühren sich in der Realität so, als bildeten sie ein Mosaik“, lautet der Merksatz. Glasklar und doch mit Twist: Hier schlägt das Herz von Magrittes Kunst, ein tief eindrückliches, intellektuelles und ästhetisches Spiel, bei dem es um Sinn und Bedeutung geht. Der Künstler nimmt die menschliche visuelle Wahrnehmung aufs Korn, die räumlich und sinnhaft getrennte Dinge einfach verbindet. Dabei ist die Kumuluswolke ein perfekter Verbündeter, weil sie ein ganz seltsames Objekt ist – eigentlich gar keines! Man kann sie nicht berühren, fangen, festhalten; nur aus winzigen Wassertropfen, Schmutz und Luft bestehend, ist sie in ständiger Auflösung begriffen – und in Magrittes Malerei permanent anwesend, wahrscheinlich hat er kein Motiv häufiger gemalt.

Obwohl Magritte die physikalischen Grundlagen sicher kannte, sind seine Wolken nie weder natürlich noch industriell, sondern stets ästhetisch. Sie mögen aussehen wie der Kumulus, der entsteht, wenn wärmere Luft in kältere Schichten aufsteigt, ob nun vom warmem Sommerboden oder aus einem Schornstein. Doch bei ihm sind es autonome Kunstwolken. Sein berühmtes „Das ist keine Pfeife“ hätte auch „Das sind keine Wolken“ lauten können, zumal seine Problematisierung des Verhältnisses von Bild und Ding, von Ding und Wort ja noch weitergeht. Auch die Objekte an sich, findet Magritte, bleiben stets geheimnisvoll. In einem Brief an Michel Foucault hat er darauf bestanden, dass alle Dinge nicht nur als Bild eine „absolut fremde Gegenwart“ auszeichnet. Wir sehen die Welt nur, wir durchdringen sie nicht. Folgerichtig sind Magrittes Wolkenbilder weder realistisch noch Allegorien oder Symbole. Sie sind eigenständige Beiträge zur Welt des Sehens und Denkens, der Vorstellung und des Verstehens.

In diesem Wolkenbild, obwohl es so naturalistisch wirkt, ist Magritte vielleicht am stärksten der große Illusionist, als der er Weltruhm erlangte, der Maler, der eine Gardine beiseitezieht, nur um den nächsten Vorhang zu enthüllen, der zwar Fenster öffnet, uns jedoch nach innen blicken lässt, in die Deutungsmaschinerie des menschlichen Geistes. Um diese Maschinerie zu verwirren, mag er das kleine, ur-unschuldige Himmelsbild „Fluch“ oder „Verwünschung“ genannt haben, denn der zarte Sommeranblick passt so gar nicht zu dem Titel. Magrittes Kunstträume sind eben keine nette „Traum-Malerei“, wie er kurz vor seinem Lebensende einmal sagte, sie sollen nicht zum Versinken anregen, sondern zu totaler „Geistes-gegenwart“, nicht zum Schlafen, sondern zum Aufwachen. Und aufgeweckt hat er die Welt mit seinen konzeptuellen Bildern gründlich: die der bildenden Kunst, siehe etwa Andy Warhol, Marcel Broodthaers, Jeff Koons; die der Literatur, siehe Alain Robbe-Grillet; die der Filmkunst, siehe Alfred Hitchcock, The Simpsons, David Lynch. Selbst die Musik der Beatles hat er inspiriert, Paul McCartney ist seit 1966 Magritte-Fan und -Sammler. Simon Elson



17 Imi Knoebel

Dessau 1940 – lebt in Düsseldorf

Freundin. 1988

Installation: Verzinktes Blech, Stahl, Acryl auf Holz.
300 × 266,5 × 40 cm (118 ⅛ × 104 ⅞ × 15 ¾ in.). Auf der Rückseite des weißen Holzquadrats mit Pinsel in Hellblau, Grün und Rosa signiert und datiert: imi 88. [3203]

Provenienz

Galerie Rudolf Zwirner, Köln / Akira Ikeda Gallery, Japan / Privatsammlung, Japan / Privatsammlung, Deutschland

EUR 80.000–120.000

USD 84,200–126,000

Ausstellung

Bilder. Köln, Galerie Rudolf Zwirner, 1988 / Imi Knoebel: Chaos mit Ordnung. Utsunomiya (Japan), Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, 1994, Abb. S. 17

Wir danken Christian Lethert, Galerie Christian Lethert, Köln, für freundliche Hinweise.

Es war vor allem die Kunst des Minimalismus, die für Imi Knoebel seit Beginn seines Studiums (zunächst an der Werkkunstschule Darmstadt, später an der Düsseldorfer Kunstakademie) im Fokus der Aufmerksamkeit stand. In dem ihm in der Kunstakademie Düsseldorf zu Verfügung gestellten „Raum 19“, den er zunächst mit seinen Studien- und Künstlerkollegen Blinky Palermo und Jörg Immendorff teilte und als künstlerisches Experimentierfeld nutzte, schuf er 1968 seine gleichnamige, legendäre Rauminstallation aus geometrisch geformten Hartfaserplatten und Keilrahmen, heute ausgestellt im Dia:Beacon Museum in New York.

Seine Hinwendung zu Minimalismus und Gegenstandslosigkeit war gleichzeitig auch eine Abwendung von der Lehre seines Professors Joseph Beuys, mit dessen harter Kritik er regelmäßig konfrontiert war. Imi Knoebel war fasziniert von Kasimir Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ und dessen Bauhausbuch „Die gegenstandslose Welt“, die einen wichtigen Ausgangspunkt für seine Arbeit bildeten. Spirituelle und gesellschaftliche Implikationen eines Kunstwerks waren für Knoebel zweitrangig, ihm ging es vor allem um die Kunst als Objekt, als menschliches Produkt. Er versuchte, die Reduktion von Form und Farbe radikal auszureizen, und war fasziniert von dem Gedanken, einen Nullpunkt der Form zu finden, eine minimale Formgebung. So verwendete er anfangs vor allem Schwarz und Weiß sowie unverarbeitete Materialien wie Holz und Hartfaser.

Die mehrteilige Installation „Freundin“ wurde 1988, im Jahr ihrer Entstehung, erstmals zusammen mit den Werken „Tochter“ und „Auf die See schauende Mama“ in der Ausstellung „Bilder“ in der Galerie von Rudolf Zwirner in Köln gezeigt. Links neben einem senkrecht auf dem Boden stehenden Quader aus verzinktem Blech hängt eine zierliche Stahlleiste an der Wand, darüber zwei kleine, mit hellblauer Acrylfarbe bemalte Holzblöcke. Ein mit etwas Abstand darüber installiertes weißes Quadrat aus Holz verleiht der Komposition eine treppenartige, pyramidale Struktur und scheint, ebenso wie die Stahlleiste und die hellblauen Boxen, neben dem schweren Metallkorpus nahezu in der Luft zu schweben. Die Gleichzeitigkeit von Leichtigkeit und Freiheit einerseits sowie Robustheit und Schwere des Materials andererseits verleiht der Installation ihre besondere Intensität. Das Verhältnis von Objekt und umgebendem Raum rückt in den Fokus, ein Thema, das Imi Knoebel von Beginn seines künstlerischen Schaffens an beschäftigt hat.

AK



18 David Hockney

Bradford 1937 – lebt in Beuvron-en-Auge, Normandie

Ouesten. 1994

Gouache auf Velin. 56 × 76,5 cm (22 × 30 1/8 in.). Unten links monogrammiert und datiert: DH 94. Auf der Rückpappe mit dem Etikett und Stempel der Galerie Andre Emmerich, New York, den Etiketten der Nishimura Gallery, Tokio, und der Richard Gray Gallery, Chicago, sowie einem Etikett mit den gedruckten Werkangaben und der Werknummer: 94G23. [3216] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern (1995 über die Richard Gray Gallery, Chicago, vom Künstler erworben)

EUR 90.000–120.000

USD 94,700–126,000

Ausstellung

David Hockney: New Works. Tokyo, Nishimura Gallery, 1994, Kat.-Nr. 25, Abb. S. 41

Wir danken der Richard Gray Gallery, Chicago und New York, für freundliche Hinweise.

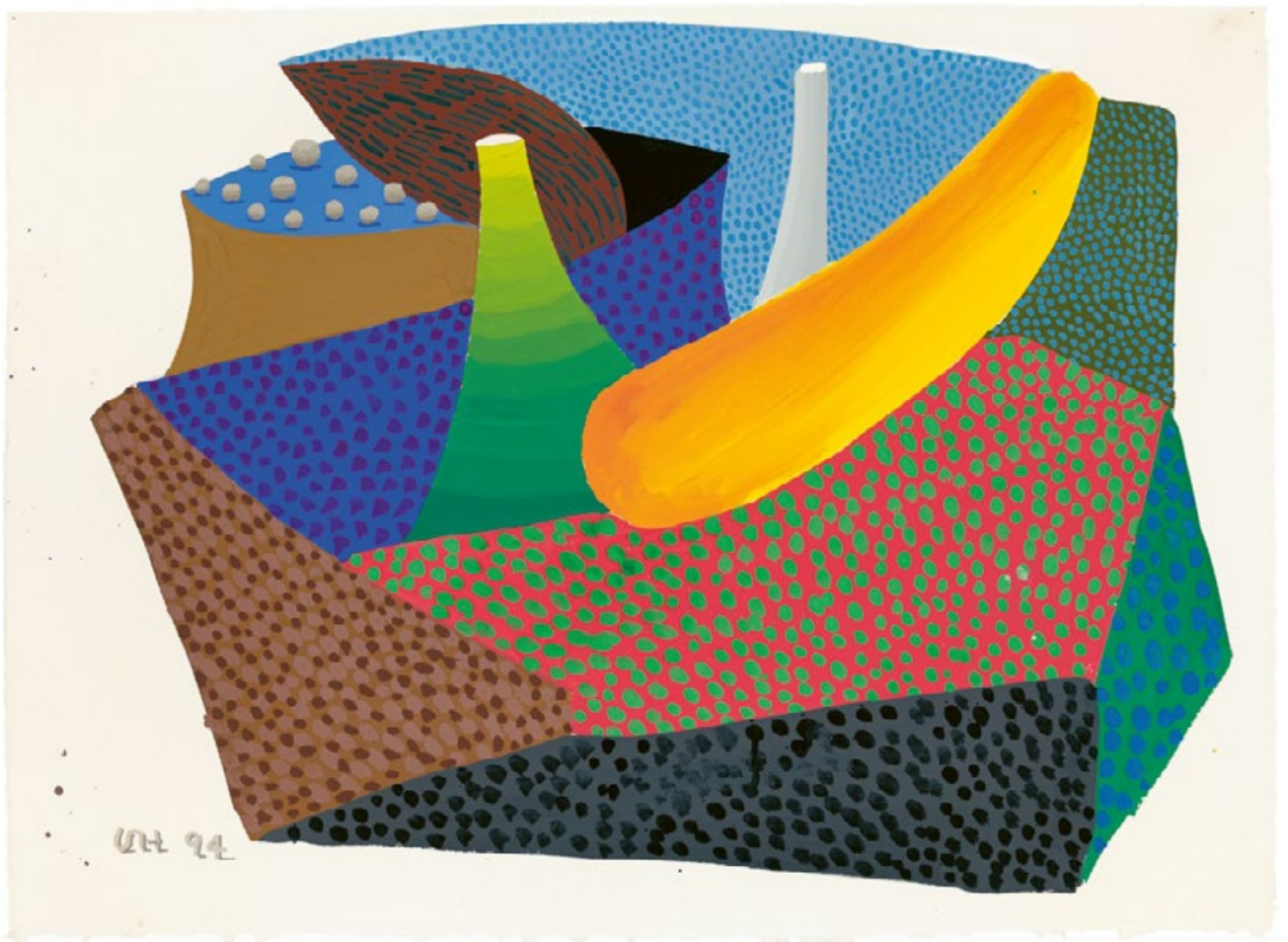
Hockney war in den Sechzigerjahren aus Großbritannien nach Kalifornien ausgewandert, wo er die nächsten Dekaden seines Lebens verbrachte. Intensive Farben und eine ungewohnte Perspektive zeichnen die 1994 von David Hockney geschaffene Gouache „Ouesten“ aus. Die Papierarbeit, welche in ihrer Erscheinung an eine Darstellung einer Papiercollage erinnert, schließt sich der umfangreichen Serie der „Some Very New Paintings“ aus den Jahren 1992 und 1993 an, die eine Schlüsselfunktion im Schaffen des Künstlers einnimmt. In den frühen Achtzigerjahren hatte sich Hockney erstmalig in Form von Polaroid-Collagen der multiperspektivischen Darstellung von Objekten zugewandt, die für sein späteres Schaffen von besonderer Bedeutung sein sollten. Diese eröffneten ihm einen neuen Blick auf das Thema Perspektive und bewegten ihn dazu, eine kubistische Mehransichtigkeit in sein Werk einzuführen. Diese nutzte er zunächst in den ab den späten Achtzigerjahren entwickelten Bühnenbildentwürfen für internationale Opernhäuser und in der Folge in seinen Gemälden und Zeichnungen. Gleichzeitig verwendete Hockney in seinen Gemälden und Papierarbeiten zunehmend kräftigere Farben.

Auf dem vorliegenden Blatt finden sich all diese Elemente wieder. Hockney spielt hier mit Perspektive und erzeugt durch die Verwendung kräftiger Acrylfarben ein von Farbkontrasten geladenes Bild, welches Assoziationen mit Sonne, Himmel, Ozean und den Küstenzügen seiner Wahlheimat Kaliforniens weckt. Der Künstler bezieht sich hier jedoch nicht auf eine bestimmte Landschaft, sondern entwirft eine abstrakte Collage aus Motivausschnitten und Formen, die wiederum aus einem umfangreichen Bestand an „Doodles“ – kleinen Kritzeleien – zusammengefügt wird. Sein kalifornisches Lebensumfeld wird hier also in einer abstrakt-defragmentierten Form wiedergegeben. Auch der rätselhafte Titel unterstreicht die ortsunabhängige Darstellung. Während Hockney sonst seinen Werken sehr deskriptive Titel gibt, erlaubt der Titel dem Betrachter bei diesem Blatt keinen Rückschluss auf Zeit und Ort.

JvH



David Hockney. Double Entrance. 1993–95. Öl/Lwd. 183 × 427 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.



UH 94

19 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„7.4.88“. 1988

Aquarell und Bleistift auf Papier. 17 × 23,5 cm (6 ¾ × 9 ¼ in.). Unten links betitelt, datiert und signiert: 7.4.88 Richter. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Aquarelle von Gerhard Richter aufgenommen, das vom Gerhard Richter Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erstellt wird. [3350] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Fred Jahn, München / ehemals Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 120.000–150.000

USD 126,000–158,000

Gerhard Richter, der erfolgreichste Künstler unserer Zeit, ist seit Jahrzehnten eine Ausnahmeerscheinung. Aufsehen erregte er schon früh, als er nach seiner Übersiedlung aus Dresden in die Bundesrepublik an der Düsseldorfer Akademie den Kapitalistischen Realismus erfand, seine Antwort auf eine Kunstszene zwischen Informel und erweitertem Kunstbegriff. Im Laufe seines Schaffens hat Richter fortwährend die Stile gewechselt, neue Wege beschritten, etwa Zeitungs-fotos gemalt und monochromen Bildern ungegenständliche, vielfarbige Riesenformate gegenübergestellt. Neben traditionellen Landschaftsmotiven und Blumenstücken, gemalt nach selbst aufgenommenen Fotos, stehen „Historienbilder“ wie die Serie zum „18. Oktober 1977“ (C-R 671), „September 2005“ (C-R 891-5) oder der mittlerweile in der Berliner Nationalgalerie ausgestellte „Birkenau“-Zyklus (C-R 937 1-4). Dieser setzt sich mit den Verbrechen der Nationalsozialisten auseinander, ohne sie abzubilden, und ist ein Beispiel von „Richters schier grenzenlosem Mut, das Nichtdarstellbare mit den Mitteln der Malerei zu konfrontieren“ (Benjamin Buchloh, zit. nach: Georg Imdahl: Das teuflische Schöne. Kölner Stadt-Anzeiger vom 4.6.2008)

Gerhard Richter ist und bleibt Maler, das Werkverzeichnis seiner Gemälde umfasst 952 Einträge und ist seit 2017 – der Künstler hat inzwischen das 91. Lebensjahr erreicht – abgeschlossen. Richters Kunst bannt den Blick, auch unser Aquarell, dessen Entstehungszeitpunkt deutlich sichtbar in der unteren linken Ecke notiert ist. Die späten abstrakten Gemälde verändern sich durch mechanische Überarbeitung etwa mit der Rakel ständig, manchmal täglich, und ihre Aussage wandelt sich – was eben noch den Anschein der Vollendung hatte, wird im nächsten Arbeitsgang wieder ausgelöscht, nein: ersetzt durch ein neues Moment des Perfekten, das unter dem nächsten prüfenden Blick wieder modifiziert werden wird.

Die Papierarbeiten sind stabiler, aber auch spontaner, weil sie einen Ist-Zustand wiedergeben, der nicht mehr umgestaltet wird. „7.4.88“ glänzt durch Gelbwerte von unterschiedlicher Intensität, hier deckend, dort diaphan, flüchtig angedeutet, verwischt, mit Orange angereichert und partiell begleitet von leuchtendem Rot. An den Grenzen des Bildformats scheint die Pinselschrift zu verharren – oder läuft sie doch weiter? So eröffnet sich der Weg in die Tiefe, in der auf einmal auch Blau strömt. Unter der Oberfläche geht die „Darstellung“ offenbar weiter, und auch wenn kein Gegenstand zu sehen ist, kein Motiv im klassischen Sinn, vermag das Auge den Reichtum des Malerischen kaum zu fassen, so kraftvoll und bewegt finden sich Farbfelder neben ornamentalen Verschlingungen, sind Betonungen gesetzt und Irrwege bewusst angelegt worden. Ist das Bild vielleicht doch als Abbildung zu lesen, als Sichtbarmachung von Strukturen aus dem schöpferischen Genie seines Autors? Nein, es hat seinen Malprozess zum Thema – und sonst gar nichts. EO



7.4.88

Winter

20 Victor Servranckx

Diegem b. Brüssel 1897 – 1965 Vilvoorde

„Opus 5 ('Les Croisades' or 'Poème épique')“. 1927

Öl auf Leinwand. 70 × 45 cm (27 ½ × 17 ¾ in.). Unten rechts signiert und datiert: SERVRANCKX 1927. Auf dem Keilrahmen mit Bleistift betitelt und datiert: 5-1927. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde und Skulpturen von Victor Servranckx von Xavier Tricot, Ostende, aufgenommen. [3047] Gerahmt.

Provenienz

Jozef De Bruycker, Roeselare (direkt vom Künstler, seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000

USD 52,600–73,700

Ausstellung

Victor Servranckx. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1929 (ohne Kat.) / Exposition De Boeck, Flouquet, Gailliard, Servranckx. Brüssel, Galerie Le Centaure, 1929, Kat.-Nr. 31 (Peinture n° 51927 [coll. M. de B.]) / Abstrakte Kunst. Frankfurt a. M., Bund Das Neue Frankfurt, 1931, Kat.-Nr. 13 oder 14 / Salon Quatriennal de Belgique. Liège, Palais des Beaux-Arts, 1931 / Victor Servranckx. Frankfurt a. M., Bund Das Neue Frankfurt, 1932 (ohne Kat.) / Victor Servranckx. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1947, Kat.-Nr. 36

Literatur und Abbildung

Het Laatste Nieuws (Brüssel), Jg. 42, Nr. 51, 20.2.1929, Abb. S. 5 / Savoir et Beauté (La Louvière), Jg. 10, Nr. 4, April 1930, Abb. S. 162 / Opbouwen (Antwerpen), Jg. 2, Nr. 5, Febr. 1931, Abb. 66 („Schilderij“) / Maandblad voor Oude en Jonge Kunst (Gent u. Antwerpen), Nr. 2, Febr. 1931, Abb. 66 („Schilderij“) / L'Équerre (Lüttich), Jg. 3, Nr. 12, Juni 1931, Abb. S. 19 / Europa (Torhout), 1959, Nr. 4, Abb. S. 46 („Epiek voor een held“)

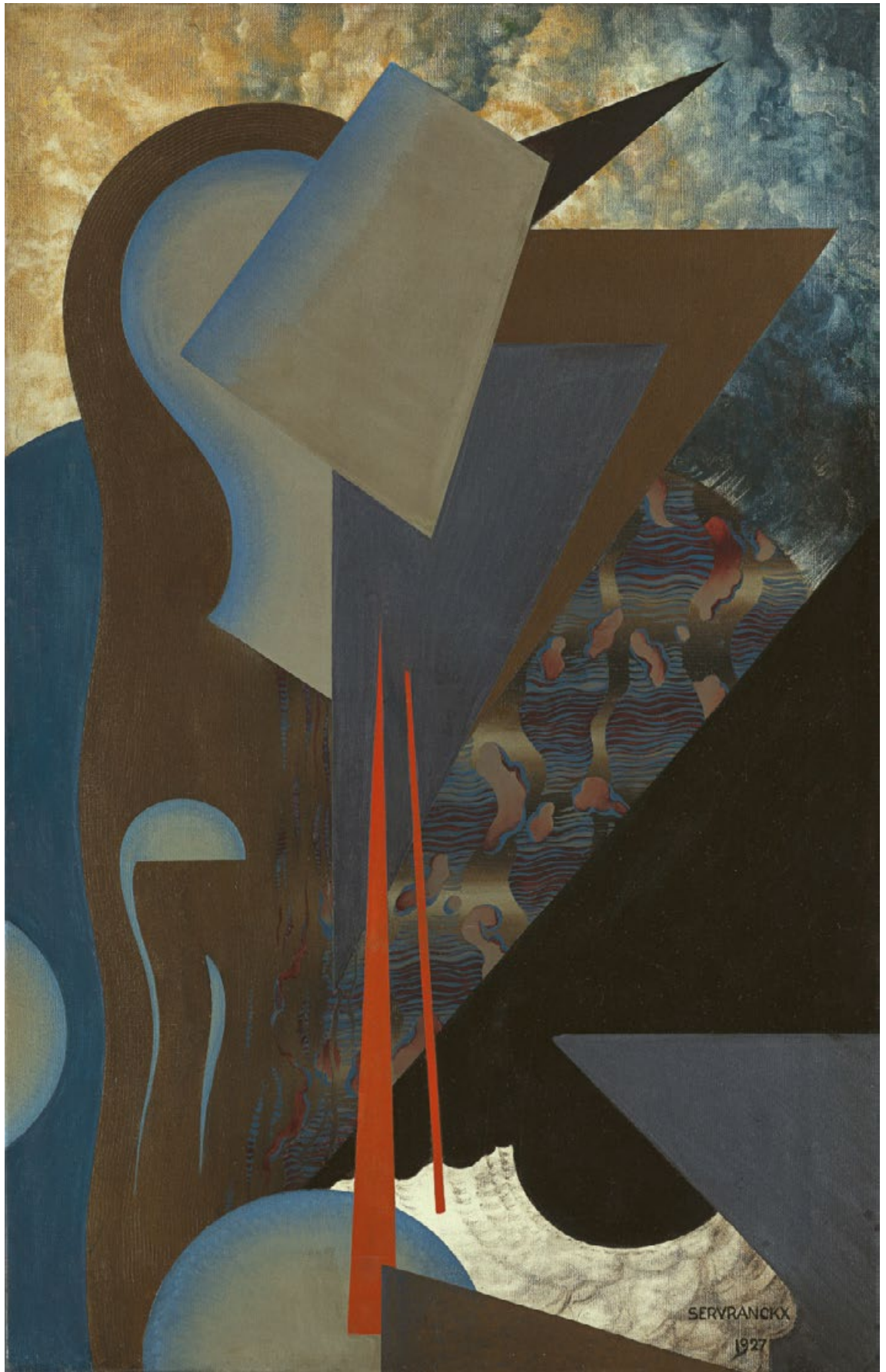
Ein Sturm zieht auf, kein Zweifel. Allerdings ist nicht ganz klar, wo. Auf dieser Welt? Im Kosmos? In Gedanken? In Wahrheit braut sich dieses Unwetter sogar nur in einem Teil des Gemäldes zusammen, dem Victor Servranckx wie allen seinen Werken den immer gleichen Titel „Opus“ mit durchlaufender Nummerierung gegeben hat.

Zusätzlich ist das Bild mit dem Titel „Les Croisades or Poème épique“ (Die Kreuzzüge oder episches Gedicht) versehen. Der sprechende Bildtitel öffnet eine weitere Dimension für die Deutung des Gemäldes. Etwa die metallisch wirkenden Formen im linken Bildfeld nehmen die Kontur einer Rüstung oder eben eines Kreuzritters an. Vor ihm scheint Blut in Form von roten, langen Keilen in die Erde zu sinken.

Der Surrealist Servranckx war ein wahrer Meister darin, Kompositionen aus Gegenüberstellungen und Kontrasten aufzubauen. Auch auf diesem Gemälde finden sich die scheinbar miteinander ringenden offenen und geschlossenen Formen, die Flächen und aufgebrochenen Bereiche, die im Bild um unsere Aufmerksamkeit konkurrieren. Die Dynamik, die „Opus 5“ so ausstrahlt – vielleicht ist sie das eigentliche Thema, der Kern, um den es Servranckx in diesem Werk wirklich geht.

UC

Wir danken Xavier Tricot, Ostende, für freundliche Hinweise.



SERVANCKX
1927

21 Arthur Segal

Jassy 1875 – 1944 London

„Stilleben mit Flasche“. 1924

Öl auf Rupfen, im Künstlerrahmen. 51 × 61 cm

(68 × 80 cm) (20 1/8 × 24 in. (26 3/4 × 31 1/2 in.)).

Unten links signiert: A. Segal. Unten rechts datiert:

1921. Werkverzeichnis: Liska 285. Rahmen etwas berieben. [3231]

Provenienz

Deutsche Kunstgemeinschaft, Berlin / Galerie Grosshennig, Düsseldorf / Ruth O'Hara (1985 bei Sotheby's, London, erworben) / Privatsammlung, Rumänien

EUR 120.000–150.000

USD 126,000–158,000

Ausstellung

Ausstellung der Novembergruppe, Malerei, Plastik, Architektur. Berlin, Ausstellungshaus der Berliner Secession, 1925, Kat.-Nr. 74 / Memorial Exhibition of Oil Paintings, Woodcuts, Sculpture (1894–1944) by Arthur Segal. London, The Royal Society of British Artists Galleries, 1945, Kat.-Nr. 26 (Bottle on the Window) / Ausstellungs- und Angebotskatalog Deutscher und Französischer Kunstwerke des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf, Galerie Wilhelm Grosshennig, 1972/73, Abb. S. 67

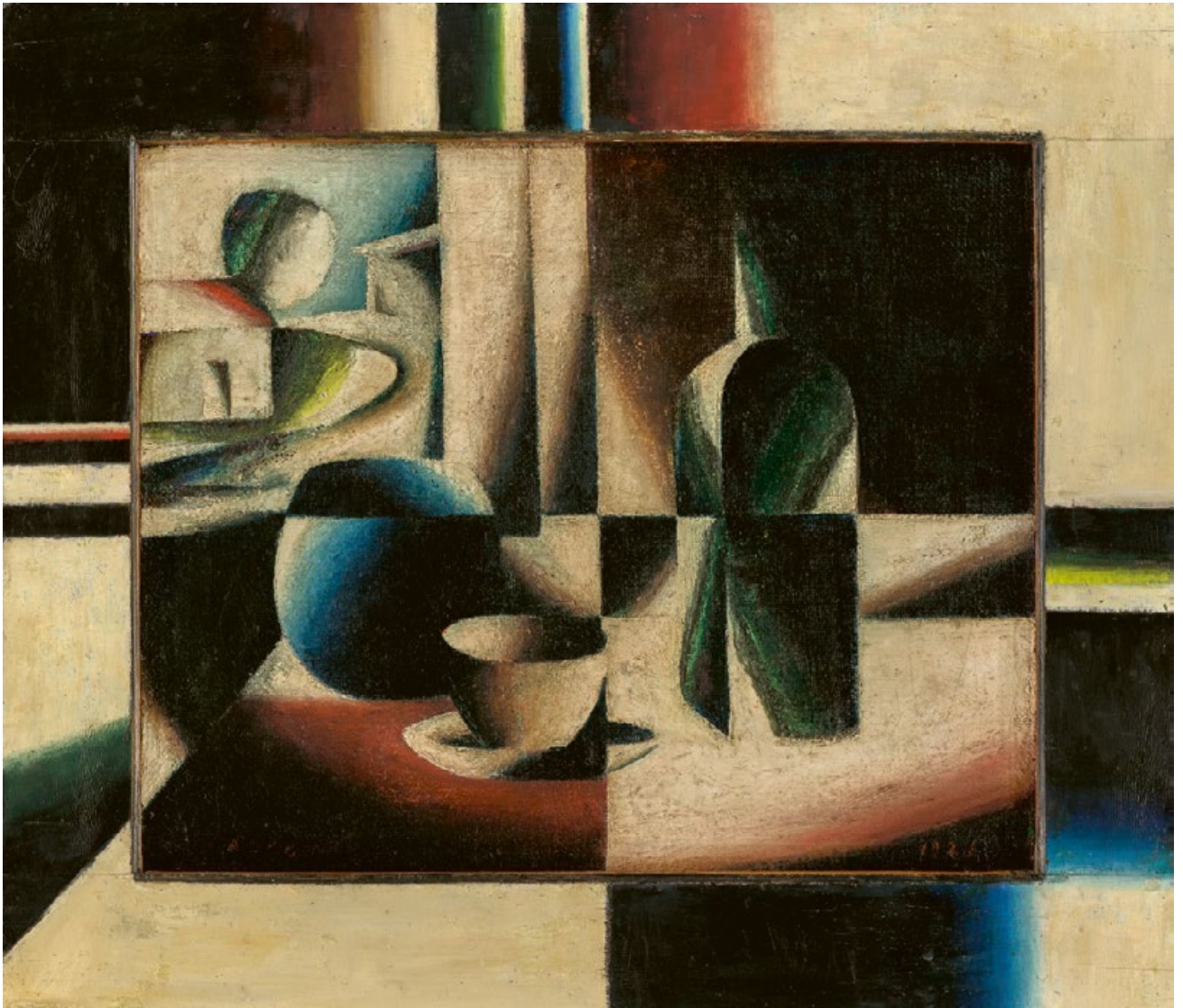
Literatur und Abbildung

Deutsche Kunstgemeinschaft (Hg.): Mitteilungsblatt für Mitglieder und Freunde, März 1928, Nr. 2106, S. 47 (Stilleben am Fenster) / Impressionist & Modern Paintings & Sculpture Part II. London, Sotheby's, 4.12.1985, Kat.-Nr. 173

In Arthur Segals Person und künstlerischem Wirken bündeln sich nahezu alle wichtigen Kunstbewegungen, die wir mit der Moderne in Berlin verbinden. Ab 1904 lebte er hier, stellte mit der Berliner Secession und dann der Neuen Secession aus und publizierte in Herwarth Waldens „Sturm“. Er hatte 1916 eine Ausstellung im Züricher Cabaret Voltaire, wo er in Kontakt mit den dortigen Dadaisten kam, war nach seiner Rückkehr Mitglied der Novembergruppe und dort zeitweilig im Vorstand und gründete seine eigene Malschule. Er war ein Künstler, der stilistisch vieles ausprobierte und in seiner Malerei unter anderem die Arenen des Expressionismus und Futurismus bespielte, bevor er sich einem atmosphärischen Naturalismus zuwandte, der seine Attraktivität aus Segals großer Kenntnis optischer Phänomene bezog.

Eine zentrale Idee des Malers war die der Gleichwertigkeit aller Bildelemente. Sie sollte sowohl die zentralperspektivische Vorstellung durch Betonung der Fläche außer Kraft setzen als auch dem Auge ein freies, ungelenktes Umherschweifern ermöglichen, das in jedem Teil des Bildes zugleich das Ganze sehen kann. Auch wenn die Theorie hier, wie so oft, stringenter als die Praxis daherkommt, hat ihre Umsetzung durch Segal doch einige seiner faszinierendsten Bilder hervorgebracht.

Das „Stilleben mit Flasche“ bündelt Segals Erkenntnisse über Gleichwertigkeit auf raffiniert ambivalente Weise. Er unterteilt den Bildraum in vier gleich große Rechtecke, die schon für sich eine gewisse Standardisierung der Fläche bewirken. Die malerische Ausführung orientiert sich an Gegensätzen: hell/dunkel, flach/gerundet und Positiv-/Negativform. Die titelgebende Flasche etwa setzt sich aus stark kontrastierenden Formen zusammen, deren Ränder an einzelnen Stellen mit dem Umraum verschmelzen. Eine an sich konkrete Form wird auf diese Weise aufgelöst. Diese Fragilität lässt das Auge weiterziehen zu anderen Bildstellen, wo ihm genau dasselbe widerfährt. Die Verunklärung der Raumsituation – wo endet das Innen, wo beginnt das Außen? – führt zu weiterer Irritation. Räumlichkeit suggeriert Segal durch stufenlose Schattierungen der Gegenstände, die starken Kontraste aber konterkarieren diesen Eindruck sogleich wieder. Diese Malerei in kühlen Blau- und Rottönen gibt sich in feiner Ironie kubistisch, zeigt allerdings an keiner Stelle des Bildes wirkliche Mehransichtigkeit. Der bemalte Rahmen schließlich ist nicht einfach die Fortsetzung des Bildes, sondern ein Schau-fenster der Prinzipien, nach denen es gemalt ist – der Künstler präsentiert hier sein Konzept der Kontraste und Abschattierungen in rein abstrakter Weise, ohne gegenständliche Anleihen. In heutigem Sinn hat Arthur Segal ein geradezu interaktives Bild erschaffen, das den Rhythmus der Augenbewegung einerseits erzeugt und andererseits, vom Betrachter gesendet, wieder abbildet. MS



22^R Imi Knoebel

Dessau 1940 – lebt in Düsseldorf

„Ich Nicht XI“. 2006

Mehrteiliges Wandobjekt: Acryl auf Aluminium und Acryl auf Kunststoffolie. 317,5 × 373 × 8,4 cm (125 × 146 $\frac{7}{8}$ × 3 $\frac{1}{4}$ in.). Auf Teil C rückseitig mit Acryl sowie jeweils auf der Rückseite der Folien mit Bleistift signiert und bezeichnet: IMI 2.16. Auf den oberen Aluminiumpanelen rückseitig jeweils mit einem Etikett mit der gedruckten Montierungsanleitung. [3356]

Provenienz

Filomena Soares, Lissabon / ehemals Privatsammlung, Europa

EUR 160.000–200.000

USD 168,000–211,000

Wir danken Christian Lethert, Galerie Christian Lethert, Köln, für freundliche Hinweise.

„Who’s afraid of Red, Yellow and Blue?“, so lautet die legendäre Frage Barnett Newmans, titelgebend für seine ikonische Serie aus vier monumentalen Farbfeld-Gemälden in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau aus den Jahren 1966 bis 1970, die zu den Hauptwerken des abstrakten Expressionismus gehören.

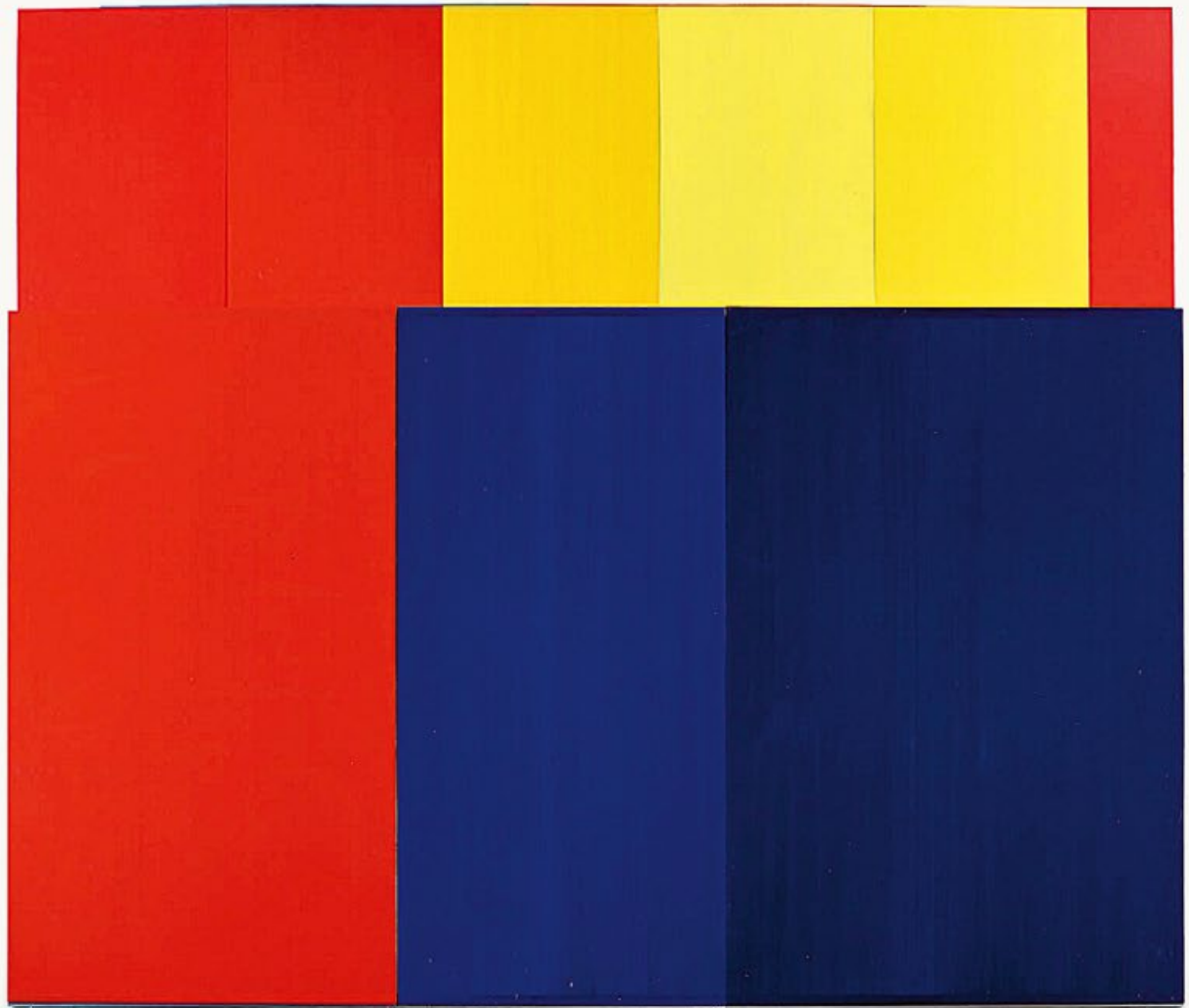
„ICH NICHT“ ist Imi Knoebels selbstbewusste Antwort! In seiner gleichnamigen, mehrteiligen Serie aus großformatigen Wandarbeiten stehen zwei Ideen im Vordergrund, die für sein gesamtes künstlerisches Wirken fundamental sind: der Umgang mit Farbe und die Objekthaftigkeit der Malerei.

Da ist zum einen die Auseinandersetzung mit Farbe, konkret, die Arbeit mit Primärfarben und damit die Konzentration auf die Ausgangspunkte des Farbspektrums. Bereits in den 1970er-Jahren spielt Knoebel mit seiner Serie „Rot, Gelb, Blau“ (1977–78) auf Ellsworth Kellys Werkreihe „Red, Yellow and Blue“ aus den 1960er-Jahren an, in der dieser mit verschiedenen Kombinationen der drei Primärfarben experimentierte und die Wechselwirkung zwischen Bild und umgebendem Raum untersuchte. Die Reduktion von Farbe und Form und die spielerische Kombination dieser reduzierten Elemente sind wichtige Prinzipien in Knoebels künstlerischer Arbeit. Es geht ihm dabei nicht um die Symbolik von Farbe, sondern um ihre visuelle Potenz, ihre körperliche Wirkung auf den Betrachter.

In seiner Serie „Ich Nicht“ bezieht Knoebel direkt und explizit Stellung zu Barnett Newmans Frage und begegnet ihr mit einer völlig anderen Haltung. Suchte Barnett Newman in seiner Farbfeldmalerei noch nach Erhabenheit und transzendentaler Erfahrung, stellt sich Knoebel die Frage nach der Essenz von Malerei mit Leichtigkeit, Humor und einem spielerischen Ansatz. Anders als die abstrakten Expressionisten begreift er Malerei weniger in einem existenziellen Sinn, sondern ganz profan: als Objekt, als Farbe auf Flächen und Körpern.

Dieses Verständnis von Malerei als Objekt und damit die Rückführung der Malerei auf ihren materiellen Bildträger sehen wir in „Ich Nicht XI“ auf eindrückliche Weise visuell realisiert. In seiner Neuauflage der abstrakten Farbfeldmalerei komponiert Knoebel aus unterschiedlich großen, monochrom in Primärfarben bemalten Aluminiumplatten und Kunststoffolien ein Bild, das modular zusammengesetzt ist und damit die Idee einer Neukombination stets mitdenken lässt. Die Elemente ragen in den Raum und entfalten eine materielle, skulpturale Kraft. Knoebel schafft ein Werk von höchster Intensität, das den Betrachter in seinem Zusammenspiel aus Monumentalität und Einfachheit in den Bann zieht.

