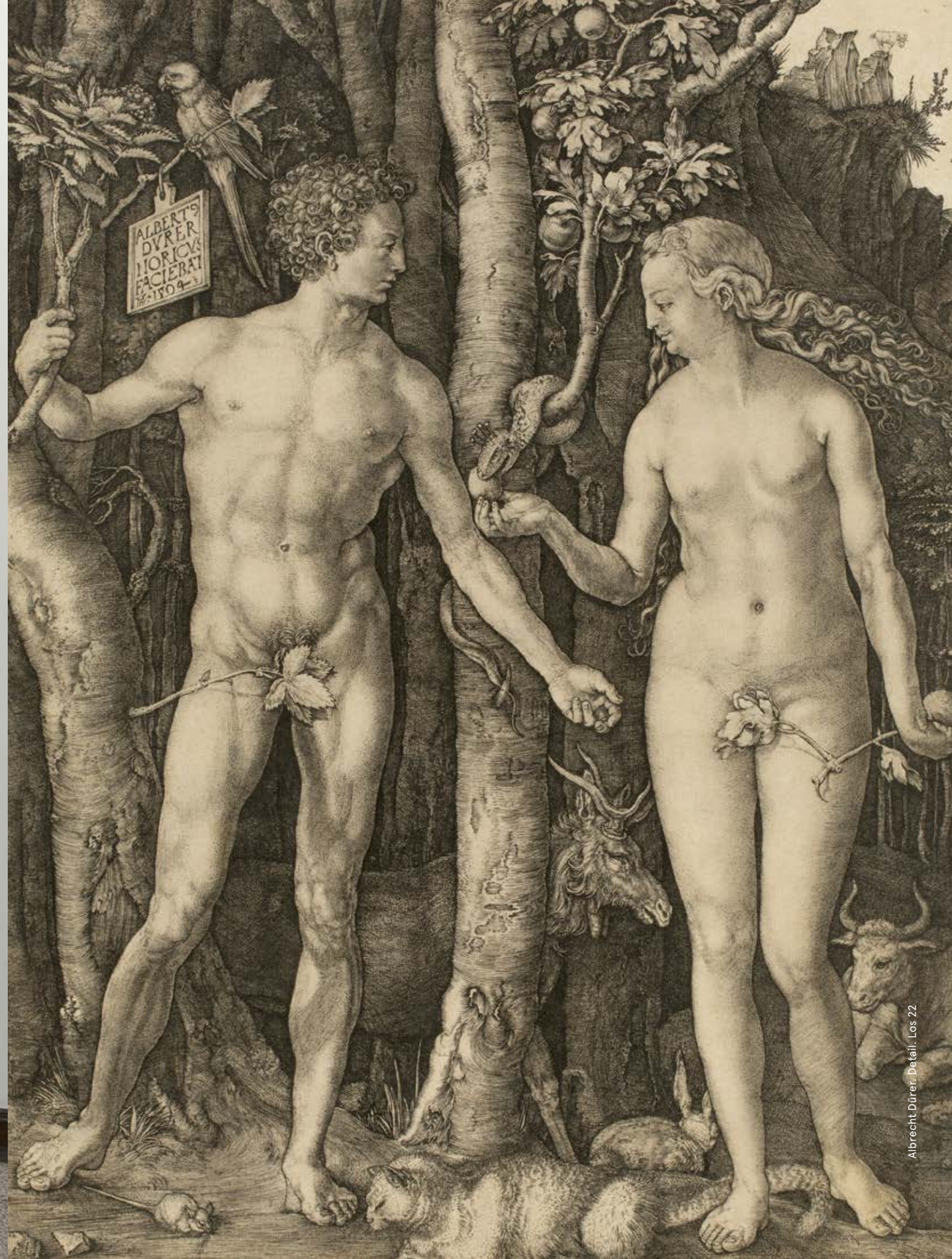
GRISEBACH

Von Dürer bis Balkenhol – Ausgewählte Werke 9. Juli 2020

Stephan Balkenhol. Los 9



Albrecht Dürer. Detail. Los 22

Emil Nolde.

Albrecht Dürer. Detail. Los 48

Wilhelm Wagenfeld. Los 36

Von Dürer bis Balkenhol – Ausgewählte Werke
9. Juli 2020, 18 Uhr

From Dürer to Balkenhol – Selected Works
9 July 2020, 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

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

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

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

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Vorbesichtigung Sale Preview

Berlin

17. Juni bis 8. Juli 2020
Grisebach
Fasanenstraße 25, 27 und 73
10719 Berlin
Montag bis Samstag 10 bis 18 Uhr
Mittwoch, 8. Juli, 10 bis 15 Uhr
sowie nach individueller Vereinbarung

Monday to Saturday 10 a.m. to 6 p.m.
Wednesday, 8 July, 10 a.m. to 3 p.m.
and by appointment

Antworten auf aktuelle Fragen zu unserer Vorbesichtigung und Auktion finden Sie unter grisebach.com

Information regarding upcoming previews and auctions can be found at grisebach.com

1N Alexander Calder

Philadelphia 1898 – 1976 New York

Ohne Titel. 1953
Aquarell und Tuschpinsel auf Velin. 75 × 105,3 cm (29 ½ × 41 ½ in.). Unten rechts signiert und datiert: Calder 53. [3019] Gerahmt.

Provenienz
Christian Zervos, Paris / Parke-Bernet Galleries, New York (1971) / Galeria Maison Bernard, Caracas / Privatsammlung, Schweiz

EUR 70.000–90.000
USD 75,300–96,800

Das Werk wird der Alexander & Louisa Calder Foundation, New York, im Original vorgestellt.

- **Formale Erinnerung an Calders abstrakte Stabiles**
- **Zeugnis des lebenslangen künstlerischen Austauschs zwischen Alexander Calder und Joan Miró**
- **Papierarbeiten dieses Formats aus den 1950er-Jahren sind selten auf dem Auktionsmarkt**

Im Juni 1922 fuhr der junge Alexander Calder als Heizer auf einem Frachter von New York über den Panamakanal nach San Francisco. Als das Schiff vor Guatemala lag, beobachtete er die aufsteigende Sonne und den untergehenden Mond an einander gegenüberliegenden Horizonten. Dieser Augenblick wird zum Schlüsselerlebnis, auf das sich der Künstler in späteren Arbeiten immer wieder bezieht. Vielleicht auch in unserem vorliegenden Aquarell aus dem Jahr 1953: In der linken Bildhälfte prangt ein satter Halbmond in Schwarz, gegenüber ein fein gezogenes Sonnen- oder Sternkreuz auf Himmelblau, durchzogen von blutroten und gelben Partien – Monduntergang und Sonnenaufgang über einem Meereshimmel?

Metallisch schwarz verteilen sich stilisierte Gewächsstrukturen über der Szenerie, die formal an Calders abstrakte Stabiles erinnern. Ein lustvoll getuschter Reflex auf das skulpturale Werk des gelernten Ingenieurs, der in unverwechselbarer Weise zwischen Spiel und Experiment, Physik und Ästhetik Draht, Blech und Eisen in Schwingung brachte. Frei im Raum schweben die stillen Figuren eines Schattentheaters in leuchtendes Kolorit getaucht – ein traumgleicher Kosmos, in dem sich Gegenwart und Erinnerung durchdringen mögen.

SaB

Frei im Raum schweben die stillen Figuren eines Schattentheaters, in dem sich Gegenwart und Erinnerung durchdringen.

2 Bernhard Heiliger

Stettin 1915 – 1995 Berlin

„Seraph II". 1953
Bronze mit brauner Patina, mit Eisenstab auf Steinsockel montiert. 55,6 × 42 × 26 cm (21 ⅞ × 16 ½ × 10 ¼ in.). Sockel: 12 × 38 × 25 cm (Base: 4 ¾ × 15 × 9 ⅞ in.) Rückseitig unten rechts signiert: B. HEILIGER. Dort auch der Gießerstempel: GUSS BARTH BLN. Werkverzeichnis: Wellmann 154. Einer von 8 Bronzegüssen. [3390]

Provenienz
Privatsammlung, Österreich

EUR 30.000–40.000
USD 32,300–43,000

Ausstellung
Bernhard Heiliger. New York, Staempfli Gallery, 1961, Kat.-Nr. 6 (Abb.)

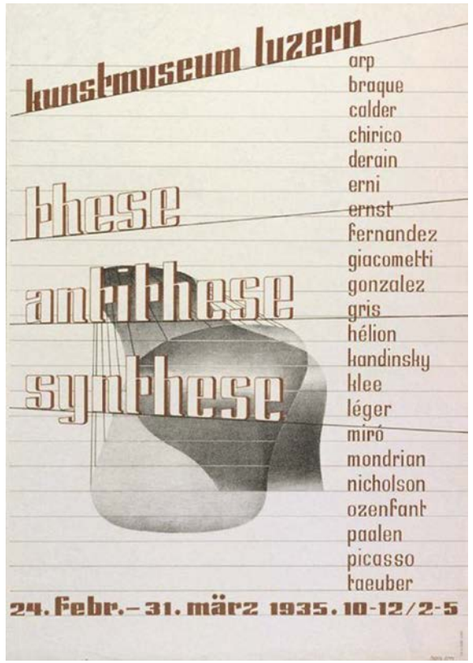
- **Meisterwerk der organischen Abstraktion in der deutschen Bildhauerei der 1950er-Jahre**
- **Reduktion auf das Kernvolumen**
- **Körper-Abbreviaturen geraten in dynamische Bewegung**

„In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre bestimmten vorwiegend restfigurative Skulpturen Heiligers Werk. Die ‚Weiblichen Torsi', der ‚Seraph I und II', die ‚Große Kniende I und II' und der ‚Schräge Torso' reduzieren neben anderen Bildwerken das Figürliche mehr und mehr auf ein Kernvolumen. Bewußt ist auf alle herausragenden Extremitäten wie Köpfe, Arme und Beine verzichtet. Diese zu kurvig verschliffenen Massen verdichteten Körper-Abbreviaturen geraten in dynamische Bewegung im und gegen den Raum, gleichsam in Form eines Frage- und Antwortspiels. Strukturell verweisen dabei der ‚Seraph I und II' auf das Knielaufschema der antiken Reliefplastik, das aus Rhythmus und Gegenrhythmus lebte. Die Reduktion der gestrafften Körper, die pflanzenhaft emporwachsen oder sich vogelhaft emporschwingen, nimmt zu. Und nicht zufällig kommen Assoziationen an die älteren menschlichen Konkretionen eines Hans Arp auf." (Siegfried Salzmann, Lothar Romain: Bernhard Heiliger. Propyläen Verlag, Frankfurt a.M./Berlin, 1989, S. 12)w

Bernhard Heiliger schuf Körper, die pflanzenhaft emporwachsen, sich vogelhaft emporschwingen.