ES



Interview mit Aurel Scheibler **Wie kam Ernst Wilhelm Nay zu der Bilderfindung der Scheibe?**

Wie kam Nay auf den Punkt, müssen Sie fragen. Nay, der seine Malerei ständig überprüfte und – wenn man so will – alle zwei Jahre veränderte und erneuerte, kam 1953, wahrscheinlich inspiriert durch seine Mitarbeit an dem Film „Eine Melodie – vier Maler“, auf den Punkt.

Ein Künstler arbeitet intuitiv und setzt dabei seinen Intellekt ein. Nay war ein Künstler, der im Malprozess zu Veränderungen kam. In dieser Zeit wollte er, insbesondere durch neue Musik und Wissenschaft angeregt, eine chromatische Choreografie entwickeln, die die Fläche gestaltet.

Der Film von Herbert Seggelke „Eine Melodie – vier Maler“, war vielleicht ein Auslöser, denn wie ein Tonsetzer zeichnete Nay farbige Punkte direkt auf das Filmband, und so entstand eine visuelle Melodie aus tanzenden Scheiben. In seinen „Regesten zu Leben und Werk“ von 1958 beschreibt Nay diesen Vorgang so: „Machte ich nun einen farbigen Punkt auf eine leere Fläche, so entstand im gleichen Augenblick eine erstaunliche Anzahl von Spannungen [...] Breitete ich den Punkt aus, verstärkten sich die Spannungen. Eine zweite solche Scheibe, eine dritte, eine vierte – alle gleich groß, ergaben schon eine höchst komplizierte Formrelation. Auch entstand dabei eine Mehrzahl von Farben, wenn ich jeder Scheibe eine andere Farbe gab, das konnte als chromatische Reihe angesehen werden.“

Die gesamte Periode der Scheibenbilder umfasst die Jahre 1954 bis 1962. Das Bild „Alpha“ von 1957 fällt in eine zweite Gruppe der Scheibenbilder, die von etwa 1957 bis 1959 entstanden. Nay benannte die Bilder der Zeit von 1956 bis 1958 als „vollchromatisch klingende Nomadenbilder, Psalmenbilder“ und erklärte dazu: „Es ist immer die mythisch-magische Welt, die Transzendenz des Chthonischen, die nun in den Bildern der letzten Jahre aus der Formsprache der Farbe direkt emaniert. Daher Nomadenbilder oder Psalmen-Ähnlichkeit. Es ist nie ein Spirituelles oder ein Reflexives, eher wie ‚spirituals‘ der Neger [sic!]. Aber der Charakter ist der des heutigen Europäers, des Weltbürgers und Nomaden, der nichts mehr außer sich selbst anzuerkennen, zu erkennen vermag, so daß es auch gleich ist, wo er sich gerade befindet.“

Wie hat Nay das Kolorit bestimmt? Ist das zufällig oder überlegt?

Nay hatte eine große Farbbegabung und ragt als einer der interessantesten und erfindungsreichsten europäischen Koloristen hervor. Nay bezeichnete die Auswahl seiner Farben auch als Tonsatz – in Analogie zum Anordnen, das heißt Setzen der Töne in der Musik. Durch das Einbeziehen der „Scheibe“ als Gestaltungsmittel gelang es ihm, die Fläche der Leinwand – mittels einer Choreografie aus kalten und warmen Farbtönen in arithmetischer Setzung – durch die Farbe zu bestimmen. Er schrieb dazu: „Die Spannungen, die Energien der Fläche, der Farbe, von Farbe zu Fläche, führten zu ganz anderen, neuen Bildvorstellungen, Gesang, Tanz der Fläche, wenn man will. Noch einmal gab es eine höchst intensive Betonung des farbig Konstruktiven, indem ich die Scheibe als potentielle Energieform anwandte und mit ihr



Aurel Scheibler in seiner Bibliothek, Berlin

die Flächenchoreografie begann. Das war nun entscheidend. Setzen wie ein Tonsetzer, ohne zu wissen, was das Bild hergeben würde und hergeben könnte.“ Analog zur Musik wirken die Scheibenbilder, wie Siegfried Gohr einmal bemerkte, wie Membranen, die einen optischen Schalldruck erzeugen.

Wie fand er den Titel für sein Werk? Hängt beides zusammen?

Die Titel seiner Bilder fand Nay erst nach deren Vollendung. Sie entsprangen unterschiedlichsten Sphären seiner Gedankenwelt und verdeutlichen über alle Werkphasen auch „das Bedürfnis des Malers, seine Werke sprachlich zu vermitteln“, wie Karin Schick ausführte: „Nays farbintensive [...] Bilder sind visuelle, sinnliche Erlebnisse. Befasst man sich eingehender mit ihnen, begegnet man aber nicht nur einer Fülle von Gestaltungsformen, sondern trifft auch auf ein Gespinst aus Sprache. Der Maler hat seinen Werken sprechende Titel verliehen [...]“. „Zwischen 1949 und 1961 benannte Nay seine Gemälde immer wieder mit griechischen Buchstaben. Im Verlauf von über zehn Jahren verwendete er – ohne Rücksicht auf die richtige Abfolge – 18 der 24 Zeichen des Alphabets, wobei er alle sieben Vokale einsetzte und diese meist mehrfach; mit einem Ypsilon beginnt und endet die Reihe.[...] Hätte Nay lediglich eine Aufzählung im Sinn gehabt, wären auch römische Ziffern oder lateinische Buchstaben denkbar gewesen, die griechischen boten ihm aber weitere Möglichkeiten. Als Zeichen bilden sie geschwungene Linien, ausgeschrieben werden sie zu mehrsilbigen Wörtern, und ausgesprochen tönen sie überaus klangvoll.“

Welche Position nimmt „Alpha“ im Œuvre ein?

Dieses von Nay für die wichtige Ausstellung „50 Ans D’Art Moderne Expo58“ in Brüssel 1958 ausgesuchte Bild erwarb Josef Steegmann für seine exquisite Sammlung der Klassischen Moderne aus dieser Ausstellung. 1960 wurde es in der Kunsthalle Basel und 1962 in der Retrospektive zum 60. Geburtstag im Museum Folkwang gezeigt. Vielfach besprochen und abgebildet, gehört es sicher zu den markantesten Bildern von Nay aus dieser Zeit.

Wie ging es nach den Scheibenbildern im Schaffen von E. W. Nay weiter?

Das Ende der Scheibenbilder leitet Nay in seinen Bildern der Jahre 1961/62 zunehmend durch Graphismen und in die Scheiben gesetzte Schraffuren ein. Eine ungewohnte Wildheit in größeren Hoch- und Querformaten wird sichtbar. In dieser Zeit beginnt er, die großformatigen Leinwände auch horizontal von allen Seiten und mit ganzem Körpereinsatz zu bearbeiten. Es erfolgt ein Durchstreichen der Flächen und dabei das vermehrte Einfügen von Ellipsen in die Kreisflächen, die schließlich in Augenformen münden und den Künstler zunächst selbst erstaunen. In nur zwei Jahren – 1963 bis 1964 – entstehen die sogenannten „Augenbilder“. Sie bilden eine Apotheose dieses Motivs und stehen in der europäischen Malerei in einer langen Entwicklungslinie hin zur schwerelosen Kunst als einem weiteren Höhepunkt in der Malerei der Nachkriegsabstraktion. Sie bringen eine neue Intensität der Beziehung von Betrachter und Werk hervor und wagen einen noch expressiveren Gestus mit Effekten wie gespritzten Farben auf verdünnt aufgetragenen Schichten.

Im Winter 1964/65 beginnt Nay, in seinem Atelierhaus in Oberbayern einen neuen Stil zu entwickeln. Seine Werke erfahren eine starke Vereinfachung der Formen und vor allem ab 1967 die Reduzierung auf wenige klar gesetzte Farben, die in vertikaler Reihung die Fläche bestimmen, aber 1968 wiederum durch einige Figurationen angereichert werden. Dabei gewinnt das Weiß des Bildgrunds einen farblichen und gestaltlichen Eigenwert. Sie kündeten von einem erneuten Aufbruch und Höhepunkt in seiner Malerei.

23 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Alpha“. 1957

Öl auf Leinwand. 116,5 × 89,5 cm (45 7/8 × 35 1/4 in.).
Unten rechts signiert und datiert: Nay 57. Rückseitig
signiert: Nay. Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt
und datiert: Nay „Alpha“ – 1957. Werkverzeichnis:
Scheibler 863. [3000] Gerahmt.

Provenienz

Josef Steegmann, Vaduz (1958 vom Künstler erworben) /
Privatsammlung, Rheinland (2003 bei Sotheby's, London,
erworben)

EUR 400.000–600.000

USD 421,000–632,000

Ausstellung

50 Ans D'Art Moderne (Expo 58). Brüssel, Palais Inter-
national des Beaux-Arts, Kat.-Nr. 243, Abb. S. 148 /
Willi Baumeister. Ernst Wilhelm Nay. Basel, Kunsthalle,
1960, Kat.-Nr. 116 / E.W. Nay. 60 Jahre (Retrospektive).
Essen, Museum Folkwang, 1962, Kat.-Nr. 35

Literatur und Abbildung

Hanns Theodor Flemming: Malerei auf der Brüsseler
Weltausstellung – Fünfzig Jahre Moderne Kunst, in:
Das Kunstwerk, XII. Jg., Heft 1/2, Baden-Baden, 1958,
S. 29/30 / Will Grohmann: Ernst Wilhelm Nay, in:
Quadrum V, Brüssel, 1958, S. 90/91, m. Abb. / Albert
Schulze-Vellinghausen: E. W. Nay – Wege und Ver-
wandlung eines Œuvres (aus: Frankfurter Allgemeine
Zeitung, 21.1.1959), in: Anspielungen – Ausgewählte
Rede, Aufsätze, Kritiken zur Bildenden Kunst, Litera-
tur, Architektur etc., Hannover 1962 / Albert Schulze-
Vellinghausen: Dem sechzigjährigen Nay – Ausstellung
im Folkwang-Museum Essen, in: Frankfurter Allge-
meine Zeitung, Juni 1962, S. 181 / Briefe aus den Jahren
1924–1967. Archiv für Bildende Kunst am Germani-
schen Nationalmuseum Nürnberg (Hg.): E. W. Nay, Bil-
der und Dokumente, München 1980, S. 163, Abb. 90 /
Magdalene Claesges: Die Geburt des elementaren Bil-
des aus dem Geist der Abstraktion: Versuch einer
Deutung der theoretischen Schriften von Ernst Wil-
helm Nay. Köln, Univ. Diss., 2001, S. 169, Abb. 56 /
Versteigerungskatalog: Contemporary Art (Evening).
London, Sotheby's, 6.2.2003. Kat.-Nr. 18, m. Abb. /
John-Paul Stonard / Pamela Kort: Ernst Wilhelm Nay.
London, Rinding House, 2012, S. 117

- Repräsentatives Scheibenbild des bedeutendsten
abstrakten deutschen Malers der Nachkriegszeit
- Kraftvoller Farbakord von höchster kompositori-
scher Dichte
- Die Scheibenbilder gelten als Höhepunkt im Schaffen
des Künstlers



24^N Gilbert & George

1943 San Martin de Tor bzw. 1942 Plymouth – leben in London

„WHITE ARMY“. 2008

18-teilig: C-Print, jeweils im Künstlerrahmen.
226 × 381 cm (jeweils: 75,5 × 63,5 cm) (89 × 150 in.
(each: 29 ¾ × 25 in.)). In der unteren Reihe im Druck
datiert, betitelt und signiert: 2008 WHITE ARMY
Gilbert + George. Jeweils rückseitig auf einem Etikett
mit den gedruckten Werkangaben mit der Folgenummer
beschriftet. Unikat. [3098]

Provenienz

Privatsammlung, Europa (in der Galerie Arndt & Partner,
Berlin, erworben)

EUR 70.000–90.000

USD 73,700–94,700

Ausstellung

Gilbert & George. Jack Freak Pictures. Berlin, Galerie
Arndt & Partner, 2009 / Gilbert & George. Jack Freak
Pictures. Hamburg, Deichtorhallen; Linz, Lentos
Kunstmuseum, 2011, Kat.-Nr. 28

Wie in zwei gigantischen Rosettenfenstern einer gotischen Kathedrale arrangiert, schauen uns Gilbert & George in ihrer monumentalen, aus 18 schwarz gerahmten C-Prints bestehenden Arbeit „WHITE ARMY“ (2008) mit verdutzten Augen an. Die Porträts ihrer Gesichter sind digital bearbeitet, gespiegelt und zu einem dynamischen, psychedelischen Ornament montiert. Durch die axiale Spiegelung der Gesichter bekommen diese etwas Sinistres, Entrücktes und vor allem Komisches.

Die Fotoarbeit stammt aus der Serie „Jack Freak Pictures“, einer der umfangreichsten und bekanntesten Serien der beiden Künstler, die 2011 in einer großen Ausstellung in den Hamburger Deichtorhallen und dem Lentos Kunstmuseum Linz fast vollständig gezeigt wurde und über die der britische Autor Michael Bracewell schreibt: „The Jack Freak Pictures are amongst the most iconic, philosophically astute and visually violent works that Gilbert & George have ever created.“

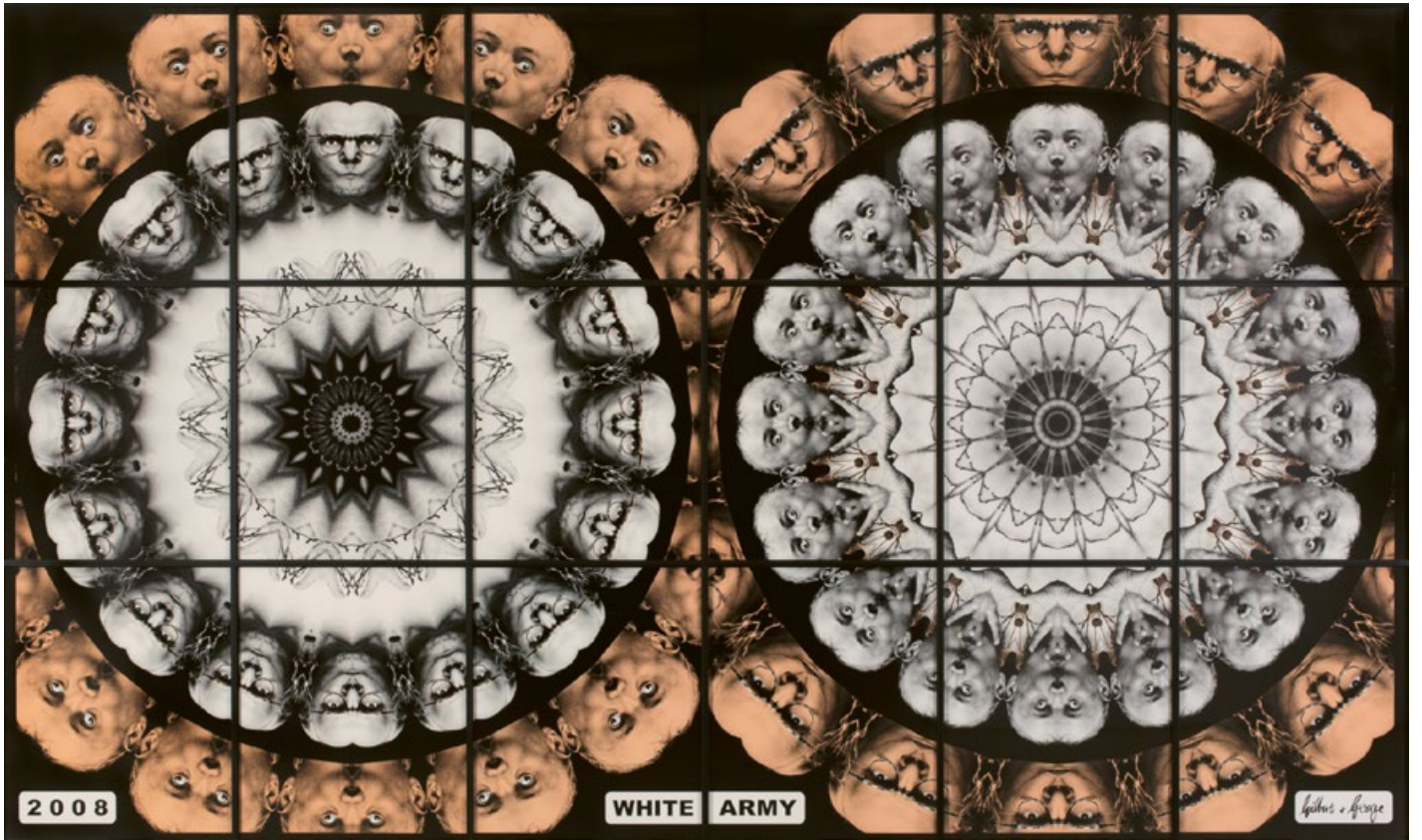
In dieser kompositionell und thematisch ambitioniertesten Werkgruppe befasst sich das Künstlerpaar mit Themen wie Identität, Religion, Sexualität und Patriotismus. Wiederkehrende Elemente sind Medaillen, Embleme, Landschaft, Stadtpläne und Momentaufnahmen aus der Umgebung ihres Studios im Londoner East End – und immer wieder mittendrin: der Union Jack, die britische Flagge mit ihrem ikonischen Design in Rot, Weiß, Blau, sowie die Künstler selbst als Protagonisten in ihren eigenen Kunstwerken.

In „Jack Freak Pictures“ bringen Gilbert & George diese Elemente zusammen, arrangieren sie neu und schaffen damit komplexe, kaleidoskopartige Bilder, in denen es auch um die Frage geht, welche Konnotationen die Menschen mit der britischen Flagge in Verbindung bringen; es geht um Gefühle, Gedanken, Hoffnungen und Ängste – und allem voran auch um den titelgebenden Ausgangspunkt der Werkserie: den Künstler als Freak.

Diese Gleichzeitigkeit von Ernsthaftigkeit und groteskem Humor macht das Werk von Gilbert & George so einzigartig. In ihren Arbeiten heben sie die Unterscheidung zwischen Kunst und Alltag auf und möchten so eine „Kunst für alle“ schaffen. Gilbert & George begreifen sich als eine Künstlerpersönlichkeit und inszenieren sich gleichzeitig selbst als Kunstwerk: „We are two people, but one artist. Two people, but one composition“ (Gilbert & George, 2011).

Die beiden kamen 1967 während ihres Studiums der Bildhauerei an der St. Martin's School of Art in London zusammen und schufen bereits kurze Zeit später gemeinsam ihre ersten „Living Sculptures“. Seit 1971 arbeiten sie mit montierten Fotografien in den typischen Rasteranordnungen, die sich schnell zu ihrem Markenzeichen entwickelten. 1986 wurden sie mit dem Turner Prize ausgezeichnet und 2005 bespielten sie auf der Venedig Biennale den britischen Pavillon.

ES



2008

WHITE ARMY

Lukas + Anne

25 Lothar Schreyer

Blasewitz bei Dresden 1886 – 1966 Hamburg

„Der Dom“. 1925

Öl auf Leinwand. 73 × 76 cm (28 ¾ × 29 ⅞ in.).

Rückseitig betitelt, signiert und datiert:

„Der Dom“ Lothar Schreyer 1925. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Galerie Brockstedt, Hamburg. Restaurierter Einriss. [3355] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Galerie Brockstedt, Hamburg

EUR 30.000–40.000

USD 31,600–42,100

Literatur und Abbildung

Der Sturm, 18. Jg., Heft 1 u. 2, April/Mai 1927, Abb. S. 19

Die Farben auf diesem faszinierenden Gemälde von Lothar Schreyer sind so intensiv, als seien sie von hinten beleuchtet – wie bei den Glasfenstern einer gotischen Kathedrale. Auf den ersten Blick ist es nicht einfach zu erkennen, was man da gerade sieht. Konzentrische Kreise verwirren die Sinne, die Rechtecke, Balken, Linien in Gelb und Rosa, in Blau, Grün, Rot und Weiß, sie bieten dem Auge keinen Halt. Dann schälen sich aus dem euphorisierenden, rätselhaften Wirrwarr nach und nach Gewissheiten heraus: das Herz Jesu im Zentrum des Bildes, das Kreuz und das Petruskreuz rechts und links im Bild. Schließlich die Silhouette eines Bauwerks mit Kuppel – das ist der „Dom“, der diesem Bild den Titel gab.

Lothar Schreyer, sein Urheber, war nicht nur Maler. Er war auch noch Lyriker, Theatermacher, Mystiker, Jurist und Redakteur von Herwarth Waldens Zeitschrift „Der Sturm“. Schreyer verfasste Abhandlungen zum Isenheimer Altar, über mittelalterliche Buchmalerei und „Die deutsche Landschaft – eine Naturbetrachtung“. Von 1917 bis 1920 stand er der „Sturm-Bühne“ in Berlin vor und wurde 1921 von Walter Gropius als Meister und Leiter der Bühnenklasse an das Bauhaus in Weimar berufen. In der Vielfalt seiner Talente und Aktivitäten war Schreyer selbst in den revolutionären exaltierten Zwanzigerjahren eine Ausnahmeerscheinung.

Und er hatte damit nicht immer Glück. 1923, zwei Jahre bevor sein Gemälde „Der Dom“ entstand, endete seine Zeit als Bauhaus-Lehrer unfreiwillig. Seine Studentinnen und Studenten lehnten sich gegen ihn auf, als er sie in seiner Inszenierung des Stückes „Mondspiel“ als „Grundfarben“ auf die Bühne schicken wollte, wo sie „Grundbewegungen“ darstellen sollten.

Schreyer, Sohn eines Landschaftsmalers aus dem Villenvorort Blasewitz bei Dresden, hatte sich bereits ab dem Ende des Ersten Weltkrieges auch religiösen Themen gewidmet. Sogar der Entwurf für die Hauptfigur seines „Mondspiels“, die „Maria im Mond“, zeigt Züge traditioneller Mariendarstellungen. Seinem oft streng geometrischen, abstrakten Stil blieb er dabei allerdings stets treu.

Die Emphase, die die Komposition von „Der Dom“ ausstrahlt, erinnert nicht von ungefähr an die „simultanen Bilder“ des fast gleichaltrigen Franzosen Robert Delaunay. Wie in diesen darf man in Schreyers „Dom“ den Versuch sehen, den modernen Zeiten im Delirium der Farben und in der Neuordnung der Formen einen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Aber man muss konstatieren, dass dieses Meisterwerk auch von der Sehnsucht des Malers nach Halt und Stabilität und Trost durch den Glauben spricht. Nicht umsonst hat er den christlichen Symbolen Herz und Kreuz so prominente Plätze im Bild gegeben. Und nicht umsonst wirken der Dom und sein Überbau in all ihrer schillernden Farbigkeit auch fest gebaut und architektonisch konstruiert. Das ist nur scheinbar ein Widerspruch. Es ist diese Komplexität, die das Gemälde „Der Dom“ zu einem Hauptwerk in Schreyers Schaffen macht.

UC





Elena Sánchez „Nur mit der Kälte der Präzision hat man Zutritt zu den Feuern der Seele“ – Konrad Klaphecks Obsession für den Wasserhahn

Konrad Klaphecks Faszination für Maschinen und Gebrauchsgegenstände beginnt früh! Mit 13 Jahren ist er tief beeindruckt vom Anblick eines Klempners, der eine Reparatur im Badezimmer seines Elternhauses vornimmt: „Als ich seine geöffnete Tasche mit Rohren, Muttern und Schrauben, diese ganze Welt aus glänzendem Chrom sah, sagte ich mir, ‚das malen können!‘“ (Konrad Klapheck, 1970)

Klapheck, 1935 in Düsseldorf geboren und im Juli dieses Jahres verstorben, ging diesem Wunsch nach und begann 1954 sein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Bruno Goller. Gollers Motivwahl und sein spezieller Umgang mit der Gegenständlichkeit, bei der er die gemalten Objekte in ihrer ganzen Eigenartigkeit und Fremdheit erfasste und stets mit einer persönlichen, subjektiven Note wiedergab, war wegweisend für seinen Schüler Konrad Klapheck.

Dem künstlerischen Geist der Zeit, dominiert von Abstraktion, Tachismus und Informel, setzt Klapheck seine allem voran von der Kunst der Surrealisten inspirierte „Supergegenständlichkeit“ entgegen.

Innerhalb von nur drei Jahren entwickelt er sein Motivrepertoire, auf das alle späteren Motive Bezug nehmen: 1955 die erste Schreibmaschine und der erste Wasserhahn, 1956 das erste Telefon und die ersten Schuhspanner, 1957 die erste Nähmaschine, die erste Dusche und die erste Fahrradschelle.

Die später hiervon abgeleiteten Motive sind nicht durch ihre Funktion miteinander verbunden, sondern die Einteilung in Familien erfolgt durch formale Analogien, durch Verbindungen der Gegenstände untereinander. So leiten sich zum Beispiel aus dem Motiv der Dusche in den 1960er-Jahren Schläuche, Hydranten und Feuerlöscher ab.

Konrad Klapheck stellt sich ein persönliches, familiäres Verhältnis der Objekte untereinander vor, geprägt von Sympathien und Antipathien und in vielen Fällen explizit sexuell konnotiert. Die Objekte werden zum Fetisch.

Am deutlichsten ist diese sexuelle Aufladung in der Werkgruppe der Wasserhähne und Duschen. Ging es in der Gruppe der Schuhspanner noch um familiäres Zusammenleben und Ehe, geht es bei den Wasserhähnen und Duschen um das eine: um Sex! Die Gemälde tragen Titel wie „Geschwisterliches Liebespaar“ (1958), „Die Frühreife“ (1959), „Die stolzen Frauen“ (1961), „Die Sexbombe und ihr Begleiter“ (1963), „Die Maitresse“ (1964), „Die anspruchsvolle Gattin“ (1969) und eben auch, wie in unserem Fall: „Die schöne Hausfrau“ (1966).

Klapheck sagt hierzu: „Die Wasserhähne und Duschen, seit jeher die Vertrauten des Physischen im Menschen, werden zu Geschöpfen, die ganz dem Eros leben, während die Schuhspanner durch ihre Zweifelt die Freuden und Misslichkeiten der Ehe beschwören.“ (Konrad Klapheck: Die Maschine und ich, 1966)

26 Konrad Klapheck

1935 – Düsseldorf – 2023

„Die schöne Hausfrau“. 1967

Öl auf Leinwand. 45 × 67,3 cm (17 ¾ × 26 ½ in.).

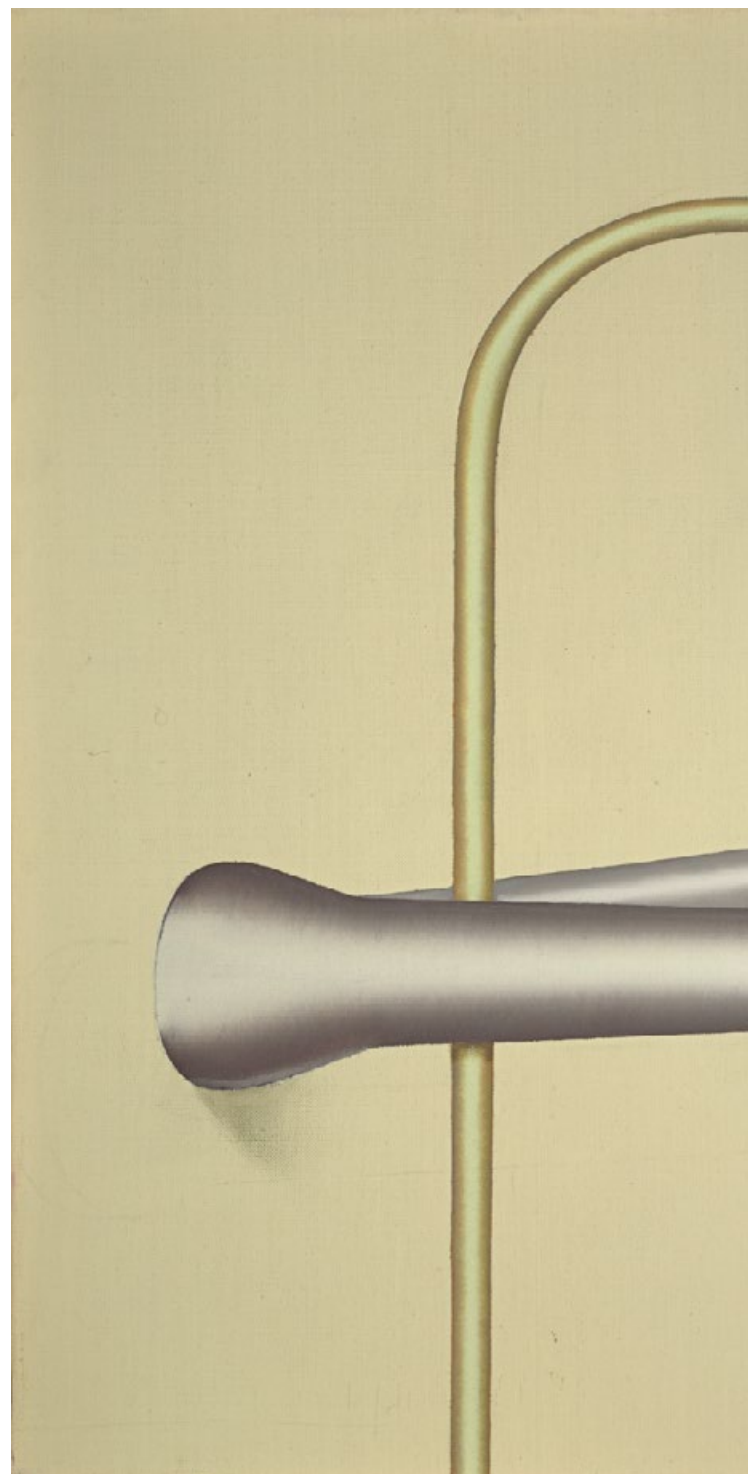
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert und datiert:
Klapheck 67. Auf einem Etikett auf der originalen
Rückpappe mit Tinte in Schwarz signiert, betitelt,
abweichend datiert und bezeichnet: Konrad Klapheck
„Die schöne Hausfrau“ 1966 45 × 67 cm Pappe nicht
entfernen Signatur auf der Rückseite. [3406] Gerahmt.

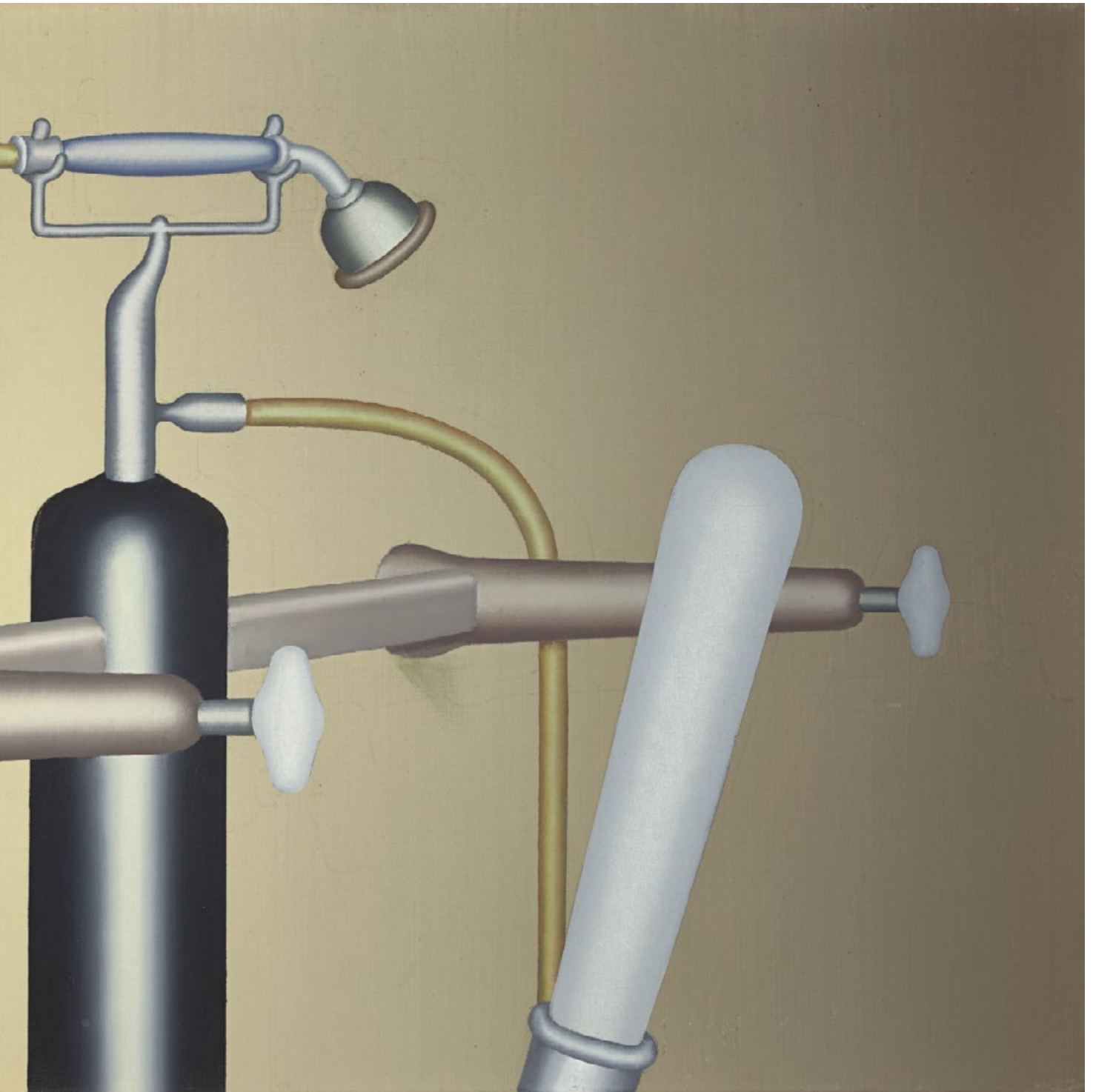
Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1971 vom
Künstler erworben)

EUR 180.000–240.000

USD 189,000–253,000





27 Victor Vasarely

Pécs/Ungarn 1908 – 1997 Paris

„CAMOCYM“. 1949–56

Öl auf Leinwand. 162 × 130 cm (63 ¾ × 51 ½ in.). Unten mittig signiert: Vasarely. Rückseitig in Schwarz signiert, betitelt und datiert: Vasarely "CAMOCYM" 1949–56. Das Ölbild wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde von Victor Vasarely von Pierre Vasarely, Aix-en-Provence. Auf dem Keilrahmen ein beschriftetes Etikett der Ausstellung Brüssel 1960 (s.u.). [3000]

Provenienz

Bernard Giron, Brüssel / Privatsammlung, Gent / Privatsammlung, Paris / Privatsammlung, Rheinland (2006 in der Galerie Applicat-Prazan, Paris, erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 84,200–126,000

Ausstellung

Vasarely. Brüssel, Société Auxiliaire des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1960 (laut rückseitigem Etikett) / Vasarely. Hannover, Kestner-Gesellschaft; Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen; Bern, Kunsthalle; Berlin, Haus am Waldsee, 1963/64, Kat.-Nr. 19, Abb. S. 31 (betitelt: Mar Caribe)

Literatur und Abbildung

Vasarely. Editions du Griffon Neuchâtel, 1969, Kat.-Nr. 40, S. 34 / Versteigerungskatalog: Art Contemporain 1. Paris, Artcurial – Briest – Le Fur – Poulain – F. Tajan, 28.6.2005, Kat.-Nr. 347

Wir danken Pierre Vasarely, Aix-en-Provence, für die freundliche Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.

- Schlüsselwerk des Künstlers am Übergang zur reinen Abstraktion
- Fein ausbalancierte Bildkomposition, die bereits den Geist der Swinging Sixties erahnen lässt
- Victor Vasarely ist der berühmteste Vertreter der Op-Art

Der Krieg ist zu Ende. Victor Vasarely bezieht vorübergehend Quartier in einem kleinen Dorf im Midi: Gordes. Der erfolgreiche Werbegrafiker, der seit den 1920er-Jahren seine „Op art“ vorbereitet, wird jetzt, in seinen Vierzigern, mit drei sehr unterschiedlichen, parallel entstehenden Werkgruppen endgültig zum Künstler. Die „Belle Isle“- und „Denfert“-Serien und insbesondere die „Gordes-Cristal“-Bilder, zu denen das zwischen 1949 und 1956 entstandene „Camocym“ gehört, sind Abstraktionen, eigentlich ungegenständliche Bilder, die im Titel dennoch ihren Gegenstand tragen.

In der Provence, am südlichen Rand der Monts de Vaucluse, gruppiert sich um eine zentrale Burg das Bergdorf Gordes, nach dessen verschachtelten Gebäuden und Straßenzügen Victor Vasarely diesen wichtigen Wendepunkt benennt. Mittelalterliche Häuser und Türme reihen sich neben- und übereinander. Beim Blick nach draußen durch ein kleines Fenster scheint diese vom Sonnenlicht erhellte Öffnung dem Künstler als ein heller Kubus aus der dunklen Wandfläche entgegenzutreten. Im gleißenden Licht erscheinen die kubischen Formen der Gebäude und Dächer nur noch als helle und dunkle Flächen und verlieren ihre Dreidimensionalität. Diese Irritation der Wahrnehmung zwischen zweiter und dritter Dimension, zwischen vorn und hinten legt den Grundstein für eine durchgängige Thematik im Œuvre Vasarelys: die Umkehrbarkeit und Irritation von Flächenformen und das damit verbundene räumliche Sehen.

Einerseits durch den Kubismus inspiriert, erinnern diese Bilder verschachtelter Dachlandschaften der Provence andererseits an die irritierenden Abstraktionen Ellsworth Kellys, mit denen dieser im Paris der 1950er-Jahre die Nachkriegsmalerei revolutionierte: Die Grenze zwischen Gegenstand und Abstraktion wird in beide Richtungen durchlässig. Bis zu den flirrenden Op-Art-Kompositionen, den psychedelischen Kreisen und Quadraten der Sechzigerjahre, ist es noch ein weiter Weg. Den auseinanderstrebenden und doch im Bild zur Komposition sich fügenden Elementen von „Camocym“ ist deren Unruhe aber schon eingeschrieben: offensichtlich eine geometrische Komposition in elegant gesetzten Gelb- und Brautönen und doch alles andere als stabil in sich ruhend. Die fest gefügte Geometrie der Moderne wird dynamisiert und in Bewegung versetzt; ihre in sich ruhende Tektonik kommt schon hier, lang vor den Swinging Sixties, erheblich in Bewegung. Martin Engler



28 Hans Hartung

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

„T 1980 H 34“. 1980

Acryl auf Leinwand. 185 × 300 cm (72 7/8 × 118 1/8 in.). Unten links mit Filzstift in Schwarz signiert und datiert (verblasst): Hartung 80. Das Gemälde ist registriert im Archiv der Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes, und wird aufgenommen in das Werkverzeichnis des Künstlers. [3024] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Semiha Huber, Zürich / Privatsammlung, Schweiz / Privatsammlung, Berlin (1994 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 211,000–316,000

Literatur und Abbildung

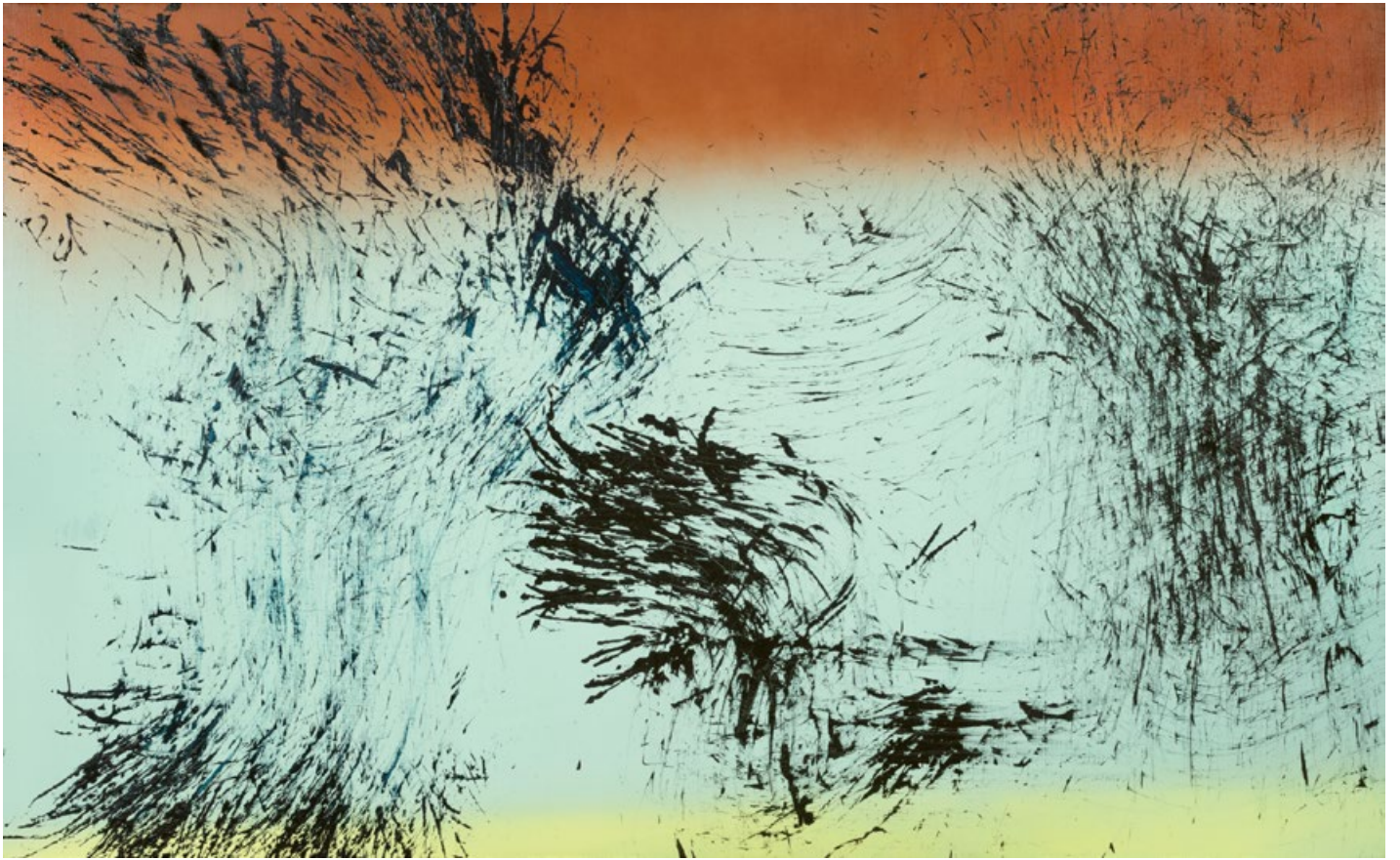
Auktion 37: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach, 27. Mai 1994, Kat.-Nr. 66, m. Abb.

Mit größter Entschiedenheit durchmisst der Maler den Raum. Auf der Fläche der Leinwand hat er ein Spektakel von Farbe und Zeichnung entfacht, um klarzustellen: hier bin ich, ich kann nicht anders. Am Gegenstand war die Kunst da schon nicht mehr interessiert. Alle Ideen, was man denn noch anstellen könnte, um festzuhalten, was man für die Wirklichkeit ansah, waren erprobt worden. Alles wurde schließlich sichtbar: Freude und Leid, Lust und Askese, Angst und Zuversicht, der Augenblick und die Ewigkeit, Verstand und Gefühl, Liebe und Hass und auch Tod und Leben. Alle Abstraktionen konnte die Farbe aber nicht davon erlösen, sich mitzuteilen und alle malerische Zurückhaltung verhindert nicht, dass die Leinwand im Rahmen immer noch ein Bild war.

Die Übergänge zwischen den drei Farben verlaufen schwebend: helles Gelb blüht unten, lichtetes Blautürkis erstreckt sich in der Mitte und oben dominiert, entgegen aller Vorschriften, ein intensives Pompejanischrot. Diese drei Töne bilden die Bühne, auf der sich ein rasend schneller, dynamischer Tanz in Blau und Schwarz vollzieht. Kräftige Spuren stehen neben filigranen Gespinsten, wobei drei Schwerpunkte der Bewegung links oben und unten sowie, etwas mehr zur Mitte gerichtet, rechts davon auszumachen sind, während ein feines Netz aus fast vegetativ anmutenden Strichen die linke Bildseite bestimmt. Wie hingehaucht stehen hier, schwach dem Sog der vehementen Formationen folgend, an Gräser erinnernde Strukturen.

Eine entschiedene Kalligraphie haben wir vor uns, die zu deuten nicht möglich ist, denn der Schlüssel zur Erkenntnis fehlt. Ihn erlangte auch der Maler erst nach jahrzehntelanger Auseinandersetzung mit den Malmitteln, der Technik, der Tradition und der Entwicklung seiner eigenen Ideen. Voraussetzung für die befreiende Größe, die er in dem Bild des Jahres 1980 erlangte, war die radikale, aber konsequent entwickelte Absage an die oben beschriebenen Grundlagen für ein Gemälde. Das schwer erkämpfte Ergebnis hält jedem Zweifel, ob denn ein Bild sich überhaupt noch behaupten könne, auf animierende Weise mit überzeugender Klarheit stand.

EO



29 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Angelika“. 1946

Öl auf Leinwand. 60 × 82 cm (23 5/8 × 32 1/4 in.).
Unten links signiert und datiert: Nay. 46. Auf dem Keilrahmen betitelt: Angelika. Werkverzeichnis: Scheibler 361. [3215] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Franz, Berlin (1950) / Privatsammlung, Rheinland (wohl 1950 in der Galerie Franz erworben, seitdem in Familienbesitz; 1978–2023 als Leihgabe im Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen)

EUR 120.000–150.000

USD 126,000–158,000

Ausstellung

Ernst Wilhelm Nay. Gemälde, Gouaches, Zeichnungen. Köln, Galerie Dr. Werner Rusche, 1947, Kat.-Nr. 10 / E. W. Nay. Gemälde, Aquarell, Guasch [sic], Zeichnung. Hamburg, Kunstverein, und Lübeck, Overbeck-Gesellschaft, 1947, Kat.-Nr. 51 / Ernst Wilhelm Nay. Berlin, Galerie Franz, 1948, Kat.-Nr. 14 / Ernst Wilhelm Nay. Berlin, Galerie Franz, 1950, Kat.-Nr. 10 / Klassiker der Moderne – Bilder aus Privatbesitz. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 1978, Kat.-Nr. 20

Literatur und Abbildung

Cahiers d'Art, XXVII. Jahrgang Nr. 11, Paris, 1952, Abb. S. 225 / Friedrich Weltzien: E. W. Nay – Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre. Berlin, Reimer, 2003, S. 220, 230, 247

In den ersten Jahren nach 1945 hatte sich Ernst Wilhelm Nay in Hofheim am Taunus niedergelassen. Seine Gastgeberin war Hanna Bekker vom Rath, die – selbst Malerin – ab 1947 als Galeristin zu einer bedeutenden Protagonistin der Nachkriegskunst avancierte. Auf dem Grundstück des überwiegend gelb gestrichenen „Blauen Hauses“ an der Kapellenstraße 11 bezog Nay das Gartenhaus. Es begann eine sehr produktive Phase. Im Juni 1946 schrieb er an seinen Freund, den Berliner Kunstwissenschaftler Erich Meyer: „Völlig in die Arbeit versunken, habe ich die letzten fünf Wochen keinen Brief schreiben können, dafür aber sieben neue Ölbilder gemalt, die – eine reine Farbenpracht – nun fertig im Atelier stehen“ (zit. nach: Magdalena Claesges (Hg.): E. W. Nay, Lesebuch, S.30, Köln 2002).

Es ist schwer zu sagen, ob das Gemälde „Angelika“ zu diesen „sieben neuen Ölbildern“ gehörte. Auf jeden Fall wird es nicht viel später entstanden sein, zeigt es doch eine ganz bezaubernde Sommerlandschaft – vermutlich den Garten des „Blauen Hauses“. Für Ernst Wilhelm Nay hatte es schon immer nur zwei Länder gegeben, deren Kunst ihn interessierte: das eigene und Frankreich. Und natürlich kannte er nicht nur seinen Delacroix, Signac, Gauguin, Delaunay und Matisse. Er war auch vertraut mit den Werken Pablo Picassos. Die Figur, die auf der rechten Bildhälfte am Boden sitzt, scheint wie eine Reminiszenz an dessen Malerei zu sein (die Füße!).

Der Rest der Komposition entspricht den Prinzipien, denen Nay folgte, seit er nach Hofheim gezogen war – ein prominentes Beispiel ist „Die Jakobsleiter“, ebenfalls von 1946 und heute im Museum Ludwig in Köln. Wenn man in dieser „reinen Farbenpracht“ eine Ordnung erkennen möchte, dann ist es die Vertikale. In den Jahren malt Nay beschwingt wie nie zuvor. Und alles auf diesen Gemälden strebt nach oben. So ist auch „Angelika“ grob aufgeteilt in mehrere schmale, senkrecht verlaufende Bereiche: ein grüner am linken Rand, dann kommt ein grün-weiß gesprenkelter. Daran schließt sich ein orangeroter, dann wieder ein grüner an – so zieht sich das durch das gesamte Bild. Dem widersetzen sich als Einzige die am Boden sitzende Figur und das Rautenmuster unter ihr, womöglich die Fliesen einer Terrasse.

Andererseits hat sich Nay zu der Zeit schon so weit von der Gegenständlichkeit und einer darauf beruhenden Abstraktion entfernt, dass es unmöglich ist, einzelne Farben, Formen und Malspuren auf konkrete Entsprechungen aus der Wirklichkeit zurückzuführen. Einer der bezwingendsten Reize seiner Gemälde aus den späten Vierzigerjahren liegt darin, den Motiven im Bild beim Werden und Vergehen zusehen. Der grüne Streifen links könnte ein Stück Rasen sein, der daneben ein Baum mit weißen Blüten. Und das Orangefarbene – ist das nicht ein Antlitz? Doch noch während man diese Gedanken formuliert, schwinden die Assoziationen wieder, und man meint plötzlich etwas Neues, völlig anderes darin zu erkennen.

Ernst Wilhelm Nay hat stets danach gestrebt, zur „absoluten Malerei“ zu finden. Dieses heitere, meisterlich ausgeführte Bild beweist, dass er auf seinem Weg bereits weiter war, als er es vielleicht selbst für möglich gehalten hätte. UC



30 August Macke

Meschede 1887 – 1914 Perthes-lès-Hurlus

„Orientale mit Hirsch und Paradiesvogel“. 1913

Aquarell auf hellbraunem Papier. 37 × 25 cm

(14 5/8 × 9 7/8 in.). Werkverzeichnis: Heiderich 366.

Etwas gebräunt. [3063]

Provenienz

Nachlass des Künstlers (wohl bis 1961) / Ludmilla und
Hans Arnholt, New York / Privatsammlung, Europa

EUR 90.000–120.000

USD 94,700–126,000

Ausstellung

Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet. Münster, West-
fälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur-
geschichte, und Bonn, Städtisches Kunstmuseum,
1982/83, Kat.-Nr. 62, Abb. S. 266

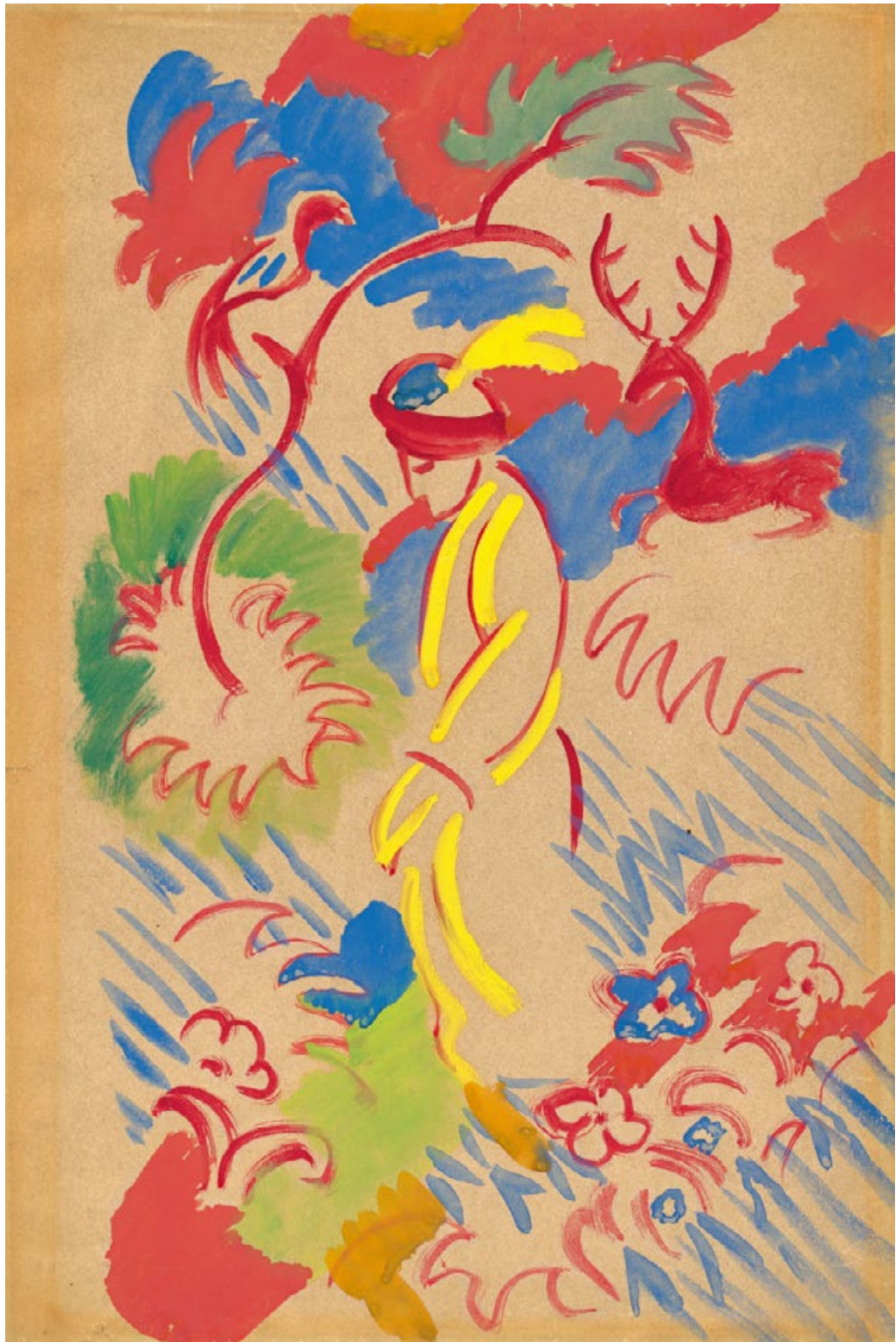
Literatur und Abbildung

34. Auktion: Moderne Kunst. Stuttgart, Stuttgarter
Kunstkabinett R. N. Ketterer, 20./21.11.1959, Kat.-
Nr. 506 („Frau mit Hirsch und Paradiesvogel“), Abb.
Tf. 70 / 36. Auktion: Moderne Kunst, 1. Teil. Stuttgart,
Stuttgarter Kunstkabinett R. N. Ketterer, 3./4.5.1961,
Kat.-Nr. 289, Abb. Tf. 180

Das Werk wird im Auftrag und zugunsten einer europäischen
wohltätigen Stiftung versteigert.

**Der Mensch äußert sein Leben in Formen.
Jede Kunstform ist Äußerung seines inneren
Lebens. Das Äußere der Kunstform ist ihr
Inneres.**

August Macke



31 Karl Hofer

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

„Mädchen mit Blumenstrauß“. 1943

Öl auf Leinwand. 100 × 76,5 cm (39 3/8 × 30 1/4 in.).
Unten links monogrammiert und datiert: CH 43. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Galerie Rudolf Springer, Berlin, mit dazugehörigem Siegel. Werkverzeichnis: Wohlerst 1668. [3217] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (erworben in der Galerie Rudolf Springer, Berlin)

EUR 180.000–240.000

USD 189,000–253,000

Literatur und Abbildung

Adolf Behne: Karl Hofer. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1947, Abb. S. 1

Wie eine ferne Seelenverwandte von Jan Vermeers Briefleserin ordnet eine junge Frau einen großen Blumenstrauß – tief in Gedanken versunken, die dunklen Haare modisch kurz geschnitten, das Gesicht unter der Krempe einer spitz zulaufenden Kopfbedeckung halb verschattet. Das prachtvolle Arrangement aus verschiedensten Blütenformen, das leuchtende Kolorit aus Blau, Grün, Weiß, Gelb, Orange, Malve und Rosé scheinen ein leichtes Lächeln auf das Gesicht des Mädchens zu zaubern. Zugleich wendet sich ihr Blick nach innen, und wenn wir uns darauf einlassen, erkennen auch wir plötzlich mehr als nur ein farbenfrohes Stillleben. Es ist die Vielfalt der Natur, es ist das Leben selbst, das mit einer umarmenden Geste geschützt werden muss. Kraftvoll, fast triumphierend umfasst die in die Höhe ragende Hand einen einzelnen Blütenstiel und hält ihn wie eine Fackel in die umgebende unruhige Dunkelheit.

Karl Hofer erlebte die Kriegsjahre in Berlin, nachdem er bereits in den Dreißigerjahren aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen und als „entartet“ diffamiert worden war. Hunderte seiner Werke wurden in den Museen beschlagnahmt. Trotz aller Repressalien arbeitete Hofer unablässig und bezog in seinen Bildern immer wieder Stellung gegen die nationalsozialistischen Machthaber, häufig in verschlüsselter, gleichnishafter Form.

Am 1. März 1943 ging Hofers Atelier bei einem Bombenangriff in Flammen auf. „[...] und ich sah ein Flammenmeer dort, wo einst meine Arbeitsstätte gewesen war. Etwa einhundertfünfzig Bilder, über tausend Zeichnungen nebst allem, was mich an mein früheres Dasein band, alles, was diese Aufzeichnungen hätte illustrieren können, war dahin, bis auf den Schlüssel, den ich in der Tasche trug“ (zit. nach: Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit. Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden 2012, S. 26).

Inmitten größter Zerstörung hält der Maler an seiner Darstellung ruhiger menschlicher Präsenz fest, setzt der Verzweiflung ein gültiges Menschenbild entgegen, das einen unzerstörbaren Kern enthält. Er muss malen, die Malerei erhält ihn am Leben. Und so erschafft Karl Hofer auf der Leinwand weiterhin intensive Momente der Stille und der Intimität, in denen die Zeit stehen zu bleiben scheint. sch



32 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Marschlandschaft um Seebüll“. Um 1935/40

Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 37 × 50,4 cm
(14 5/8 × 19 7/8 in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz
signiert: Nolde. Mit einer Expertise von Prof. Manfred
Reuther, Klockries, vom 26. Juli 2023. Das Aquarell ist
unter der Nr. Fr.A.3826 im Archiv der Nolde Stiftung
Seebüll registriert und wird in das Werkverzeichnis
der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes auf-
genommen. [3083]

Provenienz

Privatsammlung, Baden-Württemberg

EUR 80.000–120.000

USD 84,200–126,000

Emil Nolde war ein sehr heimatverbundener Mensch und Künstler. Wenngleich er im Laufe seines langen Lebens viel und weit gereist ist, war sein innerer Kompass doch stets auf das flache Marschland an der deutsch-dänischen Grenze ausgerichtet. Vehement verteidigt er seine Heimat gegenüber den „schnell durchfahrenden Reisenden“ mit dem Bekenntnis: „Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Berausenden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben“ (Emil Nolde: Reisen, Ächtung, Befreiung. 4. Auflage Köln 1988, S. 9).

Diese enge Verbundenheit mit dem Ort seiner Herkunft ist in jedem Nordfriesland-Aquarell Emil Noldes spürbar. Es sind alles Werke, die in ihrer Farbigkeit den Ölbildern in nichts nachstehen, ja diese oft sogar übertreffen. Das Blatt „Marschlandschaft“ belegt dies eindrücklich. Dargestellt ist eine typische Ansicht der Umgebung von Noldes damaligen Wohnorten Utenwarf (1916–1927) und Seebüll (1927–1956). Die Landschaft war zu jener Zeit noch geprägt von weiten, aber flachen Seen, Kanälen und Sielzügen. Hauptverkehrsmittel war das Boot, besonders im Winter, wenn ganze Landstriche überschwemmt wurden. Die reetgedeckten Höfe waren die einzigen Erhebungen in dieser kargen, baumlosen Gegend. Umso spannender empfindet man bis heute das Wechselspiel der tief ziehenden Wolken am Himmel, das die spiegelnden Wasserflächen noch verdoppeln. Nolde setzt in seinem Aquarell kühle Grün- und Blautöne in starken Kontrast zum warmen Rotorange der von der Abendsonne beschienenen Wolken. Ein violetter Horizont verstärkt diesen Effekt. Mit souveräner Leichtigkeit sind Details wie das Schilfgras im Vordergrund und die Höfe in der Ferne eingefügt. Die rasch mit dem angetrockneten Tuschpinsel gesetzten Konturlinien der Wolken verdeutlichen deren Bewegung und Flüchtigkeit. Dennoch liegt über allem eine unendliche Ruhe. Ein Moment „stiller, inniger Schönheit“ wurde für die Ewigkeit festgehalten. AF



Rainer Stamm „Und ich verstand, die Natur entsprechend meiner glühenden Seele in Farben zu übersetzen“ – Murnau als Katalysator für Jawlenskys Expressionismus

Im August 1908 kam Alexej von Jawlensky gemeinsam mit Marianne von Werefkin erstmals nach Murnau am Staffelsee, das Gabriele Münter und Wassily Kandinsky sich im Laufe des darauffolgenden Jahres als gemeinsamen Lebens- und Schaffensort wählten. Hier, rund 70 Kilometer südlich von München, entstand eine Art Gruppenstil der Pioniere der modernen Kunst, der Anfang 1909 zur Gründung der Neuen Künstlervereinigung München und 1911 zur Abspaltung der Künstler des

Blauen Reiters führte, zu deren wesentlichen Protagonisten Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin gehören sollten.

In Jawlenskys Gemälde „Murnau – Rote Dächer“ bereitet sich der Aufbruch in die Moderne vor: 1896 war Alexej von Jawlensky gemeinsam mit Marianne von Werefkin aus Sankt Petersburg nach München gekommen, wo er die private Kunstschule von Anton Azbe besuchte und seinen Landsmann Wassily Kandinsky kennenlernte. 1903 reiste Jawlensky erstmals nach Paris, wo er in den Bann der französischen Moderne geriet. Vor allem die Werke der Neoimpressionisten und Vincent van Goghs begeisterten ihn. Dessen farbstärke Malerei wurde ihm zum Vorbild: Mit finanzieller Unterstützung Marianne von Werefkins gelang es ihm im Frühjahr 1908 sogar, mit van Goghs Gemälde „Die Straße in Auvers/La maison du père Pilon“ ein Werk seines Idols zu erwerben, das in seiner Wohnung „wie



Gabriele Münter. Jawlensky und Werefkin. 1908/09. Öl/Pappe. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

ein Andachtsbild verehrt wurde“ (Gisela Kleine: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, Frankfurt/Main und Berlin 1998, S. 321). „Van Gogh ist mir ein Lehrer und Vorbild gewesen. Als Mensch und Künstler ist er mir theuer und lieb“, schrieb er nach dem Kauf bewegt an Johanna van Gogh-Bonger, die Schwägerin und Nachlassverwalterin des Künstlers: „Etwas von seiner Hand zu besitzen war seit Jahren mein heisser Wunsch“ (vgl. Walter Feilchenfeldt: „By Appointment Only“. Schriften zu Kunst und Kunsthandel. Cézanne und Van Gogh, Wädenswil 2005, S. 64f.).

In Murnau, im engen Austausch mit seinen Malerfreunden, gelang es Jawlensky, die Einflüsse van Goghs zu verarbeiten und sein übermächtiges Vorbild hinter sich zu lassen: Die „farbige Klarheit der großflächigen Vorgebirgslandschaft“

(Kleine, a.a.O., S. 320) und das gemeinsame Arbeiten der Jahre 1908 und 1909 ermutigten die vier Münchner Avantgardisten zu einer Erneuerung ihrer Bildauffassung. Jawlenskys rhythmischer, postimpressionistischer Pinselduktus der vorangegangenen Jahre weicht hier einer souveränen und kraftvollen Flächigkeit des Farbauftrags. Dunkle Linien fassen Farben und Formen zusammen und schaffen Raum für gewagte, kaum je zuvor ausprobierte Klänge. Zwischen den nebeneinandergesetzten Farbflächen bleibt der ockerfarbene Malkarton stellenweise unbedeckt: Ein Vermitteln zwischen dem Zitronengelb, den Violett- und Rosatönen, den unterschiedlichen Grün- und den ungemischten Blautönen ist nicht mehr möglich und wird nicht mehr versucht. Wie bei den Bildern der französischen Fauves stehen die Farbfelder unvermittelt nebeneinander. Der Spätimpressionismus ist überwunden, hier in Murnau entstehen fortan die ikonischen Werke der Expressionisten, die sich ab 1911 als Mitglieder der Redaktion „Der Blaue Reiter“ formierten. Künstlerisch und gestalterisch waren sich die vier Künstler nie näher als hier, in den ersten Murnauer Jahren. Von hier aus entwickelten sie ihren je eigenen Stil.

Jawlensky selbst blickte später auf die Entwicklung der entscheidenden Jahre zwischen 1906 und 1910 zurück: „Und ich verstand, die Natur entsprechend meiner glühenden Seele in Farben zu übersetzen. [...] Zum erstenmal habe ich damals verstanden zu malen, nicht das, was ich sehe, aber das, was ich fühle“ (zit. nach: Anna Niehoff: Der Weg nach Innen. Jawlenskys Landschaften, in: Alexej von Jawlensky. Gesicht, Landschaft, Stillleben, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn 2020, S. 11).



Los 33



Alexej von Jawlensky. Landschaft mit Bäumen. Um 1909. Öl/Pappe. Verkauft bei Grisebach in Auktion 319, Juli 2020

33 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Murnau - Rote Dächer“ („Rotes Dorf“). Um 1909/10

Öl auf Pappe. 44,8 × 32,6 cm (17 5/8 × 12 7/8 in.). Unten links signiert: A. Jawlensky. Rückseitig mit Kopierstift betitelt: Rotes Dorf. Dort auch jeweils ein Etikett der Leonard Hutton Galleries, New York, der Ohana Gallery und Redfern Gallery, beide London, sowie der Galerie Fricker, Paris. Werkverzeichnis: Jawlensky 261. [3065] Gerahmt.

Provenienz

Galka Scheyer, Hollywood / Redfern Gallery, London (1956) / Ohana Gallery, London / Privatsammlung, London / Leonard Hutton Galleries, New York / Galerie Thomas, München / Anneliese und Dr. Wolfgang Schieren, München (1996 bei Hauswedell & Nolte, Hamburg, erworben)

EUR 250.000–350.000

USD 263,000–368,000

Ausstellung

A. Jawlensky. London, The Redfern Gallery, 1956, Kat.-Nr. 17 („Rotes Dorf“) / Alexej von Jawlensky 1864–1941. Paris, Galerie Fricker, 1956 / The Blue Four. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. New York, Leonard Hutton Galleries, 1984, Kat.-Nr. 15, Abb. S. 29 / Correspondences: European and American Affinities. New York, Barbara Mathes Gallery, 1985, Kat.-Nr. 2a, m. Abb.

Literatur und Abbildung

Auktion 263: Moderne Kunst. Hamburg, Hauswedell & Nolte, 9./10.6.1986, Kat.-Nr. 541, Abb. Tf. 7 und auf dem Umschlag







34 Georg Kolbe

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

„Sklavin“. 1916

Bronze mit schwarzer Patina. 70 × 15 × 21 cm
(27 ½ × 5 ⅞ × 8 ¼ in.). Auf der Plinthe monogram-
miert: GK. Auf der hinteren Schmalseite der Plinthe
mit dem Gießerstempel: H.NOACK BERLIN. Werkver-
zeichnis: Berger 29. Einer von mindestens 12 Güssen.
[3204]

Provenienz

Sammlung Cantor-Fitzgerald, Beverly Hills / Privat-
sammlung, Berlin (1989 in der Galerie Ludorff, Düssel-
dorf, erworben)

EUR 150.000–250.000

USD 158,000–263,000

Georg Kolbe zählt zu den einflussreichsten Vertretern der figürlichen Plastik im 20. Jahrhundert. Die „Sklavin“ schuf er 1916: Sie ist ein eindrucksvolles Beispiel für Kolbes Entwicklung hin zu einer auf das Wesentliche reduzierten Darstellung des menschlichen Körpers. Federnden Schrittes überkreuzt die „Sklavin“ in einer Art tänzerischem Taumeln ihre Füße. Sie scheint im Begriff, aus dem Gleichgewicht zu geraten. Als würde sie mit letzter Kraft gegen die Ohnmacht ankämpfen, führt sie ihre rechte Hand zur Stirn – kompositorisch ein Kunstgriff Kolbes, denn so bilden die Arme den Rahmen um das idealschöne Gesicht.

Mit der „Sklavin“ schuf Georg Kolbe nicht nur ein Sinnbild des Menschen im Zustand des Leidens, er stellte sich auch durchaus selbstbewusst in die Tradition der Skulpturen von Antike und Renaissance. Schon die Schöpfer der legendären „Laokoon-Gruppe“ aus den Vatikanischen Museen in Rom schilderten im ersten Jahrhundert vor oder nach Christi Geburt den Menschen, wie er sogar im Angesicht des Todes seine Anmut und Würde bewahrt.

Kolbe hat sich bei seiner „Sklavin“ offenbar speziell an dem linken, gerade in sich zusammensinkenden Knaben der antiken Figurengruppe orientiert. Noch augenscheinlicher ist die Verbindung zu Michelangelos „Sterbendem Sklaven“ (Paris, Louvre), der um 1513 für das Grabmal von Papst Julius II. entstand und wie so viele andere Skulpturen Michelangelos unvollendet blieb. Dass er diese beiden Schlüsselwerke der Kunstgeschichte aus eigener Anschauung kannte, darf als sicher gelten: Georg Kolbe hatte sowohl in Paris als auch in Rom studiert.

KH

Gloria Köpnick **Blühend, leuchtend, beglückend – Emil Noldes Blumengarten als Inbegriff der Farbenwelt**

„Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen“, erinnert sich Emil Nolde an den Sommer 1906: „Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporsprießend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend“ (Emil Nolde: Mein Leben, Köln 2008, S. 164). In den Bildern seines Gartens und den in verschiedensten Farben leuchtenden Blumenmeeren findet Emil Nolde

zu einem seiner künstlerischen Lebensthemen. Während die frühen Arbeiten im Pinselduktus noch an die Farbstürme der Werke Vincent van Goghs erinnern, dringt er mit der Zeit zu einem unverwechselbaren Stil durch, der seine Blumen- und Gartenbilder zu den beliebtesten Werkgruppen des Künstlers werden lässt. Besonders im Aquarell erfindet Nolde eine einzigartige Farbigkeit und Leuchtkraft, die unerreicht geblieben ist. „Alle diese, wie in einem Rausch des Schaffens entstandenen Garten- und Blumenbilder Noldes entfalten eine so strahlende, glutvolle Pracht und Helligkeit der Farbe, dass sich nichts neben ihnen zu behaupten vermag“, hatte schon sein erster Biograf, der Kunsthistoriker und Museumsleiter Max Sauerlandt geschwärmt (in: Max Sauerlandt: Emil Nolde, München 1921, S. 22).

Für die ersten Gartenbilder hatten der kleine Garten um das Fischerhaus, das Emil Nolde und seine Frau Ada auf der Ostseeinsel Alsen bewohnten, sowie einige Bauergärten der Nachbarschaft „Modell gestanden“. Auch als das Paar in dem Bauernhaus Utenwarf am Ruttebüll See lebte, entstanden einige Gartenstücke, doch vor allem wird der Garten in See-

büll zu einem wiederkehrenden, zu einem Hauptmotiv. Der große wirtschaftliche Erfolg der 1920er-Jahre hatte es Nolde erlaubt, die Warft von Seebüll und den zugehörigen Bauernhof zu erwerben. In der schleswig-holsteinischen Landschaft entstand in zehnjähriger Bauzeit ein Wohn- und Atelierhaus nach den Wünschen des Malers. Auch heute ist ein Besuch im Künstlerhaus und dem Garten der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde in Seebüll für das vertiefte Verständnis der Kunst Noldes unerlässlich: Erst hier, an dem entlegenen Ort mit der Weite der Landschaft und des Himmels und der Schönheit des Gartens wird Noldes Kunst fassbar.

In seinen Blumen- und Gartenbildern variiert Nolde die Ansichten und Perspektiven: Mal sind es „Detailaufnahmen“ der Blüten und Blätter, isoliert und mitunter vor einem neutralen Hintergrund, mal zeigt Nolde einen weiteren Blick in den Garten, sodass auch die Umgebung erkennbar wird, und zuweilen finden sich auch Figuren in den Gartenbildern. Kokett äußerte er einmal, die Namen seien ihm



Emil Nolde. Großer Mohn (rot, rot, rot). 1942. Öl/Lwd.
Nolde Stiftung Seebüll

immer weniger bedeutend als die Blumen selbst gewesen (vgl. Brief Emil Noldes vom 3. Mai 1950, Archiv der Nolde Stiftung Seebüll), doch darf man dem Maler grundlegende Pflanzenkenntnisse unterstellen. Tägliche Spaziergänge im Garten inspirierten den Künstler: „Wenn Nolde suchend im Garten von Staude zu Staude



Los 35

ging, die Blumen eingehend betrachtend, wußten wir von Frau Nolde, daß wir ihn dann nicht ansprechen durften. Es dauerte dann meistens nicht lange, dann kam er zu mir und bat, ich möchte doch die Staffelei aus der Werkstatt holen und bei der jeweiligen Blume aufstellen“, erinnert Thomas Börnsen, der den Garten des Künstlers von 1936 bis 1976 betreute und einen detailreichen Bepflanzungsplan hinterließ (zit. nach: Michael Breckwoldt, in: Adrian von Buttlar und Margita Marion Meyer (Hg.): Historische Gärten in Schleswig-Holstein, Heide 1996, S. 568). Die Fertigstellung der Bilder erfolgte zumeist im Atelier.

Besonders der sich gegen die umgebende Natur und die Weiten der Landschaft markant-expressiv abhebende Mohn ist mit seiner auffälligen Blütenform und -farbe eine Pflanze, die der Künstler immer wieder im Gemälde verarbeitete. Zunächst ist der Mohn Teil der üppigen Gartenbilder von Alsen, später widmet Nolde ihm auch Einzelansichten. Und nach dem Zweiten Weltkrieg – während dem Nolde zurückgezogen weitergearbeitet und vor allem aquarelliert hatte – ist es ein Mohnblumenbild, mit dem er sich zurückkämpft: „Ich malte vorerst ein paar Gartenbilder mit rotglühendem Mohn, um mich an die Farben zu gewöhnen“ (a.a.O., S. 436). 1946 entsteht ein

weiteres Bild, das – wie unseres – eine Kombination aus Mohn und den Ende Mai/Anfang Juni blühenden Lupinen (1946, Nolde Stiftung Seebüll) zeigt.

Den Freuden des Malens folgt die schwere Zeit der Trauer um seine langjährige Weggefährtin und Muse Ada, mit der er seit 1902 verheiratet war und die im Februar 1946 verstirbt. Mit Jolanthe Erdmann, Tochter des befreundeten Komponisten Eduard Erdmann, hat er ab 1948 eine junge, tatkräftige Frau an seiner Seite. So entstehen von Kriegsende bis 1951 noch rund 100 Gemälde. Dann reichte die körperliche Kraft, bedingt durch einen Armbruch, nur noch zur Aquarellmalerei. Unser Gemälde zählt somit zu einem der letzten des Künstlers überhaupt. Das Blumenbild als Urquelle von Noldes farbstarker Malerei findet in unserem Bild nach einer fast 50-jährigen Auseinandersetzung mit dem Sujet zu einem expressiven Abschluss.

Unser Blumenbild zählte einst zur Sammlung des Nobelpreisträgers Gerhard Domagk (1895–1964). Der Hagener Kunstsammler und Museumsgründer Karl Ernst Osthaus hatte in seinem Umfeld versucht, die Leidenschaft für die moderne Kunst zu wecken. Hierzu zählte nicht nur sein Schwager Adalbert Colzman, den er für die Werke Emil Noldes begeisterte, sondern auch der junge Domagk. Dieser hatte 1918 Osthaus kennengelernt und war von diesem durch die Sammlung des Folkwang-Museums geführt worden. Beeindruckt von den französischen Impressionisten, den Werken Vincent van Goghs, Christian Rohlfss' und Emil Noldes wurde, angeregt durch Osthaus, aus dem jungen Mediziner ein begeisterter Sammler der Moderne. Domagk besuchte Rohlfss in den folgenden Jahren immer wieder in Hagen, und dieser machte ihn mit Nolde bekannt. Aus dieser Bekanntschaft wurde eine langjährige Freundschaft: „Wie oft sind wir nach Seebüll [...] gepilgert“, erinnert sich Domagk, der unser Bild „Mohn und blaue Lupinen“ 1953 für sein „Nolde-Zimmer“ erworben hatte, in der Festschrift der Weggefährtin und Freunde des Künstlers anlässlich der Eröffnung des Nolde-Museums in Seebüll (a.a.O., S. 16). 1956 hatte Domagk als Vizepräsident des Ordens Pour le Mérite die Gedenkrede für Nolde gehalten, was die enge Verbundenheit einmal mehr verdeutlicht.

35 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Mohn und blaue Lupinen“. 1950

Öl auf Leinwand. 68,5 × 88,5 cm (27 × 34 7/8 in.). Unten rechts signiert: E. Nolde. Auf dem Keilrahmen mit Pinsel in Schwarz signiert und betitelt: Emil Nolde: Mohn und blaue Lupinen. Werkverzeichnis: Urban 1339. [3065] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Gerhard Domagk, Wuppertal (1953) / Privatsammlung, Deutschland (1964) / Anneliese und Dr. Wolfgang Schieren, München (1991 bei Sotheby's, Berlin, erworben)

EUR 800.000–1.200.000

USD 842,000–1,260,000

Ausstellung

Emil Nolde. Bremen, Graphisches Kabinett, Ursula Voigt, 1951 / Emil Nolde. Tønder, Museum, 1951, Kat.-Nr. 4

Literatur und Abbildung

Auktion: Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin, Sotheby's 30.5.1991, Kat.-Nr. 54



Erfahren Sie mehr!



36^N Kees van Dongen

Delfshaven 1877 – 1968 Monte Carlo

„Hamida“. 1913

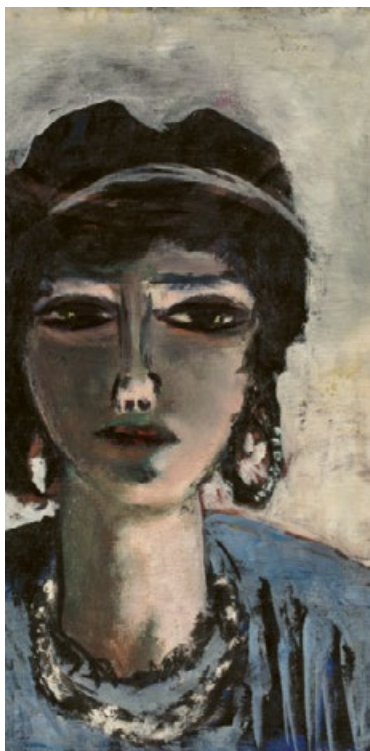
Öl auf Velin. 54,5 × 20,1 cm (21 ½ × 7 ¾ in.).
Unten mittig signiert: van Dongen. Rückseitig mit Feder in Schwarz bezeichnet und signiert: Hamida (Kartoum – Egypt) van Dongen 29 Villa Saïd Paris XVI. Auf der Rückpappe Etiketten der Ohana Gallery, London, und der Galerie Moos, Genf. Mit einer Bestätigung des Wildenstein Plattner Institute, New York, vom 1. Juni 2023. Das Werk wird vom Wildenstein Plattner Institute aufgenommen in den digitalen Catalogue Raisonné der Gemälde von Kees van Dongen. Leicht gebräunt. [3021] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Moos, Genf (1930–mindestens 1937) / Galerie Louise Leiris, Paris / Ohana Gallery; London / Privatsammlung, USA (wohl 1962 erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 70.000–90.000

USD 73,700–94,700

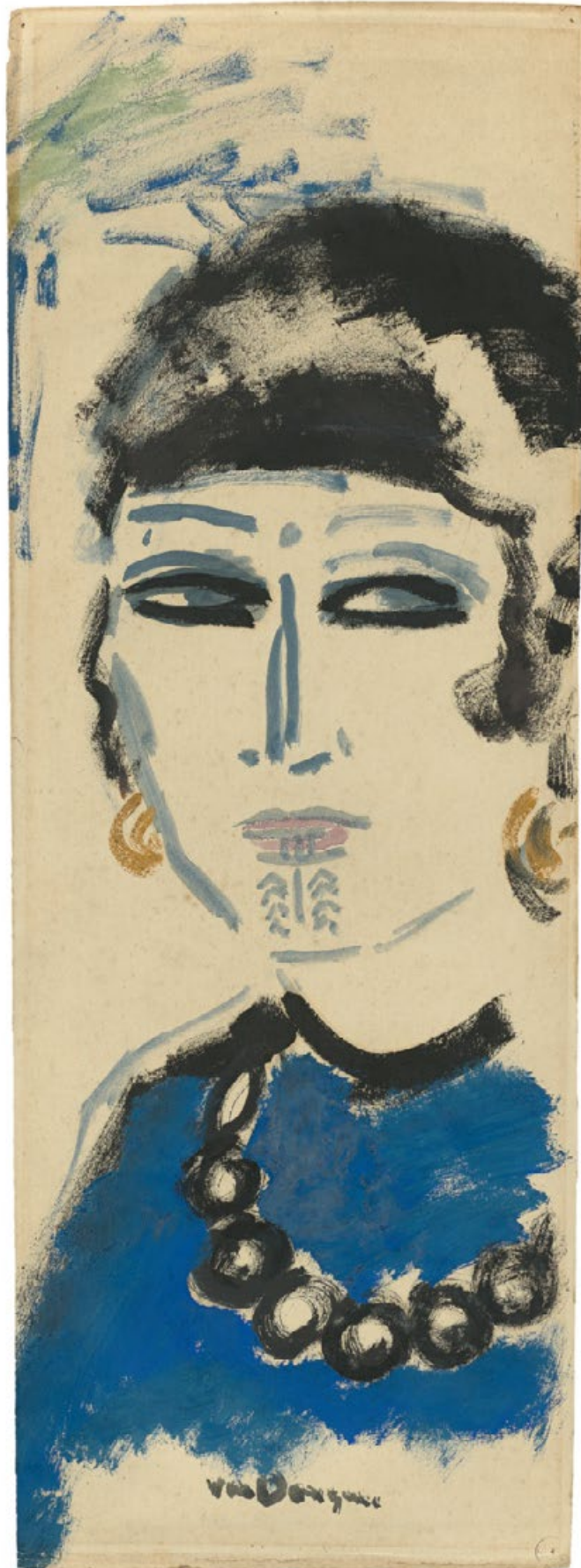


Max Beckmann. „Weiblicher Kopf in Blau und Grau (Die Ägypterin)“. 1942. Öl/Lwd. Verkauft bei Grisebach in Auktion 290, Mai 2018

Auf Kees van Dongens markantem Hochformat von 1913 blickt eine junge, schwarzhäarige, blau gekleidete Frau in eine unbekannte Ferne. Geschmückt ist sie mit großen, goldenen Ohringen und einer Kette aus voluminösen, kugelrunden Perlen. Die Konturen ihres Gesichts sind mit blauen Pinselstrichen umrissen. Im gleichen Blau setzt sich die Zeichnung auf ihrem Mund und dem Kinn fort. Hamida, die Preisende oder die Gelobte, heißt sie.