Martin Schmidt

Jenseits bildnerischer Hierarchien – wie Wolfgang Paalen mit seiner Kunst ins Offene strebte

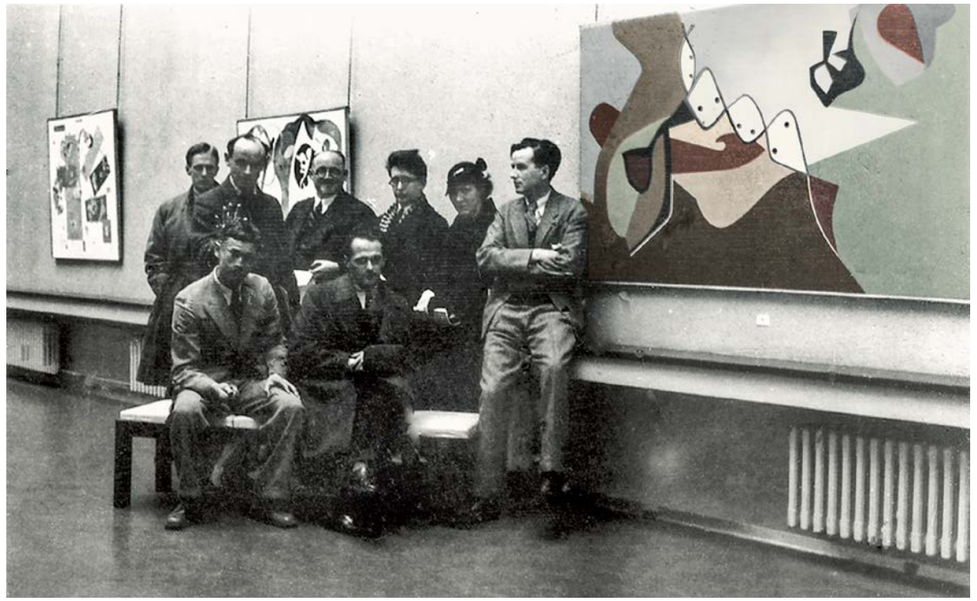


Hans Erni: Plakat zur Ausstellung Luzern 1935

Es ist sicher nicht übertrieben, den österreichischen Maler, Poeten, Essayisten und intellektuellen Tausendsassa Wolfgang Paalen einen Hochbegabten zu nennen. Geboren 1905 in Wien als Sohn eines erfolgreichen Unternehmers, befasste er sich bereits als Zwölfjähriger im Privatunterricht mit Griechisch, Philosophie und Musiktheorie. In Rom kam er 1921 in folgenreiche Berührung mit der antiken Kunst. Eine fehlgeschlagene Akademiebewerbung 1924 in Berlin hielt ihn nicht davon ab, sein bildnerisches Arbeiten erfolgreich fortzusetzen, so als Teilnehmer der Herbstausstellung der Berliner Secession im selben Jahr. Weitgefächerte Interessen, Vorstellungskraft und Aneignungswille ermöglichten ihm den selbständigen Zugang zu vielen Bereichen und eine Skepsis gegenüber festgefügten Weltbildern.

So ist es nicht verwunderlich, dass Paalen sich zweimal von Gruppen/Bewegungen, denen er eine Zeitlang angehörte, wieder löste. 1934 verließ er die Pariser Künstlervereinigung Abstraction création nach wenigen Monaten der Mitgliedschaft, das zweite Mal die surrealistische Gruppe um André Breton. Dogmatismus der tonangebenden Protagonisten war jeweils der Grund. Sowohl Theo van Doesburg im einen wie André Breton im anderen Fall hatten strikte Vorstellungen über die Ausrichtung der künstlerischen Gruppen. Auch wenn Paalen sicherlich formale und inhaltliche Anregungen aus diesen Begegnungen aufgriff und verarbeitete, schränkten doch die Postulate bezüglich der Beschaffenheit von Abstraktion oder Surrealismus seine Vorstellung von einer Bildwelt ein, die sich zwischen Unbewusstem und Wirklichem manifestiert und vor allem im Kopf des Betrachters erzeugt wird.

„Avertissement I" („Warnung I") ist ein in mehrerlei Hinsicht wegweisendes Gemälde. Die scharf begrenzten Formen, die sich aus den Grundelementen Punkt, Linie und Fläche zusammensetzen, tanzen ein bewegtes Spiel gegenseitiger Bezugnahme, ohne bildnerische Hierarchien zu erzeugen. Jeder, der das Gemälde betrachtet, kann im Sehen eigenen Wegen nachgehen und für sich besondere Formbeziehungen entdecken, die sich beim zweiten Betrachten wieder verändern. Das Bild ist so auf faszinierende Weise immer gegenwärtig, weil es das einlöst, was Paalens Biograf Andreas Neufert als „betrachterorientierte Wirkungsästhetik" ausgemacht hat. Es entsteht immer wieder neu im Kopf des Rezipienten. Auch durch sein großes Format erhebt das Gemälde den Anspruch auf universelle


Wolfgang Paalen (rechts im Bild) in der Ausstellung „These-Antithese-Synthese". Links neben unserem Gemälde hängen „Monde bleu" (1934) und „Deux entourages" (1934) von Wassily Kandinsky

Gültigkeit. Es ist ein in jeder Hinsicht großzügiges Werk, das dem Schauenden das Angebot der Mitarbeit, einer individuell erfahrbaren Vollendung macht. Auch wenn es sich augenscheinlich um ein abstraktes Bild handelt, ist doch Abstraktion nicht das Thema, sondern Beziehungshaftigkeit, eine vage Andeutung von Raum und die Möglichkeit, ins Offene zu streben.

Für einen kurzen Zeitraum, bis etwa 1936, malt Paalen Bilder mit groß gesehenen, klar begrenzten, bisweilen monumental anmutenden Formen. Sie sind angeregt zum einen durch die Freundschaft mit Hans Arp und Jean Helión. Gleichzeitig versucht Paalen, sich mit einer archetypisch verankerten Gestaltungspraxis zu verbinden. Für den Maler sind diese Bilder eine Zwischenstation zu den kurze Zeit später entstehenden, surrealer anmutenden Werken. Aber gerade ein Gemälde wie „Avertissement I" stellt in seiner undogmatischen bildnerischen Präsenz eine Saat dar, die eine Dekade später im Schaffensprozess der Maler des amerikanischen abstrakten Expressionismus aufgehen sollte. Als Paalen im Jahr 1940 seine Einzelausstellung in der New Yorker Julien Levy Gallery zeigte, gehörten etwa Barnett Newman, Jackson Pollock und William Baziotes zu den Besuchern. Paalen, der 1939 nach Mexiko emigriert war, wurde dort 1941 von Robert Motherwell besucht, der mehrere Monate bei ihm blieb. Gemeinsam berieten sie die Gründung der Zeitschrift „DYN", die dann von 1942 bis 1944 in sechs Ausgaben erschien. Motherwell, der studierte Philosoph unter den amerikanischen Expressionisten, arbeitete weiterhin an „DYN" mit und war offensichtlich der ideale intellektuelle Sparringspartner für Paalens Beschäftigung mit totemistischer Kunst der indigenen Völker.

Als der Kunsthistoriker Konrad Farner und der Künstler Hans Erni 1935 für das Kunstmuseum Luzern die Ausstellung „These-Antithese-Synthese" konzipierten, gewährten sie Paalens Werk einen prominenten Platz, darunter das Bild „Avertissement I", das wie kaum ein anderes geeignet schien, den Antagonismus von Abstraktion und Figuration zu einer Synthese zu bringen.

3 Wolfgang Paalen

Baden b. Wien 1905 – 1959 Taxco/Mexiko

„Avertissement I (Peinture)". 1934
Öl und Tempera auf Leinwand. 115 × 195 cm (45 ¼ × 76 ¾ in.). Unten rechts signiert und datiert: PAALEN 34. Werkverzeichnis: Neufert 34.11. Stellenweise Craquelé. [3147] Gerahmt.

Provenienz
Atelier des Künstlers, Mill Valley/Kalifornien (1951) / Gordon Onslow Ford, Inverness/Kalifornien (1992) / Privatsammlung, München (2001) / Privatsammlung, Baden-Württemberg

EUR 200.000–300.000
USD 215,000–323,000

Ausstellung
These–Antithese–Synthese. Luzern, Kunstmuseum, 1935, Kat.-Nr. 86 / Wolfgang Paalen. Zwischen Surrealismus und Abstraktion. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1993, S. 60, Abb. S. 99 / Wolfgang Paalen. Retrospectiva. México Ciudad, Museo Carrillo Gil, 1994, S. 89 / Abstracta: Austria, Germania, Italia, 1919–1939, Die andere „entartete Kunst", L'altra „arte degenerata". Bozen/Bolzano, Museion – Museum für Moderne Kunst/Museo d'Arte Moderna; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 1997/98, Abb. S. 79 / Wolfgang Paalen. 1905–1959. Denker und Visionär. Im Medium der Malerei. Dresden, Galerie Döbele, 2001, Abb. S. 47 / Wolfgang Paalen (1905–59). Der österreichische Surrealist in Paris und Mexiko. Wien, Unteres Belvedere, 2019/20, Abb. S. 42/43

Literatur und Abbildung
Hommage à Wolfgang Paalen el pionero. México Ciudad, Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, 1967

Wir danken Dr. Andreas Neufert, Paalen Archiv Berlin, für freundliche Hinweise.

- **Wolfgang Paalen war in den 1930er-Jahren einer der originellsten Künstler im Umkreis der Pariser Surrealisten**
- **Ein in mehrerlei Hinsicht wegweisendes Gemälde**
- **Antagonismus von Abstraktion und Figuration zu einer Synthese gebracht**

4 Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

„Samurai (Eidos)“. 1940

Öl auf Leinwand. 65,5 × 46 cm (25 ¾ × 18 ⅛ in.). Unten rechts signiert und datiert: Baumeister 40. Auf dem Keilrahmen ein Aufkleber, mit Bleistift betitelt und signiert: Samurai Baumeister. Werkverzeichnis: Beye/Baumeister 888 / Grohmann 600. [2083]

Provenienz

Sophia von Waldthausen, Stuttgart/Münsing / Galerie Art 204, Düsseldorf / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 100.000–150.000
USD 108,000–161,000

Literatur und Abbildung

15. Auktion: 20. Jahrhundert. 19. Jahrhundert, Frankreich. München, Galerie Wolfgang Ketterer, 1.-5.12.1975, Kat.-Nr. 85, m. Abb.

- **Meisterwerk eines der Hauptvertreter der Abstraktion in Deutschland**
- **Entstanden während des Zweiten Weltkriegs in völliger Isolation**

Linien, deren Schwung zu Andeutungen von Gegenständen und Figuren wird; das Unbestimmte, das seinen Weg vom Nichts über das Vage zur konkreten Darstellung findet – so oder so ähnlich könnte man beschreiben, was man auf Willi Baumeisters Gemälde „Samurai (Eidos)“ sieht.

1940 entstanden, ist dieses Bild aber auch und nicht zuletzt eine Überraschung. Im zweiten Jahr des von den Deutschen begonnenen Krieges, sieben Jahre nachdem die Nationalsozialisten ihr diktatorisches Regime errichtet hatten, gelang Baumeister ein Kunstwerk, das Raum und Zeit hinter sich zu lassen scheint und nur für sich und aus sich heraus existiert.

„Der Zeitenfluss, eine Permanenz ewiger Gegenwart und zugleich das Vorwärts in die Zukunft, geht stetig dem Unbekannten entgegen“, so formulierte es der eigentlich in Stuttgart lebende Künstler wenige Jahre später, 1943/44, in seiner Isolation auf der Schwäbischen Alb in seinem berühmt gewordenen Traktat „Das Unbekannte in der Kunst“ (Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947, zit. nach Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998, Bd. 2, S. 753).

In dieser luziden Schrift greift Baumeister Elemente der gerade in der Avantgarde im Entstehen begriffenen Philosophie des Existenzialismus auf und verbindet sie mit Ideen und Vorstellungen, die man am ehesten in fernöstlichen Religionen wie dem Hinduismus oder dem Buddhismus findet.

Für ein Bild wie „Samurai (Eidos)“ liefert der Künstler darin selbst die besten Interpretationshilfen: „Die leeren Kalenderblätter“, so fährt er im Kapitel „Das Unbekannte als zentraler Wert“ fort, „füllen sich mit den Hieroglyphen des geschehenden Lebens. Der anbrechende Tag gleicht dem Werden eines Werkes, das die Arabesken der Kunst gleich farbigen Augenblicken aneinanderreiht. Die Rätsel der Welt werden bildhaft im Entstehen.“ UC

5 Oskar Schlemmer

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

„Metallkomposition Haus Dr. Rabe, Zwenkau b.[ei] Leipzig“ / „Metallkomposition, Detail“. 1930/31

2 Vintages. Silbergelatineabzüge. 13 × 11,5 cm und 12,3 × 16,2 cm (5 ⅛ × 4 ½ in. und 4 ⅞ × 6 ⅜ in.). Jeweils rückseitig von Oskar Schlemmer mit Bleistift betitelt, 1 Foto zusätzlich datiert sowie bezeichnet: „Auf. A. Rading“. Je rückseitig Namensstempel: „PROFESSOR OSKAR SCHLEMMER“, Stempel: „STAATL. AKADEMIE BRESLAU, KAISERIN AUGUSTA-PLATZ 3.“ sowie weiterer Stempel: „zurückerbeten !“. [3568] Gerahmt.

Provenienz

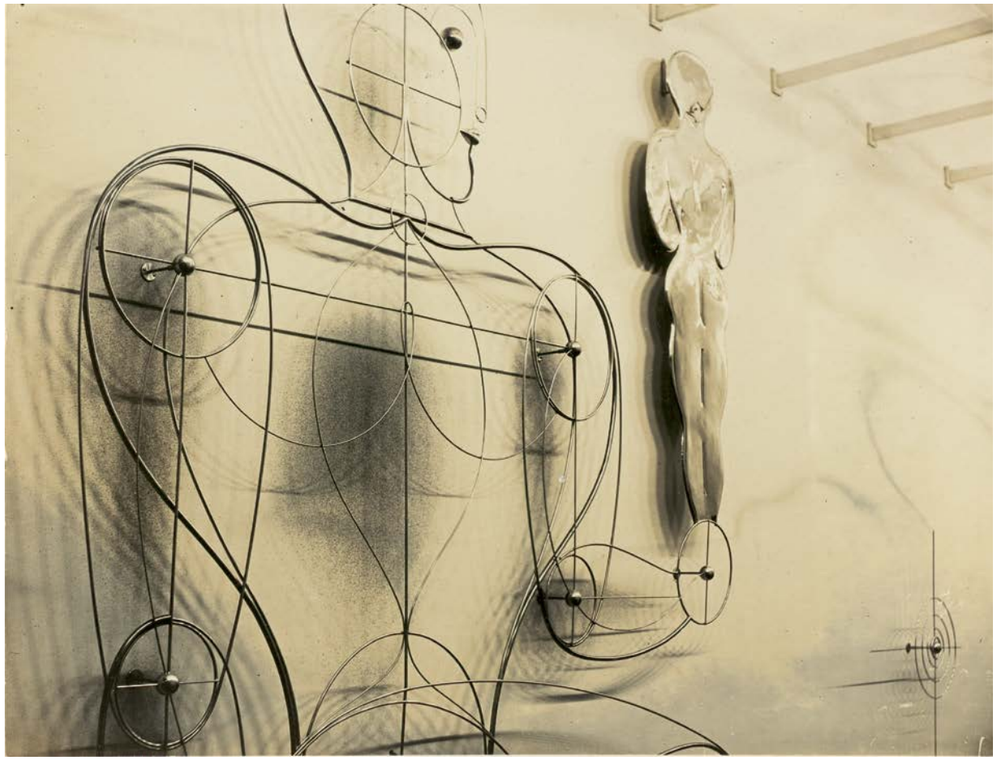
Ehemals Nachlass Oskar Nerlinger

EUR 20.000–30.000
USD 21,500–32,300

Es handelt sich um zwei der sehr seltenen Originalfotografien von Oskar Schlemmer, die der Künstler selbst von seiner ikonischen Wandgestaltung für das Haus von Dr. Rabe in Zwenkau angefertigt hat. Die Abzüge waren vermutlich für sein persönliches Archiv gedacht und zeigen den Blick in die große Wohnhalle sowie die „Drahtfigur Homo mit Rückenfigur auf der Hand“ (siehe Los 6).

Abbildung der Rückseiten unter grisebach.com

Originalgröße



Originalgröße

a
b
wir wollen in unserem
garten lachen, spielen
und tanzen, die sonnen-
seiten des lebens ge-
nie-

6 Oskar Schlemmer

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

„Drahtfigur Homo mit Rückenfigur auf der Hand".
1930/31/1968

Stahldraht und Nickelelemente auf weiß gespritzter und grau schattierter Leinwand über Holz. Rückenfigur in gespritztem Zinkguss, verkupfert und vernickelt. Figur: 292,5 × 234 cm / Platte: 309,5 × 257 cm × 3,2 cm (Figure 115 ⅛ × 92 ⅛ in. / Panel: 121 ⅞ × 101 ⅛ in. × 1 ¼ in.). Auf dem Stahldraht im Leistenbereich gestempelt: O. SCHLEMMER. HOMO. 2/10. Werkverzeichnis: Maur P 25a. Eines von 10 nummerierten Exemplaren der 1968 ff. erstellten Edition nach dem linken Teil der dreiteiligen Drahtgestaltung im Haus Dr. Rabe, Zwenkau. Weitere Exemplare befinden sich u.a. in der Städtischen Kunsthalle Nürnberg, der Städtischen Kunsthalle Bielefeld und der University of Houston, Donation of the Cecil Blaffer Hudson Foundation. Eine Drahtverbindung punktuell gelöst, Bildfläche mit kleinen Erhaltungsmängeln. [3478] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Palm Beach / Privatsammlung, Sachsen

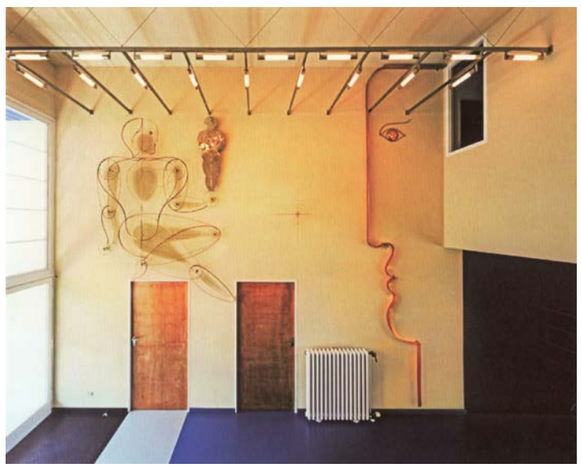
EUR 150.000–200.000
USD 161,000–215,000

Ausstellung

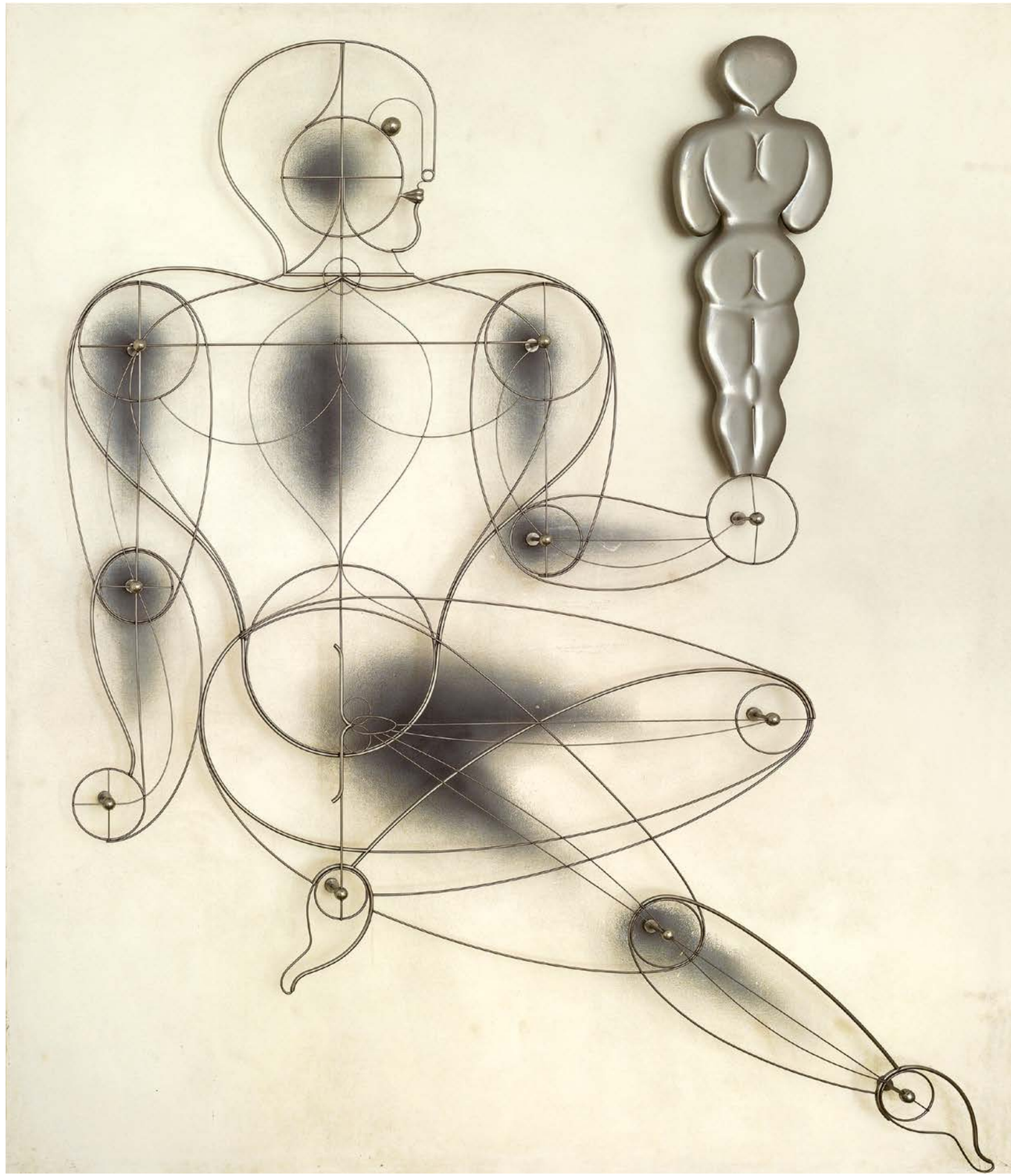
Oskar Schlemmer. Das Bauhaus und der Weg in die Moderne. Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, 2019, Kat.-Nr. 64, Abb. S. 18 / Oskar Schlemmer – Komposition und Experiment: Das Wuppertaler Maltechnikum. Wuppertal, Von der Heydt Museum, 2019/20, Abb. S. 53