Im Jahr 1913 reiste der Niederländer Kees van Dongen in den Handelsort Khartum im damaligen Ägypten. Für van Dongens Schaffen und die Entwicklung seiner fauvistischen Malerei sollte die Ägyptenreise besonders einflussreich werden. So ist an van Dongens „Hamida“ bemerkenswert, dass einige der typisch fauvistischen Stilmittel besonders deutlich zu erkennen sind. Zu ihnen zählen die Verwendung von Indigoblau, die Inszenierung des schweren Schmucks und auch die starken, wohlkonturierten Gesichtszüge der jungen Frau. All diese Merkmale weisen die Dargestellte als Berberin, als Nomadin aus. Das keilschriftartige Ornament auf ihrem Kinn ist eine mit Indigoblau gestochene traditionelle Tätowierung der Berber. Typischerweise trugen die Frauen der Berberstämme diese Zeichnungen im Gesicht, wodurch sie unter unheilabwehrendem Schutz stehen sollten. In Hamidas üppigem Schmuck – den goldenen, schweren Ohringen sowie den großen Perlen ihrer Kette – verbirgt sich ein weiterer Verweis auf die Identität der Dargestellten. Mit ihrem Schmuck trugen die Frauen der nicht sesshaften Berber ihr „Kapital“ am Körper und damit stets mit sich. Die dunkel umrandeten großen Augen, die auf van Dongens Frauenporträts – bis hin zu seinem berühmten Porträt Brigitte Bardots von 1964 – wiederzufinden sind, dürfen bei „Hamida“ ebenfalls wörtlich genommen werden. Als Nomadin im trockenen, wüstenreichen Nordafrika diente das Umranden der Augen mit Kohle nicht nur der ästhetischen Betonung der Augen. Durch die Kohle wurden die Augen tränend, feucht und damit rein gehalten.

Kees van Dongens Gouache der in Ägypten gemalten „Hamida“ weist eine auffallende Ähnlichkeit zu Max Beckmanns Gemälde „Weiblicher Kopf in Blau und Grau“ von 1942 auf. Beckmanns geheimnisvolle Unbekannte, die erst von seinen Zeitgenossen den Beinamen „Die Ägypterin“ erhielt, wurde 2018 bei Grisebach zum damaligen Rekordpreis von 5,5 Millionen Euro versteigert. Zu gern würde man eine historische Folge zwischen Kees van Dongens „Hamida“ und Beckmanns „Ägypterin“ herstellen, aus der sich die augenfällige, gestalterische Verwandtschaft ableiten ließe: Das schmale, markante Format, die indigoblaue Gewandung, das dunkle Haar, die dunkel umrandeten Augen, der große, schwere Schmuck. Allerdings muss die Frage, ob Beckmann van Dongens „Hamida“ möglicherweise kannte, unbeantwortet bleiben. Doch die motivische Verwandtschaft der Bilder führt uns in die Kunstgeschichte, an ihre geografischen Schauplätze und die ästhetischen Entwicklungen der Malerei. All dies macht „Hamida“ zu einem der besonders interessanten und markanten Motive, die Kees van Dongen uns hinterlassen hat. CH



Sean O'Toole Faszination und Akzeptanz – Irma Sterns Einfühlung in die indigene Lebenswelt des südlichen Afrika

Dieses Porträt einer jungen Frau aus Eswatini (Swasiland), die ein zeremonielles Bogeninstrument spielt, stammt aus Irma Sterns hochexpressionistischer Phase der 1920er-Jahre. Es wurde in einem Jahr gemalt, in dem Stern in Europa zunehmend Anerkennung fand. Im Jahr 1927 erhielt sie den Prix d'honneur für zwei Gemälde südafrikanischer Eingeborener, die auf der Exposition International des

Beaux-Arts in Bordeaux ausgestellt wurden. Zu den weiteren namhaften Ausstellern gehörte Willi Baumeister. Ebenfalls 1927 gab ein Leipziger Verlag eine Monografie über Irma Stern heraus. Der prominente Kritiker Max Osborn beschreibt in dem Buch Sterns Aufwachsen auf einer Farm in Südafrika, das großen Einfluss auf ihr unerschütterliches Engagement für die Darstellung der „äußeren Pracht“ und des „inneren Charakters“ einheimischer Mädchen und Frauen gehabt habe (Max Osborn: Irma Stern. Junge Kunst, Band 51, Verlag Klinkhardt & Biermann, S. 27). Osborn geht weder auf den bedeutenden Einfluss des Malers Max Pechstein ein, mit dem Stern seit ihren Berliner Jahren eng befreundet war, noch erwähnt er die heftigen Auseinandersetzungen, die ihr Werk in Südafrika auslöste.

1922, zwei Jahre nachdem sie sich in Kapstadt niedergelassen hatte, präsentierte Stern ihre erste Einzelausstellung in ihrem Geburtsland. Sie sorgte für großes Aufsehen und Spott. Die malerischen Revolutionen in Europa, darunter der deutsche Expressionismus, hatten sich in Südafrika noch nicht durchgesetzt. Naturalistische Malerei und Bildhauerei dominierten den elitären Geschmack. Sterns Werk stellte diese Orthodoxie infrage. Die Überschrift einer wohlwollenden Rezension ihres Debüts brachte die Situation auf den Punkt: „die erste Invasion des Expressionismus“ (M.D.J.H., in: Südafrikanische Tageszeitung: Die Burger, 10. Februar 1922). Stern war durch die kritischen Angriffe tief verletzt und zog sich zurück. Ende 1922 reiste sie nach Umgababa, einem Badeort am Indischen Ozean in der Nähe von Durban.

Sie nahm an einer Hochzeitszeremonie der Zulu teil und lernte einheimische Kunsthandwerker kennen. Sie versuchte sich sogar in der Herstellung von Töpferwaren. Sterns Umgababa-Reise war prägend und inspirierte sie zu ihren expeditionsartigen Reisen auf der Suche nach Modellen, die sie zeichnete oder malte.

In den nächsten zehn Jahren reiste Stern mit dem Auto weit durch das koloniale südliche Afrika, unter anderem ins heutige Eswatini, nach Mosambik und Simbabwe. Sie verweilte oft an Handelsstationen in abgelegenen Gebieten, die von der einheimischen Bevölkerung besucht wurden. Die Umstände, unter denen dieses Gemälde entstanden ist, sind andere. 1927, während eines zweiten



Los 37



Irma Stern in Cape Town. Anfang 1920er-Jahre

Besuchs in Eswatini, lud der junge Monarch Sobhuza II. Stern zu einer Tanzvorführung in seine königliche Residenz in Ludzidzini ein. Obwohl sich das fotografische Porträt zu einer populären Kunstform entwickelt hatte, zog Stern den Transformationsakt vor, den das Zeichnen und Malen erfordert. Sowohl Osborn als auch der Literaturwissenschaftler Joseph Sachs, der die einzige zu Lebzeiten Sterns veröffentlichte südafrikanische Monografie verfasst hat, erwähnen ihre Ablehnung fotografischer Illustrationen. „Die sklavische Nachahmung liefert nicht das Wesentliche oder Charakteristische eines Objekts“ (Joseph Sachs: *Irma Stern and the Spirit of Africa*, 1942, Pretoria, J.L. van Schaik, S. 18 & 20).

Zwischen Sterns anthropologischen Zeichnungen, die sie auf ihren Reisen anfertigte, und den Gemälden, die sie in Kapstadt malte, besteht eine dynamische Beziehung. Stern passte ihre Feldzeichnungen frei an, um Qualitäten herauszuarbeiten, die sie in ihren Gemälden für wünschenswert hielt. Die herrliche Interpretation von Jugend, Fruchtbarkeit und weiblicher Zeremonie auf dem angebotenen Bild ist ein Ergebnis dieses Prozesses. Die Pose und die Choreografie der jungen Frau – insbesondere ihr geneigter Kopf und der florale Kopfschmuck – entsprechen weitgehend denen einer Zeichnung aus demselben Jahr. Das Hinzufügen des Musikinstruments auf dem Gemälde ist kein bloßer Effekt. Das Makhoyane, ein Streichinstrument mit Kürbis-Resonanzkörper, ist ein wichtiges Kulturgut in Eswatini. Traditionell lernten junge Frauen vor der Heirat darauf zu spielen und begleiteten damit Lieder über das häusliche Leben und die Brautwerbung. Wie so oft in Sterns besten Gemälden geht ihre Fähigkeit, eine flüchtige Begegnung detailliert darzustellen, einher mit dem tief empfundenen Einfühlungsvermögen der Künstlerin für Frauen und ihrem Wunsch, die kulturelle Opulenz einschließlich ihrer materiellen Ausdrucksformen festzuhalten.

Englischer Originaltext unter grisebach.com

37 Irma Stern

Schweizer-Reneke (Südafrika) 1894 – 1966 Kapstadt

Junge Frau mit Musikinstrument (Makhoyane). 1927

Öl auf Leinwand. 58 × 48 cm (22 7/8 × 18 7/8 in.). Oben links signiert und datiert: Irma Stern 1927. Auf der Rückseite des Schmuckrahmens oben mit Pinsel in Schwarz signiert: Irma Stern. [3352] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

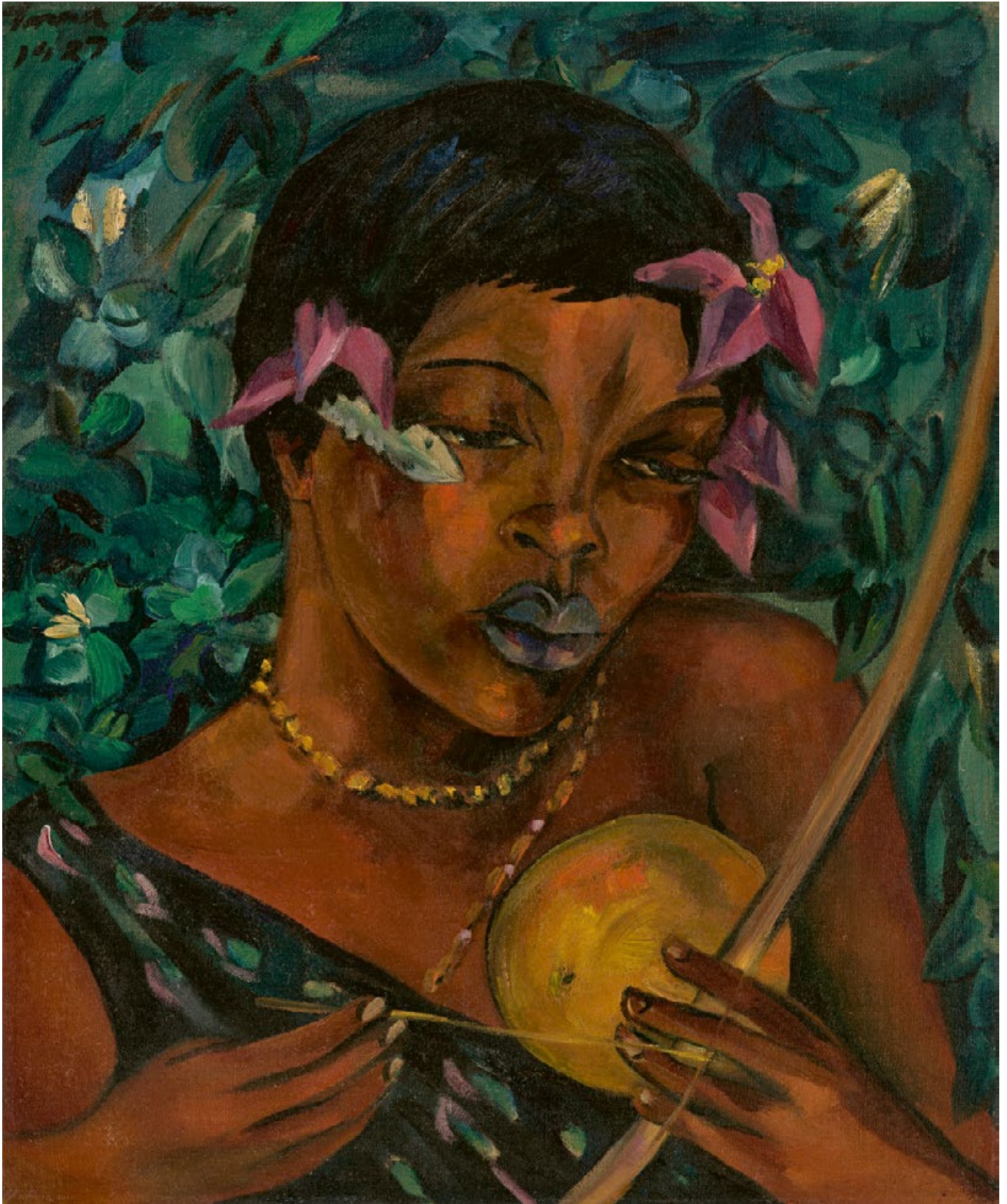
Katharina Heise, Schönebeck / Privatsammlung,
Schönebeck (vor 1964–1995) / Privatsammlung,
Sachsen-Anhalt

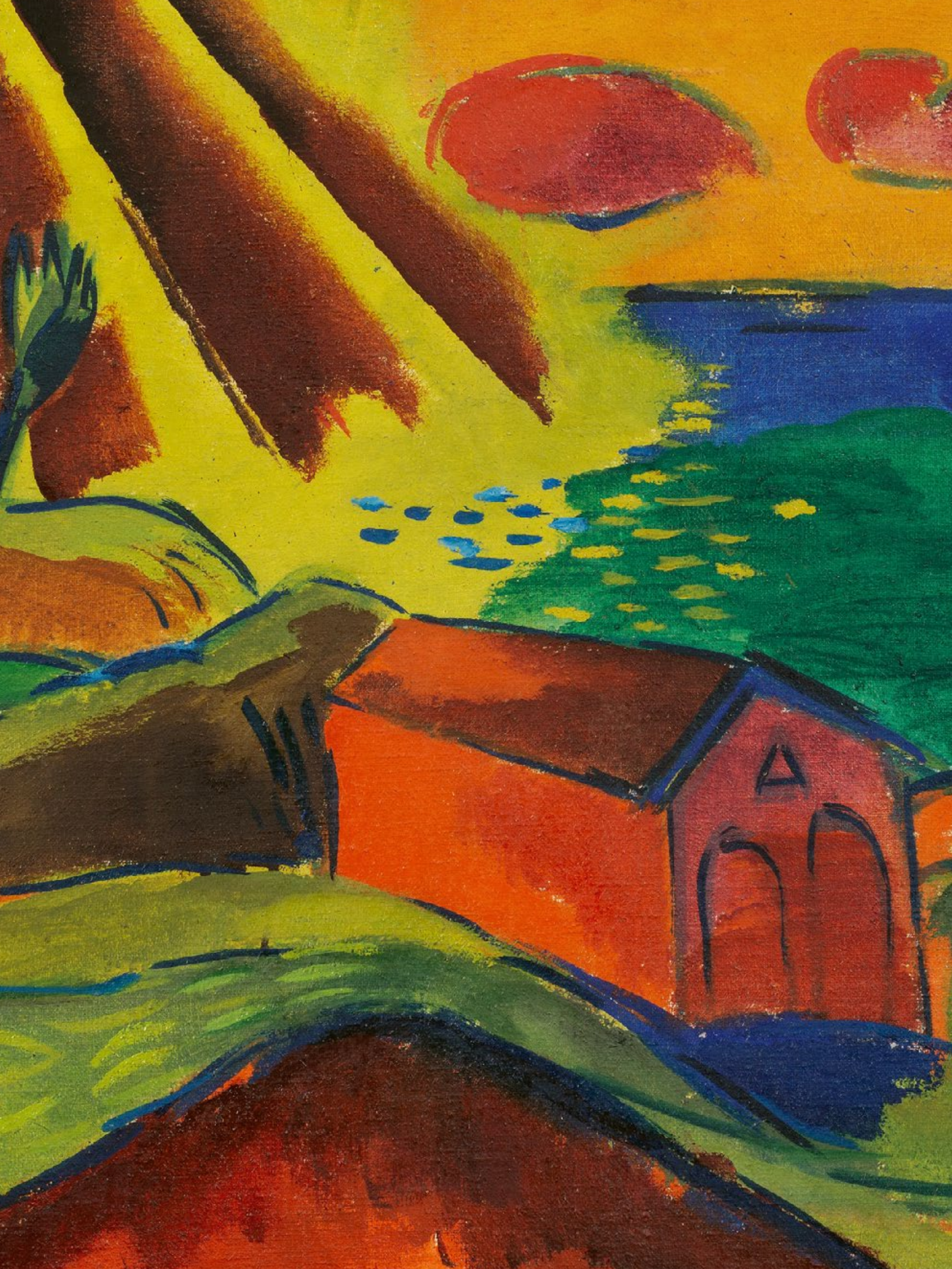
EUR 200.000–300.000

USD 211,000–316,000

Ausstellung

Irma Stern und der Expressionismus. Afrika und Europa.
Bilder und Zeichnungen bis 1945. Bielefeld, Kunsthalle,
1996/97, Kat.-Nr. 20, Abb. S. 52





Andreas Fluck In der Farbenglut des Hochsommers – Karl Schmidt-Rottluff und sein Ostseeidyll in Jershöft

Als Mitbegründer der Künstlergemeinschaft „Brücke“ 1905 in Dresden zählt Karl Schmidt-Rottluff zu den führenden Vertretern des deutschen Expressionismus. Sein Frühwerk ist deutlich vom Impressionismus und der Malerei Vincent van Goghs beeinflusst. Bereits im Jahr 1910 jedoch gibt Schmidt-Rottluff die kleinteilige, von kurzen Pinselstrichen geprägte Malweise auf und findet zu der sein Werk fortan bestimmenden großflächigeren Malerei mit leuchtenden, ungebrochenen Farben. Abgesehen von einer sich im Spätwerk allmählich verdunkelnden Farbpalette hat er diesen künstlerischen Weg bis zu seinem Tod im Jahr 1976 nie verlassen. Kontinuität und Unbeirrtheit in seinem Schaffen machen ihn zu einer besonderen Gestalt innerhalb der expressionistischen Kunst.

Wie die meisten Brücke-Maler zog es auch Schmidt-Rottluff in der warmen Jahreszeit ans Wasser. Er fand seine Sommerfrische in dem entlegenen Fischerdorf Jershöft (heute Jarosławiec) an der Küste Ostpommerns. Nach der Heirat mit der Fotografin Emy Frisch verbrachte das Paar von 1920 bis 1931 regelmäßig die Sommermonate in Preußens ältestem Ostseebad, und gleich im ersten Jahr seines Aufenthalts entstand hier das Gemälde „Bootshaus in Jershöft“.

Der Blick des Malers fällt von einer hohen Felsklippe hinab auf eine hügelige Küstenlandschaft. Der Pflanzenwuchs ist eher kärglich. Es gibt nur wenige hohe Bäume, aber doch Grasflächen, die in der linken Bildhälfte mittels hellgelber, linienartiger Binnenzeichnung den Eindruck vermitteln, als schlängelte sich ein kleiner grüner Fluss durch die Dünen. Als einziges Zeichen menschlicher Existenz erhebt sich aus einer Senke ein grellrotes Haus, das einfacher kaum wiedergegeben werden könnte. Der rechteckige, rotorangene Baukörper ist mit einem braunroten Satteldach versehen. Es gibt kaum Details: Die Fassade zeigt nur zwei hohe Rundbögen, darüber ein kleines, dreieckiges Fenster sowie einen Giebelabschluss, dessen dunkelblaue Färbung in dem Schattenbereich vor dem Portal ihre Entsprechung findet.

Obwohl die noch hoch am Himmel stehende Sommersonne nicht sichtbar ist, spielt sie eine wesentliche Rolle in Schmidt-Rottluffs Bild. Wie eine leuchtend gelbe Farbkaskade ergießt sich ihr Licht über Ufer und Meer. Fünf breite, vom oberen Bildrand unvermittelt einfallende braune Pinselstriche bilden eine Art Fächer oder Schirm, der die Kraft und Energie der Sonne zu lenken scheint und hierbei vor allem auf den Strandbereich fokussiert ist. Vereinzelt gelbe und hellblaue Farbtupfer deuten den Glanz an, den das gleißende Sonnenlicht in der unmittelbaren Umgebung wie auch vereinzelt im Laub der Bäume hinterlässt. Das titelgebende Boots- oder Rettungshaus wirkt wie in einem Glutofen erhitzt. Weder der schmale Streifen blauen Meeres noch die rötlichen Wolken darüber versprechen Abkühlung. Die sengende Hitze der Sonne war in Jershöft des Öfteren Schmidt-Rottluffs Bildthema, doch selten hat er die besondere Atmosphäre eines solchen Hochsommertages so treffend einzufangen vermocht wie hier.

38^N Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Bootshaus in Jershöft (Rettungshaus am Strand)“. 1920

Öl auf Leinwand. 76 × 90 cm (29 7/8 × 35 3/8 in.).

Unten rechts signiert: S. Rottluff. Das Gemälde ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, registriert. [3111]

Provenienz

Provinzial-Museum, Hannover (erworben 1923, Inv.-Nr. PNM 433; am 17.8.1937 im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ beschlagnahmt, EK-Nr. 16110 [„Küstenlandschaft mit Rettungsstation“]); 1940 in Kommission bei Wolfgang Gurlitt, Berlin; 1940–41 in Kommission bei Bernhard A. Böhmer, Güstrow; Rückgabe an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda / Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M. (vor 1955 verkauft) / Fine Arts Associates, New York (lt. Etikett) / Privatsammlung, USA (wohl nach 1955 erworben bei Parke-Bernet, New York; zeitweise als Leihgabe im San Francisco Museum of Modern Art)

EUR 600.000–800.000

USD 632,000–842,000

Wir danken Dr. Christiane Remm, Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung im Brücke-Museum, Berlin, für freundliche Hinweise.

Ausstellung

Entartete Kunst. München, Hofgarten-Arkaden, 1937 / „Degenerate Art“. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany / „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Los Angeles, County Museum of Art; Chicago, The Art Institute; Washington D.C., International Gallery, Smithsonian Institution, und Berlin, Altes Museum, 1991/92, S. 60 (Foto der Nordwand in der Ausstellung München 1937 auf der Klapp-tafel), S. 81, Anm. 10, u. S. 343

Literatur und Abbildung

Liste der Ausgestellten. Gang durch die Ausstellung. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 25.7.1937 (abgedruckt in Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995, S. 195, Dok. 26) / Will Grohmann: Karl Schmidt-Rottluff. Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1956, S. 292 („Bootshaus in Jershöft [Rettungshaus am Strand]“) / „Entartete Kunst“. In: Franz Roh: „Entartete Kunst“. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover, Fackel-träger Verlag, 1962. S. 195 („Strandlandschaft mit Rettungshaus“) / Beschlagnahme-Aktion im Landesmuseum Hannover 1937. Liste der konfiszierten Werke und unveröffentlichten Dokumente. Hannover, Kunstverein, 1983, unpag., (S. 7) („Strandlandschaft mit Rettungshaus“), Dok. 3 A („Küstenlandschaft mit Rettungsstation“) u. Dok. 5 („Strandlandschaft mit Rettungshaus“) / Peter-Klaus Schuster (Hg.): Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. München, Prestel-Verlag, 1987, S. 153 (m. Foto aus der Ausstellung München 1937) / Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff. Zeichnungen auf Postkarten. Köln, Wienand Verlag, 2010, S. 518 / Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion „Entartete Kunst“, Forschungsstelle „Entartete Kunst“, FU Berlin (https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/index.html [Abfrage vom 16.10.2023])



Ausstellung „Entartete Kunst“ im Galeriegebäude am Münchener Hofgarten. 1937. Links unten das Gemälde „Bootshaus in Jershöft (Rettungshaus am Strand)“



39^N A.R. Penck

Dresden 1939 – 2017 Zürich

„Soldato Convenzionale“. 1990

Acryl auf Leinwand. 100 × 180 cm
(39 3/8 × 70 7/8 in.). Unten mittig mit Grafit
signiert: ar. penck. Auf dem Keilrahmen
ein Etikett der Galerie Michael Werner, Köln.
[3330] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Michael Werner, Köln / Privatsammlung,
Deutschland / Privatsammlung, Europa

EUR 160.000–200.000

USD 168,000–211,000

Ausstellung

A.R. Penck. Berlin, Galerie Michael Haas, 2018,
Abb. S. 34–35

Im Gewirr der schwarzen Zeichen auf weißem Grund ist der „Soldato Convenzionale“ ganz präsent. Unschwer am Gewehr zu erkennen, nimmt er die rechte Bildseite ein. In der Mitte des Bildes ist eine Schlange zu sehen, deren gespaltene Zunge aus ihrem Maul hervorschießt. Die linke Bildseite zeigt einen schemenhaften Kopf, umgeben von einer hausähnlichen Form. Auch am rechten Rand erkennt man ein menschliches Profil, das nur ein Schatten bleibt. Das Bild zeigt exemplarisch A.R. Pencks typisches malerisches Repertoire aus Strichmännchen und Bildsymbolen, für das er selbst den Begriff „Standart“ prägte.

Pencks Bilder sind oft eine Auseinandersetzung mit seiner Biografie, die ganz wesentlich vom geteilten Deutschland geprägt war. Aufgewachsen in Dresden, erlebte er dort als Kind die Gründung der DDR. Als junger Mann wollte er an der Hochschule der Bildenden Künste in Dresden studieren, wurde jedoch abgelehnt. Penck wurde trotzdem Künstler. Was folgte, waren Jahre der Auseinandersetzung mit Staat und Stasi, die nichts übrig hatten für diesen Freigeist und seine kritischen Ideen. 1980 wurde er aus der DDR ausgebürgert. Spätestens seit der documenta 1972 und vor allem auch durch die lange Bekanntschaft mit dem Galeristen Michael Werner hatte Penck im Westen bereits zahlreiche Unterstützer gefunden und konnte in den 1980er-Jahren dort Erfolge feiern. Trotzdem blieb ein Gefühl der Fremdheit. Er wollte kein „deutscher Immigrant in Deutschland“ sein und verließ die Bundesrepublik im Jahr 1983 in Richtung London.

„Soldato Convenzionale“ entstand 1990, im Jahr der Wiedervereinigung. Pencks Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte und seinen Erfahrungen war mit dem Ende der DDR längst nicht abgeschlossen. Das Bild erzählt von seiner Zeit in der Nationalen Volksarmee. In der NVA sollte der einfache Reservist gefügig gemacht werden, also im Wortsinn zu einem konventionellen – einem regeltreuen – Soldaten werden.

Die Schlange in der Bildmitte hat eine gespaltene Zunge. So wie die DDR-Obrigkeit, die in ihrer Doppelzüngigkeit den Bürgern Wasser predigte und selbst Wein trank. Der Kopf, der die linke Bildseite dominiert, bleibt sprichwörtlich im Dunkeln. Seine Identität bleibt unklar, doch wirkt er inmitten der schwarzen Fläche wie gefangen. Um den Bildrand herum hat Penck lauter Barrieren platziert, sie deuten auf das restriktive Umfeld der Kaserne hin. Im hierarchischen System des Militärs war Penck dem Machtapparat, dem er sich mit seiner Kunst immer wieder entwunden hatte, ausgeliefert und zur Existenz in einem Kollektiv gezwungen, dem er sich nicht angehörig fühlte.

Denn Penck konnte und wollte sich nicht ein- und unterordnen. Nicht im Osten, als er mit ansehen musste, wie die Utopie eines gelebten Sozialismus krachend an der Realität scheiterte. Aber auch im Westen erlag er keinesfalls den Verlockungen des Kapitalismus. Penck war in seinen Bildern immer auf der Suche nach dem Ideal einer freien Gesellschaft. Allen Widrigkeiten zum Trotz und wohl auch gerade durch die Erfahrungen von Überwachung und Schikane hat Penck zu seiner symbolträchtigen Bildsprache gefunden. Im Jahr der Wiedervereinigung hat er mit „Soldato Convenzionale“ ein eindrucksvoll verdichtetes Werk geschaffen, das bezeugt, dass es ihm wie keinem Zweiten gelang, die deutsch-deutsche Geschichte zu verbildlichen.

FvW







Christian Ring In Demut – Emil Noldes Malerei als existenzielles Sinnbild

Zwei nackte Frauen ziehen im Zentrum des Gemäldes „In Demut“ die Aufmerksamkeit auf sich. Sie lehnen den Oberkörper in einer synchronen Geste leicht nach vorn und senken ihre Köpfe demutsvoll mit andächtig niedergeschlagenen Augen. Die hintere Frau mit den langen, über die linke Schulter zur Seite genommenen dunklen Haaren schmiegt ihre Wange in inniger Verbundenheit an den Rücken der vorderen. Am linken Bildrand tritt wie vor einem Bühnenprospekt als Halbfigur eine androgyn wirkende Gestalt mit freiem Oberkörper hinzu. Der Raum selbst ist nicht weiter bestimmt, er wird im Zentrum von leuchtenden Farbtönen dominiert: dem sonnenwarmen Inkarnat der Figuren vor dem in Rosa strahlenden Hintergrund. Alles strahlt Ruhe, durch die Nacktheit auch Verletzlichkeit aus. Einmal mehr erweist sich Emil Nolde in diesem Werk als der große Farbmagier, der die Kunstgeschichte der Moderne entscheidend geprägt hat.



Los 40

„In Demut“ geht auf ein Aquarell aus der Folge der „Ungemalten Bilder“ zurück, die ab den frühen 1930er-Jahren entstehen (Abb. rechts). Nachweislich spätestens ab 1938 lässt sich Emil Nolde von den Aquarellen zu Ölgemälden inspirieren. Gegenüber dem Aquarell hat er die Leinwand links und unten verkürzt – ein für ihn nicht unüblicher Vorgang, um

Kompositionen spannungsvoller zu gestalten. Nun ist die Figur am linken Bildrand angeschnitten, die rechte der beiden Frauen in den Mittelpunkt gerückt und damit der Fokus des Betrachters auf die Frauen konzentriert.

Über die Identität der Dargestellten gibt uns Emil Nolde keine Auskunft. Er ist kein Bildnismaler im eigentlichen Sinn. Ihn leitet ein tief empfundenes Interesse an der Darstellung des hinter der Oberfläche liegenden Charakters und den Wesenseigenschaften der Menschen. Dies führt ihn in seiner Kunst zum freien Figurenbild, zu deren Werkgruppe „In Demut“ zählt. Der Künstler löst sich von der Wiedergabe eines Naturvorbildes, er lässt sich allein von seinem inneren Erleben leiten. Die freien Figurenbilder erzählen von zwischenmenschlichen Begegnungen und Erlebnissen, insbesondere von Gefühlen wie Liebe, Begierde, Angst, Erstaunen und Neugier.

Das Entstehungsjahr 1946 ist durch die Sorge um Ada Nolde geprägt. Ihre langjährige Herzschwäche bessert sich durch einen Sanatoriumsaufenthalt im Frühsommer in St. Peter. Emil Nolde kann sich wieder der Arbeit widmen, und es entstehen insgesamt 22 Gemälde. Das Ehepaar erarbeitet die definitive testamentarische Verfügung der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, die nach dem Tod des Letztüberlebenden errichtet werden soll. Im August ernennt die Landesregierung Schleswig-Holstein Emil Nolde als „Wegbereiter einer neuen deutschen Kunst“ zum Professor, und der Entnazifizierungsausschuss Kiel entlastet Emil Nolde trotz seiner Parteimitgliedschaft, indem er die Ablehnung der Nationalsozialisten seiner Kunst als „Absage gegen das Regime“ interpretiert.

Ada Nolde stirbt überraschend am 2. November 1946 im Alter von 67 Jahren. Ihr Tod stürzt den zwölf Jahre älteren Emil Nolde nach 44 Ehejahren in tiefe

Trauer. „In Demut“ entsteht also in einem Jahr, in dem ein vorsichtiger Optimismus nach Kriegsende der Sorge und schließlich Trauer weichen muss. Uns als Betrachter lässt der Künstler an dieser sensiblen Situation teilhaben. Er wirft die Frage auf, was war und was wird sein, in welcher Beziehung stehen wir Menschen zueinander? Als Titel notiert Emil Nolde im Verzeichnis seiner Gemälde zunächst handschriftlich „Weihe“, was er später selbst durchstreicht und durch „In Demut“ ersetzt. Diesen Titel hält er ebenso auf dem Keilrahmen fest. In seinen tagebuchartigen Notizen „Worte am Rande“ gibt Emil Nolde uns einen Hinweis auf sein Verständnis. Am 29. August 1946 schreibt er: „Das Leben ist eine Freude, doch dies wohl nur für Kinder und den Menschen die Kinder sind, den Harmlosen, den Unmündigen, den Einfältigen. Das Leben ist ein Kampf mit sich selbst, mit den Mitmenschen u mit vielen Gewalten. Der Künstler kämpft mit dem Material u er ringt in Demut mit seinem Engel, daß er ihn segne.“

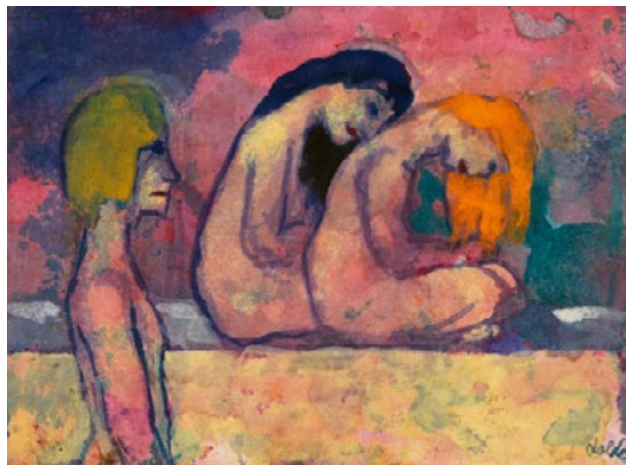
Das Wort „Demut“ und die damit verbundene Geisteshaltung klingt heute auf den ersten Blick altmodisch. Lange Zeit wurde es nur im religiösen Kontext verwendet. Doch erfährt Demut angesichts zahlreicher weltweiter Krisen eine neue Aktualität. Die Tugend kann Impulse setzen sowohl für den eigenen Lebensentwurf als auch für ein respektvolles Zusammenleben (vgl. Annette Behnken: Demut. Hymne an die Tugend, München 2021).

Im modernen Management wird Demut in ihrer radikalen Form der Ehrlichkeit und Zuwendung als weitere Qualität von Führungskräften angesehen (vgl. Jim Collins: Der Weg zu den Besten. Die sieben Management-Prinzipien für dauerhaften Unternehmenserfolg, Frankfurt a. M. 2020; Franziska Frank: Mit Demut zum Erfolg. Leadership im 21. Jahrhundert, Heidelberg 2021). Demut bedeutet auch die Einsicht, von Fehlern und Schwächen geprägt zu sein.

Das Gemälde „In Demut“ zählt zum Spätwerk Emil Noldes. Der reife Künstler intensiviert malerisch die Harmonien und intimen Beziehungen seiner Figurenbilder, indem er den Pinselduktus reduziert und ruhiger werden lässt. Werner Haftmann schreibt über das Spätwerk: „Die inhaltliche Absicht zielt auf die schicksalhaften Beziehungen des Menschen zum anderen Menschen, zum Leben und zur Umwelt. Sie zielt auf einen besonderen Bildtypus, den ich das ‚Schicksalsbild‘ nennen möchte“ (Werner Haftmann: Emil Nolde. Ungemalte Bilder, Köln, korrigierte Ausg. 2002, S. 30).

Emil Noldes eigentliches Ausdrucksmittel bleibt die Farbe selbst, er vervollkommnet die beeindruckende Farb- und Lichtregie. Der künstlerische Ausdruck ist weicher und stiller, gleichzeitig wird der inhaltliche Ausdruck emotionaler und tiefgründiger und dadurch letztlich berührender.

Noch heute machen uns Emil Noldes großartige Bilder wie „In Demut“ mit den darin verkörperten Gefühlen ein Identifikationsangebot: Wir können uns in all unserer Verschiedenheit darin wiederfinden. Ein schöneres Geschenk kann uns ein Künstler kaum darbringen, als das menschliche Leben in das Zentrum seiner Kunst zu stellen. Als Meister der Emotionen überlässt es Emil Nolde jedem einzelnen Betrachter, seine künstlerische Erzählung auf selbstbestimmte Weise zu interpretieren und sie auf das eigene Schicksal zu beziehen.



Emil Nolde. In Demut. 1930er-Jahre. Aquarell. Nolde Stiftung Seebüll

40 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„In Demut“. 1946

Öl auf Leinwand. 67,5 × 88 cm (26 5/8 × 34 5/8 in.). Unten rechts signiert: E. Nolde. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt: Emil Nolde: In Demut. Werkverzeichnis: Urban 1288. [3000] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Jolanthe Nolde, Heidelberg (1957) / Graphisches Kabinett Wolfgang Werner, Bremen (1972) / Privatsammlung, Essen (1972) / Fridart Foundation, David Josefowitz, London (1984) / Privatsammlung, Rheinland

EUR 700.000–900.000

USD 737,000–947,000

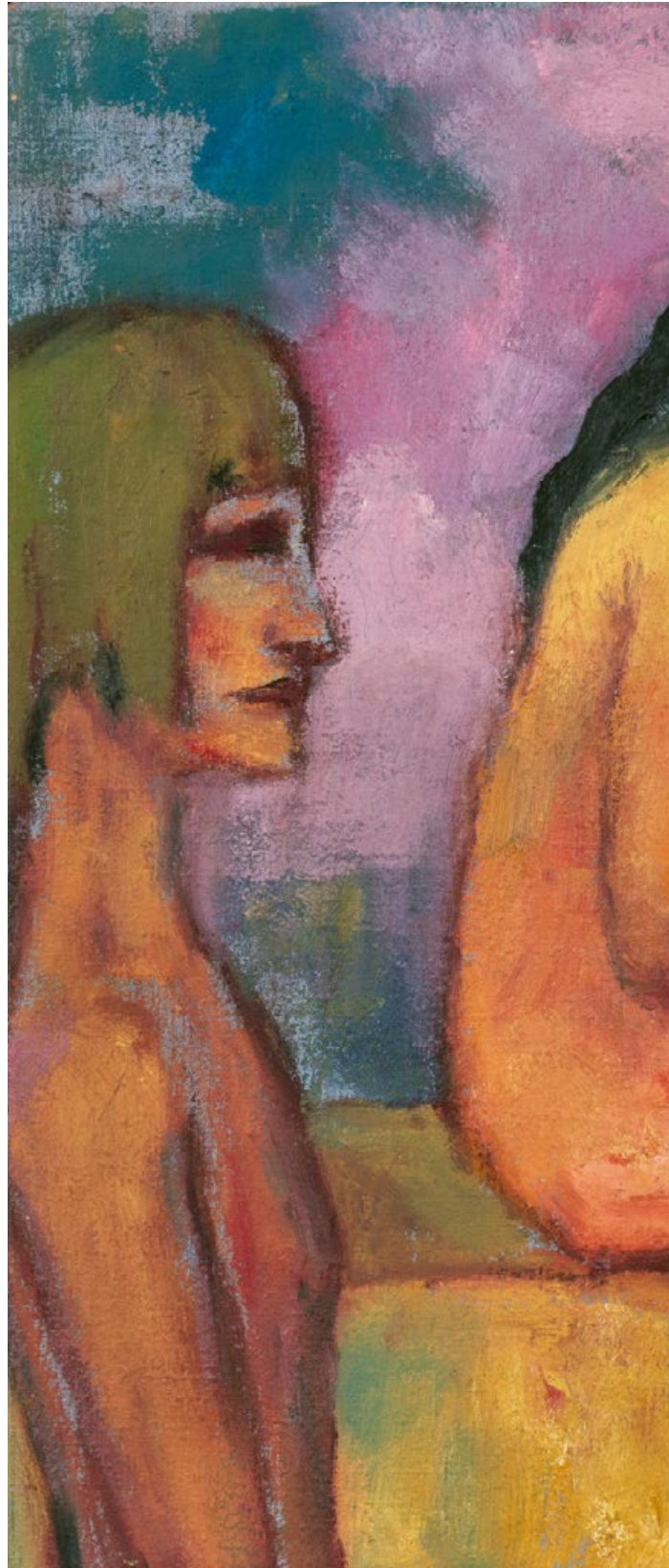
Ausstellung

Emil Nolde. Gemälde – Aquarelle – Graphik. Eine Privatsammlung. Heidelberg, Kunstverein, 1958, Kat.-Nr. 23 / Emil Nolde. Gemälde aus dem Besitz von Frau Jolanthe Nolde. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, 1969, Abb. S. 32

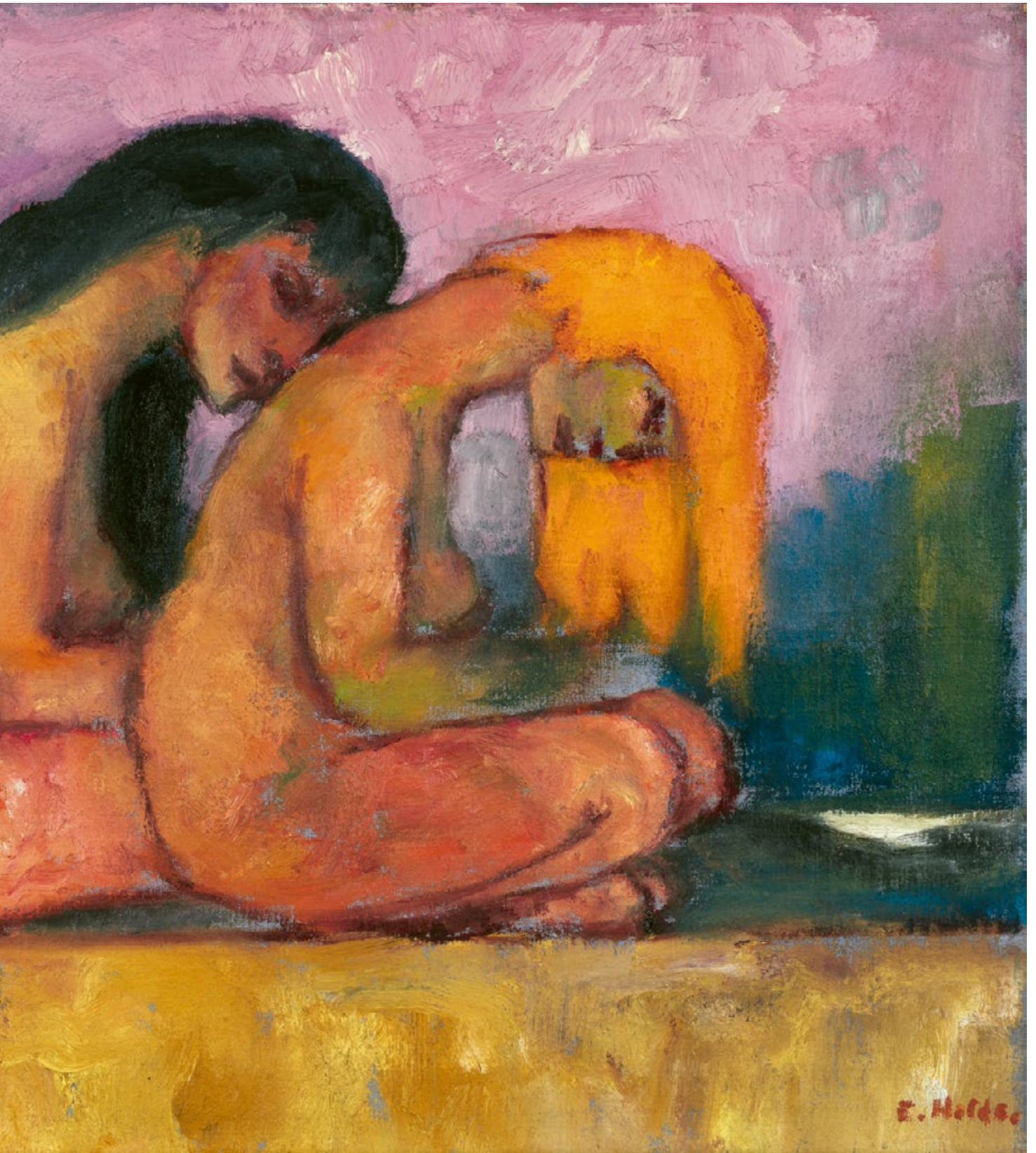
Literatur und Abbildung

Impressionist and Modern Paintings and Sculpture, London, Christie's, 30.11.1987, Kat.-Nr. 55, m. Abb. / Christian Ring, Nolde Stiftung Seebüll (Hg.): Emil Noldes späte Liebe. Das Vermächtnis an seine Frau Jolanthe. Köln, DuMont Verlag, 2014, Kat.-Nr. 19, Abb. S. 37 und 107

- Entstanden 1946 im Todesjahr seiner Frau Ada, mit der Emil Nolde 44 Jahre verheiratet war
- Spannungsvoller Kontrast von leuchtend strahlenden Farben und motivischer innerer Einkehr
- Wiederaufnahme eines Motivs der „Ungemalten Bilder“ aus den Dreißigerjahren



Erfahren Sie mehr!



41 Baltasar Lobo

Cerecinos de Campos 1910 – 1993 Paris

„Pièce d'eau sur socle". 1971–1986

Bronze mit anthrazitgrauer Patina. 155 × 194 × 107 cm (61 × 76 ¾ × 42 ¼ in.). Auf der Oberseite des Sockels signiert: Lobo. Dort auch der Gießerstempel: FONDERIA ART. FLLI BONVICINI SOMMACAMPAGNA. Werkverzeichnis: Barañano 8605. Mit einer Bestätigung von Alejandro Freitas, Caracas, vom 6. Juli 2007. Einer von 8 nummerierten Güssen. Patina mit Witterungsspuren. [3000]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 300.000–400.000

USD 316,000–421,000

- Einer der Höhepunkte aus Lobos später Schaffensphase
- Stilisierung des weiblichen Körpers im Wechselspiel von Volumen und filigraner Linienführung
- Lobos Skulpturen sind weltweit auf öffentlichen Plätzen zu finden

In der Innenstadt von Madrid, vor dem Universitätsgebäude in Caracas, im Jardin des Floralies, Paris, oder an der Taunusanlage in Frankfurt am Main: Dort und an vielen anderen öffentlichen Plätzen kann man ihnen begegnen, den faszinierenden Bronzeplastiken des Spaniers Baltasar Lobo. In der kastilischen Stadt Zamora – der Künstler wurde in der Nähe geboren – ist ihm ein Museum gewidmet, das seine von Poesie, feinnerviger Linienführung und pulsierenden Volumina geprägten Skulpturen zeigt. Und auch an seinem eigenen Grab auf dem Cimetière du Montparnasse in Paris steht eine davon, eine der ergreifendsten, ein niederknieender Reisender, der sich erschöpft an seinen Wanderstock klammert.

Baltasar Lobo stammte aus einer Familie von Handwerkern, sein Großvater war Steinmetz, sein Vater Tischler. Beides bereitete ihn auf seine eigene künstlerische Laufbahn vor. Bereits mit zwölf Jahren geht er bei einem Kunsthandwerker in Valladolid in die Lehre, der Heiligenfiguren für Prozessionen anfertigt. Mit siebzehn wird Lobo an der Akademie der Schönen Künste in Madrid angenommen, die er nach drei Monaten wieder verlässt, weil er sie für eine „Grufft“ hält. Stattdessen nimmt er an Abendkursen der Kunstgewerbeschule teil – und beginnt, sich für sich die Werke von Pablo Picasso, Salvador Dalí und Juan Miró zu interessieren.

Für die feministische Zeitschrift „Mujeres Libres“, die seine Ehefrau Mercedes Comaposada Guillén mit einigen anderen gegründet hatte, steuert er Layouts und Illustrationen bei. Mit ihr siedelt Baltasar Lobo nach dem Spanischen Bürgerkrieg, in dem die zwei auf der Seite der Republikaner kämpften, nach Paris über und sucht als Erstes Picasso auf. Mit dessen Unterstützung kann er das alte Atelier Naum Gabos beziehen, seine Frau stellt Picasso als Sekretärin an. Obwohl Lobos Verbindungen nach Spanien nie ganz abreißen, wird Frankreich fortan seine Heimat.

In Paris empfängt der Bildhauer entscheidende Anregungen für sein Schaffen durch Picasso, vor allem aber durch Henri Laurens und Constantin Brancusi. In der Reduktion des Bildgegenstandes auf das Wesentliche und der daraus folgenden Annäherung an die Abstraktion steht er auch dem zwölf Jahre älteren Henry Moore nahe. So lässt unsere Bronze von 1971–86 durchaus Ähnlichkeiten mit dessen „Two Piece Reclining Figure“ (1969/70) in München oder „Reclining Figure: Hand“ (1979) in Hamburg erkennen. Vergleicht man die Arbeiten jedoch eingehender, fällt eine besondere Fertigkeit auf, die Baltasar Lobo auszeichnet: Bei aller Abstraktion und Verknappung der Form ging es ihm immer um die Eleganz der Erscheinung. Und diese Eleganz charakterisiert seine Skulpturen nicht nur oberflächlich. Sie ist Ausdruck des Strebens, die visuelle Wirkung einer Arbeit mit der ihr zugrunde liegenden Spiritualität in Einklang zu bringen. UC



42 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Fischer“. 1936

Öl auf Leinwand. 80 × 105 cm (31 ½ × 41 ¾ in.).
Unten links signiert und datiert: E.-W. Nay 36.
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, datiert
und bezeichnet: Nay 36 70. Werkverzeichnis:
Scheibler 197. [3215] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Franz, Berlin / Privatsammlung, Rheinland (in
der Galerie Franz erworben, seitdem in Familienbesitz;
1978–2023 als Leihgabe im Suermond-Ludwig-
Museum, Aachen)

EUR 120.000–150.000

USD 126,000–158,000

Ausstellung

E.W. Nay. Retrospektive. Düsseldorf, Kunstverein für
die Rheinlande und Westfalen, 1959, Kat.-Nr. 13 /
Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert – Malerei und
Plastik aus Privatbesitz. Aachen, Suermond-Museum,
1964, Kat.-Nr. 114, Abb. 65 / Klassiker der Moderne –
Bilder aus Privatbesitz. Aachen, Suermond-Ludwig-
Museum, 1978, Kat.-Nr. 16, Abb. S. 21 / Lofotenbilder –
zu Ehren von Carl Georg Heise (1890–1979). Lübeck,
Overbeck-Gesellschaft, 1990, Kat.-Nr. 4, Abb. S. 10

Nachdem Ernst Wilhelm Nay das Studium an der Hochschule für bildende Künste in Berlin 1928 als Meisterschüler Karl Hofers abgeschlossen hatte, unternahm er mehrere Reisen. Im Sommer 1930 hielt er sich mit einem Stipendium für einige Wochen auf der dänischen Insel Bornholm auf. Kurz danach erhielt er den Rom-Preis der Preußischen Akademie der Künste, der mit einem neunmonatigen Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom verbunden war.

1935 reiste er dann mit Unterstützung des Sammlers Carl Hagemann nach Vietzkerstrand an der Ostsee (heute Wicko Morskje in der polnischen Woiwodschaft Westpommern), wo jene Zeichnungen entstanden, die er später in seinem Berliner Atelier in die sogenannten „Dünen- und Fischerbilder“ umsetzte. Das Eintauchen in die Natur, das einfache, harte Leben der Fischer hautnah zu erleben, zu beobachten, wie sie den Zyklen von Ebbe und Flut ausgesetzt waren, wurde für den gebürtigen Berliner zu einer Offenbarung. „Die Natur selbst zeigte ihm die Bilder, nach denen sein Formwille auf der Suche war“, schrieb sein Biograf Werner Haftmann. „Vielleicht war es gerade das Großstädtische in ihm, das ihn zu diesem staunenden Erkennen fähig machte, denn es ist ja immer der Fremde, der in einer neuen Umwelt das Erstaunliche zu sehen vermag“ (zit. nach Werner Haftmann: E.W. Nay, erweiterte Neuauflage, Köln 1991, S. 70).

Im Jahr darauf fuhr er noch einmal nach Vietzkerstrand. Wieder wohnte er bei einer Fischerfamilie, wanderte durch die Dünen, hörte das Meer rauschen und betrachtete die Männer, wie sie sich gegen die Gewalten stemmten. „So sah er überall Bilder, die gerade durch diesen Formraster mit einem inneren Vorstellungsbild zur Deckung kamen“ (a.a.O.).

Das Gemälde „Fischer“ von 1936 muss Nay bald nach seiner Rückkehr geschaffen haben. Man erkennt darauf sechs Fischer nach dem morgendlichen Fischzug – und die Unmittelbarkeit der Eindrücke Nays ist in dem Bild beinahe mit Händen zu greifen. Die hellen und dunklen Figuren, die schwarzen Wogen mit den weißen Schaumkronen, der Strand, die Netze: An dieser Komposition ist alles Dynamik, Rhythmus, „aufatmender Ansturm der Wellen“ und „Ausatmen ihrer Bewegung im Rücksog“ (a.a.O. S. 77).

Besonders die Darstellung der Fischer und des Meeres erinnert im Kolorit und in der formalen Gegenüberstellung von Vertikalen (die Figuren) und Diagonalen (der Seegang) an das Gemälde „Große Ausfahrt in Weiß“, das Nay im Jahr zuvor nach dem ersten Aufenthalt in Vietzkerstrand malte und heute in der Hamburger Kunsthalle verwahrt wird.

Der Umstand, dass der Künstler diese Formerfindungen ein Jahr später in dem Bild „Fischer“ nahezu identisch wiederholt, weist darauf hin, wie viel ihm an ihnen lag. Und gleichzeitig ist es eine Vorausschau in die Zukunft, in die Zeit nach dem Krieg, als Ernst Wilhelm Nay die Variation, die Weiterentwicklung ein- und desselben Motivs zum Schaffensprinzip seines Spätwerks erhob.

UC







43 Hans Uhlmann

1900 – Berlin – 1975

„Roter Vogel“. 1954

Stahl, rot lackiert. 73 × 48 × 33,5 cm
(28 ¾ × 18 ⅞ × 13 ¼ in.). Werkverzeichnis: Lehmann-
Brockhaus 116. Unikat. [3125]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Berlin (2017
bei Galerie Brusberg, Berlin, erworben)

EUR 60.000–80.000

USD 63,200–84,200

Ausstellung

Hans Uhlmann – Skulpturen und Zeichnungen. Hans-
Joachim Uhlmann – Fotografien [Kabinettdruck 48].
Berlin, Galerie Brusberg, 2017, S. 6/7, m. Abb.

Dem Berliner Hans Uhlmann, einem Pionier der Bildhauerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, war die Laufbahn als Künstler zunächst nicht vorgezeichnet. Der musikalisch Hochbegabte studierte ab 1918 an der Technischen Hochschule Berlin Bauingenieurwesen, Fachgebiet: die „Lösung mathematischer und technisch-konstruktiver Probleme“. Nach seinem Abschluss arbeitete er eine Zeit lang in dem Beruf. Noch als Assistent an der Technischen Hochschule schuf er erste Plastiken in Gips, die die Galerie Fritz Gurlitt 1930 in einer Ausstellung zeigte.

1933 wurde Hans Uhlmann von der Hochschule entlassen und nach einer antifaschistischen Flugblattaktion wegen Hochverrats zu anderthalb Jahren Gefängnishaft verurteilt. Schon zuvor hatte der Künstler sich vor allem in Zeichnungen ausgedrückt. Während der Haft und in den Jahren danach blieben sie seine Hauptbeschäftigung. Doch es entstanden auch Arbeiten aus Metall und Draht in kleinem Maßstab.

Erst nach dem Krieg besaß Uhlmann die Mittel, seine Vorstellungen von Kunst in größere Plastiken umzusetzen, auch weil ihm nun mit der Berufung an die Hochschule der Künste 1952 ein geräumiges Atelier zur Verfügung stand. Noch im selben Jahr gründete er die erste Klasse für Metallplastik an einer deutschen Kunstakademie.

Die Plastik „Roter Vogel“ von 1954 gehört zu den Werken, die ihm den Weg zu einer internationalen Karriere ebneten. Schon 1951 hatte er den Preis für Zeichnung der Biennale in São Paulo erhalten. Nun erreichten ihn Aufträge für Arbeiten im öffentlichen Raum, die erste von vier Einladungen zur Documenta, an der er 1955, 1959, 1964 und postum 1977 teilnahm. In dem Jahr, in dem er an „Roter Vogel“ arbeitete, vertrat er Deutschland auf der Biennale von Venedig.

Der „Rote Vogel“ ist typisch für Uhlmanns vom Zeichnerischen, vom Zusammenspiel von Linien unterschiedlichen Charakters bestimmte Phase der „sphärischen Skulpturen“. Zwei sich kreuzende schmale, rostrot lackierte Stahlstäbe streben leicht angewinkelt in die Höhe. Am Ende des unteren Drittels zweigen zwei Streben ab, um die sich in Spiralen wie ein mehrfach gedrehter Notenschlüssel ein dritter Stab rankt. Bekrönt wird das Ganze von mehreren Dreiecken und Trapezen, die von Weitem aussehen wie die Flügel eines Flugzeuges – oder wie Körper und Schwingen eines Vogels. UC





Christian Spies **Sehnsuchtsvolle Exotik und persönliche Beziehungen – Fritz Winters „Afrikana I“**

Fritz Winters Gemälde „Afrikana I“ von 1957 ist ebenso typisch wie außergewöhnlich. Typisch, weil es für Fritz Winters eigene Bildsprache des ersten Nachkriegsjahrzehnts steht, in dem er den Höhepunkt seines internationalen Erfolgs erreichte. Außergewöhnlich, weil es in besonderer Weise die Beziehungen repräsentiert, in denen der Maler in den 1950er-Jahren stand.

1905 in Altenbrügge/Westfalen geboren, hatte Winter zunächst eine Elektrikerlehre absolviert und als Bergmann gearbeitet. 1927 war er als Student ans Dessauer Bauhaus gewechselt und hatte dort unter anderem bei Wassily Kandinsky und Paul Klee studiert. Nicht weniger zeigen seine Mitarbeit im Berliner Atelier von Naum Gabo und die Reisen zu Ernst Ludwig Kirchner in die Schweiz, wie Winter bereits in der Zwischenkriegszeit mit ganz unterschiedlichen Künstlern in Kontakt stand und dabei eine eigenständige Position entwickelt hatte.

Mit dieser Verankerung in der Kunst der 1920er-Jahre war Fritz Winter für die Kunst nach 1945, in der sich Kontinuität wie Neuanfang bündelten, eine Leitfigur. 1955 beanspruchte seine „Komposition vor Blau und Gelb“ eine ganze Stirnwand im Malereisaal des Kasseler Fridericianums – Aug´ in Aug´ mit dem Großmeister Picasso auf der anderen Seite. Mit den markanten Balkenformationen auf zitronengelbem und ultramarinblauem Grund hatte der Maler, der gerade Professor an der Kasseler Kunsthochschule geworden war, seine Position unübersehbar formuliert.

Beim Blick auf „Afrikana I“ fällt ebenfalls zunächst der ockergelbe Grund mit den irregulären Farbinseln samt schwarzen Balken auf. Entgegen dieser vordergründigen Verwandtschaft zum documenta-Bild sind Format und Farbigkeit jedoch deutlich verhaltener. Vor allem ist der lasierend aufgetragene Bildgrund außergewöhnlich; leicht und vibrierend, bis hin zur Rautenform, in der die weiß grundierte Leinwand sichtbar bleibt. Im Unterschied zu vielen deckend und dunkel gemalten Leinwänden der 1950er-Jahre erinnert „Afrikana I“ an die Leichtigkeit von Winters Papierarbeiten der gleichen Zeit. Genauso zeigt sich die Offenheit und Neugierde, die der Maler seinen Kollegen entgegengebracht hat. So erinnern etwa das Linienbündel unten mittig und die Balkenformationen rechts an die Kollegen Hans Hartung und Pierre Soulages, die Winter bei seinen ersten Parisreisen um 1950 kennengelernt hatte.

Der Wunsch zur Öffnung reichte über das Nachbarland hinaus. „Afrikana“ betitelte er sein Bild und erzeugt über den ockergelben Grund eine Assoziation an den südlichen Kontinent. Mit diesem Denken von Exotik und Fremdheit war sich Winter mit vielen seiner zeitgenössischen Kollegen einig. Analoge Bildtitel und Farbassoziationen finden sich auch bei Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Emil Schumacher oder Max Ackermann. Nicht von ungefähr sollte der Theoretiker Werner Haftmann anlässlich der documenta 2 1959 eine „Weltsprache der Abstraktion“ beschwören, die ebenfalls mehr Wunsch als Realität im Nachkriegsdeutschland der Adenauerzeit war: „Von Europa über die beiden Amerika, über Afrika und Asien bis hin zum Fernen Osten hat sie innere Übereinstimmungen wachrufen können und diese Übereinstimmungen in eine Sprachform einbetten können, die eine unmittelbare Kommunikation möglich macht“.

Komplementär zu solchen kontinentalen Beziehungen verweist „Afrikana I“ am Ende wieder auf die unmittelbare und private Umgebung Fritz Winters zurück. Auf der Rückseite findet sich eine Widmung an Else. Nach dem Tod von Winters Ehefrau 1959 war die jüngste Schwester Else Rüschemschmidt-Winter zu einer der wichtigsten Bezugspersonen des Malers geworden. Womöglich hatte das Gemälde für Fritz Winter eine besondere persönliche Bedeutung. Erst 2003 hat es den Nachlass der Familie verlassen.

44 Fritz Winter

Altenbögge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

„Afrikana I“. 1957

Öl auf Leinwand. 135 × 145,5 cm (53 ¼ × 57 ¼ in.).

Unten links signiert und datiert: FWinter 57.

Rückseitig betitelt, signiert, datiert und gewidmet:

Afrikana I FWinter 57 für Else 1957 F. Winter. Werkverzeichnis: Lohberg 2135. [3000] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Rheinland (2003 in der Galerie Helga Gausling, Fritz-Winter-Haus, Ahlen erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 105.000–158.000

Ausstellung

Gemälde und Temperazeichnungen. Duisburg, Städtisches Kunstmuseum, 1959, Kat.-Nr. 57 / Zum 75.

Geburtstag. Bilder der 50er Jahre. Ahlen, Fritz-Winter-Haus, 1980/81 (ohne Katalog, Abb. auf Einladungskarte) / Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945–1960.

Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen 1996, Kunsthalle, S. 253, m. Abb. / Fritz Winter. Ausgewählte Werke von 1949–1975. Gießen, Kunsthalle; Ahlen, Fritz-Winter-Haus; Leonberg, Galerieverein e.V.; Diessen, Fritz-Winter-Atelier, 1998/99, S. 59, m. Abb. / Formwerdend. Malerei und Zeichnung. Niebüll, Richard-Haizmann-Museum; Sønderborg, Sønderjyllands Kunstmuseum; Landshut, Stadt Landshut; Ahlen, Fritz-Winter-Haus; Diessen, Fritz-Winter-Atelier, 2001/02, Kat.-Nr. 29, Abb. S. 79

Literatur und Abbildung

Gert Gaiser: Aktuelle Malerei. München, Ahrbeck 1963, S. 112, Abb. S. 97 / Lexikon der Kunststile, G. Lindemann u. H. Boelehoff, Handbuch rororo, Braunschweig 1975, Abb. S. 133 / Markus Heinzelmann: Dreimal deutsche Kunst der 50er, in: Novalis, Heft 6, 1996, Abb. S. 53, m. Abb.

- Geschaffen auf dem Höhepunkt der internationalen Anerkennung Fritz Winters
- Bedeutsam durch die Widmung an Else, die jüngste Schwester seiner verstorbenen Frau Margarete
- Eines der bedeutendsten Gemälde des Künstlers, das auf dem Rücktitel des Werkverzeichnisses abgebildet ist



Fischer 59

45 Hans Hartung

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

„T1948-41“. 1948

Öl auf Leinwand. 54 × 79,8 cm (21 ¼ × 31 ⅝ in.).
Unten rechts signiert und datiert: Hartung 48.
Rückseitig oben links mit schwarzem Filzstift betitelt:
H. HARTUNG T48-41. Das Gemälde ist registriert
im Archiv der Fondation Hans Hartung et Anna-Eva
Bergman, Antibes, und wird aufgenommen in das
Werkverzeichnis des Künstlers. [3000] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland (2008 in der Galerie
Applicat-Prazan, Paris, erworben)

EUR 150.000–180.000

USD 158,000–189,000

- Seltenes Meisterwerk aus der frühen Schaffensphase des Künstlers
- Hans Hartung gelingt ein souverän austariertes Gleichgewicht der Kräfte
- Besitzt bereits alle Elemente, die Hartungs Schaffen auch später kennzeichnen

Hans Hartungs Lebensgeschichte bietet Stoff für einen Abenteuerroman. Noch während der Schulzeit auf dem humanistischen Gymnasium in Dresden beginnt er, abstrakte Gemälde anzufertigen. In Leipzig studiert er zunächst Philosophie und Kunstgeschichte. Als er Wassily Kandinsky trifft, wechselt er die Hochschule und widmet sich ganz der Malerei. Nach seinem Abschluss in München begibt er sich für längere Aufenthalte nach Norwegen, an die Côte d'Azur, in die Pyrenäen und auf die Balearen.

1934 zieht er nach Paris, lernt Jean Hélion, Joan Miró und den jungen Alexander Calder kennen. Er versucht sich in der Écriture automatique und malt mit verbundenen Augen. Im Zweiten Weltkrieg schließt er sich der Fremdenlegion an und wird schwer verletzt – ihm muss ein Bein amputiert werden. 1946 erhält er die französische Staatsbürgerschaft, außerdem wird er in die Légion d'honneur aufgenommen.

Aus den Experimenten, die er, vom Surrealismus beeinflusst, vor dem Krieg in seinem Pariser Atelier anstellte, entwickelt er mit Mitte vierzig den Tachismus, eine Spielart des Informel der École de Paris. Das Gemälde „T1948-41“ ist eines der Hauptwerke dieser Jahre. In seiner vollkommenen Gegenstandslosigkeit weist es wie eine persönliche malerische Enzyklopädie alle Elemente auf, die nicht nur Hartungs Kunst in Zukunft bestimmen werden, sondern das Informel auch generell kennzeichnen.

Die Leinwand hat Hartung für „T1948-41“ grob in zwei Hälften aufgeteilt. Links sehen wir eine schwungvoll mit dem Pinsel gezogene Spirale, rechts mehrere mit demselben Schwung dargebrachte schwarze Vertikalen, die entfernt an japanische Kalligrafien erinnern. Am äußeren rechten Rand fällt eine kubische – oder auch zylindrische – Form auf, die sich durch ihr kräftiges Mittelblau deutlich vom delikater hellblau eingefärbten Hintergrund abhebt.

Das Erstaunliche an dieser Komposition ist, wie es Hartung gelang, sie trotz der sehr unterschiedlichen Einzelformen – Spirale, Vertikale, kalligrafische und flächige Elemente – in einem traumhaft sicher austarierten Gleichgewicht zu halten. So disparat die einzelnen Teile sein mögen, so wenig dominiert hier eines das andere. Das Gleiche gilt für das Kolorit. Obgleich der Maler in dem Bild „T1948-41“ harte Kontraste verwendet – besonders den von hellem Blau und Schwarz, aber auch den aus stark deckendem Farbauftrag im Vordergrund und dem fast gepudert wirkenden Hintergrund –, herrscht auf dieser Leinwand perfekte Harmonie, auch wenn es eine Harmonie der Gegensätze ist.

Bis dahin war Hans Hartung einem breiteren Publikum die längste Zeit unbekannt geblieben. Als er „T1948-41“ malte, änderte sich das gerade. Im Jahr zuvor hatte er seine erste Einzelausstellung in der Galerie Lydia Conti in Paris gehabt, sie wurde von der Kritik sehr positiv aufgenommen. Der Filmmacher Alain Resnais drehte eine Dokumentation über Hartung, die 1948 in Deutschland und 1950 in Frankreich gezeigt wurde. Die neue Kunst, das Informel, ist plötzlich in aller Munde – und Hans Hartung, nicht zuletzt wegen Gemälden wie „T1948-41“, einer ihrer bedeutendsten Vertreter.

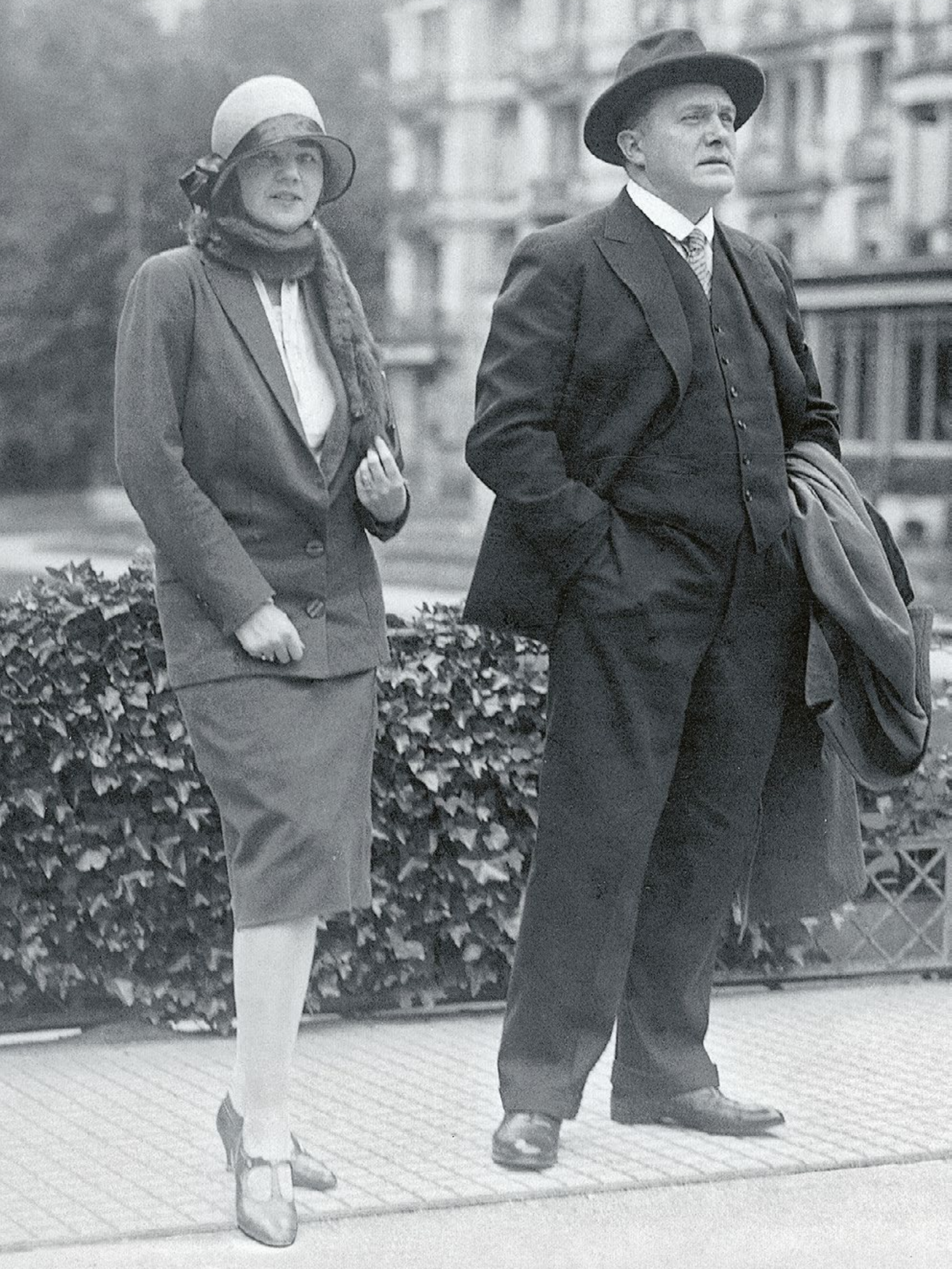
UC



Hartung 48







Anja Tiedemann **Es ist doch eine herrliche Zeit zu leben... – Max Beckmanns „Springbrunnen in Baden-Baden“**

Mit seinem weltberühmten Casino und den traditionellen Thermalquellen verspricht Baden-Baden internationale Gäste und exklusive Mondanität. „Es ist alles genau wie in Monte. – Nur das Publikum ist weniger elegant“, schreibt Max Beckmann im Frühjahr 1935 an seine Frau.¹ Seine Gesundheit bereitet ihm Sorgen, weswegen er auch in den nächsten beiden Jahren als Patient in die Kurstadt kommen wird, jeweils zwei, drei Wochen um Ostern herum.² In der zweiten Aprilhälfte 1936 macht der Künstler, der erneut ohne seine Frau angereist ist, medizinisch gesehen schnell Fortschritte. Er trifft alte Bekannte, unter denen sich Berühmtheiten wie der Schriftsteller Gerhart Hauptmann befinden.³ Lily von Schnitzler kommt überraschend mit Mann und Kind zu Besuch.⁴ „Viele Gesichter vom vorigen Jahr sieht man hier, aber auch schon Gruppen der jetzigen Zeit aus Deutschland [...]. Es ist alles etwas, leider compli[zie]rter geworden, was hier so die Menschen anbelangt. Man muss mehr lawiren und aufpassen weil überall die verschiedenen Gesinnungen aufeinander platzen. [...] Es ist doch eine herrliche Zeit zu leben [...]“⁵ Auch wenn vorsichtiges Taktieren seine Tage bestimmt, der Kontakt zu alten und neuen Bekannten ist auch eine Wohltat: „Man ist von allen Seiten sehr liebenswürdig zu mir und es stellt sich immer wieder heraus, daß ich viel berühmter bin, als wir beide es merken, wenn wir in der Graf Speestr. sitzen.“⁶

Trotz der erwiesenen Freundlichkeiten bleibt er lieber für sich. „Das ist mir immer noch die beste Gesellschaft.“⁷ Den 52-Jährigen quält neben der Gesundheit auch die Sorge um die Zukunft. Noch 1930 hatte der Maler den Kunsthändler Günther Franke aufgefordert, „den Nazis beizubringen, dass ich ein deutscher Maler bin“.⁸ Nach dem Umzug nach Berlin 1933 aber macht sich Beckmann zunehmend unsichtbar, vermeidet jegliche Provokation und leidet unter der Allgegenwärtigkeit des NS-Regimes.

Zurück aus Baden-Baden, beginnt er zu malen, auf mehreren Leinwänden gleichzeitig. Die Briefe aus dem Sanatorium haben gewissermaßen im Voraus die Motive beschrieben, die Beckmann ihnen jetzt als verklausulierte Botschaften in seinem Berliner Atelier zuweist. Die Topografie der Kurstadt Baden-Baden und deren Umgebung werden jetzt zur Bühne, auf der ein Kammerstück für Eingeweihte aufgeführt wird. Vier Gemälde trägt er in seine Bilderliste ein, als Erstes „Springbrunnen in Baden-Baden“.⁹ Anders als bei vielen seiner Landschaften nimmt der Künstler hier keinen erhöhten Standpunkt ein. Das verleiht dem Bild eine Sonderstellung unter den Baden-Baden-Motiven. Wie kein zweites dort inspiriertes Gemälde wird es von differenzierten Grüntönen beherrscht. Beckmann brauchte „die Farbe Grün, die seiner Seele wohlthat“.¹⁰

Die als Sintersteinbrunnen bekannte Fontäne ist noch heute am Eingang der Lichtentaler Allee zu finden und gilt als das Wahrzeichen der kurstädtischen Flaniermeile von Baden-Baden. Sie ist das dominierende Element im Vordergrund des Gemäldes, das einen augenfälligen Kontrast zwischen Bewegung und Stillstand offenbart. Links das hoch aufschießende, schäumende Weiß des Wassers,



Ansicht von Baden-Baden. Historische Postkarte.

das mit elementarer Wucht aus den klobigen, abweisenden Steinen hervorbricht. Die dunklen Nadelbäume im Hintergrund erheben sich schützend über der Wildheit der Fontäne, deren Brutalität an einen Vulkanausbruch erinnert. Rechts umrahmt ein schmaler Pfad den sehr kleinen, runden

Teich. Romantische Wege verlieren sich im Parkgelände. Für das Standbild im Hintergrund gibt es in Baden-Baden kein Vorbild, was es darstellt, bleibt unklar.¹¹ Der Blick wird mittels roter Zickzacklinie über den See zur Statue gelenkt. Ansonsten ist das Bild menschenleer. Die Szene ist still und unbewegt. Eine vortäuschte Idylle, bei der es um mehr geht als den Blick in den Park um die Mittagszeit an einem Frühlingstag. Ein Gefühl von Enge und Stillstand mischt sich in die Atmosphäre. Die Harmlosigkeit ist eine scheinbare. Das Gemälde enthüllt einen erschreckenden Gegensatz.

Landschaften nehmen in den Jahren vor der Emigration einen aufschlussreichen und vielsagenden Platz im Œuvre des Künstlers ein. Seine Parklandschaften sind „Kunstwelten, die auf eine sehr grundsätzliche Art und Weise Schöpfungs- und Erschöpfungsfantasien zum Thema machen. Und immer spielt dabei der See eine zentrale Rolle.“¹² Gekennzeichnet durch seinen unrealistisch kleinen Maßstab, kritisiert er in den 1930er-Jahren den pathetischen Naturbegriff der Nationalsozialisten. Keine Flucht in ein unpolitisches Genre, „sondern vielmehr ein Beispiel dafür, wie Beckmann den von den Nazis erzwungenen Rückzug aus dem gesellschaftlichen und künstlerischen Leben sehr bewusst zum Thema seines Landschaftsbildes macht“.¹³

Sein „Lawiren“, wie er es selbst nennt, drückt sich, zurück in Berlin, beispielsweise dadurch aus, dass er die Einladung von Joachim von Ribbentrop zu einer Abendgesellschaft am 11. August 1936 anlässlich der Olympischen Spiele in Berlin in dessen Dahlemer Villa zwar annimmt, im Anschluss aber seine Kontakte ins Ausland verstärkt.¹⁴ Seiner Frau Quappi hatte er bereits im April von Baden-Baden aus aufgetragen, sie möge nicht vergessen, mit ihrer Familie „noch mal die Möglichkeiten einer Übersiedlung zu besprechen“.¹⁵

Die letzte Ausstellung vor seiner Emigration findet im Oktober 1936 in den privaten Räumen des Leiters des Hamburger Kunstvereins Dr. Hildebrand Gurlitt statt. Im Anschluss an die Ausstellungseröffnung fährt Beckmann am 26. Oktober direkt nach Paris, um den Freund und Sammler seiner Bilder Stephan Lackner wiederzusehen. „Er könne so nicht mehr lange weitermachen, der politische Druck werde immer unerträglicher, im Interesse seines Schaffens müsse eine neue Lösung gefunden werden“, berichtet dieser später.¹⁶

Zu diesem Zeitpunkt gehört „Springbrunnen Baden-Baden“ wahrscheinlich schon „Kati“, wie Beckmann in seiner Bilderliste neben dem Werktitel notiert hat. Gemeint ist Käthe von Porada, eine Freundin aus der Zeit in Frankfurt am Main, Modejournalistin und eine elegante Dame, außerdem Beckmanns Wegbereiterin in Paris. Sie kauft im



Max Beckmann. „Tanz in Baden-Baden“. 1923. Öl/Lwd. Pinakothek der Moderne, München



Los 46

Laufe der Jahre elf Beckmann-Gemälde, darunter das herausragende Werk „Hölle der Vögel“. Mitte der 1950er-Jahre gerät sie in finanzielle Not, weswegen sie große Teile ihrer Sammlung, darunter auch den „Springbrunnen“, verkaufen muss.

War ihr die Umrahmung der Fontäne durch die Bäume aufgefallen? Fand sie den kreisrunden See mit dem ihn umgebenden Weg ungewöhnlich? Was mag sie über die halb verdeckte Statue und dessen Deutung gedacht haben? Beckmann selbst mag sich ihr gegenüber geäußert haben, welche Botschaften er in seinem Gemälde versteckt hatte. Doch ist nichts davon überliefert. Das Bild mit seinen immanenten Brüchen und Gegensätzen bleibt rätselhaft.



Käthe von Porada. Wohl 1960er-Jahre

1 Brief von Max Beckmann an Mathilde Q. Beckmann, 28. April 1935, zitiert nach: Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede u. Stephan von Wiese: Max Beckmann. Briefe, München 1994, Band II: 1925-1937, S. 245 (Nr. 629). 2 Bereits 1923 und 1928 war der Künstler als Kurgast in Baden-Baden. 3 Vgl. Ursula Harter: „Man muss etwas mehr lawiren und aufpassen“, in: Klaus Gallwitz u. Jochen Ludwig (Hrsg.): Max Beckmann in Baden-Baden, Ausstellungskatalog, Stiftung Frieder Burda (Baden-Baden) u. Museum für neue Kunst (Städtische Museen Freiburg), Heidelberg 2005, S. 46-55, S. 47. 4 Ibid., S. 48. 5 Brief von Max Beckmann an Mathilde Q. Beckmann, 20. April 1936, Gallwitz, Schneede, von Wiese 1994, S. 256 f. (Nr. 642). Mit seiner eindeutig ironisch gemeinten Aussage, es sei eine herrliche Zeit zu leben, bezieht sich der Künstler auf einen Brief von Tante Kitty, der Patin seiner Frau. 6 Brief von Max Beckmann an Mathilde Q. Beckmann, 22. April 1936, Gallwitz, Schneede, von Wiese 1994, S. 257 f. (Nr. 643). Max Beckmann hatte 1933 eine Wohnung mit Atelier in Berlin-Tiergarten, Hohenzollernstraße 27 bezogen. 1933 erfolgte die Umbenennung und Änderung der Adresse in Graf-Spee-Straße 3. 1990 wurde der Straßennamen erneut in Hiroshima-Straße geändert. 7 Brief von Max Beckmann an Mathilde Q. Beckmann, 28. April 1936, Gallwitz, Schneede, von Wiese 1994, S. 261 f. (Nr. 646). 8 Brief von Max Beckmann an Günther Franke, 23. Oktober 1930, Gallwitz, Schneede, von Wiese 1994, S. 178 (Nr. 542). 9 Außerdem notiert er „Blick aus dem Fenster in Baden-Baden“, „Waldweg im Schwarzwald“ und „Waldwiese im Schwarzwald“. 10 Stephan Lackner: Max Beckmann als Landschaftsmaler, in: Frankfurter Neue Presse, 11.2.1967, erneut abgedruckt in: Christliche Kunstblätter 4/1967, S. 103-104, S. 103. 11 Im Rahmen der Recherchen für die Beckmann-Ausstellung in Baden-Baden in 2005 wurde die Vermutung geäußert, der Künstler habe sich von der Statue der Kaiserin Augusta inspirieren lassen, die auch heute noch ganz in der Nähe der Fontäne steht. Vgl. Isabel Greschat: Springbrunnen in Baden-Baden, in: Klaus Gallwitz u. Jochen Ludwig (Hrsg.): Max Beckmann in Baden-Baden, Ausstellungskatalog, Stiftung Frieder Burda (Baden-Baden) u. Museum für neue Kunst (Städtische Museen Freiburg), Heidelberg 2005, S. 64. 12 Ortrud Westheider: Enklave und Bannkreis: der See, in: Max Beckmann. Landschaft als Fremde, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle et al., Ostfildern-Ruit 1998, S. 114-116, S. 114. 13 Ibid., S. 115. 14 Vgl. Harter 2005, S. 51 u. 54 f. (Fußnote 51). 15 Brief von Max Beckmann an Mathilde Q. Beckmann, 28. April 1936, Gallwitz, Schneede, von Wiese 1994, S. 260 f. (Nr. 646). 16 Stephan Lackner: Ich erinnere mich gut an Max Beckmann, Mainz 1967, S. 17.