Der Bauhaus-Lehrer Oskar Schlemmer war einer der bedeutendsten deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts, ein Wegbereiter der Abstraktion von internationalem Rang, der neben seiner Tätigkeit als Maler und Bildhauer auch als Bühnenbildner die Kunst seiner Zeit revolutionierte. Nachdem er in den Jahren zuvor bereits mit der Vereinfachung malerischer Ausdrucksformen experimentiert hatte, gelang ihm 1916 in dem Bild „Homo" einer ihrem Geschlecht nach nicht näher bestimmte Gestalt im Profil, ein Urmodell der menschlichen Figur, das er in seinem Schaffen danach immer wieder aufgriff – so auch 1930 bei der Wandgestaltung im Hause des Zwenkauer Kunstsammlers Dr. Rabe. „Das Elementare im Figürlichen ist der Typus, seine Schaffung die letzte, höchste Aufgabe", hatte der Künstler 1923 in seinem Tagebuch notiert. Dabei kam es ihm besonders auf das Verhältnis von Linie und Tektonik an. Schlemmer betrachtete den Menschen als „Maß und Mitte" und verband damit die Verpflichtung zu Synthese und Harmonie in allen Bereichen des Lebens. In seinem Werk verkörpert deshalb die wie mit einer Wasserwaage austarierte Figur „Homo" wahrscheinlich am deutlichsten des Künstlers Suche nach allgemeinem, allumfassendem Gleichgewicht.

1930 war ein zentrales Jahr für Schlemmer. Kurz zuvor hatte er das Bauhaus verlassen und war an die Staatliche Akademie nach Breslau gewechselt. Ein großes Projekt, die Gestaltung des Brunnenraumes im Essener Folkwang-Museum, stand vor der Vollendung. Im Haus Rabe schuf Schlemmer ein dreiteiliges Wandrelief aus Draht, nach dessen Vorbild der Kunstschlosser Anton Steinlechner aus Fellbach in der Nähe von Schlemmers Geburtsstadt Stuttgart 1968 diese Version des „Homo" für die vorliegende Edition anfertigte. Das Modell für die kleine Rückenfigur steuerte Professor Siegfried Cremer bei. UC



Installationsansicht im Haus Dr. Rabe, Zwenkau. Foto von 1996



7 Josef Albers

Bottrop 1888 – 1976 New Haven

„Homage to the Square" (Edition Keller I). 1970
Original-Leinenkassette mit 10 Farbserigrafien, jeweils auf Velin sowie mit Titelblatt, Impressum und Einführungstext. Jeweils 35 × 35 cm (55 × 55 cm), Kassette: 58 × 57,5 × 4 cm (each 13 ¾ × 13 ¾ in. (21 ⅝ × 21 ⅝ in.)), box: 22 ⅞ × 22 ⅝ × 1 ⅝ in.). Jeweils betitelt, monogrammiert und datiert. Werkverzeichnis: Danilowitz 203.1–10. Jeweils einer von 125 nummerierten Abzügen. Starnberg, Josef Keller Verlag, 1970. [3364]

Provenienz
Galerie Thomas, München / Privatsammlung, Bayern

EUR 70.000–90.000
USD 75,300–96,800

- **Zehn Huldigungen an das Quadrat**
- **Exemplarischer Variantenreichtum des Meisters der Farbbeziehungen**
- **Klassiker auf dem Kunstmarkt**

Elke Ostländer

Gesichter als Farbblöcke – Karl Schmidt-Rottluffs „Pommersche Bauern"

Zwischen 1920 und 1931 pflegte Karl Schmidt-Rottluff die Sommermonate in dem pommerschen Fischerdorf Jershöft an der Ostsee zu verbringen. Er nahm dort intensiv Anteil am Leben der Fischer und Bauern und gewann dabei zahlreiche Anregungen für seine Malerei. So entstanden in den Zwanzigerjahren zahlreiche Aquarelle und Gemälde. Und die für ihn neuen Eindrücke beeinflussten den Maler auch stilistisch: Er gab die Menschen nun in großen Umrissen und mit kaum angedeuteten Gesichtern wieder; die Figuren stehen wie Silhouetten gegen Himmel und Erde, ihre Bewegungen bei der Arbeit sind genau beobachtet und in großen Pinselzügen festgehalten.

In dem Gemälde „Pommersche Bauern" von 1924 sind es die charakteristischen Köpfe von zwei einander zugewandten Männern in ihrer Arbeitstracht, denen Schmidt-Rottluffs besondere Aufmerksamkeit gilt. Die beiden Pommerschen Bauern zeichnen sich durch kantige, wie aus Holz geschlagene Köpfe aus. Der linke, mit markant gebogener Nase und weißem Bart, trägt das blaue Hemd des Fischers, der rechte, mit blondem Haar und Bart, ist in eine Wetterjacke gehüllt.

Karl Schmidt-Rottluff: Kopf eines Mannes. 1922. Holzschnitt. Schapire H 277

Karl Schmidt-Rottluff: Frauenkopf. 1922. Holzschnitt. Schapire H 278

Schmallippig und mit zusammengekniffenen Augen begegnen diese Bewohner dem Betrachter skeptisch, verschlossen, ja abweisend. Der Maler, offensichtlich fasziniert von dem urtümlichen Anblick, greift zu seiner Palette und baut mit breitem Pinsel das Bild aus rigoros gegeneinander verlaufende Farbblöcken auf. So tauchen im Inkarnat der beiden Figuren Farben wie Rotorange, Blau und Grün auf, die sich aus dem Motiv auf Anhieb nicht erklären lassen – als handele es sich um einen Widerschein von Region und Landschaft.

In der Stirn des rechten Mannes ist die Mütze des linken aufgegriffen, sein blutroter Mund mit der vorgeschobenen Unterlippe bringt Eigensinn und Wortkargheit zum Ausdruck. Nichts beschreibt den Schauplatz, an dem die Porträtierten sich befinden. Schmidt-Rottluff, von den beiden Köpfen fasziniert, formuliert aus den reinen Farben die Aussage des Bildes und sprengt mit der Vehemenz des Farbauftrags nahezu dessen Dimensionen.

Los 8

Der Kunsthistoriker Will Grohmann, der Karl Schmidt-Rottluff noch persönlich kennenlernte, hat ein Bild wie die „Pommerschen Bauern" unvergleichlich treffend charakterisiert: „Alle Kunst emotionellen Ursprungs ist immer wieder vom Monologischen bedroht, vom unkontrollierbar Subjektiven" (Will Grohmann: Karl Schmidt-Rottluff. Stuttgart 1956, S. 113/114). „Will sie", so Grohmann weiter, „eine totale Aussage gewinnen, bleibt ihr nichts übrig, als die Spannung zwischen Gegenstand und Bild, Volumen und Fläche zu verstärken und sie kontrapunktisch gegeneinander zu setzen. Das kann nur dadurch erreicht werden, dass die Flächen gedreht und die Farben der Flächen der Lokalfarbe angenähert werden, die Kontur aber den farbigen Flächenbau umreißt und präzisiert. Das tut Schmidt-Rottluff, und er vermeidet auf diese Weise, dass der Wunsch nach größerer optischer Totalität ins Realistisch-Klassische abbiegt. Es entsteht kein perspektivischer Raum und keine überlieferte Optik, der Bildorganismus bleibt primär und verbindet Gegensätzliches zur Einheit."

Karl Schmidt-Rottluff: Häuser an der Bucht. 1919. Holzschnitt. Schapire H 249

8N Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Pommersche Bauern". 1924
Öl auf Leinwand. 65 × 72,5 cm (25 ⅝ × 28 ½ in.). Oben links signiert: S. Rottluff. Werkverzeichnis: Grohmann, S. 295. [3168] Gerahmt.

Provenienz
Dr. Victor und Hedda Peters, Leipzig (in Familienbesitz bis 2007) / Privatsammlung, Europa

EUR 400.000–600.000
USD 430,000–645,000

Ausstellung
Karl Schmidt-Rottluff. Dresden, Galerie Ernst Arnold, 1927 (= Veröffentlichungen des Kunstarchivs, Nr. 38), Kat.-Nr. 23 / Karl Schmidt-Rottluff. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Kunsthandwerk aus Privatsammlungen. Detmold, Lippische Gesellschaft für Kunst e. V., Lippisches Landesmuseum und Schloß Detmold, 1978, Kat.-Nr. 3, Abb. 4 / Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Retrospektive. Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, 1984 (außer Katalog)

- **In Jershöft, einem Fischerdorf in Pommern, verbrachte Schmidt-Rottluff ab 1920 die Sommermonate**
- **Die blockhaft gesetzten Farben erwecken einen skulpturalen Eindruck**
- **Schon in den 1920er-Jahren ausgestellt**

9N Stephan Balkenhol

Fritzlar 1957 – lebt in Meisenthal/Frankreich

„Große Wandfigur mit schwarzer Hose". 1997
Holz (Douglasie), farbig gefasst. 307 × 104 × 21 cm (120 ⅞ × 41 × 8 ¼ in.). [3168]
Provenienz
Privatsammlung, Europa

EUR 80.000–120.000
USD 86,000–129,000

Literatur und Abbildung
Andreas Franzke: Stephan Balkenhol. Vor Ort. Text, Interview und Werkverzeichnis, Ostfildern-Ruit, Hatje-Cantz, 2001, Abb. S. 94 / Ausst.-Kat.: Stephan Balkenhol. Skulpturen, Zeichnungen, Fotografien und Material. Hannover, Sprengel Museum, 2003, m. Abb. (nicht ausgestellt) / Andreas Franzke: Stephan Balkenhol. Public. Die Skulpturen im öffentlichen Raum, 1984–2008, Ostfildern, Hatje-Cantz, 2009, Abb. S. 32 u. S. 120

Stephan Balkenhol schuf die Skulptur für eine Ausstellung in der Halle Verrière Cadhame, der alten Glasfabrik in Meisenthal, Lothringen.

- **Charakteristisches Werk eines der bedeutendsten zeitgenössischen Bildhauer**
- **Überlebensgroße Figur, in diesem Format selten im Kunsthandel**
- **Die Skulpturen Stephan Balkenhols stehen in vielen deutschen Städten an prominenten Plätzen**

Sie stehen da und tun nichts. Manchmal, wie bei der deutlich überlebensgroßen Skulptur „Große Wandfigur mit schwarzen Hosen" von 1997, haben sie die eine Hand in der Hosentasche, legen die andere an den Oberschenkel und halten ihren Kopf leicht nach rechts gedreht.

Wenn es sich um männliche Figuren handelt, tragen sie immer eine schwarze – oder sollte man besser sagen: eine neutrale – Hose und ein weißes neutrales Hemd. Und immer geht ihr Blick in die Ferne, die, auch für diese Interpretation gibt es bei Balkenhol gute Gründe, tatsächlich wohl eher eine Leere ist.

Mit Skulpturen wie der „Großen Wandfigur mit schwarzen Hosen" wurde der Bildhauer, Zeichner und Grafiker Stephan Balkenhol zu einem der bekanntesten europäischen Künstler der Gegenwart. Heute überwiegend im französischen Meisenthal in Lothringen lebend, gehört Balkenhol zu der Generation von Künstlern und Künstlerinnen, die sich in den 1980er-Jahren daran machte, die Figuration in der Kunst von den bis dahin gültigen Traditionen zu befreien und auf ein völlig anderes Niveau zu heben.

So stellt auch die „Große Wandfigur mit schwarzen Hosen" von 1997 nichts dar. Sie ist kein Porträt, hat keine allegorische Funktion. Sie steht für eine ganz neue Art, über Kunst nachzudenken. Die „Große Figur" ist, im Sinne der amerikanischen Concept Art nach Sol LeWitt, ein Platzhalter – eine per Definition unfertige Arbeit, die ihre Vollendung erst durch den Akt der Reflexion durch die Betrachterinnen und Betrachter erfährt. Sie ist die Skulptur gewordene Emanzipation. UC

10N Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Mädchen mit blauem Schal". 1909

Aquarell und Pinsel in Schwarz auf Velin.
66,5 × 48,3 cm (26 ⅛ × 19 in.). Oben rechts signiert und datiert: S. Rottluff 1909. Rückseitig mit Bleistift beschriftet: Mädchen mit blauem Schleier [korrigiert zu: Schal]. Das Aquarell ist registriert im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin. [3168] Gerahmt.

Provenienz

Eric Grunebaum und Frau, New York (nach 1945 in Frankfurt a. M. erworben) / Privatsammlung, Europa

EUR 250.000–350.000
USD 269,000–376,000

Ausstellung

Karl Schmidt-Rottluff. Aquarelle, Farbstift- und Tuschpinselblätter. Ausstellung zum 85. Geburtstag. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 1969, Kat.-Nr. 3 („Brustbild einer Frau mit Hut und Schleier"), Abb. S. 89

Literatur und Abbildung

Gerhard Wietek: Schmidt-Rottluff, Oldenburger Jahre 1907–1912. Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1995, Nr. 72, S. 579, Abb. S. 330 („Frau mit tuchumbundenem Hut" bzw. „Frau mit Erntehut")

- **Meisterwerk des frühen Brücke-Expressionismus**
- **Das Bild zeigt das Neuartige und Visionäre in der Kunst Schmidt-Rottluffs**
- **Eigenständigkeit der Farbe, besonders in der Gestaltung des Gesichts aus Blau, Grün und Rot**

Ein Impressionist hätte das Motiv mit raffinierten Lichtreflexen ausgestattet, ein Salonmaler die Transparenz des leichten Schals oder die Verzierungen der trachtenartigen Bluse hervorgehoben. Der Expressionist Karl Schmidt-Rottluff, Mitbegründer der Künstlergruppe Brücke, setzt 1909 in seinem Aquarell „Mädchen mit blauem Schal" die junge Frau mit dem markanten Hut aus unzähligen Strichen in starken Farben zusammen. Das helle Papier scheint überall durch, von einem traditionellen akademischen Gestaltungselement wie dem Gebrauch der Perspektive kann keine Rede sein.

Will man einem Bildnis wie diesem gerecht werden, muss man sich immer wieder die überwältigende Ablehnung der zeitgenössischen Kunstkritik vor Augen führen, um das unerhört Neue an Schmidt-Rottluffs Kunst zu verstehen. Alte Sehgewohnheiten ließen er und seine Freunde der Brücke weit hinter sich. Die Farbe erhielt ein neues Gewicht, diente nicht mehr der naturgemäßen „Bekleidung" des Motivs, sondern stand nun gleichberechtigt neben der Zeichnung, dem „disegno".

Und das „Mädchen mit blauem Schal" ruft uns auch in Erinnerung, wie wichtig als Impuls für das Schaffen des Malers die Vincent-van-Gogh-Ausstellung gewesen war, die Schmidt-Rottluff 1905 in Dresden besucht hat. Hier sah der Einundzwanzigjährige die wogenden Striche, die Auflösung der Formen und die Kraft der Farbe, welche fortan auch seine Kunst maßgeblich prägen sollten. Doch während es bei van Gogh immer wieder zur Beruhigung kommt und die Motive perspektivisch ausgerichtet sind, hebt Schmidt-Rottluff all dies auf.

Vordergrund und Hintergrund, ja jedes Motiv verliert Festigkeit und Halt in einem Farbrausch aus ungestümen Linien. Das Aquarell ist zweifellos eines der Meisterwerke der modernen Malerei, entstanden in der Geburtsstunde des Expressionismus in Deutschland. OH

11N Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Ziegenhirtin". 1887
Öl auf Pappe, auf Spanplatte aufgezogen.
45,3 × 63 cm (17 ⅞ × 24 ¾ in.). Unten rechts signiert und datiert: M Liebermann 1887. Werkverzeichnis: Eberle 1887/16. [3084] Gerahmt.

Provenienz
Elsa Schneider, Basel / Lucas Lichtenhan, Basel / Privatsammlung, Schweiz (um 1950 von Lichtenhan erworben)

EUR 100.000–150.000
USD 108,000–161,000

Ausstellung
Max Liebermann und die Schweiz. Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen. Winterthur, Museum Oskar Reinhart, 2014, Kat.-Nr. 17 mit Abbildung, und S. 234 (auf dem Atelierfoto von 1898 das Bild oben rechts neben dem Selbstporträt)

- **Markantes Beispiel aus Liebermanns holländischer Periode**
- **Stimmungsvoller Einblick in das ländliche Leben**
- **Sehr fortschrittlicher, fast abstrakter Pinselduktus**

Martin Schmidt

Ikone der Neuen Sachlichkeit – Hans Grundigs Hauptwerk „Schüler mit roter Mütze"

Im Versuch, der bisweilen eindimensionalen Weltsicht einer politisch ausgerichteten Kunst eine allgemein-menschliche Sicht beizugesellen, spiegelt sich das künstlerische Ethos des Malers Hans Grundig. Das meint, dass er in gesellschaftlich höchst unruhigen Zeiten dem Gesellschaftlichen, genauer gesagt Klassenbewussten, für das sein Herz schlug, auch eine verinnerlichte, lyrische Komponente an die Seite stellen konnte, ohne die seine Kunst wohl blutleer und deklamatorisch gewirkt hätte. Immer ist der Mensch zentraler Bezugspunkt seiner Zuwendung, nicht nur abstrakte Prinzipien.

Los 12

In Grundigs Werk bricht sich eine sehr eigene Sichtweise Bahn, die Naivität und Kalkül verbindet, Proklamatorisches mit Lyrischem mischt oder Unscheinbares mit tief empfundener Poesie magisch auflädt. Seine Studienkollegin und spätere Frau und Lebensgefährtin Lea, die er in seinen Erinnerungen zärtlich sein „Silbernes" nennt, hat ihn als „Träumer und Kämpfer in einem" charakterisiert. Er hatte sicher den Anspruch, mit seiner Kunst auch gesellschaftlich zu wirken, war sich aber bewusst, dass die von der KPD und später der SED geforderte Parteinahme im Klassenkampf gestalterisch schnell an ein Ende kam und künstlerisch zu meist nicht überzeugenden Ergebnissen führte. Sich einer Idee zu verschreiben, ohne sich ihr blind auszuliefern – bei diesem Spagat, den die Zeitverhältnisse nachdenklicheren Naturen abverlangten, befand sich der Künstler in guter Gesellschaft.

In der zeitgenössischen Rezeption der 1920er-Jahre galten Grundig und seine Kollegen Fritz Skade, Wilhelm Lachnit und Otto Griebel den Dresdner Ausstellungsrezensenten als „Dixisten", was ihre Eigenarten nicht ganz berücksichtigt. Im Falle Grundigs lässt sich gleichwohl sehen, dass ihm der Verismus von Otto Dix zumindest näherstand als die gediegene Peinture seines von ihm hochgeschätzten Lehrers Otto Gussmann. Grundig wollte das Leben in seine Bilder packen, gepflegte Malkultur um des Ästhetischen willen war nicht seine Motivation. Da war es folgerichtig, dass er 1929/30 eine wichtige Rolle bei der Gründung der Dresdner Ortsgruppe der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands spielte. Die Mitglieder dieser Künstlervereinigung verschrieben sich der ungeschminkten Darstellung der gesellschaftlichen Klassenverhältnisse. Die auch liebevoll ASSO genannte Dresdner Gruppe war eine der größten und aktivsten in der Endphase der Weimarer Republik.

Trotz dieses Anspruchs, „das Leben" abzubilden, umflort Grundig die Modelle seiner frühen Menschenbilder mit einer eigenartig in sich gekehrten Entrückung, als seien sie, obwohl leibhaftig erschienen, in einem luziden Traum versponnen, der eine feine Barriere zwischen Körper und Bewusstsein gelegt hat. Die Gesichter sind meist in einem Dreiviertelprofil angeschnitten, ihr Ausdruck ist ernst und leicht abwesend.