46 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Springbrunnen in Baden-Baden“. 1936

Öl auf Leinwand. 65 × 95 cm (25 5/8 × 37 3/8 in.). Auf der Rückpappe Etiketten der Ausstellungen Stuttgart 2004 und Basel 2011/12 (s.u.). Werkverzeichnis: Tiedemann 442 (<https://beckmann-gemaelde.org/442-springbrunnen-baden-baden>; Abfrage am 16.8.2023). [3037] Gerahmt.

Provenienz

Käthe von Porada, Geschenk des Künstlers, Paris/Vence (um 1937 – um 1954) / Privatsammlung, Süddeutschland (um 1954 von Käthe von Porada erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 700.000–1.000.000

USD 737,000–1,050,000

Ausstellung

Max Beckmann zum Gedächtnis 1884–1950. München, Haus der Kunst, 1951, Kat.-Nr. 107 / Graphik und Ölbilder von Max Beckmann. Stuttgart, Galerie Valentien, 1955 (ohne Kat.) / Max Beckmann. Stuttgart, Galerie Valentien, 1961 (o. Kat.) / Städtische Kunstausstellung. Max Beckmann Graphik. Schwenningen, Ausstellungsräume der Berufsschule, 1968 / Max Beckmann, Landschaft als Fremde. Hamburg, Kunsthalle; Bielefeld, Kunsthalle, und Wien, Kunstforum, 1998/99, Kat.-Nr. 41, Abb. S.121 / Munch, Nolde, Beckmann ... Private Kunstschatze aus Süddeutschland. Stuttgart, Staatsgalerie, 2004, Kat.-Nr. 11, Abb. 62 / Max Beckmann in Baden Baden. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen. Baden Baden, Museum Frieder Burda, und Freiburg, Städtische Museen, Museum für Neue Kunst, 2005, S. 64 u. S. 145, Abb. S. 65 / just what is it ... 100 Jahre Kunst der Moderne aus privaten Sammlungen in Baden-Württemberg. 10 Jahre Museum für Neue Kunst. Karlsruhe, Museum für Neue Kunst, 2009/10, Abb. S. 92 / Max Beckmann. Die Landschaften. Basel, Kunstmuseum, 2011/12, Kat.-Nr. 38, Abb. S. 141

Literatur und Abbildung

Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein: Max Beckmann. München, R. Piper & Co. Verlag, 1949, S. 74, Nr. 364 / Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hg.): Max Beckmann, Briefe. 3 Bde., hier Bd. II: 1925 – 1937, bearb. v. Stephan von Wiese, S. 451, Nr. 646 / Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hg.): Max Beckmann, Briefe. 3 Bde. München und Zürich, Piper, 1993–1996. Hier Bd. III (1937–1950), bearb. v. Klaus Gallwitz unter Mitarbeit von Ursula Harter, S.72, Nr. 715 (an Günther Franke), u. Anm. S. 395 / Klaus Gallwitz: Max Beckmann. Blick aus dem Fenster in Baden-Baden. Stationen zum Exil. Baden-Baden, Sammlung Frieder Burda, 2004, S. 30, 32 u. Abb. S. 31 / Bernd Weigel: Die Lichtentaler Allee. Denkmal der Gartenkunst in Baden-Baden. Hg. aus Anlass des Jubiläums „350 Jahre Lichtentaler Allee“. Baden-Baden, Aquensis, 2005, S. 68, Abb. S. 66 / Anabelle Kienle: Max Beckmann in Amerika. In: Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 57. Petersberg, Imhof, 2008 (zugl. Münster/Westf., Univ., Diss., 2005), S. 130, Abb. 87



Erfahren Sie mehr!



48 Günther Förg

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

Ohne Titel. 1990

Acryl auf Holz, auf Holz montiert, im Künstler-
rahmen. 157,7 × 138 cm (187 × 167 cm)
(62 1/8 × 54 3/8 in. (73 5/8 × 65 3/4 in.)). Oben links
mit Bleistift signiert und datiert: Förg 90. Das
Werk ist unter der Nummer WVF.89.B.0456 im
Archiv des Estate Günther Förg registriert.
[3108]

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland / Privatsamm-
lung, Süddeutschland (2003 bei Grisebach,
Berlin, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 126,000–158,000

Literatur und Abbildung

Auktion 109: Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.
Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 31.5.2003,
Kat.-Nr. 400, m. Abb.

Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für
die Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Als das Bild 1990 entstand, hatten die Künstler in der Bundes-
republik im vorangegangenen Jahrzehnt die Figuration neu
entdeckt – in Berlin die Jungen Wilden, in Köln die Mülheimer
Freiheit, Kippenberger, die Malerfürsten. Indes widmete
Günther Förg sich unbeirrt seinen Experimenten mit Abstrak-
tion und Monochromie. An der Akademie der Bildenden
Künste in München war er bis 1979 Schüler von Karl Fred Dah-
men gewesen und entwickelte seither kontinuierlich seine
abstrakten Arbeiten, immer mit einem starken Architektur-
und Raumbezug.

Seit den 1980er-Jahren schuf Förg großformatige
Gemälde auf Blei und Holz, in denen er Farb- und Material-
wirkungen auslotete, 1990 beherrscht er den Bildträger Holz
nun virtuos. Förgs Duktus ist frei und expressiv. Deutlich sind
die Bewegungen seiner Hand auf dem Bildträger zu erkennen.
Die Linie zwischen den beiden Farbflächen hingegen ist
scharf gezogen. So prallen formale Strenge und spontaner
Ausdruck direkt aufeinander und gehen in einer farbkräftigen
Symbiose auf. Die warmen Gelb- und Rottöne verleihen der
Arbeit eine intensive Leuchtkraft. Die Komposition hat kein
erzählerisches Moment, es geht Förg allein um die sinnliche
Wahrnehmung.

Förg ist im Geiste der amerikanischen Farbfeldmalerei
nahe, allem voran der von Barnett Newman. Wie bei den
Amerikanern ist die Farbe für ihn das wesentliche Ausdrucks-
medium und wird zur Projektionsfläche sinnlicher Erfahrun-
gen und Empfindungen gemacht. Starre Regeln der Komposi-
tion werden ausgesetzt, um Raum für spontane, schnelle
Impulse zu geben. Denn lange Planungen gingen Förgs Arbeiten
in der Regel nicht voraus. Sie entstanden vielmehr aus dem
Moment heraus und zeugen von einem intuitiven Verständnis
für das Zusammenspiel von Farbe und Form.

Während Newman das „Sublime“, das Erhabene,
suchte, verleiht Förg seiner Arbeit durch den Bildträger aus
Holz eine ganz irdische Präsenz. Das Bild wird fast zum
Objekt. Und darauf bietet er den Farben ihre Bühne. Da ist
das satte Rot, gepaart mit einem intensiven, warmen Gelb.
Die beiden Farben gehen eine so harmonische Beziehung
zueinander ein, dass sie stellenweise trotz der scharfen
Trennung beinahe ineinanderzufließen scheinen.

Ob nun abwechselnd die Figuration oder die Abstrak-
tion totgesagt wurde – Förg hat es nie beeindruckt. Ihm ging
es am Ende immer um die Malerei an sich, ganz unabhängig
von aktuellen Strömungen. Förgs Gemälde überdauern,
denn ihrer visuellen Kraft und intensiven Raumwirkung kann
man sich nicht entziehen.

FvW





Grisebach – Winter 2023

Martin Schmidt **Existenzieller Schrecken in buntem Gewand – Marc Chagalls Interpretation einer Fabel**

Dem Pariser Kunsthändler und Verleger Ambroise Vollard verdanken die Fabeln des großen Menschenbeobachters Jean de La Fontaine eine ihrer schönsten Übersetzungen ins Bildkünstlerische: „[...] als ich Verleger geworden war, setzte ich meinen hartnäckigsten Ehrgeiz daran, einen würdig illustrierten La Fontaine herauszubringen. Heute führe ich den Plan aus, den ich so lange gehätschelt habe.“

So berichtet es Vollard 1930 in der von seinem Kollegen Alfred Flechtheim herausgegebenen Zeitschrift „Querschnitt“. Er also ist es, der Marc Chagall ein paar Jahre vorher den Auftrag gibt, den schönsten Fabeln des französischen Dichters farbrauschende visuelle Entsprechungen an die Seite zu stellen. Chagall habe er deshalb gewählt, „weil mir seine Ästhetik der des La Fontaine nahe und in gewissem Sinne verwandt erscheint, fest und zart, realistisch und phantastisch zugleich“.

Diese Charakterisierung findet in unserem Blatt ihre schönste Entsprechung. Doch wenden wir uns zunächst der Geschichte zu, die schnell erzählt ist. Ein Mann, seines Lebens überdrüssig, ruft den Tod an, ihm Erlösung zu schenken. Als dieser nun bei dem Rufenden eintritt, wird der Mann von Entsetzen gepackt und beschwört den Tod, sich rasch zu entfernen. La Fontaine bringt hier sehr plastisch zum Ausdruck, dass der Tod letztlich doch meist höchst unerwünscht ist.

Chagall mit seiner überbordenden Erzählfreude ist natürlich der richtige Künstler für die Fabeln, den „seine Herkunft mit dem Zauber des Orients völlig vertraut gemacht hat“, so Vollard in seiner treffenden Einschätzung. Der Tod platzt hier herein als androgyne Gestalt mit fratzenhaftem Antlitz, dessen Schrecken gesteigert wird durch die Ohrringe und die kegelförmige Kopfbedeckung, in einer widersinnigen Verbindung von Verfall und Schmückung. Die farbkraftige Gestalt scheint einem unheiligen Jahrmarkt entsprungen, und das Messer zeigt an, dass ein gewaltsamer Übergang ins Jenseits bevorsteht, begleitet von höhnischem Grinsen. Der Boden links beginnt zu brennen und zu rauchen. In Panik springt der Bedrängte auf und sucht zu entfliehen, Glas und Flasche sind ihm aus den Händen gefallen, der Hocker ist umgekippt und der eben noch so diesseitig scheinende Raum fällt plötzlich in eine Dunkelheit, die weltverlassen ist. Am oberen Bildrand erscheinen Sterne, und nebulöse Formen aus kalter weiter Ferne greifen nach dem Zurückblickenden. Die Dynamik des Geschehens vermittelt der Künstler durch einen geradezu informellen Farbauftrag, der die gegenständlichen Teile des Bildes in abstrakte Farbflächen einbettet. Die Tür links ist ein solches Farbwunder, und das aufgemalte Herz bringt eine große Ironie in diese Szene, in der für den Fliehenden wohl nicht mehr viel zu retten ist. Chagall gelingt es in dieser großartigen Visualisierung, Erzählfreude und abstraktes Gestalten zu spannungsvoller Einheit zu fügen.

Unser Blatt, das 1930 mit Chagalls anderen Fabelbildern in der Galerie Flechtheim in Berlin gezeigt wurde, befindet sich im originalen Rahmen und wurde in der Ausstellung erworben. Der Käufer erinnerte sich, dass der Künstler anwesend war und nach dem Erwerb der Gouache gesagt habe, er sei der Unglückliche, der rechts aus dem Bild fliehe. Und in der Tat, das Antlitz des flüchtenden Mannes trägt die Züge Chagalls, der damit sein Verständnis für die Todesabwehr zu erkennen gibt.

49 Marc Chagall

Witebsk 1887 – 1985 Saint-Paul-de-Vence

„La mort et le malheureux ou La mort et celui qui maudit son destin (Fables de La Fontaine)“. 1926

Gouache auf schwarzem Papier. 51,4 × 41,3 cm

(20 ¼ × 16 ¼ in.). Unten links signiert und datiert:

Chagall 26. Rückseitig betitelt: Смерть и клянущий судьбу [La mort et celui qui maudit son destin].

Mit einer Expertise von Meret Meyer, Comité Marc Chagall, Paris, vom 12. Oktober 2023. [3124] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen/Rheinland (1930 in der Galerie Flechtheim, Berlin, erworben, seitdem in Familienbesitz; 1965–2023 als Leihgabe im Suermondt-Museum, Aachen)

EUR 200.000–300.000

USD 211,000–316,000

Ausstellung

Von La Fontaine zu Chagall. Berlin, Galerie Flechtheim, 1930, Kat.-Nr. 56 (davor in den Galerien Bernheim-Jeune, Paris, und Le Centaure, Brüssel) / De Menselijke figuur in de kunst. 1910–1960. Mechelen, Cultuurcentrum Mechelen, 1971 / Klassiker der Moderne. Bilder aus Privatbesitz. Eine Dauerausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum der Stadt Aachen, 1978f. Kat.-Nr. 4 / Sociaal engagement in de kunst 1850 - 1950. Mechelen, 1982, Cultureel Centrum Burgemeester A. Spinoy, 1982 / Aquarelle des Expressionismus“. Bilder aus einer Privatsammlung. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 1996, Abb. o.S. / Verehrt und verfemt – Chagall und Deutschland. Frankfurt a. M., Jüdisches Museum, 2004, Kat.-Nr. 31, Abb. Tf. 27 auf S. 44 / Bilder aus Privatbesitz. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 2015/16

Literatur und Abbildung

Ernst Günther Grimme: Fünf Jahre Neuzugänge. In: Aachener Kunstblätter, Heft 33, 1966, S. 70 m. Abb.





Ein Tag im Herbst 1955 und seine Folgen – die Leslie & Johanna Garfield Collection

Es gibt viele Gründe, Kunst zu sammeln. Die einen führen das fort, was ihre Eltern oder Großeltern begonnen haben. Andere sammeln aus Vergnügen, Neugierde, Ehrgeiz oder der Lust am Spiel. Sie alle dürften Schwierigkeiten haben zu sagen, wann und unter welchen Umständen sie ihre allererste Arbeit erwarben. Nur wenn eine Sammlung aus echter Leidenschaft entsteht, weiß man noch ganz genau, wie alles anging. Damit verbindet sich keine Wertung, das eine ist nicht besser oder schlechter als das andere. Es ist eher eine Feststellung. Oder eine Erklärung dafür, weshalb Leslie Garfield dieser merkwürdige Tag im Herbst 1955 auch fast siebenzig Jahre danach in allen Einzelheiten im Gedächtnis geblieben ist.

Nachdem er sein Studium der Sinologie in Harvard abgeschlossen hatte, wurde der gebürtige New Yorker zur Armee eingezogen. Den Dienst versah er in der amerikanischen Garnison in Würzburg. Eines Tages beschlossen er und ein befreundetes deutsches Ehepaar, mit dem Auto nach München zu fahren, um dort Museen zu besuchen. Als sie ankamen, hatten diese noch nicht geöffnet. Also sahen sich die drei ein bisschen um und standen irgendwann vor dem Schaufenster einer Galerie. Sie gingen hinein – und es geschah. Erst konnte Leslie Garfield das Bild nicht richtig sehen, da es von ihm abgewandt auf einer Staffelei befestigt war. Dann traf es ihn wie ein Schlag.

2021 erzählte Leslie der Journalistin und Grafikexpertin Susan Tallman, was sich an jenem Vormittag zutrug: „Ich war überwältigt. Ich konnte meinen Blick nicht davon abwenden, etwas war über mich gekommen. Immer und immer wieder musste ich das Bild betrachten.“ Natürlich erinnert sich Leslie Garfield auch, was anschließend passierte: „Ich erkundigte mich bei der Galeristin nach dem Blatt, fragte, wie viel es kosten würde (55 Dollar), fand, dass das zu viel sei für mich als einfachen Soldaten, und ging mit meinen Freunden ins Museum.“

Auf der Rückfahrt nach Würzburg sagte es an ihm. Er kam zu dem Schluss, dass er verrückt geworden sein musste. „Ich sagte zu mir: Es hat dir doch gefallen. Du hast das Geld. 55 Dollar, das kannst du dir leisten.“ Zwei Wochen später fuhr er wieder nach München und kaufte es: Erich Heckels Holzschnitt „Gegner“ von 1912, geschaffen als Illustration für die deutsche Ausgabe des Romans „Der Idiot“ von Fjodor Dostojewski.

Sieht man das Blatt heute, kann man gut verstehen, weshalb es Leslie Garfield derart in seinen Bann schlug. Der Holzschnitt gehört zu Heckels eindrucksvollsten grafischen Werken. Auf seine Fähigkeit, herausragende Qualität zu erkennen, konnte sich Leslie Garfield auch später verlassen. Und er hatte Glück: Mit seiner Frau Johanna, die er 1960 heiratete, fand er eine ihm ebenbürtige Kunstliebhaberin – und auch sie wurde eine leidenschaftliche Sammlerin.

Als Jo Garfield 2021 während der Vorbereitungen zur Ausstellung „Modern Times: British Prints 1913-39“ im Metropolitan Museum im Alter von 90 Jahren starb, war ihre gemeinsame Grafiksammlung auf über 6000 Blatt angewachsen. Leslie Garfield, der nach seinem Armeedienst in Würzburg als einer der ersten die New Yorker Stadthäuser (Brownstones) sanierte und damit ein kleines Vermögen machte, folgte Heckels Weckruf und konzentrierte sich vor allem auf Arbeiten der deutschen Expressionisten, aber auch auf damals junge Künstlerinnen wie Mary Bauermeister. Jo, wie ihr Mann in New York geboren, lenkte ihr (und sein) Interesse auch auf die britischen Vortizisten, die Künstlerkolonie Provincetown auf Cape Cod in Massachusetts und Zeitgenossen wie David Hamilton, Diether Rot, Jasper Johns, David Hockney oder Grayson Perry.

Dem Metropolitan waren Leslie und Jo Garfield bereits durch großzügige Schenkungen eng verbunden. Mit der „Modern Times“-Schau feierte das Museum die Erwerbung von 700 Arbeiten britischer Künstler, die das Museum, so sein Direktor Max Hollein, „zu einer der weltweit führenden Institutionen auf dem Gebiet macht“. Im Februar 2024 hat Grisebach das große Privileg, eine Sonderauktion mit Werken des deutschen Expressionismus aus der Sammlung Garfield durchführen zu dürfen. Einige Arbeiten bieten wir schon jetzt an, unter anderem George Grosz' spektakuläres großformatiges Aquarell „Nächtliche Szene“ von 1925 und zwei Mappenwerke von Max Beckmann, „Gesichter“ von 1919 und „Berlin Reise“ von 1922 (Lose 50-52). UC

50^N Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Berliner Reise“. 1922

Original-Halbleinenmappe mit 10 Lithografien, jeweils auf Velin, und einer Lithografie auf dem Mappendeckel.
Mappe: 70 × 56 cm × 2 cm (27 ½ × 22 in. × ¾ in.).
Jeweils signiert. Werkverzeichnis: Hofmaier 212–222.
Jeweils einer von 25 nummerierten Abzügen aus einer Gesamtauflage von 100 Exemplaren. I.B. Neumann, Berlin 1922. [3067]

Provenienz

Leslie und Johanna Garfield, New York (1972 bei Karl & Faber, München, erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 52,600–73,700

Literatur und Abbildung

Susann Tallman: The Garfields Collect. New York, 2021, Abb. S. 10

Ausstellung

A Passion for Prints. Selections from the Selections from the Leslie and Johanna Garfield Collection. Madison, Chazen Museum of Art, 2011, Abb. S. 16

Das Mappenwerk umfasst die folgenden Lithografien:

Selbstbildnis mit Koffer (Mappendeckel) (Hofmaier 212)
Selbst im Hotel (Hofmaier 213 B)
Die Enttäuschten I (Hofmaier 214 B)
Die Nacht (Hofmaier 215 B)
Nackttanz (Hofmaier 216 B)
Der Schlittschuhläufer (Hofmaier 217 B)
Die Enttäuschten II (Hofmaier 219 B)
Die Bettler (Hofmaier 219 B)
Das Theaterfoyer (Hofmaier 220 B)
Kaschemme (Hofmaier 221 B)
Der Schonsteinfeger (Hofmaier 222 B)

Weitere Werke aus der Leslie & Johanna Garfield Collection kommen in unserer Auktion „Moderne Kunst“ am 1. Dezember 2023 zum Aufruf (Lose 354, 391, 411).







Pay Matthis Karstens **Großstadtgesichter und -gelichter im lasterhaften Berlin von George Grosz**

1925 hat George Grosz diese „Nächtliche Szene“ zu Papier gebracht. Es ist ein Titel, mit dem mehr als nur eine Tageszeit benannt wird. Die Nacht beschwört hier auch die vermeintlich dunkle Seite des gesellschaftlichen Lebens herauf, die auf monumentalem Format gewissermaßen ans Tageslicht gebracht wird.

Drei ungleiche Paare hat der Künstler in seiner Komposition zusammengeführt. Eine Dame reicht ihrem Begleiter grazil eine Zigarette, während sie verführerisch mit dem Träger ihrer Bluse spielt. Eine andere zieht ihren Begleiter beherzt zum Kuss an sich heran. Die dritte öffnet mit verschmitztem Grinsen bereits ihr Korsett. Die drei Paare versinnbildlichen also ein Crescendo des Einandernäherkommens. Dass am Ende dieser Steigerung allerdings nicht das bürgerliche Ideal einer ehelichen Gemeinschaft steht, ist offensichtlich. Wir haben es mit einer nächtlichen Szene in einem Bordell zu tun – die fraglos einen Gegensatz zu den angedeuteten beruflichen und gesellschaftlichen Kontexten der drei Herren bei Tage beschreibt.

Die Eigenheiten der Parallelwelt, die sich im Bordell entfaltet, hat Grosz künstlerisch raffiniert gespiegelt. Das Halbseidene der Figuren drückt sich in ihrer halben Farbigkeit aus. Auch die Kurzlebigkeit der Beziehungen hat Grosz pointiert eingefangen. Er hat ein Blatt der Blicke geschaffen, ohne dass je zwei Blicke einander begegnen. Bei den ungleichen Paaren ist dies erst recht nicht der Fall. Während jede Dame ihren jeweiligen Herren fest im Blick hat und zu betören versucht, schauen die Objekte ihrer (finanziellen) Begierde sonst wo hin. Mit einem weiteren Stilmittel hat Grosz die Welt der Prostituierten von jener ihrer Freier differenziert. Die drei Damen weisen ähnliche Charakteristika auf. Alle haben eine ähnliche Physiognomie und Frisur, vergleichbares Make-up und jeweils nur leicht angedeutete Kleidung, die bei ihnen offensichtlich ohnehin keine Rolle spielt. Sie sind gewissermaßen standardisiert – und damit austauschbar, wenn man so will. Aber sie stehen ja auch zum Verkauf. Die Physiognomien der Männer hat Grosz hingegen wunderbar unterschiedlich herausgearbeitet: In ihrer Deformierung und Unattraktivität hat er ihnen groteske Individualität verliehen.

Auf riesigem Format – das Blatt ist fast einen Meter breit – hat George Grosz ein entsprechend groß angelegtes Gesellschaftsbild geschaffen, das differenziert und bildgewaltig von Charakteren, Abhängigkeiten und der Verschränkung von Amüsement und Abgründen berichtet. Mit diesem Werk aus der legendären Expressionismussammlung des Ehepaars Leslie und Johanna Garfield haben wir einen Grosz vor uns, der auf der Spitze seines Berliner Schaffens ist und seine Mitmenschen zwischen den symbolischen Extremen von Tag und Nacht messerscharf, klug und zynisch sezziert.

51^N George Grosz

1893 – Berlin – 1959

„Nächtliche Szene, Berlin“. 1925

Aquarell, Sepia und Tusche auf Velin, auf Karton
aufgezogen. 69,3 × 98,5 cm (27 ¼ × 98,2 in.). Unten
rechts signiert und datiert: Grosz 25. Mit einer Foto-
expertise von Ralph Jentsch, Berlin, vom 21. Oktober
2023. Das Aquarell wird aufgenommen in das Werk-
verzeichnis der Arbeiten auf Papier von George Grosz
von Ralph Jentsch, Berlin. Randmängel. [3067]

Provenienz

Galerie Alfred Flechtheim, Berlin (in Kommission) /
Galerie Nierendorf, Berlin / Leslie und Johanna Garfield,
New York (1965 erworben bei Sotheby Parke Bernet &
Co., New York)

EUR 300.000–400.000

USD 316,000–421,000

Ausstellung

Ausstellung George Grosz. Berlin, Galerie Flechtheim,
1926, Kat.-Nr. 3, Abb. S. 6 [=Veröffentlichungen des
Kunstarchivs Nr. 1] / Works of Art From the Collection
of Centurions Leslie J. Garfield & Malcolm Goldstein.
New York, The Century Association, 1985

Literatur und Abbildung

Auktion 2391: Impressionist and Modern Paintings,
Drawings, Sculptures. New York, Parke-Bernet Galleries,
8./9. Dezember 1965, Kat.-Nr. 131, m. Abb. / Hans Hess:
George Grosz. New York, Macmillan, 1974, S. 130, m. Abb.
(betitelt: Happy people, rue Blondel 1925) / Susann
Tallman: The Garfields Collect, New York, Leslie J
Garfield, 2021, Nr. 217, Abb. S. 14 (betitelt: The Café)

Weitere Werke aus der Leslie & Johanna Garfield Collection
kommen in unserer Auktion „Moderne Kunst“ am 1. Dezember
2023 zum Aufruf (Lose 354, 391, 411).



52^N Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Gesichter“. 1914–19

Original-Halbpergamentmappe mit 19 Kaltnadelarbeiten, jeweils auf Japan, in den Original-Passepartouts mit fortlaufenden Nummern in Blindprägung. Mit dem Textheft mit einer Einleitung von Julius Meier-Graefe, Titel, Inhaltsverzeichnis im Original-Umschlag. Mappe: 53 × 39,2 × 3 cm (20 $\frac{7}{8}$ × 15 $\frac{3}{8}$ × 1 $\frac{1}{8}$ in.). Jeweils signiert, 12 Blatt datiert und bis auf 2 Blatt betitelt. Werkverzeichnis: Hofmaier 81, 84, 88–90, 105, 108, 126–137. Jeweils einer von 40 Abzügen von der unverstählten Platte für die Vorzugsausgabe aus einer Gesamtauflage von 100 Exemplaren. München, Verlag der Marées Gesellschaft, R. Piper & Co. (=13. Druck der Marées Gesellschaft), 1919. [3067]

Provenienz

Leslie und Johanna Garfield, New York (1988 bei Karl & Faber, München, erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 42,100–63,200

Literatur und Abbildung

Auktion 175: Kunst Alter und Neuer Meister. München, Karl & Faber, 31.5.–1.6.1988, Kat.-Nr. 425, Abb. 88–95

Weitere Werke aus der Leslie & Johanna Garfield Collection kommen in unserer Auktion „Moderne Kunst“ am 1. Dezember 2023 zum Aufruf (Lose 354, 391, 411).

Die Mappe enthält 19 Kaltnadelarbeiten:

Selbstbildnis. 1918 (Hofmaier 137 II.B.a.) (Abb. s. Klappe)
Familienszene. 1918 (Hofmaier 127 B.a.)
Irrenhaus. 1918 (Hofmaier 135 II.B.a.)
Liebespaar I. 1916 (Hofmaier 88 B.a.)
Liebespaar II. 1918 (Hofmaier II.126 B.a.)
Mainlandschaft. 1918 (Hofmaier 128 IV.B.a.) (Abb.)
Die Gähnenden. 1918 (Hofmaier IV.129 B.a.) (Abb.)
Theater. 1916 (Hofmaier 89 III.B.a.) (Abb.)
Cafémusik. 1918 (Hofmaier 130 III.B.a.)
Der Abend. 1916 (Hofmaier 90 II.B.a.) (Abb.)
Kreuzabnahme. 1918 (Hofmaier 131 II.B.a.) (Abb.)
Auferstehung. 1918 (Hofmaier 132 II.B.a.)
Frühling. 1918 (Hofmaier 133 II.B.a.) (Abb.)
Landschaft mit Ballon. 1918 (Hofmaier 134 II.B.a.) (Abb.)
Zwei Autooffiziere. 1915 (Hofmaier 84 B.a.)
Spielende Kinder, Breitformat. 1918 (Hofmaier 136 II.B.a.)
Prosit Neujahr. 1917 (Hofmaier 108 VI.B.a.) (Abb.)
Große Operation. 1914 (Hofmaier 81 VI.B.a.)
Selbstbildnis mit Griffel. 1916 (Hofmaier 105 II.B.a.) (Abb.)

Sämtliche Abbildungen unter grisebach.com





53 Georg Tappert

1880 – Berlin – 1957

„Groteske II“. Um 1919

Öl auf Leinwand. 90 × 91 cm (35 3/8 × 35 7/8 in.).

Rückseitig mit Kreide signiert und betitelt:
Tappert Groteske. Werkverzeichnis: Wietek
195. [3409] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland (zeitweise
als Leihgabe im Schleswig-Holsteinischen
Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig)

EUR 80.000–120.000

USD 84,200–126,000

Ausstellung

Grosse Berliner Kunstausstellung 1958. Berlin,
Ausstellungshallen am Funkturm, 1958, Kat.-
Nr. 933 / Georg Tappert. Berlin, Galerie
Nierendorf, 1963 (= Kunstblätter der Galerie
Nierendorf, Nr. 1), Nr. 42, m. Abb. / Georg
Tappert. New York, Leonhard Hutton Galle-
ries, 1964, Kat.-Nr. 25 / 70. B·A·T-Ausstellung:
Georg Tappert, Wiederentdeckung eines
Expressionisten. Gemälde 1906–1933. Ham-
burg, B·A·T-Haus, 1977, Kat.-Nr. 36 / Georg
Tappert. Ein Berliner Expressionist, 1880–1957.
Berlin, Berlinische Galerie, 1980/81, Kat.-Nr.
26 / Kunstwende. Der Kieler Impuls des
Expressionismus 1915–1922. Kiel, Stadtgalerie
im Sophienhof, 1992, Kat.-Nr. 203, Abb. S. 27 /
Georg Tappert. Das Vermächtnis. Werke der
Georg-Tappert-Stiftung. Gemälde, Aquarelle,
Zeichnungen, Druckgraphik, Photographien.
Cismar, Schleswig-Holsteinisches Landes-
museum Schloss Gottorf, in der Dependance
Kloster Cismar, 1995, S. 190, Kat.-Nr. 42, u. Abb.
S. 107 / Georg Tappert. Deutscher Expressio-
nist. Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische
Landesmuseen, Schloss Gottorf, und Nürnberg,
Germanisches Landesmuseum, 2005, S. 155,
Kat.-Nr. 51, Abb. S. 95

Literatur und Abbildung

N. N.: Erwerbungen [1994–1995]. In: Jahrbuch
des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums
Schloss Gottorf, N. F. 5, 1996, S. 149–183, hier
S. 154

Berlin, um 1919: Ein wildes und buntes Treiben – es wird
getanzt, gesungen und gefeiert. Vorhang auf, Bühne frei für
die Berliner Vergnügungswelt!

Maskierte, ja gar an Fratzen erinnernde Gesichter und
exzentrisch gekleidete, wunderliche Gestalten erstrecken
sich nahezu über die gesamte Bildfläche des um 1919 ent-
standenen Gemäldes von Georg Tappert. Ein Wesen mit
einem blauen Mondgesicht und grün-weißem Pierrotkragen
überblickt aus der rechten Bildhälfte heraus das wirre
Geschehen, während zwei weibliche, einander zugewandte
Figuren mit auffällig spitzen Gesichts- und Körperkonturen
Kontakt miteinander aufnehmen. Von links drängt eine wei-
tere weibliche Gestalt in einem ausladenden Kleid, enger
Korsage und mit Federkopfschmuck in die Bildmitte – ihre
überaus spitze Nase und ihr stechender Blick fallen auf.
Hinter ihr eine weitere Mondfigur; auf der anderen Seite
erscheint ein geigenförmiges, rotes Gesicht mit leeren
Augenhöhlen. Das Zentrum des lustigen Schauspiels bildet
eine leicht untersetzte Gestalt mit grünem Mondgesicht und
dominanten Ohren – neben ihr ein vogelartiges Wesen mit
langen Beinen; beide tragen Spitzhut. Und über all dem
thront ein sechsbeiniger, grüner Hund mit roten Pupillen. Es
ist grotesk!

Georg Tappert ist einer der bedeutenden Vertreter des
deutschen Expressionismus. 1910 wurden seine Werke von
der Jury der Berliner Secession abgelehnt – kurzerhand
gründete er mit weiteren Künstlerkollegen die Neue Secession,
der auch von Beginn an der Brücke-Künstler Max Pechstein
angehörte. Tappert war zudem Mitbegründer der 1918 ent-
standenen Novembergruppe. Sein künstlerisches Schaffen ist
stark vom Expressionismus geprägt, aber auch kubistische
Formensprache hält in einigen Werken Tapperts Einzug. So
auch in „Groteske II“, dem farbintensiven Durcheinander, in
dem die einzelnen Protagonisten nur schwer voneinander zu
trennen sind – die Körper scheinen sich in ihre geometri-
schen Formen aufzulösen, ja gar ineinander überzugehen.

Aufgewachsen in der Berliner Friedrichstraße, damals
die Vergnügungsmeile, war der 1880 geborene Georg Tappert
wie wohl kaum ein zweiter deutscher Maler seiner Zeit faszi-
niert von der bunten und exzentrischen Show- und Vergnü-
gungswelt. Das Varieté, der Zirkus, der Karneval, das Rollen-
spiel; die sich mondän gebende, jedoch zwielichtige
Gesellschaftsschicht, das anrühige und wilde Nachtleben –
diesen Themen galt sein Interesse als Künstler. Er widmete
sich in seinem Schaffen Menschen, die im Alltag nur wenig
Beachtung, geschweige denn Anerkennung fanden. Dabei
beweist sich Tappert als feinfühligere und emphatischere
Beobachter – seine Kunst stellt nicht einfach nur dar, sie
transportiert eine ungeschönte und schonungslose Stim-
mung, die den Betrachter unmittelbar in das wilde Berliner
Großstadttreiben der Weimarer Republik entführt. SSB



54^N Jonas Burgert

Berlin 1969 – lebt in Berlin

„Kaltlauf“. 2010

Öl auf Leinwand. 301 × 240,5 cm (118 ½ × 94 ¾ in.).
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz betitelt, datiert und
signiert: – Kaltlauf – 2010 J. Burgert. Werkverzeichnis:
Schreiber/Wipplinger 110. [3002]

Provenienz

Privatsammlung, Europa (in der Produzentengalerie,
Hamburg, erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 105,000–158,000

Ausstellung

Jonas Burgert. Hamburg, Produzentengalerie, 2010 /
Jonas Burgert. Lebendversuch. Tübingen, Kunsthalle
Tübingen; Krems, Kunsthalle Krems, 2010–2011, Abb.
S. 51 / Jonas Burgert. Schutt und Futter. Hannover,
Kestnergesellschaft, 2013, Abb. S. 13 / Jonas Burgert.
Lotsucht/Scandagliodipendenza. Bologna, MAMbo –
Museo d'Arte Moderna, 2017, Abb. S. 69

Wir danken dem Studio Burgert, Berlin, für freundliche Hin-
weise.

Ein junger Mann steht zentral im Bild, sein Blick fixiert die Betrachtenden. Er trägt einen grauen Kittel und über die Schulter einen mit bunten Bändern umwickelten Stab, auf dessen Ende eine koboldhafte Puppe gebunden ist. Vor ihm läuft ein kleiner Junge in Richtung des Bildvordergrunds, er ist mit blauer Farbe besprenkelt. An der linken Wand steht eine menschliche Gestalt ohne Kopf, rechts im Hintergrund lässt sich eine weitere Puppe auf einem Stab erkennen. Die Szenerie spielt sich in einer Art Tunnel ab, der ins Nichts zu führen scheint. Der Boden ist übersät mit Unrat, die Wände sind mit Graffiti und Farbe beschmiert. An der hinteren rechten Wand tut sich ein Loch auf, aus dem es glimmt. Alles wirkt grau und schmutzig, nur stellenweise von grellen Farben durchbrochen, so als würde der einst strahlende Untergrund hier und da hervorblitzen.

„Kaltlauf“ ist, typisch für Burgerts Bildsprache, inszeniert im Stile eines Theatrum Mundi. Der Zustand der Welt wird hier als Theaterspiel verhandelt, der Mensch in seinem flüchtigen Dasein muss sich unter der Hand des Spielleiters seinem Schicksal ergeben. Das tunnelartige Gebilde gleicht einer Bühne, Burgert hat die Protagonisten in Stellung gebracht.

Seine Werke sind oft von dieser rätselhaften Ambivalenz durchdrungen, die eine genaue Deutung unmöglich erscheinen lässt. Zeit und Raum bleiben unbestimmt. Die Erzählung ist höchstens angedeutet und bildet den Rahmen für eine emotionale Dichte, die eine unmittelbare Empfindung hervorruft. Denn Burgerts Bilder sind vor allem psychologische Seinszustände – surrealistische Träume und Parabeln, die nicht logisch oder offensichtlich sein wollen. Die Ambivalenz und Vieldeutigkeit zeigen eine enge Geistesverwandtschaft zum Werk von Hieronymus Bosch.

Dabei werden Burgerts Bilder immer auch von einem gewissen Pathos getragen. Doch gerade „Kaltlauf“ beweist, dass darin durchaus ihre Stärke und besondere Kraft begründet liegt. Allein die übermenschlichen Dimensionen der Leinwand machen klar, dass hier etwas Großes verhandelt wird.

Der junge Mann trägt die Puppe wie ein unheilvolles Attribut. Nicht bedrohlich, aber bestimmt bewegt er sich auf den Bildrand zu. Er trägt das Zepter der Narrenfreiheit, so als hätte die Anarchie endgültig über die Vernunft triumphiert. Der Mensch im Anzug ist nur noch eine kopflose, leere Hülle. Das Kind, mit blauer Farbe besprenkelt, zieht aus dem Bildhintergrund eine Spur hinter sich her. Womit wurde es bespritzt? Ist die blaue Farbe gar giftig? Man weiß nicht, welches Ziel das Kind hat, doch zumindest gehört es zu den Überlebenden.

In diesem düsteren Tunnel, auf Jonas Burgerts Bühne, hat sich das Ende der Welt bereits vollzogen, das Tor zur Hölle scheint sprichwörtlich geöffnet. In den Zeiten von Krieg und Klimawandel scheint diese apokalyptische Vision erschreckend nah. Und so wird Burgerts Welttheater zur endzeitlichen Parabel: Die Gesellschaft hat sich in all ihrer Dekadenz selbst zugrunde gerichtet. Nur die Außenseiter triumphieren in den Ruinen der Zivilisation. FvW



55 Maria Lassnig

Kappel am Krappfeld/Kärnten 1919 – 2014 Wien

„Denkerin“ (Selbstbildnis). 1981

Aquarell auf Velin. 43 × 61 cm (16 7/8 × 24 in.). Unten rechts mit Bleistift gewidmet, betitelt, datiert und signiert: Denkerin, Sommer 81 M Lassnig. [3117] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Niedersachsen (1982 direkt von der Künstlerin erhalten)

EUR 60.000–80.000

USD 63,200–84,200

Ausstellung

Maria Lassnig. Zeichnungen Aquarelle Gouachen. 1949–1982. Mannheim, Kunstverein; Hannover, Kunstverein; München, Kunstverein; Düsseldorf, Kunstmuseum Kunstpalast im Ehrenhof; Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1982–84, Kat.-Nr. 170, Abb. S. 90 / Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Berlin, Akademie der Künste, 1985 / Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946–1995. Bern, Kunstmuseum; Paris, Centre Pompidou; Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich; Graz, Kulturhaus, 1995–1996, Kat.-Nr. 71, Abb. S. 6

Maria Lassnig hat sich in ihrem gesamten Schaffen immer wieder mit sich selbst auseinandergesetzt. Sie malte und zeichnete überwiegend Selbstporträts und beschäftigte sich bis ins hohe Alter mit der Frage, wie sich wohl unser Körpergefühl in Bilder übersetzen ließe. Sie zählt zu den bedeutendsten Malerinnen des 20. Jahrhunderts, aber die Anerkennung kam spät.