So auch beim „Schüler mit roter Mütze", der auf einem Stuhl in einem Schulflur sitzt. Dieser verkürzt sich im Hintergrund in extremer Weise zu einem absurd schmalen Spalt, der keinem Menschen Durchlass gewähren würde. Gleichermaßen irritierend wirkt der links hinten aufgestellte Abakus, der nach der gemalten Raumlogik von Titanen bedient werden müsste. Offensichtlich aber ist

Karl Hubbuch. Die Schulstube. 1925. Öl/Pappe und Holz. Privatsammlung

zentralperspektivische Plausibilität für Grundigs Bildfindung nicht von Belang, wie auch sein Schüler keiner der proletarischen Jungen ist, wie sie Otto Dix und Curt Querner dargestellt haben. Dieser Schüler hier ist ausgesprochen gediegen gekleidet, in seiner gemessenen Haltung wirkt er fast ein bisschen hochnäsig und altklug. Es bleibt rätselhaft, warum er im Schulflur auf einem Stuhl sitzt – außer um einem jungen Maler genau hier Modell zu sitzen.

Es ist natürlich kein Zufall, dass die Raumdisposition den Geist der Pittura metafisica atmet. Denn auf der 1926 gezeigten Internationalen Kunstausstellung in Dresden wurde auch die Malerei Giorgio de Chiricos gezeigt, die auf die jungen Dresdner Künstler, die selbst auf der Ausstellung vertreten waren, mächtig Eindruck machte. Für Grundig „bedeuteten de Chiricos subjektives Begreifen des Raumes und seine Darstellung steil ansteigender Grundflächen, die oft bis zum Horizont über den Großteil des Bildes hochgezogen sind, eine wichtige Bilderfahrung" (B. Dalbajewa und A. Matthias: Raumkompositionen des kritischen Realismus. Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930. Ausst.-Kat. Zwickau, Köln, Dresden und Leipzig, 2014, S. 149–162, hier S. 151).

Der „Schüler mit roter Mütze" ist zweifellos ein Hauptwerk des jungen Hans Grundig, mit dem er seinen ganz eigenen lyrisch-magischen Realismus zelebriert. Seine politische Einstellung bescherte ihm unter der Herrschaft der Nationalsozialisten vier qualvolle Jahre im Konzentrationslager Sachsenhausen, dem er nur mit der freiwilligen Meldung als Soldat eines Strafbataillons entrinnen konnte. Ende 1944 gelang ihm die Desertion und der Übertritt zur Roten Armee.

Der Maler hat es sich wohl nicht träumen lassen, dass nach 1945 die Vorkriegskonzepte der ASSO im Zuge des Aufbaus der DDR und einer ideologisch aufgeladenen Formalismusdebatte nichts mehr galten. Damit verlor auch Grundigs Kunst in der Folge an Überzeugungskraft. Trotz seiner Bemühungen um Anschluss an die geforderten positiven Leitbilder wurde er tragischerweise nicht mehr heimisch in dieser neuen Welt, die er doch selbst mit herbeigesehnt hatte. So starb der Künstler, gezeichnet von schwerer Tuberkulose und den Spätfolgen der Lagerhaft, als äußerlich zwar geehrter, aber gleichzeitig nur geduldeter Vertreter einer als abgeschlossen betrachteten Vergangenheit.

Otto Dix: Arbeiterjunge. 1920. Öl/Lwd. Löffler 1920/19. Stuttgart, Kunstmuseum

12 Hans Grundig

1901 – Dresden – 1958

„Schüler mit roter Mütze“. Um 1925/28
Öl auf Leinwand. Doubliert. 100 × 58 cm (39 ⅜ × 22 ⅞ in.). Rückseitig auf dem Schmuckrahmen ein Etikett der Ausstellung Berlin 1977, auf dem Keilrahmen Etiketten der Ausstellungen Berlin 1979/80 und Stuttgart 2007/08 (s.u.). Werkverzeichnis: Bernhardt G 17. [3429] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Berlin (bei Lea Grundig, der Witwe des Künstlers, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 150.000–200.000
USD 161,000–215,000

Ausstellung
Hans Grundig. Ausstellung zum 70. Geburtstag. Berlin, Ladengalerie, 1971, Kat.-Nr. 5, Abb. auf dem Umschlag / Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung. Berlin, Große Orangerie im Schloß Charlottenburg, 1977, Kat.-Nr. 4/68, Abb. S. 4/119 / Die gesellschaftliche Wirklichkeit der Kinder in der bildenden Kunst. Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst und Staatliche Kunsthalle, 1979/80 / Getroffen. Otto Dix und die Kunst des Porträts. Stuttgart, Kunstmuseum, 2007/08 / Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner. Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 2011/12, S. 221, Abb. S. 222 / New Objectivity. Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933. Venedig, Museo Correr; Los Angeles, County Museum of Art, 2015/16, Abb. S. 300 und 313 / Glanz und Elend in der Weimarer Republik. Frankfurt a.M., Kunsthalle Schirn, 2017/18, Abb. S. 65

Literatur und Abbildung
Stephan Weber und Erhard Frommhold: Hans Grundig. Schaffen im Verborgenen. Dresden, Hochschule für Bildende Künste und Verlag der Kunst [= Phantasos III], 2001, S. 26, Abb. S. 27 / Birgit Dalbajewa und Agnes Matthias: Die „aperspektivische“ Welt der Moderne und die Enge der Arbeiterstube. Raumkompositionen des Kritischen Realismus. In: Wolfgang Hesse (Hg.): Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930, Ausstellungs-Kat. Zwickau, Köln, Dresden, Leipzig, 2014/15, Abb. S. 153

- **Ikone der Dresdner Neuen Sachlichkeit**
- **Hauptwerk des Künstlers**
- **Beeindruckende Ausstellungshistorie**

13 Edward und Nancy Kienholz

(1927 – 1994 / 1943 – 2019)

„The Newses". 1993/94
Bronze, Glühbirnen, Kunststoff. 123 × 123 × 35 cm (ohne Antennen) / 190 × 160 × 35 cm (mit Antennen) (48 ⅜ × 48 ⅜ × 13 ¾ in. / 74 ¾ × 63 × 13 ¾ in.). An der rechten Seite signiert, datiert und bezeichnet (geprägt): E. + N. Kienholz 93-94 W.W.F. Eines von 2 Exemplaren. [3406]

Provenienz
Privatsammlung, Berlin (von Ed und Nancy Kienholz erworben)

EUR 50.000–70.000
USD 53,800–75,300

Wir danken der Galerie L.A. Louver, Venice, Kalifornien, für freundliche Hinweise zur Auflage der Plastik.

- **Eine der letzten Arbeiten, die das Künstlerduo gemeinsam geschaffen hat**
- **Eines von nur 2 Exemplaren, das andere im Nachlass der Künstler**
- **Medienkritische Position der 1990er-Jahre**

Das Künstlerduo Edward und Nancy Kienholz zählt nicht nur zu den bedeutendsten Protagonisten der amerikanischen Pop-Art und deren Vorläufer, des Neo-Dada. Es verbindet die beiden auch eine besondere Beziehung zu Deutschland. Seit sie 1973 auf Einladung des DAAD ein Jahr lang in Berlin weilten, lebten die Installationskünstler einen Teil des Jahres in der damals noch geteilten deutschen Hauptstadt und den anderen Teil des Jahres in Hope, Idaho, einer Ortschaft mit weniger als 100 Einwohnern.

Die Objektassemblage „The Newses" (eine im Englischen wenig gebräuchliche umgangssprachliche Übersetzung von „Die Nachrichten") ist eine der letzten gemeinsamen Arbeiten der beiden. In ihr zeigt sich noch einmal exemplarisch, was das Schaffen der Künstler charakterisiert: eine kritische Distanz zum Zeitgeschehen und die Verwendung von Objets trouvés, die fast ausschließlich von anonymen Autoren gefertigt wurden.

Es ist unschwer zu erkennen, welche Haltung Edward und Nancy Kienholz hier gegenüber der Verbreitung von Nachrichten speziell im Fernsehen einnehmen: Stereotype, sich nur marginal voneinander unterscheidende Figuren verbreiten roboterhaft erstellte, immer gleiche Mitteilungen. Diese Ansicht muss man nicht teilen, aber man sollte zur Kenntnis nehmen, dass speziell Nancy Kienholz über profunde Einblicke in das Geschäft mit den Neuigkeiten verfügte: Bevor sie sich entschloss, künstlerische Partnerin ihres Mannes Edward zu werden, arbeitete sie in Los Angeles als Fotojournalistin.

So macht „The Newses" eindringlich und dabei durchaus auch mit einem Sinn für Ironie und die eigene Doppeldeutigkeit klar, worum es Edward und Nancy Kienholz in allen ihren Werken geht: nicht eine allein selig machende „Wahrheit" zu verkünden, sondern zum Nachdenken anzuregen.

UC

14 Grethe Jürgens

Holzhausen bei Osnabrück 1899 – 1981 Hannover

Porträt Gerta Overbeck. 1929

Öl auf Leinwand. 42,5 × 36 cm (16 ¾ × 14 ⅛ in.). Oben rechts signiert: JÜRGENS. Auf dem Keilrahmen ein von der Künstlerin ausgefülltes Adress-Etikett. Retuschen. [3568] Gerahmt.