1980 gestaltete sie mit Valie Export den österreichischen Pavillon der Biennale in Venedig und erhielt in Wien an der Hochschule für Angewandte Kunst eine Professur. Da war sie schon Anfang 60 und gar nicht so glücklich über diese Berufung: „Die Professur auszuüben ist die ärgste Vergewaltigung, die einem freien Maler passieren kann.“ Man werde gezwungen, „sich selber in die eigenen Anfangsstadien zurückzuschrauben, um zu erkennen, wie man stufenweise vorgehen kann“.

Das Aquarell „Denkerin“ stammt aus dieser Zeit, und es vermittelt in seiner luftigen, traditionellen Malweise das Gefühl von Leichtigkeit, mit der die Künstlerin noch einmal die erste Stufe nimmt. Die Gesichtszüge sind nicht wie sonst bei Lassnig anatomisch verschoben, und doch lassen sich die zarten Rosa- und Grüntöne sofort ihrer Malerei zuordnen. Sie wirken erstaunlich weich und lieblich.

Der Mund ist wie unter starker Konzentration der Gedanken geöffnet, ein Motiv, das bei Maria Lassnig immer wiederkehrt und zu dem sich die Künstlerin nicht geäußert hat. Ein Lächeln hat sie nie gemalt. Der Blick geht schräg am Betrachter vorbei nach oben. Wir wissen nicht, was die „Denkerin“ sieht, eine Spannung ist spürbar, als ob sie etwas im Blick hätte, das außerhalb des Sichtbaren existiert.

An der Stirn ist mit Klebeband eine Vogelfeder griffbereit befestigt. „Die Feder ist die Schwester des Pinsels“, schrieb sie in ihr Maltagebuch. Zwischen den beiden Gattungen Literatur und Malerei sah sie eine enge Verwandtschaft. Texte zu ihren Filmen, in Briefen und in Notizbüchern zeugen von einer streitbaren Denkerin. Sicherlich stand nicht das Wort am Anfang ihrer Arbeit, aber sie liebte das Lesen, vor allem der österreichischen Literatur, und fühlte sich Ingeborg Bachmann und Peter Handke, beide sind in Kärnten geboren, besonders nahe. Auszüge aus Lassnigs Schriften erschienen 2023 unter dem Titel „Maria Lassnig. Am Fenster klebt noch eine Feder“ im Wieser Verlag.

Man sollte das Aquarell „Denkerin“ in Beziehung setzen zu dem zwanzig Jahre später entstandenen Bild „Die Sanduhr“. Die 82-Jährige stellt sich dort noch einmal in der gleichen Haltung dar, aber die Farben sind jetzt grell, die Konturen stark, die Augen sehr weit geöffnet, immer noch mit leichtem Staunen auf den gleichen Punkt gerichtet wie die Augen der „Denkerin“. In der Hand hält sie eine abgelaufene Sanduhr. Die Feder ist nicht mehr da.

Ute Diehl



56^R Wilhelm Lachnit

Gittersee b. Dresden 1899 – 1962 Dresden

„Porträt meines Bruders“ (Max Lachnit). 1924

Öl auf Leinwand. 70,5 × 53,5 cm (27 ¾ × 21 ½ in.).

Unten rechts signiert und datiert: W Lachnit 24.

Rückseitig signiert: LACHNIT. Auf dem Keilrahmen mit Bleistift signiert und betitelt: Lachnit Porträt m.

[eines] Bruders. [3042] Gerahmt.

EUR 30.000–40.000

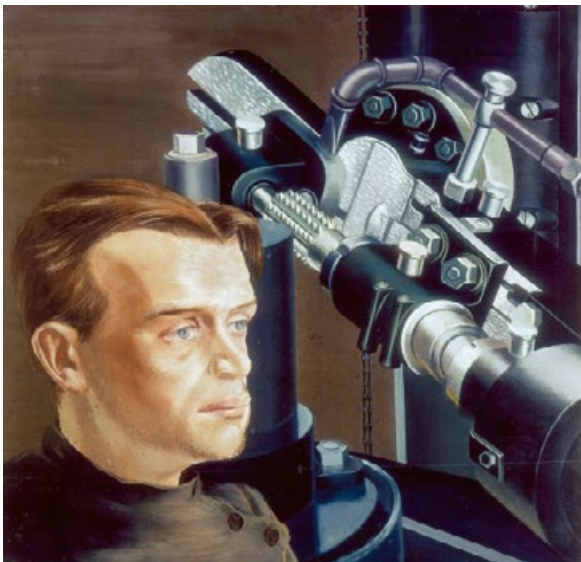
USD 31,600–42,100

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat. Refugium und Melancholie. Wilhelm Lachnit. Malerei. Dresden, Städtische Galerie-Kunstsammlung, 2012, Abb. S. 119 [Gruppenfoto in einem Innenraum, im Hintergrund rechts das Porträt Max Lachnits auf einer Staffelei]

Nach einer Lehre als Schriftsetzer und Lackierer belegte Wilhelm Lachnit Kurse an der Dresdner Kunstgewerbeschule, bevor er an die Akademie wechselte und Meisterschüler von Richard Dreher wurde. Er war zeitweilig Mitglied der Künstlergruppe Dresdner Sezession 1919, wo er unter anderem Otto Dix und Conrad Felixmüller kennenlernte. In diesem künstlerisch äußerst regen Umfeld entwickelte Lachnit im Lauf der Jahre eine lyrische Figuration, die mehr auf einer klassischen Gestaltungsweise aufbaute, als sich in formalen Neuerungen zu verwirklichen. Damit wurde der Künstler nach und nach zu einem „artist's artist“, den seine Kollegen überaus schätzten. So sagte Theodor Rosenhauer einmal: „Lachnit war der Begabteste von uns allen.“ Sein berühmtes Gemälde „Der Tod von Dresden“ gilt bis heute als Sinnbild für das durch Flächenbombardements verursachte Leid.

Das Porträt seines Bruders Max zeigt die neusachliche Seite des Malers. Max Lachnit war Architekt, aber vor allem Gestalter von baugebundenem Fassadenschmuck. In Dresden schuf er zahlreiche Fassaden- und Innenraumgestaltungen. Wilhelm Lachnit platziert seinen Bruder, mit Schiebermütze und Pfeife ausgestattet, vor einer Eisenbahnunterführung in der Mitte der Straße stehend, so als wolle er damit dessen gelassene Autorität andeuten. Wilhelm Lachnit überspannt seinen Bruder mit einem blauen Nachthimmel, der von einem Vollmond erhellt wird, und zeigt ihn als einen in sich ruhenden Mann, der ruhigen Auges in die Zukunft blickt. MS



Wilhelm Lachnit. Der Kommunist Fröhlich. 1924/28. Öl/Lwd. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



57^N Andy Warhol

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

„Sidney Janis“. 1967

4 Gemälde: jeweils synthetische Polymere und Serigrafie auf Leinwand. Jeweils 20,5 × 20,5 cm (8 1/8 × 8 1/8 in.). Jeweils auf dem Überspann (teilweise zweifach) mit dem Nachlassstempel sowie dem Stempel der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York, versehen und (teilweise zweifach) mit Filzstift in Schwarz mit der Archivnummer und der Werkverzeichnungsnummer beschriftet: VF PO60.132 #2012 bzw. VF PO60.133 2013 bzw. VF PO60.134 2014 bzw. VF PO60.135 2015. Werkverzeichnis: Frei/Prinz 02B 2012–2015. [3397]

Provenienz

Nachlass des Künstlers, New York / Galerie Thomas, München / Privatsammlung, Chicago / Privatsammlung, Kalifornien / Leo Koenig Inc., New York / Privatsammlung, Hessen

EUR 100.000–150.000

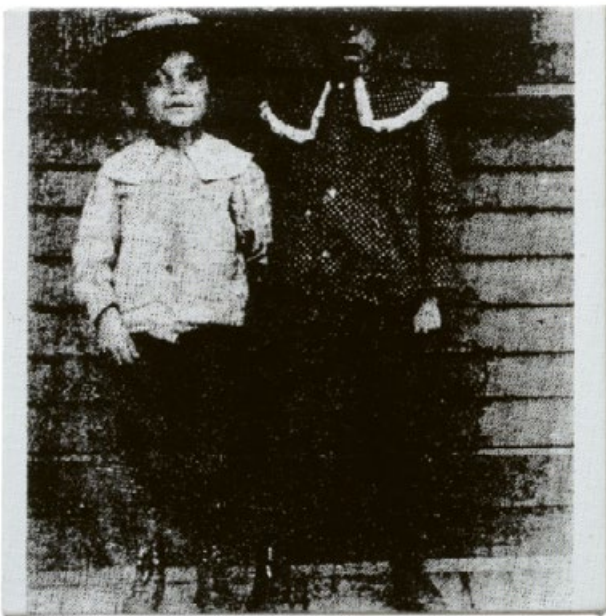
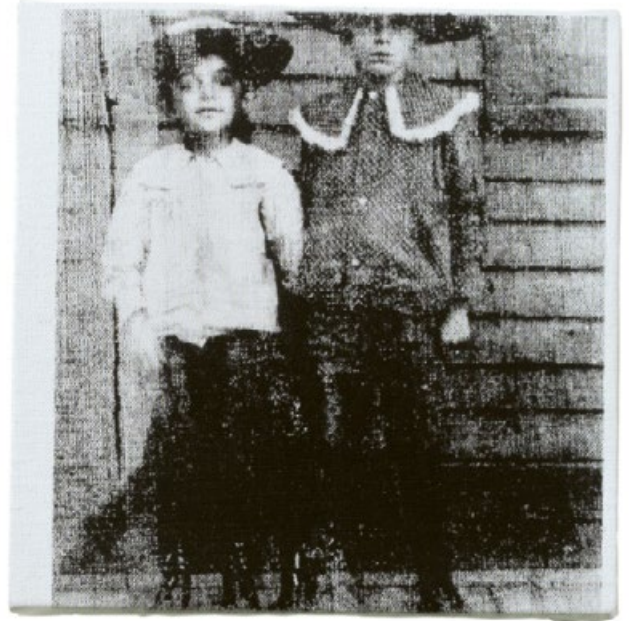
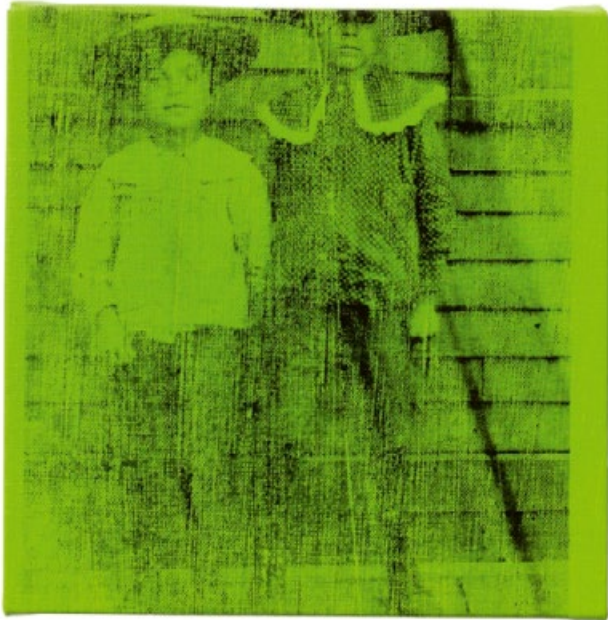
USD 105,000–158,000

Andy Warhol war ein außerordentlich produktiver Künstler und seit den 1960er-Jahren eine führende Persönlichkeit der amerikanischen Pop-Art. Nach einer kurzen, aber erfolgreichen Karriere als Werbegrafiker begann Warhol, Kunst zu machen. Schnell entwickelte er seinen unverwechselbaren Stil mit der Siebdrucktechnik, die ihm unendliche Wiederholungen und Variationen des gewählten Motivs erlaubte. 1962 hatte er dann seinen Durchbruch mit den heute längst zu Ikonen der Kunstgeschichte gewordenen ersten 32 Campbell's Soup Cans und im selben Jahr auch gleich mit seinen ersten Porträts von der damals gerade erst verstorbenen Marilyn Monroe.

Sidney Janis war Anfang 70, als er 1967 sein Porträt, basierend auf Familienfotos, bei Andy Warhol beauftragte. Zunächst entstand eine 8-teilige Arbeit mit dem Titel „Seven Decades of Janis“, basierend auf acht Motiven, die sich heute in der Sammlung des MoMA in New York befindet. So wie alle Mehrbildfriese Warhols zeigt dieses Gedenkwerk den Lauf der Zeit und dokumentiert die bis dahin sieben Lebensdekaden des Galeristen.

Die vier Gemälde in synthetischen Polymeren und Serigrafie auf Leinwand zeigen jeweils das gleiche Motiv: den jüngsten Sidney, einen anonymen jungen Knaben, vermutlich an der Seite eines seiner Geschwister in der Heimatstadt Buffalo, NY. In einer Kombination aus Schwarz auf Grün und Schwarz auf Weiß liefert dieses sich vierfach wiederholende Motiv einen Abschnitt einer berührenden visuellen Biografie eines Stars der Kunstwelt des 20. Jahrhunderts. Aufbauend auf seinen früheren Gemälden der Hollywoodstars Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor und Elvis Presley, setzt Warhol in diesem Werk von 1967 seine Auseinandersetzung mit dem Wesen der Massenmedien und der Fotografie fort, indem er die Bilder über mehrere Leinwände hinweg wiederholt und vervielfältigt.

Sidney Janis genoss gemeinsam mit Leo Castelli im New York der 1960er-Jahre höchstes Ansehen für seine Glaubwürdigkeit und seinen Sammlerblick. Er hatte den Ruf, Trends zu erkennen, und er war der erste Galerist, der die „New Realists“ 1962 in einer Gruppenausstellung zeigte, darunter Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Wesselmann, Indiana. Es ist somit mehr als passend, dass dieser Mann, der maßgeblich zu Warhols Erfolgsgeschichte beigetragen hat und ähnlich wie Warhol eine Selfmade-Berühmtheit war, in diesem Werk von ihm gewürdigt wurde. SM



58 Albert Birkle

Berlin 1900 – 1986 Salzburg

„Dame im offenen Wagen“. 1925

Öl auf Karton. 58,3 × 85 cm (23 × 33 ½ in.). Unten links signiert: A. Birkle. Das Gemälde ist im digitalen Werkverzeichnis von Albert Birkle von Roswita und Viktor Pontzen, Salzburg, unter der Nr. 1746 gelistet. [3126] Gerahmt.

Provenienz

Besitz des Künstlers (von 1979 bis 1983 in Kommission bei der Neuen Münchner Galerie Dr. Richard Hiepe, München) / Privatsammlung, Süddeutschland (1983 bei Hiepe, München, erworben)

EUR 150.000–200.000

USD 158,000–211,000

Mit der Dame im offenen Wagen setzt Albert Birkle seiner Frau Elisabeth Starosta ein Denkmal, wie es ungewöhnlicher kaum sein könnte. Eine Mischung von Extravaganz, Kühle und auch Dekadenz durchweht dieses Profilbildnis, Entrückung und scharfe Prägnanz liegen unmittelbar nebeneinander. Im mondänen Pelzmantel, die Haare vom Fahrtwind zurückgeweht, durchleuchtet diese Dame im Fond des Automobils eine vom Sonnenlicht überflutete Hügellandschaft. Und doch ist hier kein Geschwindigkeitsrausch zu besichtigen. Birkle huldigt in einer wie stillgestellten Momentaufnahme einer unerreichbar scheinenden Göttin, deren starker, nahezu skulpturaler Präsenz sich niemand entziehen kann. Der Maler hat seine Frau mehrfach porträtiert, und dieses Bildnis im Profil ist sicherlich das beeindruckendste.

Elisabeth Starosta war Absolventin der Kunstgewerbeschule Hannover, die als Grafikerin und Entwerferin arbeitete und damit das Ideal einer modernen, berufstätigen Frau verkörperte. Birkle widmet sich mit Hingabe auch den schlanken Händen seiner Frau, was als Hinweis auf die praktische künstlerische Arbeit der Gestalterin gelesen werden kann. Es ist ein besonderer Glücksfall, die detaillierte Vorzeichnung diesem Gemälde an die Seite stellen zu können (Auktion „Moderne Kunst“, 1. Dezember 2023, Los 398). MS



„Dame im offenen Wagen“. 1925. Aus unserer Auktion „Moderne Kunst“ am 1. Dezember 2023, Los 398



59 Max Pechstein

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

„Kalter Nachmittag“ (Leba). 1921

Öl auf Leinwand. 80 × 100 cm (31 ½ × 39 ⅜ in.). Unten links signiert: HMPechstein. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz datiert, betitelt und signiert: 1921 (13 Kalter Nachmittag HMPechstein. Werkverzeichnis: Soika 1921/7. [3063] Gerahmt

Provenienz

Galerie van Diemen, Berlin (1922) / Galerie Lutz & Co., Berlin (ca. 1922/23) / Hans von Meyenburg, Zürich (ab ca. 1923, bis 2005 in Familienbesitz) / Privatsammlung, Europa

EUR 300.000–400.000

USD 316,000–421,000

Ausstellung

Max Pechstein. Zürich, Kunsthaus, 1923, Kat.-Nr. 64 / Ausländische Kunst in Zürich. Zürich, Kunsthaus, 1943, Kat.-Nr. 368

Literatur und Abbildung

Karl Scheffler: Max Pechsteins Bilder. In: Kunst und Künstler, Jg. 20, Heft 5, Berlin 1921/22, S. 158–166, Abb. S. 158 / Max Osborn: Max Pechstein. Berlin, Propyläen-Verlag, 1922, Abb. S. 208

Das Werk wird im Auftrag und zugunsten einer europäischen wohltätigen Stiftung versteigert.

Begleittext unter grisebach.com





60 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Rote Gewitterwolken“.

Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 35 × 47,8 cm (13 ¾ × 18 ⅞ in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert (etwas geblichen): Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.2838 im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. Hinterlegter Randeinriss. [3063] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland (1958 über die Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, aus dem Nachlass des Künstlers, erworben) / Privatsammlung, Europa (2006 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 126,000–158,000

Literatur und Abbildung

Auktion Nr. 140: Emil Nolde. Zwanzig Aquarelle. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 1.12.2006, Kat.-Nr. 31, m. Abb.

Das Werk wird im Auftrag und zugunsten einer europäischen wohltätigen Stiftung versteigert.

In seiner Autobiografie berichtet Emil Nolde wiederholt über extreme Wetterereignisse in seiner nordfriesischen Heimat. So wurde er in den 1920er-Jahren Zeuge, wie nach einem Blitzeinschlag der benachbarte Nienhof niederbrannte, „sein Feuer und seine Rauchsäule spiegelnd über die ganze Wasserfläche bis hin zu uns. Das lodernde Feuer war unheimlich schön. Ich stand bewundernd, aber auch traurig über den Verlust des schönen Friesenhofes. [...] In der Stadt kümmert man sich wenig nur um die Ereignisse der Natur, man beachtet kaum das Donnern oder den Blitz. Die Dramatik wird nicht erlebt. Auf dem flachen Lande ist es anders; die einzelnen Höfe und Dörfer ragen über die Fläche hinaus, und in schweren Gewitternächten reicht der eine Brand dem anderen die Hand“ (Emil Nolde: Reisen – Ächtung – Befreiung. 4. Auflage, Köln 1988, S. 52). Rückblickend erkennt der Künstler: „Solche Ereignisse wurden im Gedächtnis des Knaben eingegraben. Auf sie und auch auf die so oft erlebten herrlichen Naturstimmungen zurückgreifend, entstanden meine Bilder – das dramatisch Gesehene vereinfacht, geklärt“ (ebda).

Nolde sieht in übermächtigen Naturereignissen wie einem Gewitter keineswegs blindwütige Zerstörungskraft, sondern erkennt in ihnen eine Ehrfurcht gebietende Schönheit, die nur dem Menschen als Teil allen Naturgeschehens zu erkennen gegeben ist. Diese Faszination für die Urgewalten unseres Planeten tritt in seinem Aquarell „Rote Gewitterwolken“ auf beeindruckende Weise zutage. Eine mächtige, von der Abendsonne in bedrohliches rotviolett Licht getauchte Gewitterwolke bestimmt das gesamte Bildgeschehen. Sie spiegelt sich in einer weiten Wasserfläche, welche von einem grünen Streifen schmalen Landes geteilt wird. Spuren des Menschen sind hier nicht erkennbar. Die Welt ist noch in unberührtem Zustand, ursprünglich und ungezähmt. Der Himmel hinter der Wolke glimmt unheimlich wie ein Polarlicht in giftigem Grün. Sturzbachartige Regenfälle über dem Wasser werden durch parallel verlaufende schwarze Pinselstriche angedeutet.

Zweifelsohne bedarf es höchster künstlerischer Fertigkeiten, ein solches Naturschauspiel in dieser Form bildlich festzuhalten. Die Verläufe der auf feuchtes Papier aufgetragenen Aquarellfarben sind nur bedingt kontrollierbar. Einsatz und Gewichtung der Komplementärfarben Rot und Grün sind genau abzuwägen, um den Bezug des Bildgegenstandes zur Daseinsrealität zu wahren. Die Grenze zur vollkommenen Autonomie der Farbe, zur Abstraktion, hat der Expressionist Nolde nie überschreiten wollen. Er befindet sich hier auf dem Höhepunkt seiner Aquarellmalerei. Mittels starker gegensätzlicher Farben wie auch zarter Nuancen in einer Vielzahl von Helligkeitsstufen und Vermischungen lässt er uns teilhaben an der wilden Schönheit seiner heimatlichen Naturwelt.

AF



61^N Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Judengasse in Amsterdam (Uilenburgersteeg, Ecke Jodenbreestraat)“. 1905

Öl auf Leinwand. 40,5 × 54,5 cm (16 × 21 ½ in.). Unten rechts signiert: M Liebermann. Werkverzeichnis: Eberle 1905/7. [3111] Gerahmt

Provenienz

Eugen Panofsky (1855–1922), Berlin (seitdem in Familienbesitz, Berlin/USA; zeitweise als Leihgabe im San Francisco Museum of Modern Art)

EUR 180.000–240.000

USD 189,000–253,000

„Ich arbeite seit den 4 Wochen, die ich in Holland bin, mit größtem Eifer und nach dem Vergnügen, das mir die Malerei macht, auch mit Erfolg. Jetzt male ich im Judenviertel, wo ich vor länger als 30 Jahren meine ersten Studien gemacht habe. Parcequ'on revient toujours à ses premiers amours“, schwärmte Max Liebermann in einem Brief an Wilhelm Bode, den Generaldirektor der Berliner Kunstsammlungen (Brief v. 23. August 1905, zit. nach: Ernst Braun (Hg.): Max Liebermann. Briefe, Baden-Baden 2013, Bd. 3, 1902–1906, S. 339f.). Max Liebermann, der das Viertel 1876 kennengelernt hatte, malte im Sommer 1905 einige der schönsten Ansichten der trubeligen Gassen. Auch in unserem Gemälde bieten Händler ihre Waren an bunten Marktständen feil. Ein Meer aus Menschen in farbenfrohen Gewändern, die der Maler in pastosem Pinselduktus eingefangen hat, wagt durch die enge Straße.

Eine lebendige Schilderung des Viertels verfasste Liebermanns Biograf und Freund Erich Hancke, der den Stadtteil im Zentrum Amsterdams im Sommer 1911 gemeinsam mit Liebermann besuchte: „Dann tauchten wir im Judenviertel unter und steuerten direkt auf die Jodenbreestraat los. Es war Freitagabend und die Vorbereitungen für das Fest liessen das sonst schon so geschäftige Treiben eine feberhafte Leidenschaftlichkeit erreichen“ (zit. nach: Erich Hancke: Mit Liebermann in Amsterdam, in: Kunst und Künstler, 12. Jg. 1914, H. 11, S. 12). An Rembrandts Wohnhaus in der Jodenbreestraat, das wenige Monate vor Liebermanns und Hanckes Besuch als Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war, geht es vorbei zu den Schauplätzen der Bilder Liebermanns. Sie betreten ein Haus: „Aus diesem Fenster hat Liebermann seine schönsten Judengassen gemalt. Man sah sie da unten liegen, wimmelnd von Karren voll Äpfeln und Gemüse, Fischen, Kokosnüssen, allen möglichen und unmöglichen Waren, ein wahres Füllhorn aus dem Schmutz aufgelesener Delikatessen, umschwirrt von dem surrenden Menschenschwarm. Gerade gegenüber öffnete sich das kleine Gässchen mit seinen kohlschwarzen Mauern und den grellweißen Fenstereinfassungen, das Liebermann verewigt hat“ (ebd., S. 12–14). GK



Ansicht der Jodenbreestraat in Amsterdam. 1910



Grisebach Partner und Repräsentanzen

Grisebach Berlin and Representatives

Grisebach Berlin

Fasanenstraße 25

10719 Berlin

T +49 30 885 915 0

F +49 30 882 41 45

auktionen@grisebach.com

grisebach.com



Daniel von Schacky

daniel.schacky@grisebach.com

T +49 30 885 915 28



Diandra Donecker

diandra.donecker@grisebach.com

T +49 30 885 915 27



Micaela Kapitzky

micaela.kapitzky@grisebach.com

T +49 30 885 915 32



Dr. Markus Krause

markus.krause@grisebach.com

T +49 30 885 915 29



Bernd Schultz

bernd.schultz@grisebach.com

T +49 30 885 915 0



Karoline von Kügelgen
Hamburg/Norddeutschland
karoline.kuegelgen@grisebach.com
T +49 170 408 6573



Dr. Britta von Campenhausen
Hessen/Rheinland-Pfalz/Saarland
britta.campenhausen@grisebach.com
T +49 179 516 1407



Anne Ganteführer-Trier
Nordrhein-Westfalen/Benelux, Köln
gantefuehrer-trier@grisebach.com
T +49 170 57 57 464



Benny Höhne
Nordrhein-Westfalen/Benelux
benny.hoehne@grisebach.com
T +49 211 8629 2199



Sophia von Westerholt
Nordrhein-Westfalen/Benelux
sophia.westerholt@grisebach.com
T +49 211 8629 2197



Anna Schaible
Baden-Württemberg
anna.schaible@grisebach.com
T +49 176 84041571



Moritz von der Heydte
Bayern
moritz.heydte@grisebach.com
T +49 89 227 632



Urs Lanter
Schweiz
urs.lanter@grisebach.com
T +41 44 212 8888



Shantala S. Branca
Schweiz
shantala.branca@grisebach.com
T +41 44 212 8888

New York, USA/Kanada
auctions@grisebach.com

Winterauktionen in Berlin

30. November & 1. Dezember 2023

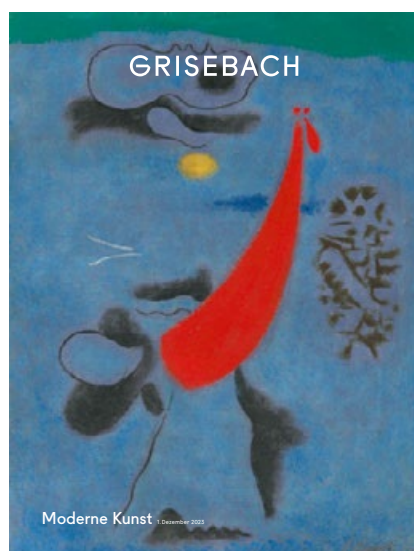
Winter Auctions in Berlin, 30 November & 1 December 2023



Kunst des 19. Jahrhunderts
Donnerstag, 30. November 2023, 15 Uhr



Ausgewählte Werke
Donnerstag, 30. November 2023, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 1. Dezember 2023, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst
Freitag, 1. Dezember 2023, 18 Uhr

Setzen Sie auf unsere Expertise



Einlieferung zu unseren Auktionen

Kontaktieren Sie unsere Experten unter:

+49 30 885 9150

auktionen@grisebach.com

zoo



Stories



Auktion 738

24. November bis 10. Dezember 2023





Priska von Martin. Zirkusreiterin. Um 1960. Bronze mit schwarzbrauner Patina. Höhe: 18,5 cm. EUR 1.500–2.000

ONLINE ONLY.
THIRD FLOOR
ONLINE ONLY.

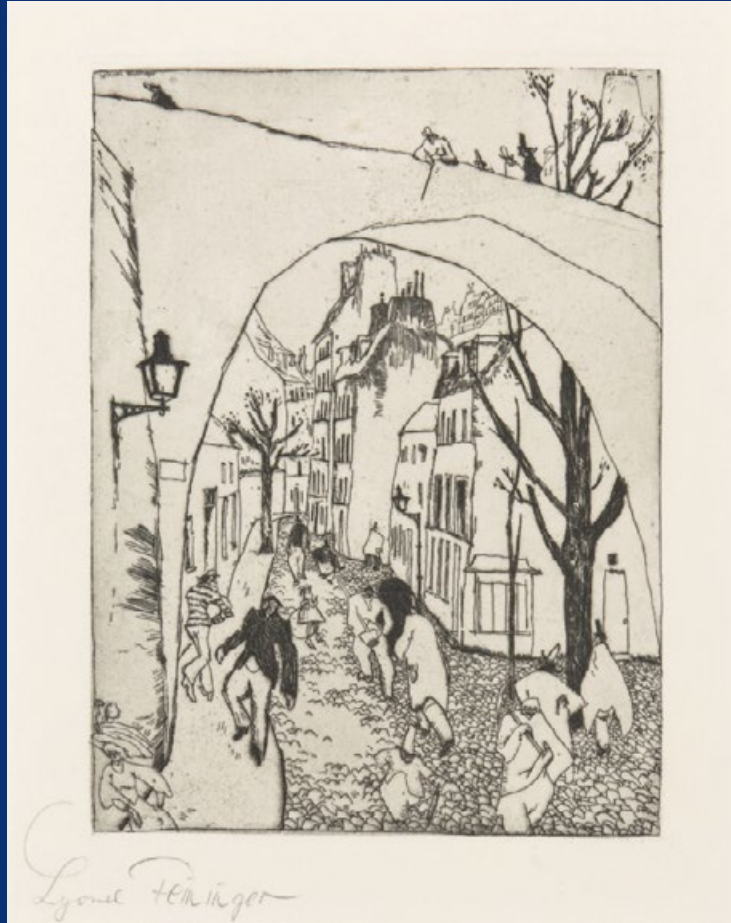
Auktion 739

20. Dezember 2023 bis 7. Januar 2024





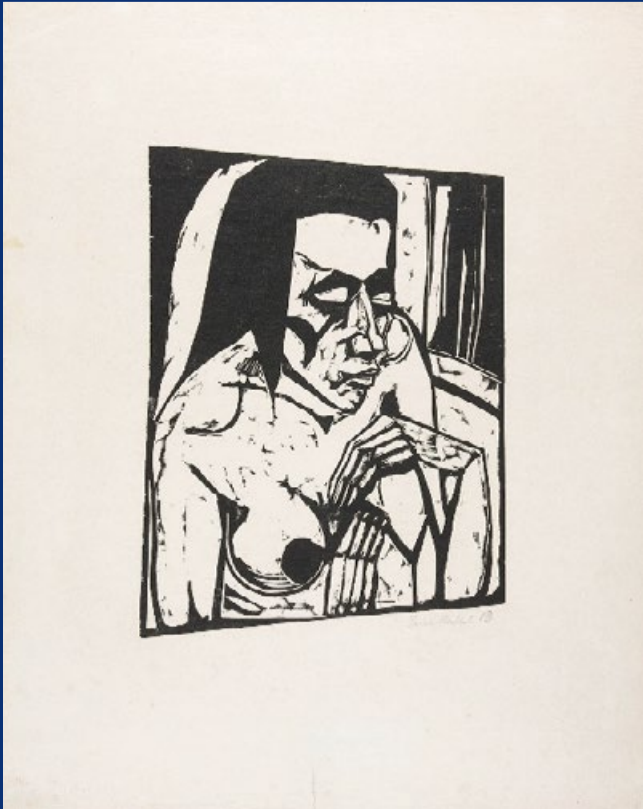




Master Prints of the Expressionists from

The Leslie & Johanna Garfield Collection

February 2024



Linke Seite
Lyonel Feininger. Die Grüne Brücke. 1910

Rechte Seite, im Uhrzeigersinn
Willi Baumeister. Apoll I. 1921-22 · Otto Mueller. Paar am Tisch. 1922-25 ·
Erich Heckel. Hockende. 1913

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023
© Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

Hinweise zum Katalog Catalogue Instructions

1 Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.

2 Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:
USD 1,00 = EUR 0,95 (Kurs vom 5. Oktober 2023)

3 Bei den Katalogangaben sind Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.

4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originalen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Bei druckgrafischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand.

5 Bei den Papieren meint „Büttenpapier“ ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders“ oder „BfK Rives“ beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier“ bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.

6 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.

7 Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.

8 Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.

1 *Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.*

2 *The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.95 (rate of exchange 5 October 2023)*

3 *The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. Undated works have been assigned approximate dates by Grisebach based on stylistic grounds and available literature.*

4 *Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width by depth) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses (). Special print marks or printed designations for these works are not noted in the catalogue. Signatures, designations and foundry marks are mentioned. "Bezeichnung" ("inscription") means an inscription from the artist's own hand, in contrast to "Beschriftung" ("designation") which indicates an inscription from the hand of another.*

5 *When describing paper, "Bütten paper" denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of "Bütten". Other designations of paper such as "JW Zanders" or "BfK Rives" refer to respective watermarks. The term "Japan paper" refers to both hand and machine-made Japan paper.*

6 *All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested.*

7 *Those numbers printed in brackets [] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach.*

8 *Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.*

Kunst vermitteln & Diskurse fördern



Presse und Kommunikation

Sarah Buschor
sarah.buschor@grisebach.com
+49 30 885 915 65

Veranstaltungen und Ausstellungen

Dr. Anna von Ballestrem
anna.ballestrem@grisebach.com
+49 30 885 915 4490

Entdecken Sie unseren Podcast
DIE SUCHT ZU SEHEN mit Rebecca Casati



Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

§ 1

Der Versteigerer

1. Die Versteigerung erfolgt im Namen der Grisebach GmbH – nachfolgend: „Grisebach“ genannt. Der Auktionator handelt als deren Vertreter. Er ist gem. § 34b Abs. 5 GewO öffentlich bestellt. Die Versteigerung ist somit eine öffentliche Versteigerung i.S. § 474 Abs. 1 S. 2 und § 383 Abs. 3 BGB.
2. Die Versteigerung erfolgt in der Regel für Rechnung des Einlieferers, der unbenannt bleibt. Nur die im Eigentum von Grisebach befindlichen Kunstgegenstände werden für eigene Rechnung versteigert. Sie sind im Katalog mit „E“ gekennzeichnet.
3. Die Versteigerung erfolgt auf der Grundlage dieser Versteigerungsbedingungen. Die Versteigerungsbedingungen sind im Auktionskatalog, im Internet und durch deutlich sichtbaren Aushang in den Räumen von Grisebach veröffentlicht. Durch Abgabe eines Gebots erkennt der Käufer diese Versteigerungsbedingungen als verbindlich an.

§ 2

Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

1. Katalog

Vor der Versteigerung erscheint ein Auktionskatalog. Darin werden zur allgemeinen Orientierung die zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände abgebildet und beschrieben. Der Katalog enthält zusätzlich Angaben über Urheberschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes. Nur sie bestimmen die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes. Im übrigen ist der Katalog weder für die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes noch für dessen Erscheinungsbild (Farbe) maßgebend. Der Katalog weist einen Schätzpreis in Euro aus, der jedoch lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert des Kunstgegenstandes dient, ebenso wie etwaige Angaben in anderen Währungen.

Der Katalog wird von Grisebach nach bestem Wissen und Gewissen und mit großer Sorgfalt erstellt. Er beruht auf den bis zum Zeitpunkt der Versteigerung veröffentlichten oder sonst allgemein zugänglichen Erkenntnissen sowie auf den Angaben des Einlieferers.

Für jeden der zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände kann bei ernstlichem Interesse ein Zustandsbericht von Grisebach angefordert und es können etwaige von Grisebach eingeholte Expertisen eingesehen werden.

Die im Katalog, im Zustandsbericht oder in Expertisen enthaltenen Angaben und Beschreibungen sind Einschätzungen, keine Garantien im Sinne des § 443 BGB für die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes.

Grisebach ist berechtigt, Katalogangaben durch Aushang am Ort der Versteigerung und unmittelbar vor der Versteigerung des betreffenden Kunstgegenstandes mündlich durch den Auktionator zu berichtigen oder zu ergänzen.

2. Besichtigung

Alle zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände werden vor der Versteigerung zur Vorbesichtigung ausgestellt und können besichtigt und geprüft werden. Ort und Zeit der Besichtigung, die Grisebach festlegt, sind im Katalog angegeben. Die Kunstgegenstände sind gebraucht und werden in der Beschaffenheit versteigert, in der sie sich im Zeitpunkt der Versteigerung befinden.

3.

Grisebach bestimmt Ort und Zeitpunkt der Versteigerung. Sie ist berechtigt, Ort oder Zeitpunkt zu ändern, auch wenn der Auktionskatalog bereits versandt worden ist.

§ 3

Durchführung der Versteigerung

1. Bieternummer

Jeder Bieter erhält von Grisebach eine Bieternummer. Er hat die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anzuerkennen.

Von unbekanntem Bieter benötigt Grisebach zur Erteilung der Bieternummer spätestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung eine schriftliche Anmeldung mit beigefügter zeitnaher Bankreferenz.

Nur unter einer Bieternummer abgegebene Gebote werden auf der Versteigerung berücksichtigt.

2. Aufruf

Die Versteigerung des einzelnen Kunstgegenstandes beginnt mit dessen Aufruf durch den Auktionator. Er ist berechtigt, bei Aufruf von der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge abzuweichen, Los-Nummern zu verbinden oder zu trennen oder eine Los-Nummer zurückzuziehen.

Der Preis wird bei Aufruf vom Auktionator festgelegt, und zwar in Euro. Gesteigert wird um jeweils 10 % des vorangegangenen Gebots, sofern der Auktionator nicht etwas anderes bestimmt.

3. Gebote

a) Gebote im Saal

Gebote im Saal werden unter Verwendung der Bieternummer abgegeben. Ein Vertrag kommt durch Zuschlag des Auktionators zustande.

Will ein Bieter Gebote im Namen eines Dritten abgeben, hat er dies mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung von Grisebach unter Vorlage einer Vollmacht des Dritten anzuzeigen. Andernfalls kommt bei Zuschlag der Vertrag mit ihm selbst zustande.

b) Schriftliche Gebote

Mit Zustimmung von Grisebach können Gebote auf einem dafür vorgesehenen Formular auch schriftlich abgegeben werden. Sie müssen vom Bieter unterzeichnet sein und unter Angabe der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels den für den Kunstgegenstand gebotenen Hammerpreis nennen. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen.

Mit dem schriftlichen Gebot beauftragt der Bieter Grisebach, seine Gebote unter Berücksichtigung seiner Weisungen abzugeben. Das schriftliche Gebot wird von Grisebach nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten.

Ein Vertrag auf der Grundlage eines schriftlichen Gebots kommt mit dem Bieter durch den Zuschlag des Auktionators zustande.

Gehen mehrere gleich hohe schriftliche Gebote für denselben Kunstgegenstand ein, erhält das zuerst eingetroffene Gebot den Zuschlag, wenn kein höheres Gebot vorliegt oder abgegeben wird.

c) Telefonische Gebote

Telefonische Gebote sind zulässig, wenn der Bieter mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung dies schriftlich beantragt und Grisebach zugestimmt hat. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen.

Die telefonischen Gebote werden von einem während der Versteigerung im Saal anwesenden Mitarbeiter von Grisebach entgegengenommen und unter Berücksichtigung der Weisungen

des Bieters während der Versteigerung abgegeben. Das von dem Bieter genannte Gebot bezieht sich ausschließlich auf den Hammerpreis, umfasst also nicht Aufgeld, etwaige Umlagen und Umsatzsteuer, die hinzukommen. Das Gebot muss den Kunstgegenstand, auf den es sich bezieht, zweifelsfrei und möglichst unter Nennung der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels, benennen.

Telefonische Gebote können von Grisebach aufgezeichnet werden. Mit dem Antrag zum telefonischen Bieten erklärt sich der Bieter mit der Aufzeichnung einverstanden. Die Aufzeichnung wird spätestens nach drei Monaten gelöscht, sofern sie nicht zu Beweiszwecken benötigt wird.

d) Gebote über das Internet

Gebote über das Internet sind nur zulässig, wenn der Bieter von Grisebach zum Bieten über das Internet unter Verwendung eines Benutzernamens und eines Passwortes zugelassen worden ist und die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennt. Die Zulassung erfolgt ausschließlich für die Person des Zugelassenen, ist also höchstpersönlich. Der Benutzer ist verpflichtet, seinen Benutzernamen und sein Passwort Dritten nicht zugänglich zu machen. Bei schuldhafter Zuwiderhandlung haftet er Grisebach für daraus entstandene Schäden.

Gebote über das Internet sind nur rechtswirksam, wenn sie hinreichend bestimmt sind und durch Benutzernamen und Passwort zweifelsfrei dem Bieter zuzuordnen sind. Die über das Internet übertragenen Gebote werden elektronisch protokolliert. Die Richtigkeit der Protokolle wird vom Käufer anerkannt, dem jedoch der Nachweis ihrer Unrichtigkeit offensteht.

Grisebach behandelt Gebote, die vor der Versteigerung über das Internet abgegeben werden, rechtlich wie schriftliche Gebote. Internetgebote während einer laufenden Versteigerung werden wie Gebote aus dem Saal berücksichtigt.

4. Der Zuschlag

- a) Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebots kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Zuschlag verpflichtet den Bieter, der unbenannt bleibt, zur Abnahme des Kunstgegenstandes und zur Zahlung des Kaufpreises (§ 4 Ziff. 1).
- b) Der Auktionator kann bei Nichterreichen des Limits einen Zuschlag unter Vorbehalt erteilen. Ein Zuschlag unter Vorbehalt wird nur wirksam, wenn Grisebach das Gebot innerhalb von drei Wochen nach dem Tag der Versteigerung schriftlich bestätigt. Sollte in der Zwischenzeit ein anderer Bieter mindestens das Limit bieten, erhält dieser ohne Rücksprache mit dem Bieter, der den Zuschlag unter Vorbehalt erhalten hat, den Zuschlag.
- c) Der Auktionator hat das Recht, ohne Begründung ein Gebot abzulehnen oder den Zuschlag zu verweigern. Wird ein Gebot abgelehnt oder der Zuschlag verweigert, bleibt das vorangegangene Gebot wirksam.
- d) Der Auktionator kann einen Zuschlag zurücknehmen und den Kunstgegenstand innerhalb der Auktion neu ausbieten,
 - wenn ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot von ihm übersehen und dies von dem übersehenen Bieter unverzüglich beanstandet worden ist,
 - wenn ein Bieter sein Gebot nicht gelten lassen will oder
 - wenn sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen.Übt der Auktionator dieses Recht aus, wird ein bereits erteilter Zuschlag unwirksam.
- e) Der Auktionator ist berechtigt, ohne dies anzeigen zu müssen, bis zum Erreichen eines mit dem Einlieferer vereinbarten Limits auch Gebote für den Einlieferer abzugeben und den Kunstgegenstand dem Einlieferer unter Benennung der Einlieferungsnummer zuzuschlagen. Der Kunstgegenstand bleibt dann unverkauft.

§ 4

Kaufpreis, Zahlung, Verzug

1. Kaufpreis

Der Kaufpreis besteht aus dem Hammerpreis zuzüglich Aufgeld. Hinzukommen können pauschale Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer.

- A. a) Bei Kunstgegenständen ohne besondere Kennzeichnung im Katalog berechnet sich der Kaufpreis wie folgt: Bei Käufern mit Wohnsitz innerhalb des Gemeinschaftsgebietes der Europäischen Union (EU) berechnet Grisebach auf den Hammerpreis ein Aufgeld von

32%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 27% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der Rechnungstellung nicht einzeln ausgewiesen.

Käufern, denen nach dem Umsatzsteuergesetz (UStG) im Inland geliefert wird und die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann auf Wunsch die Rechnung nach der Regelbesteuerung gemäß Absatz B. ausgestellt werden. Dieser Wunsch ist bei Beantragung der Bieternummer anzugeben. Eine Korrektur nach Rechnungsstellung ist nicht möglich.

- b) Bei Kunstwerken mit der Kennzeichnung „N“ für Import handelt es sich um Kunstwerke, die in die EU zum Verkauf eingeführt wurden. In diesen Fällen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% des Hammerpreises erhoben.
- B. Bei im Katalog mit dem Buchstaben „R“ hinter der Losnummer gekennzeichneten Kunstgegenständen berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:
- a) Aufgeld
Auf den Hammerpreis berechnet Grisebach ein Aufgeld von 27%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 17% berechnet.
 - b) Umsatzsteuer
Auf den Hammerpreis und das Aufgeld wird die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer erhoben (Regelbesteuerung mit „R“ gekennzeichnet). Sie beträgt derzeit 19%.
 - c) Umsatzsteuerbefreiung
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die in Staaten innerhalb der EU von Unternehmen erworben und aus Deutschland exportiert werden, wenn diese bei Beantragung und Erhalt ihrer Bieternummer ihre Umsatzsteuer-Identifikationsnummer angegeben haben. Eine nachträgliche Berücksichtigung, insbesondere eine Korrektur nach Rechnungsstellung, ist nicht möglich.
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die gemäß § 6 Abs. 4 UStG in Staaten außerhalb der EU geliefert werden und deren Käufer als ausländische Abnehmer gelten und dies entsprechend § 6 Abs. 2 UStG nachgewiesen haben. Im Ausland anfallende Einfuhrumsatzsteuer und Zölle trägt der Käufer.
Die vorgenannten Regelungen zur Umsatzsteuer entsprechen dem Stand der Gesetzgebung und der Praxis der Finanzverwaltung. Änderungen sind nicht ausgeschlossen.

2. Fälligkeit und Zahlung

Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.

Der Kaufpreis ist in Euro an Grisebach zu entrichten. Schecks und andere unbare Zahlungen werden nur erfüllungshalber angenommen.

Eine Begleichung des Kaufpreises durch Aufrechnung ist nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen zulässig.

Bei Zahlung in ausländischer Währung gehen ein etwaiges Kursrisiko sowie alle Bankspesen zulasten des Käufers.

3. Verzug

Ist der Kaufpreis innerhalb von zwei Wochen nach Zugang der Rechnung noch nicht beglichen, tritt Verzug ein.

Ab Eintritt des Verzuges verzinst sich der Kaufpreis mit 1% monatlich, unbeschadet weiterer Schadensersatzansprüche.

Zwei Monate nach Eintritt des Verzuges ist Grisebach berechtigt und auf Verlangen des Einlieferers verpflichtet, diesem Name und Anschrift des Käufers zu nennen.

Ist der Käufer mit der Zahlung des Kaufpreises in Verzug, kann Grisebach nach Setzung einer Nachfrist von zwei Wochen vom Vertrag zurücktreten. Damit erlöschen alle Rechte des Käufers an dem ersteigerten Kunstgegenstand.

Grisebach ist nach Erklärung des Rücktritts berechtigt, vom Käufer Schadensersatz zu verlangen. Der Schadensersatz umfasst insbesondere das Grisebach entgangene Entgelt (Einliefererkommission und Aufgeld), sowie angefallene Kosten für Katalogabbil-

dungen und die bis zur Rückgabe oder bis zur erneuten Versteigerung des Kunstgegenstandes anfallenden Transport-, Lager- und Versicherungskosten.

Wird der Kunstgegenstand an einen Unterbieter verkauft oder in der nächsten oder übernächsten Auktion versteigert, haftet der Käufer außerdem für jeglichen Mindererlös.

Grisebach hat das Recht, den säumigen Käufer von künftigen Versteigerungen auszuschließen und seinen Namen und seine Adresse zu Sperrzwecken an andere Auktionshäuser weiterzugeben.

§ 5

Nachverkauf

Während eines Zeitraums von zwei Monaten nach der Auktion können nicht versteigerte Kunstgegenstände im Wege des Nachverkaufs erworben werden. Der Nachverkauf gilt als Teil der Versteigerung. Der Interessent hat persönlich, telefonisch, schriftlich oder über das Internet ein Gebot mit einem bestimmten Betrag abzugeben und die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anzuerkennen. Der Vertrag kommt zustande, wenn Grisebach das Gebot innerhalb von drei Wochen nach Eingang schriftlich annimmt. Die Bestimmungen über Kaufpreis, Zahlung, Verzug, Abholung und Haftung für in der Versteigerung erworbene Kunstgegenstände gelten entsprechend.

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

Der Käufer ist verpflichtet, den ersteigerten Kunstgegenstand spätestens einen Monat nach Zuschlag abzuholen.

Grisebach ist jedoch nicht verpflichtet, den ersteigerten Kunstgegenstand vor vollständiger Bezahlung des in der Rechnung ausgewiesenen Betrages an den Käufer herauszugeben.

Das Eigentum geht auf den Käufer erst nach vollständiger Bezahlung des Kaufpreises über.

2. Lagerung

Bis zur Abholung lagert Grisebach für die Dauer eines Monats, gerechnet ab Zuschlag, den ersteigerten Kunstgegenstand und versichert ihn auf eigene Kosten in Höhe des Kaufpreises. Danach hat Grisebach das Recht, den Kunstgegenstand für Rechnung des Käufers bei einer Kunstspedition einzulagern und versichern zu lassen. Wahlweise kann Grisebach statt dessen den Kunstgegenstand in den eigenen Räumen einlagern gegen Berechnung einer monatlichen Pauschale von 0,5 % des Kaufpreises für Lager- und Versicherungskosten.

3. Versand

Beauftragt der Käufer Grisebach schriftlich, den Transport des ersteigerten Kunstgegenstandes durchzuführen, sorgt Grisebach, sofern der Kaufpreis vollständig bezahlt ist, für einen sachgerechten Transport des Werkes zum Käufer oder dem von ihm benannten Empfänger durch eine Kunstspedition und schließt eine entsprechende Transportversicherung ab. Die Kosten für Verpackung, Versand und Versicherung trägt der Käufer.

4. Annahmeverzug

Holt der Käufer den Kunstgegenstand nicht innerhalb von einem Monat ab (Ziffer 1) und erteilt er innerhalb dieser Frist auch keinen Auftrag zur Versendung des Kunstgegenstandes (Ziffer 3), gerät er in Annahmeverzug.

5. Anderweitige Veräußerung

Veräußert der Käufer den ersteigerten Kunstgegenstand seinerseits, bevor er den Kaufpreis vollständig bezahlt hat, tritt er bereits jetzt erfüllungshalber sämtliche Forderungen, die ihm aus dem Weiterverkauf zustehen, an Grisebach ab, welche die Abtretung hiermit annimmt. Soweit die abgetretenen Forderungen die Grisebach zustehenden Ansprüche übersteigen, ist Grisebach verpflichtet, den zur Erfüllung nicht benötigten Teil der abgetretenen Forderung unverzüglich an den Käufer abzutreten.

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

Der Kunstgegenstand wird in der Beschaffenheit veräußert, in der er sich bei Erteilung des Zuschlags befindet und vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden konnte. Ergänzt wird diese Beschaffenheit durch die Angaben im Katalog (§ 2 Ziff. 1) über Urhebererschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes. Sie beruhen auf den bis zum Zeitpunkt der Versteigerung veröffentlichten oder sonst allgemein zugänglichen Erkenntnissen sowie auf den Angaben des Einlieferers. Weitere Beschaffenheitsmerkmale sind nicht vereinbart, auch wenn sie im Katalog beschrieben oder erwähnt sind oder sich aus schriftlichen oder mündlichen Auskünften, aus einem Zustandsbericht, Expertisen oder aus den Abbildungen des Katalogs ergeben sollten. Eine Garantie (§ 443 BGB) für die vereinbarte Beschaffenheit des Kunstgegenstandes wird nicht übernommen.

2. Rechte des Käufers bei einem Rechtsmangel (§ 435 BGB)

Weist der erworbene Kunstgegenstand einen Rechtsmangel auf, weil an ihm Rechte Dritter bestehen, kann der Käufer innerhalb einer Frist von zwei Jahren (§ 438 Abs. 4 und 5 BGB) wegen dieses Rechtsmangels vom Vertrag zurücktreten oder den Kaufpreis mindern (§ 437 Nr. 2 BGB). Im übrigen werden die Rechte des Käufers aus § 437 BGB, also das Recht auf Nacherfüllung, auf Schadensersatz oder auf Ersatz vergeblicher Aufwendungen ausgeschlossen, es sei denn, der Rechtsmangel ist arglistig verschwiegen worden.

3. Rechte des Käufers bei Sachmängeln (§ 434 BGB)

Weicht der Kunstgegenstand von der vereinbarten Beschaffenheit (Urhebererschaft, Technik, Signatur) ab, ist der Käufer berechtigt, innerhalb von zwei Jahren ab Zuschlag (§ 438 Abs. 4 BGB) vom Vertrag zurückzutreten. Er erhält den von ihm gezahlten Kaufpreis (§ 4 Ziff. 1 der Versteigerungsbedingungen) zurück, Zug um Zug gegen Rückgabe des Kaufgegenstandes in unverändertem Zustand am Sitz von Grisebach. Ansprüche auf Minderung des Kaufpreises (§ 437 Nr. 2 BGB), auf Schadensersatz oder auf Ersatz vergeblicher Aufwendungen (§ 437 Nr. 3 BGB) sind ausgeschlossen. Dieser Haftungsausschluss gilt nicht, soweit Grisebach den Mangel arglistig verschwiegen hat.

Das Rücktrittsrecht wegen Sachmangels ist ausgeschlossen, sofern Grisebach den Kunstgegenstand für Rechnung des Einlieferers veräußert hat und die größte ihr mögliche Sorgfalt bei Ermittlung der im Katalog genannten Urhebererschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes aufgewandt hat und keine Gründe vorlagen, an der Richtigkeit dieser Angaben zu zweifeln. In diesem Falle verpflichtet sich Grisebach, dem Käufer das Aufgeld, etwaige Umlagen und die Umsatzsteuer zu erstatten.

Außerdem tritt Grisebach dem Käufer alle ihr gegen den Einlieferer, dessen Name und Anschrift sie dem Käufer mitteilt, zustehenden Ansprüche wegen der Mängel des Kunstgegenstandes ab. Sie wird ihn in jeder zulässigen und ihr möglichen Weise bei der Geltendmachung dieser Ansprüche gegen den Einlieferer unterstützen.

4. Fehler im Versteigerungsverfahren

Grisebach haftet nicht für Schäden im Zusammenhang mit der Abgabe von mündlichen, schriftlichen, telefonischen oder Internetgeboten, soweit ihr nicht Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit zur Last fällt. Dies gilt insbesondere für das Zustandekommen oder den Bestand von Telefon-, Fax- oder Datenleitungen sowie für Übermittlungs-, Übertragungs- oder Übersetzungsfehler im Rahmen der eingesetzten Kommunikationsmittel oder seitens der für die Entgegennahme und Weitergabe eingesetzten Mitarbeiter. Für Missbrauch durch unbefugte Dritte wird nicht gehaftet. Die Haftungsbeschränkung gilt nicht für Schäden an der Verletzung von Leben, Körper oder Gesundheit.

5. Verjährung

Für die Verjährung der Mängelansprüche gelten die gesetzlichen Verjährungsfristen des § 438 Abs. 1 Ziffer 3 BGB (2 Jahre).

§ 8

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden

Änderungen dieser Versteigerungsbedingungen im Einzelfall oder Nebenabreden bedürfen zu ihrer Gültigkeit der Schriftform.

2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen

Soweit die Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen als der deutschen Sprache vorliegen, ist stets die deutsche Fassung maßgebend.

3. Anwendbares Recht

Es gilt ausschließlich das Recht der Bundesrepublik Deutschland. Das Abkommen der Vereinten Nationen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung.

4. Erfüllungsort

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist, soweit dies rechtlich vereinbart werden kann, Berlin.

5. Salvatorische Klausel

Sollte eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Anstelle der unwirksamen Bestimmung gelten die entsprechenden gesetzlichen Vorschriften.

6. Streitbeilegungsverfahren

Die Grisebach GmbH ist grundsätzlich nicht bereit und verpflichtet, an Streitbeilegungsverfahren vor einer Verbraucherschlichtungsstelle teilzunehmen.

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

Section 1

The Auction House

1. The auction will be implemented on behalf of Grisebach GmbH – referred to hereinbelow as “Grisebach”. The auctioneer will be acting as Grisebach’s representative. The auctioneer is an expert who has been publicly appointed in accordance with Section 34b paragraph 5 of the Gewerbeordnung (GewO, German Industrial Code). Accordingly, the auction is a public auction as defined by Section 474 paragraph 1 second sentence and Section 383 paragraph 3 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code).
2. As a general rule, the auction will be performed on behalf of the Consignor, who will not be named. Solely those works of art owned by Grisebach shall be sold at auction for the account of Grisebach. Such items will be marked by an “E” in the catalogue.
3. The auction shall be performed on the basis of the present Conditions of Sale. The Conditions of Sale are published in the catalogue of the auction and on the internet; furthermore, they are posted in an easily accessible location in the Grisebach spaces. By submitting a bid, the buyer acknowledges the Conditions of Sale as being binding upon it.

Section 2

Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

1. Catalogue

Prior to the auction date, an auction catalogue will be published. This provides general orientation in that it shows images of the works of art to be sold at auction and describes them. Additionally, the catalogue will provide information on the work’s creator(s), technique, and signature. These factors alone will define the characteristic features of the work of art. In all other regards, the catalogue will not govern as far as the characteristics of the work of art or its appearance are concerned (color). The catalogue will provide estimated prices in EUR amounts, which, however, serve solely as an indication of the fair market value of the work of art, as does any such information that may be provided in other currencies.

Grisebach will prepare the catalogue to the best of its knowledge and belief, and will exercise the greatest of care in doing so. The catalogue will be based on the scholarly knowledge published up until the date of the auction, or otherwise generally accessible, and on the information provided by the Consignor.

Seriously interested buyers have the opportunity to request that Grisebach provide them with a report outlining the condition of the work of art (condition report), and they may also review any expert appraisals that Grisebach may have obtained.

The information and descriptions contained in the catalogue, in the condition report or in expert appraisals are estimates; they do not constitute any guarantees, in the sense as defined by Section 443 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code), for the characteristics of the work of art.

Grisebach is entitled to correct or amend any information provided in the catalogue by posting a notice at the auction venue and by having the auctioneer make a corresponding statement immediately prior to calling the bids for the work of art concerned.

2. Pre-sale exhibition

All of the works of art that are to be sold at auction will be exhibited prior to the sale and may be viewed and inspected. The time and date of the pre-sale exhibition, which will be determined by

Grisebach, will be set out in the catalogue. The works of art are used and will be sold “as is”, in other words in the condition they are in at the time of the auction.

3.

Grisebach will determine the venue and time at which the auction is to be held. It is entitled to modify the venue and the time of the auction, also in those cases in which the auction catalogue has already been sent out.

Section 3

Calling the Auction

1. Bidder number

Grisebach will issue a bidder number to each bidder. Each bidder is to acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it.

At the latest twenty-four (24) hours prior to the start of the auction, bidders as yet unknown to Grisebach must register in writing, providing a written bank reference letter of recent date, so as to enable Grisebach to issue a bidder number to them.

At the auction, only the bids submitted using a bidder number will be considered.

2. Item call-up

The auction of the individual work of art begins by its being called up by the auctioneer. The auctioneer is entitled to call up the works of art in a different sequence than that published in the catalogue, to join catalogue items to form a lot, to separate a lot into individual items, and to pull an item from the auction that has been given a lot number.

When the work of art is called up, its price will be determined by the auctioneer, denominated in euros. Unless otherwise determined by the auctioneer, the bid increments will amount to 10% of the respective previous bid.

3. Bids

a) Floor bids

Floor bids will be submitted using the bidder number. A sale and purchase agreement will be concluded by the auctioneer bringing down the hammer to end the bidding process.

Where a bidder wishes to submit bids in the name of a third party, it must notify Grisebach of this fact at the latest twenty-four (24) hours prior to the auction commencing, submitting a corresponding power of attorney from that third party. In all other cases, once the work of art has been knocked down, the sale and purchase agreement will be concluded with the person who has placed the bid.

b) Written absentee bids

Subject to Grisebach consenting to this being done, bids may also be submitted in writing using a specific form developed for this purpose. The bidder must sign the form and must provide the lot number, the name of the artist, the title of the work of art and the hammer price it wishes to bid therefor. The bidder must acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it.

By placing a written bid, the bidder instructs Grisebach to submit such bid in accordance with its instructions. Grisebach shall use the amount specified in the written bid only up to whatever amount may be required to outbid another bidder.

Upon the auctioneer knocking down the work of art to a written bid, a sale and purchase agreement shall be concluded on that basis with the bidder who has submitted such written bid.

Where several written bids have been submitted in the same amount for the same work of art, the bid received first shall be the winning bid, provided that no higher bid has been otherwise submitted or is placed as a floor bid.

c) *Phoned-in absentee bids*

Bids may permissibly be phoned in, provided that the bidder applies in writing to be admitted as a telephone bidder, and does so at the latest twenty-four (24) hours prior to the auction commencing, and furthermore provided that Grisebach has consented. The bidder must acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it.

Bids phoned in will be taken by a Grisebach employee present at the auction on the floor, and will be submitted in the course of the auction in keeping with the instructions issued by the bidder. The bid so submitted by the bidder shall cover exclusively the hammer price, and thus shall not comprise the buyer's premium, any allocated costs that may be charged, or turnover tax. The bid must unambiguously designate the work of art to which it refers, and must wherever possible provide the lot number, the artist and the title of the work.

Grisebach may make a recording of bids submitted by telephone. By filing the application to be admitted as a telephone bidder, the bidder declares its consent to the telephone conversation being recorded.

Unless it is required as evidence, the recording shall be deleted at the latest following the expiry of three (3) months.

d) *Absentee bids submitted via the internet*

Bids may be admissibly submitted via the internet only if Grisebach has registered the bidder for internet bidding, giving him a user name and password, and if the bidder has acknowledged the Conditions of Sale as being binding upon it. The registration shall be non-transferable and shall apply exclusively to the registered party; it is thus entirely personal and private. The user is under obligation to not disclose to third parties its user name or password. Should the user culpably violate this obligation, it shall be held liable by Grisebach for any damages resulting from such violation.

Bids submitted via the internet shall have legal validity only if they are sufficiently determinate and if they can be traced back to the bidder by its user name and password beyond any reasonable doubt. The bids transmitted via the internet will be recorded electronically. The buyer acknowledges that these records are correct, but it does have the option to prove that they are incorrect.

In legal terms, Grisebach shall treat bids submitted via the internet at a point in time prior to the auction as if they were bids submitted in writing. Bids submitted via the internet while an auction is ongoing shall be taken into account as if they were floor bids.

4. *Knock down*

a) The work of art is knocked down to the winning bidder if, following three calls for a higher bid, no such higher bid is submitted. Upon the item being knocked down to it, this will place the bidder under obligation to accept the work of art and to pay the purchase price (Section 4 Clause 1). The bidder shall not be named.

b) Should the bids not reach the reserve price set by the Consignor, the auctioneer will knock down the work of art at a conditional hammer price. This conditional hammer price shall be effective only if Grisebach confirms this bid in writing within three (3) weeks of the day of the auction. Should another bidder submit a bid in the meantime that is at least in the amount of the reserve price, the work of art shall go to that bidder; there will be no consultations with the bidder to whom the work of art has been knocked down at a conditional hammer price.

c) The auctioneer is entitled to refuse to accept a bid, without providing any reasons therefor, or to refuse to knock down a work of art to a bidder. Where a bid is refused, or where a work of art is not knocked down to a bidder, the prior bid shall continue to be valid.

d) The auctioneer may revoke any knock-down and may once again call up the work of art in the course of the auction to ask for bids; the auctioneer may do so in all cases in which

– The auctioneer has overlooked a higher bid that was submitted in a timely fashion, provided the bidder so overlooked has immediately objected to this oversight;

– A bidder does not wish to be bound by the bid submitted; or

– There are any other doubts regarding the knock-down of the work of art concerned.

Where the auctioneer exercises this right, any knock-down of a work of art that has occurred previously shall cease to be effective.

e) The auctioneer is authorized, without being under obligation of giving notice thereof, to also submit bids on behalf of the Consignor until the reserve price agreed with the Consignor has been reached,

and the auctioneer is furthermore authorized to knock down the work of art to the Consignor, citing the consignment number. In such event, the work of art shall go unsold.

Section 4

Purchase Price, Payment, Default

1. *Purchase price*

The purchase price consists of the hammer price plus buyer's premium. Additionally, lump sum fees may be charged along with statutory turnover tax.

A. a) For works of art that have not been specially marked in the catalogue, the purchase price will be calculated as follows:

For buyers having their residence in the community territory of the European Union (EU), Grisebach will add a buyer's premium of 32% to the hammer price. A buyer's premium of 27% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer's premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000. This buyer's premium will include all lump sum fees as well as the statutory turnover tax (margin scheme pursuant to Section 25a of the German Turnover Tax Act). These taxes and fees will not be itemized separately in the invoice.

Buyers to whom delivery is made within Germany, as defined by the German Turnover Tax Act, and who are entitled to deduct input taxes, may have an invoice issued to them that complies with the standard taxation provisions as provided for hereinabove in paragraph B. Such invoice is to be requested when applying for a bidder number. It is not possible to perform any correction retroactively after the invoice has been issued.

b) Works of art marked by the letter "N" (for Import) are works of art that have been imported from outside the EU for sale. In such event, the import turnover tax advanced, in the amount of currently 7% on the hammer price, will be charged in addition to the buyer's premium.

B. For works of art marked in the catalogue by the letter "R" behind the lot number, the purchase price is calculated as follows:

a) *Buyer's premium*

Grisebach will add a buyer's premium of 27% to the hammer price. A buyer's premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer's premium of 17% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000.

b) *Turnover tax*

The hammer price and the buyer's premium will each be subject to the statutory turnover tax in the respectively applicable amount (standard taxation provisions, marked by the letter "R"). Currently, this amounts to 19%.

c) *Exemption from turnover tax*

No turnover tax will be charged where works of art are sold that are acquired in states within the EU by corporations and exported outside of Germany, provided that such corporations have provided their turnover tax ID number in applying for and obtaining their bidder number. It is not possible to register this status after the invoice has been issued, and more particularly, it is not possible to perform a correction retroactively.

No turnover tax shall be charged for the sale of works of art that are delivered, pursuant to Section 6 paragraph 4 of the Umsatzsteuergesetz (UStG, German Turnover Tax Act), to destinations located in states that are not a Member State of the EU, provided that their buyers are deemed to be foreign purchasers and have proved this fact in accordance with Section 6 paragraph 2 of the German Turnover Tax Act. The buyer shall bear any import turnover tax or duties that may accrue abroad.

The above provisions on turnover tax correspond to the legislative status quo and are in line with the practice of the Tax and Revenue Authorities. They are subject to change without notice.

2. *Due date and payment*

The purchase price shall be due for payment upon the work of art being knocked down to the buyer.

The purchase price shall be paid in euros to Grisebach. Cheques and any other forms of non-cash payment are accepted only on account of performance.

Payment of the purchase price by set-off is an option only where the claims are not disputed or have been finally and conclusively determined by a court's declaratory judgment.

Where payment is made in a foreign currency, any exchange rate risk and any and all bank charges shall be borne by the buyer.

3. Default

In cases in which the purchase price has not been paid within two (2) weeks of the invoice having been received, the buyer shall be deemed to be defaulting on the payment.

Upon the occurrence of such default, the purchase price shall accrue interest at 1% per month, notwithstanding any other claims to compensation of damages that may exist.

Two (2) months after the buyer has defaulted on the purchase price, Grisebach shall be entitled – and shall be under obligation to do so upon the Consignor's corresponding demand – to provide to the Consignor the buyer's name and address.

Where the buyer has defaulted on the purchase price, Grisebach may rescind the agreement after having set a period of grace of two (2) weeks. Once Grisebach has so rescinded the agreement, all rights of the buyer to the work of art acquired at auction shall expire.

Upon having declared its rescission of the agreement, Grisebach shall be entitled to demand that the buyer compensate it for its damages. Such compensation of damages shall comprise in particular the remuneration that Grisebach has lost (commission to be paid by the Consignor and buyer's premium), as well as the costs of picturing the work of art in the catalogue and the costs of shipping, storing and insuring the work of art until it is returned or until it is once again offered for sale at auction.

Where the work of art is sold to a bidder who has submitted a lower bid, or where it is sold at the next auction or the auction after that, the original buyer moreover shall be held liable for any amount by which the proceeds achieved at that subsequent auction are lower than the price it had bid originally.

Grisebach has the right to exclude the defaulting buyer from future auctions and to forward the name and address of that buyer to other auction houses so as to enable them to exclude him from their auctions as well.

Section 5

Post Auction Sale

In the course of a two-month period following the auction, works of art that have gone unsold at the auction may be acquired through post auction sales. The post auction sale will be deemed to be part of the auction. The party interested in acquiring the work of art is to submit a bid either in person, by telephone, in writing or via the internet, citing a specific amount, and is to acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it. The sale and purchase agreement shall come about if Grisebach accepts the bid in writing within three weeks of its having been received.

The provisions regarding the purchase price, payment, default, pick-up and liability for works of art acquired at auction shall apply *mutatis mutandis*.

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

The buyer is under obligation to pick up the work of art at the latest one (1) month after it has been knocked down to the buyer.

However, Grisebach is not under obligation to surrender to the buyer the work of art acquired at auction prior to the purchase price set out in the invoice having been paid in full.

Title to the work of art shall devolve to the buyer only upon the purchase price having been paid in full.

2. Storage

Grisebach shall store the work of art acquired at auction until it is picked up, doing so at the longest for one (1) month, and shall insure it at its own cost, the amount insured being equal to the purchase price. Thereafter, Grisebach shall have the right to store the work of art with a specialized fine art shipping agent and to insure it there.

At its choice, Grisebach may instead store the work of art in its own premises, charging a monthly lump-sum fee of 0.5% of the purchase price for the costs of storage and insurance.

3. Shipping

Where the buyer instructs Grisebach in writing to ship to it the work of art acquired at auction, subject to the proviso that the purchase price has been paid in full, Grisebach shall procure the appropriate shipment of the work of art to the buyer, or to any recipient the buyer may specify, such shipment being performed by a specialized fine art shipping agent; Grisebach shall take out corresponding shipping insurance. The buyer shall bear the costs of packaging and shipping the work of art as well as the insurance premium.

4. Default of acceptance

Where the buyer fails to pick up the work of art within one (1) month (Clause 1) and fails to issue instructions for the work of art to be shipped to it (Clause 3), it shall be deemed to be defaulting on acceptance.

5. Sale to other parties

Should the buyer, prior to having paid the purchase price in full, sell the work of art it has acquired at auction, it hereby assigns to Grisebach, as early as at the present time and on account of performance, the entirety of all claims to which it is entitled under such onward sale, and Grisebach accepts such assignment. Insofar as the claims so assigned are in excess of the claims to which Grisebach is entitled, Grisebach shall be under obligation to immediately reassign to the buyer that part of the claim assigned to it that is not required for meeting its claim.

Section 7

Liability

1. Characteristics of the work of art

The work of art is sold in the condition it is in at the time it is knocked down to the buyer, and in which it was viewed and inspected. The other characteristic features of the work of art are comprised of the statements made in the catalogue (Section 2 Clause 1) regarding the work's creator(s), technique and signature. These statements are based on the scholarly knowledge published up until the date of the auction, or otherwise generally accessible, and on the information provided by the Consignor. No further characteristic features are agreed among the parties, in spite of the fact that such features may be described or mentioned in the catalogue, or that they may be garnered from information provided in writing or orally, from a condition report, an expert appraisal or the images shown in the catalogue. No guarantee (Section 443 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code)) is provided for the work of art having any characteristic features.

2. Buyer's rights in the event of a defect of title being given (Section 435 of the German Civil Code)

Should the work of art acquired be impaired by a defect of title because it is encumbered by rights of third parties, the buyer may, within a period of two (2) years (Section 438 paragraph 4 and 5 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code)), rescind the agreement based on such defect of title, or it may reduce the purchase price (Section 437 no. 2 of the German Civil Code). In all other regards, the buyer's rights as stipulated by Section 437 of the German Civil Code are hereby contracted out, these being the right to demand the retroactive performance of the agreement, the compensation of damages, or the reimbursement of futile expenditure, unless the defect of title has been fraudulently concealed.

3. Buyer's rights in the event of a material defect being given (Section 434 of the German Civil Code)

Should the work of art deviate from the characteristic features agreed (work's creator(s), technique, signature), the buyer shall be entitled to rescind the agreement within a period of two (2) years after the work of art has been knocked down to it (Section 438 paragraph 4 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code)). The buyer shall be reimbursed for the purchase price it has paid (Section 4 Clause 1 of the Conditions of Sale), concurrently with the return of the purchased object in unaltered condition, such return being effected at the registered seat of Grisebach.

Claims to any reduction of the purchase price (Section 437 no. 2 of the German Civil Code), to the compensation of damages or

the reimbursement of futile expenditure (Section 437 no. 3 of the German Civil Code) are hereby contracted out. This exclusion of liability shall not apply should Grisebach have fraudulently concealed the defect.

The right to rescind the agreement for material defects shall be contracted out wherever Grisebach has sold the work of art for the account of the Consignor and has exercised, to the best of its ability, the greatest possible care in identifying the work's creator(s), technique and signature listed in the catalogue, provided there was no cause to doubt these statements' being correct. In such event, Grisebach enters into obligation to reimburse the buyer for the buyer's premium, any allocated costs that may have been charged, and turnover tax.

Moreover, Grisebach shall assign to the buyer all of the claims vis-à-vis the Consignor to which it is entitled as a result of the defects of the work of art, providing the Consignor's name and address to the buyer. Grisebach shall support the buyer in any manner that is legally available to it and that it is able to apply in enforcing such claims against the Consignor.

4. Errors in the auction proceedings

Grisebach shall not be held liable for any damages arising in connection with bids that are submitted orally, in writing, by telephone or via the internet, unless Grisebach is culpable of having acted with intent or grossly negligently. This shall apply in particular to the telephone, fax or data connections being established or continuing in service, as well as to any errors of transmission, transfer or translation in the context of the means of communications used, or any errors committed by the employees responsible for accepting and forwarding any instructions. Grisebach shall not be held liable for any misuse by unauthorized third parties. This limitation of liability shall not apply to any loss of life, limb or health.

5. Statute of limitations

The statutory periods of limitation provided for by Section 438 paragraph 1 Clause 3 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code) (two years) shall apply where the statute of limitations of claims for defects is concerned.

Section 8

Final provisions

1. Collateral agreements

Any modifications of the present Conditions of Sale that may be made in an individual case, or any collateral agreements, must be made in writing in order to be effective.

2. Translations of the Conditions of Sale

Insofar as the Conditions of Sale are available in other languages besides German, the German version shall govern in each case.

3. Governing law

The laws of the Federal Republic of Germany shall exclusively apply. The United Nations Convention on the International Sale of Goods shall not apply.

4. Place of performance

Insofar as it is possible to agree under law on the place of performance and the place of jurisdiction, this shall be Berlin.

5. Severability clause

Should one or several provisions of the present Conditions of Sale be or become invalid, this shall not affect the validity of the other provisions. Instead of the invalid provision, the corresponding statutory regulations shall apply.

6. Dispute settlement proceedings

Grisebach GmbH is not obliged nor willing to participate in dispute settlement proceedings before a consumer arbitration board.

Service Service

Zustandsberichte

Condition reports

condition-report@grisebach.com

+49 30 885 915 0

Schriftliche und telefonische Gebote

Absentee and telephone bidding

gebot@grisebach.com

+49 30 885 915 24

Rechnungslegung, Abrechnung

Buyer's/Seller's accounts

auktionen@grisebach.com

+49 30 885 915 36

Versand und Versicherung

Shipping and Insurance

logistics@grisebach.com

+49 30 885 915 54

Die bibliographischen Angaben
zu den zitierten Werkverzeichnissen unter
[www.grisebach.com/kaufen/
kataloge/werkverzeichnisse.html](http://www.grisebach.com/kaufen/kataloge/werkverzeichnisse.html)

Einliefererverzeichnis

Consignor Index

[3000] 4, 5, 13, 23, 27, 40, 41, 44, 45 [3002] 54 [3021] 36
[3024] 28 [3033] 14 [3037] 46 [3042] 56 [3047] 20 [3063] 8, 11,
16, 30, 59, 60 [3065] 33, 35 [3067] 50, 51, 52 [3077] 10
[3083] 32 [3098] 24 [3105] 9 [3108] 6, 48 [3111] 38, 61 [3117] 55
[3124] 49 [3125] 43 [3126] 58 [3132] 12 [3154] 2 [3203] 17
[3204] 34 [3215] 29, 42 [3216] 18 [3217] 31 [3220] 7 [3231] 21
[3330] 39 [3350] 19 [3352] 37 [3355] 25 [3356] 22 [3367] 1
[3397] 57 [3406] 26 [3407] 3 [3409] 53 [3630] 15

Informationen für Bieter

Die Verteilung der Bieternummern erfolgt eine Stunde vor Beginn der Auktion. Wir bitten um rechtzeitige Registrierung. Nur unter dieser Nummer abgegebene Gebote werden auf der Auktion berücksichtigt. Von Bietern, die Grisebach noch unbekannt sind, benötigt Grisebach spätestens 24 Stunden vor Beginn der Auktion eine schriftliche Anmeldung.

Sie haben auch die Möglichkeit, schriftliche oder telefonische Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Über www.grisebach.com können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 29. November 2023, 18 Uhr mitzuteilen.

Die Berechnung des Aufgeldes ist in den Versteigerungsbedingungen unter § 4 geregelt; wir bitten um Beachtung. Die Versteigerungsbedingungen sind am Ende des Kataloges abgedruckt. Die englische Übersetzung des Kataloges finden Sie unter www.grisebach.com.

Grisebach ist Partner von Art Loss Register. Sämtliche Gegenstände in diesem Katalog, sofern sie eindeutig identifizierbar sind und einen Schätzwert von mindestens EUR 1.000 haben, wurden vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Information for Bidders

Bidder numbers are available for collection one hour before the auction. Please register in advance. Only bids using this number will be included in the auction. Bidders previously unknown to Grisebach must submit a written application no later than 24 hours before the auction.

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 29 November 2023.

Regarding the calculation of the buyer's premium, please see the Conditions of Sale, section 4. The Conditions of Sale are provided at the end of this catalogue. The English translation of this catalogue can be found at www.grisebach.com.

Grisebach is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue which are uniquely identifiable and which have an estimate of at least 1,000 Euro have been individually checked against the register's database prior to the auction.

Impressum Imprint

Herausgegeben von

Grisebach GmbH
Fasanenstraße 25
10719 Berlin
HRB 25 552, Erfüllungsort
und Gerichtsstand Berlin

Geschäftsführer

Daniel von Schacky
Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause
Rigmor Stüssel

Auktionator

Dr. Markus Krause
Daniel von Schacky

Katalogbearbeitung

Stefan Pucks
Dr. Martin Schmidt
Elena Sánchez y Lorbach

Provenienzrecherche

Dr. Sibylle Ehringhaus
Carolin Faude-Nagel

Textbeiträge

Dr. Britta von Campenhausen
(BvC)
Shantala Sina Branca (SSB)
Ulrich Clewing (UC)
Dr. Andreas Fluck (AF)
Constanze Hager (CH)
Julius von Hausen (JvH)
Leonie Herweg (LH)
Dr. Kai Hohenfeld (KH)
Dr. Gloria Köpnick (GK)
Alexander Konietzko (AK)
Sarah Miltenberger (SM)
Dr. Elke Ostländer (EO)
Elena Sánchez (ES)
Susanne Schmid (sch)
Dr. Martin Schmidt (MS)
Prof. Dr. Rainer Stamm (RS)
Felicitas von Woedtke (FvW)

Text-Lektorat

Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung

Ulf Zschommler

Photos

Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2023
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH / Inszenierungen: © Wolfgang Stahr / Inszenierung Friedrich: © Christian Hagemann / Umschlag: © The Estate of Per Kirkeby / 1. & 5. Vorlaufseite: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023 / 4. Vorlaufseite & Abb. Essay Garfield Collection & Abb. Essay Grosz: © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2023 / U3: © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2023 / Essay Klapheck & Essay Jawlensky, Abb. Münter & Essay Schmidt-Rottluff: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023 / Abb. zu Los 1: © Wölbing van Dyck / Abb. zu Los 9: © David Harali, genannt Mohror / Abb. zu Los 10, Essay Ahrens: © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Volker-H. Schneider (Abb. 1), © Hamburger Kunsthalle / bpk. Foto: Elke Walford (Abb. 2), © Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: KK 516, Foto: Alexander Burzik (Abb. 3), © Albertinum | GNM, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut (Abb. 4), © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Fotograf: Andres Kilger (Abb. 5), © Albertinum | GNM, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski (Abb. 6) / Abb. zu Los 10, Essay Grummt: Scan aus: Christina Grummt, Caspar David Friedrich - Die Zeichnungen | Das gesamte Werk, Bd. 1, München 2011, S. 378, Kat.nr. 384 (Abb. 1), Scan aus: ebd., S. 394, Kat.nr. 407 (Abb. 2), © Kupferstich-Kabinett, SKD, Foto: Fotowerkstatt Estel/Klut (Abb. 3), © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Reinhard Saczewski (Abb. 4), © Klassik Stiftung Weimar, Museen,

Inv.-Nr.: KK 516, Foto: Alexander Burzik (Abb. 5), © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Andres Kilger (Abb. 6) / Abb. zu Los 11: © T. Lux Feininger / akg images (Joseph Martin) / Abb. zu Los 18: © 1993/95, David Hockney / Abb. zu Los 23: © Galerie Aurel Scheibler, Berlin / Abb. zu Los 26: © Klaphek Shunk-Kender, Paris / New York / Abb. zu Los 33: © akg images (Gabriele Münter) / Abb. zu Los 35: © Nolde Stiftung Seebüll / Abb. zu Los 37 © National Library of South Africa, Kapstadt / Abb. zu Los 38: © bpk / Zentralarchiv, SMB / Abb. zu Los 39: © Nolde Stiftung Seebüll / Abb. zu Los 46: © Archiv Anja Tiedemann; © Hugo Kühn / Abb. zu Los 50 / Leslie & Johanna Garfield Collection: © Adam Reich Photography / Abb. zu Los 51: © WHA / World History ArchWHAive / Abb. zu Los 56: © akg images
Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber ausfindig zu machen. Bitte wenden Sie sich an auktionen@grisebach.com

Markenentwicklung und -gestaltung
Stan Hema, Berlin

Layout & Satz
Dani Ziegen, Berlin

Produktion
Nora Rüsenberg

Database-Publishing
Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie
Königsdruck GmbH

Abbildung auf dem Umschlag:
Per Kirkeby, Los 7 (Detail)



Ernst Wilhelm Nay. Detail. Los 23

1913



grisebach.com