Provenienz

Gerta Overbeck, Hannover (wohl bis 1977) / Privatsammlung, Berlin

EUR 60.000–80.000
USD 64,500–86,000

Ausstellung

Neue Sachlichkeit in Hannover. Hannover, Kunstverein, 1974, S. 65, Nr. 9, Abb. S. 80 / Grethe Jürgens. Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre. Bonn, Kunstverein, 1982, Kat.-Nr. 33, Abb. auf der Vorderseite des Umschlags / Grethe Jürgens zum 100. Geburtstag. Osnabrück, Kunstgeschichtliches Museum, 1999, Kat.-Nr. 42, Abb. S. 16 / „Der stärkste Ausdruck unserer Tage". Neue Sachlichkeit in Hannover. Hannover, Sprengel Museum, 2001/02, Kat.-Nr. 76, Abb. S. 137

Literatur und Abbildung

Harald Seiler: Grethe Jürgens. Göttingen-Berlin-Frankfurt-Zürich, Musterschmidt-Verlag, 1976, S. 12, S. 32 u. S. 43, Abb. 39 / Heike Scholz: Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens – eine Künstlerin der zwanziger Jahre in Hannover. Köln 1999, S. 107–108, Abb. 42 (= Marburg, Univ., Phil. Diss., 2000)

- **Wichtige Künstlerin der Hannoveraner Neuen Sachlichkeit**
- **Werke dieser Qualität von Grethe Jürgens sind überaus selten auf dem Kunstmarkt**
- **Verkörperung eines neuen, selbstbewussten Frauenbildes**

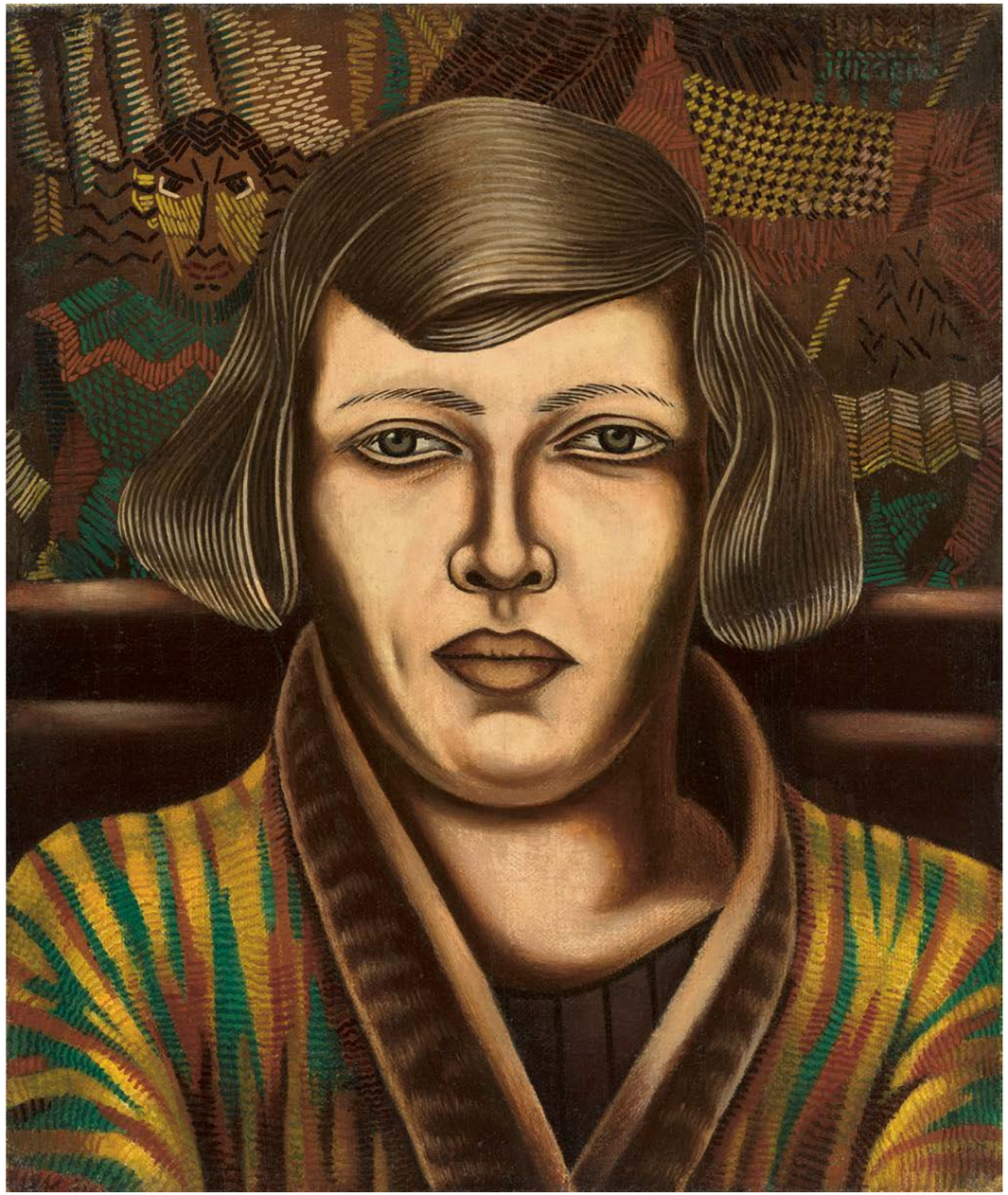
Bis heute spielen die Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit eine unterschätzte Rolle, dabei sind sie diejenigen, die aus weiblicher Perspektive das Phänomen der „Neuen Frau" überhaupt erst beleuchteten, ohne die Stereotypen der männlichen Kollegen zu reproduzieren. Schon aus ureigenem Interesse war Malerinnen wie Grethe Jürgens und Gerta Overbeck daran gelegen, Frauen mal nicht als schnürgestiefelte Objekte des Begehrens zu zeigen und ihnen Räume zuzugestehen, die außerhalb der Dachkammern existierten, in denen die Künstler gern ihre Lustmordfantasien ansiedelten.

In unserem Bildnis der Gerta Overbeck sind gleich zwei Künstlerinnen präsent, die Malerin selbst und die Porträtierte. Dabei nimmt die Hannoveranerin Grethe Jürgens den Begriff Sachlichkeit überaus ernst. Sie zeigt uns das Antlitz ihrer Freundin und Kollegin in strenger Frontalansicht und vermeidet jeden Anflug von Emotionalität. Damit unterläuft Jürgens traditionelle, dem „Weiblichen" zugeschriebene Verhaltensmuster, ohne lautstark eine Antithese zu propagieren. Mehr als ein persönliches Porträt zeigt dieses Bild den Typus der ernsten und unerschrockenen Frau, die sich ihrer sicher ist und sich nicht länger mit Fragen der Abgrenzung aufhalten will.

Die naive Anmutung des Bildnisses ist nur eine scheinbare, das sorgsame Stricheln des Bildhintergrundes, der penible Nachvollzug der einzelnen Fäden der Jacke und die feinen, parallelen Linien der Haare setzen sich bewusst vom politisch-sozialen Pathos des Verismus ab. Diese Malerei will nicht schonungslos sein, sondern wirklich und wahrhaftig sachlich-kühl.

Beide Künstlerinnen waren berufstätig in der wirtschaftlich unsicheren Zeit der 1920er-Jahre, Grethe Jürgens als Reklamezeichnerin und Gerta Overbeck als Zeichenlehrerin an verschiedenen Schulen. Und doch interessiert sich Jürgens im Bildnis ihrer Freundin nicht für das relativ neue Phänomen der berufstätigen Frau. Sie malt kein Repräsentationsbildnis. Die Dargestellte steht für sich selbst und sie ist aufmerksam, ihre Augen zeigen, dass sie keiner hinters Licht wird führen können. Die gedämpfte, wie heruntergedimmte Farbigkeit betont die Sachlichkeit der Darstellung.

Mit diesem ikonischen Porträt hat Grethe Jürgens mehr Unabhängigkeit demonstriert, als so manchem Zeitgenossen lieb gewesen sein dürfte. MS



15 Karl Hofer

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

„Die Magd". 1922
Öl auf Leinwand. 82 × 65 cm (32 ¼ × 25 ⅝ in.).
Unten links monogrammiert: CH. Werkverzeichnis: Wohlert 483. Craquelé. [3425] Rahmen: Spanien, 18. Jahrhundert (Leihgabe Rahmen Dengg, Berlin)

Provenienz
Galerie Lothar Hempe, Weimar / Privatsammlung, Hessen (wohl [nach] 1948 bei Hempe erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 180.000–240.000
USD 194,000–258,000

Ausstellung
Ausstellung Carl Hofer, Ernesto de Fiori. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1927, Kat.-Nr. 9 / Katalog der 55. Ausstellung: Karl Hofer. Berlin, Berliner Secession, 1928, Kat.-Nr. 22

Literatur und Abbildung
Werner Heldt, Carl Hofer, Max Kaus [u.a.]. Berlin, Galerie Bremer, 1947, m. Abb. (nicht ausgestellt) / Meisterwerke moderner Kunst. Malerei, Plastik, Grafik. Weimar, Galerie Lothar Hempe, 1948, o. S., o. Nr., m. Abb.

- **Typisches Beispiel für Hofers ruhige, melancholische Aktdarstellungen**
- **Koloristisch reizvolles Gemälde**
- **Harmonische Mischung aus abstrakten und gegenständlichen Bildelementen**

Zeit seines Lebens beschäftigte sich Karl Hofer so intensiv mit der Darstellung des Menschen wie nur wenige andere Künstler seiner Zeit. In unzähligen Variationen suchte er eine ihn malerisch befriedigende, allgemeingültige Form zu finden.

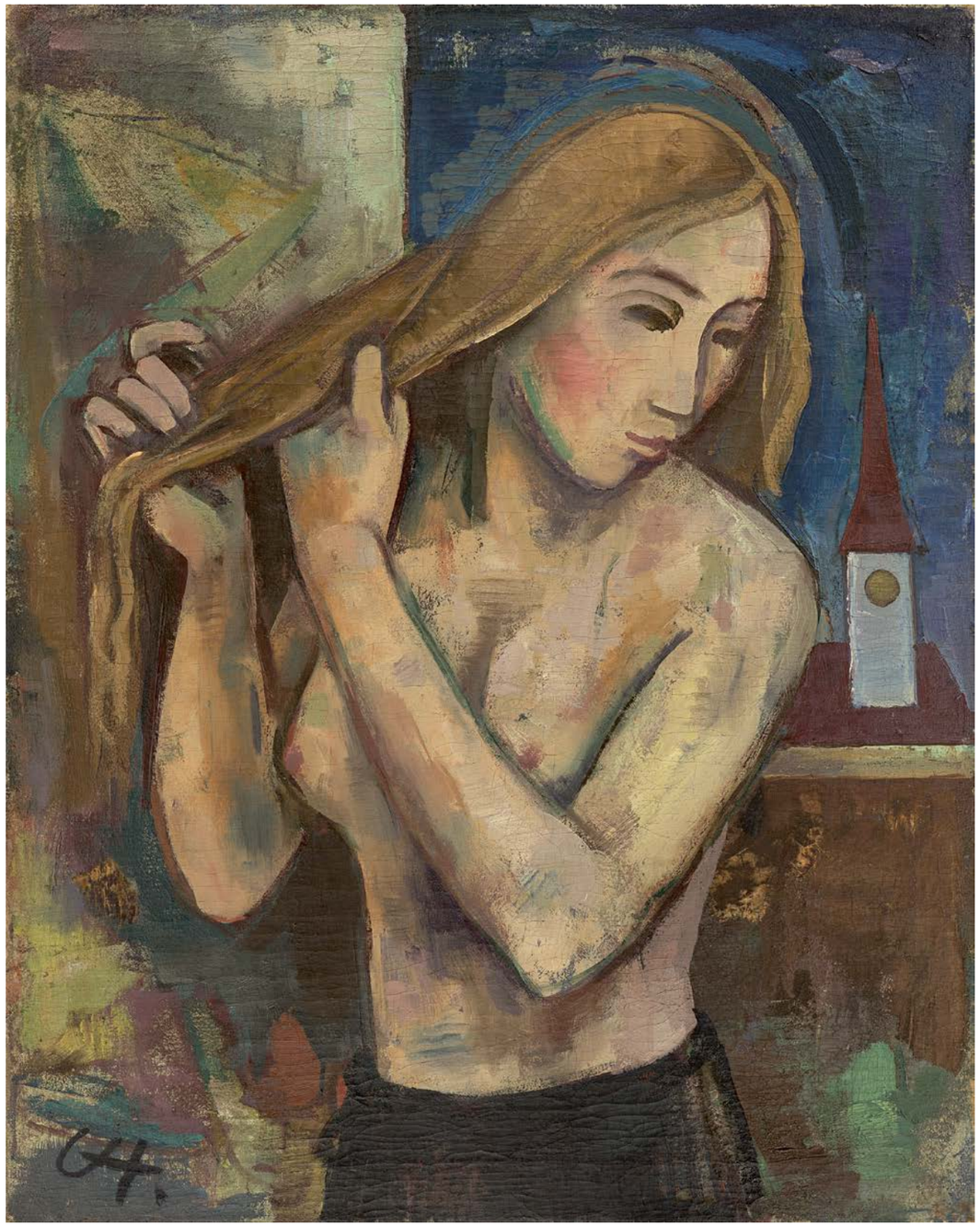
Dabei trachtete Hofer danach, aus der Beobachtung der Natur und ihrer unerschöpflichen Vielfalt das Wesenhafte zu extrahieren. Besonders in den Akten und Halbakten junger Frauen offenbarte er eine an antiken Vorbildern geschulte Auffassung des Menschen, so wie man sie auch in den Arbeiten etwa von Hans von Marées und den frühen Werken Picassos erkennen kann.

Dies führte dazu, dass sich Physiognomien und Körper der Frauen in den Bildern Hofers ähneln. Der Maler brauchte keine Modelle, die für diese oder jene Bilderfindung in unterschiedlichen Posen vor ihm saßen. Er hatte die Fähigkeit erlangt, seine einmal gefundene Form wieder und wieder neu zu erschaffen.

Dem Gemälde „Die Magd" allerdings wohnt ein für Hofer ungewöhnlich erzählerisches Moment inne. Wir sehen eine junge Frau, nur mit einem Unterrock bekleidet, die sich in ihrer Dachstube die Haare löst. Den Blick abgewendet, die Augen leicht geschlossen, greift sie mit beiden Händen in ihr langes, blondes Haar. Das Fenster rechts wirkt stark stilisiert, ist mehr eine Chiffre, eine Öffnung in der Wand als Bild im Bild, und der Blick fällt auf einen Kirchturm.

Auch in der Behandlung der Wandflächen offenbart sich Hofer ganz als Maler der Moderne. Sie sind abstrakte Farbtableaus, keine Architektur. In ihnen offenbart sich die Vorliebe des Malers für Ocker, Orange, Smaragdgrün und Karmesin – alles Töne, die in Reflexen ihre Spuren auf der Haut der jungen Frau hinterlassen haben.

In dieser meisterhaft ausgeführten Malerei erhält Hofers Lebensthema, die Suche nach der ruhigen, harmonischen, selbstverständlichen Präsenz des Menschen, einen kongenialen Rahmen. OH



16 Andy Warhol

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

„Goethe“. 1982
Farbserigrafie auf Karton. 96,5 × 96,5 cm (38 × 38 in.). Signiert. Werkverzeichnis: Feldman/Schellmann/Defendi II.273. Einer von 100 nummerierten Abzügen. Blatt 4 (von 4) der Folge: Goethe. Editions Schellmann/Klüser, München/New York, und Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf 1982 (mit dem rückseitigen Stempel). [3029] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 35.000–45.000
USD 37,600–48,400

- **Goethe als Ikone der Pop-Art**
- **Das berühmte Goethebildnis von J. H. Wilhelm Tischbein sah Andy Warhol bei einem Besuch im Frankfurter Städel**
- **Popkultur meets Hochkultur**

Man sollte alle Tage wenigstens ein kleines Lied hören, ein gutes Gedicht lesen, ein treffliches Gemälde sehen und, wenn es möglich zu machen wäre, einige vernünftige Worte sprechen.

J. W. v. Goethe

17R Jakob Philipp Hackert

Prenzlau 1737 – 1807 San Piero di Careggio

„Blick auf die Kirchen S. Agnese fuori le mura und S. Costanza in Rom". Wohl 1783

Öl auf Leinwand. Doubliert. 64 × 88 cm (25 ¼ × 34 ⅝ in.). Werkverzeichnis: Nicht bei Nordhoff/Reimer. Mit einem Gutachten von Dr. Claudia Nordhoff, Rom, vom 12. August 2013. [3548] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, England (2001) / Privatsammlung, Deutschland / Privatsammlung, Schweiz (bis 2013)

EUR 50.000–70.000
USD 53,800–75,300

Ausstellung

Landschaft nach 2000. Osnabrück, Kunsthalle, 2013/14 / Das Unendliche im Endlichen. Romantik und Gegenwart. Malerei, Zeichnungen, Fotografie und Installationen. Jena, Städtische Museen, 2015

Literatur und Abbildung

Claudia Nordhoff (Hg.): Jakob Philipp Hackert. Briefe (1761–1806). Göttingen, Hainholz Verlag, 2012, S. 619

- **Jakob Philipp Hackert auf dem Höhepunkt seiner römischen Karriere**
- **Goethe und Hackert bereiteten den Weg: Generationen reisten auf ihren Spuren durch Italien**
- **Lyrisch-poetische Atmosphäre der Landschaftsdarstellung**

Seit 1768 in Rom ansässig, avancierte Jakob Philipp Hackert schnell zum erfolgreichsten Landschaftsmaler der Stadt. Seine Ansichten der römischen Umgebung und des südlichen Italien, auf langen Wanderungen erkundet, zeichnen sich durch großen Realitätsbezug aus. Auch unser Bild ist ein solches Landschaftsporträt: Wir sehen im linken Bildmittelgrund die Basilika Sant'Agnese fuori le mura aus dem 7. Jahrhundert, an der Via Nomentana weitab des bewohnten Stadtgebiets im Nordosten Roms gelegen (heute der dicht besiedelte Stadtteil Trieste). Vor der Kirche erkennt man das Gebäude des dazugehörigen Konvents. Etwas weiter rechts erhebt sich als überwucherte Ruine die Vorgängerkirche aus dem 4. Jahrhundert. Bei dem mehrstöckigen Rundbau daneben handelt es sich um das Mausoleum der S. Costanza, ebenfalls aus dem frühen 4. Jahrhundert.

Das Bild ist weder signiert, noch trägt es eine Ortsbezeichnung. Dieser zunächst frappierende Umstand hängt mit seiner Funktion zusammen, die wiederum eine relativ genaue Datierung erlaubt. Um 1780 hatte Hackert damit begonnen, seine größeren Auftragsgemälde mit kleineren, perfekt ausgeführten Ölbildern vorzubereiten, die die Komposition in allen Details vorwegnehmen: Diese Praxis lässt sich in mehreren Fällen nachweisen, doch scheint Hackert nach seiner Berufung als Hofmaler nach Neapel 1786 damit aufgehört zu haben. Auch von unserem Bild existiert eine größere Version, die signiert, 1783 datiert und ausführlich bezeichnet ist: „Vue de St Agnese prise au coté de ponte Salaro à Roma. Ph. Hackert f. 1783" (Privatbesitz). Hier wird der Betrachter über den Namen der Basilika wie auch über den Standort des Malers bei der römisch-antiken Brücke Ponte Salario informiert. Diese überspannt den Aniene kurz vor seiner Mündung in den Tiber, und tatsächlich muss es sich bei dem rechts im Vordergrund zu sehenden Gewässer um den Aniene handeln: Der Blick ist also in südöstliche Richtung genommen, und die Berge am Horizont sind mit den Albaner Bergen zu identifizieren.

Um 1780 hatte Hackert den Höhepunkt seiner römischen Karriere erreicht; wie sein Biograf Goethe schreibt, hatte er so viele Vorbestellungen, dass die Kunden oft jahrelang auf ihre Werke warten mussten. Hackert beschloss offenbar, auch die kleineren, vorbereitenden Bilder zu verkaufen – so wahrscheinlich auch unser Gemälde, das wohl ebenfalls auf 1783 datiert werden kann.

Das Bild zeigt Hackerts große Meisterschaft: Der hohe, von weißen Schönwetterwolken bezogene Himmel ist in das goldene Licht der frühen Morgenstunden getaucht, anmutige Schirmpinien erheben sich hier und da, ein Hirte plaudert unter einer Gruppe schlanker Eichen mit einer Landfrau. Hackerts reisender Kunde, zurück in seiner Heimat, hatte hier ein Andenken an das Licht Italiens und die Schönheit der südlichen Natur erhalten – und gleichzeitig eine äußerst exakte Ansicht einer konkreten Gegend, deren Details sämtlich der Realität verpflichtet sind. Claudia Nordhoff

Christian Ring

Faszinierende Tropen — wie eine Reise in die Südsee Emil Nolde verzauberte und die Kunst bereicherte

Emil Nolde: Grüne Landschaft. Südsee 1913/14. Aquarell und Tusche. Seebüll, Stiftung Ada und Emil Nolde

„Der ganze Reichtum des während dieser Reise sehend Erlebten bleibt einem für immer", schreibt Emil Nolde über seine Reise in die Südsee (zit. nach: Emil Nolde: Welt und Heimat. Köln, DuMont Verlag, Bd. III, S. 146f.). Von Anfang Oktober 1913 bis zum Spätsommer 1914 können er und seine Frau Ada als inoffizielle Teilnehmer die vom Reichskolonialamt in Berlin organisierte „Medizinisch-demographische Deutsch-Neuguinea-Expedition" in die damals deutschen Kolonien nach Neuguinea begleiten. Für Nolde geht mit der Reise ein Traum in Erfüllung, hofft er doch, dort einer exotischen Spielart der von ihm geschätzten „absoluten Ursprünglichkeit" nahezukommen. Und tatsächlich findet die Reise mit ihren vollkommen ungewohnten Seherlebnissen tropischer Natur und fremder Kulturen über mehrere Jahre hinweg Widerhall in Noldes Kunst. Bis heute kann man über seine Bilder an den Eindrücken des Künstlers teilhaben und seine Faszination für das Unbekannte nachvollziehen.

Das Gemälde „Südsee Landschaft II" führt den Blick des Betrachters ausgehend von drei Palmen im Vordergrund der rechten Bildhälfte direkt hinein in den unendlich weiten Urwald, dessen dichte Vegetation Nolde in zahllosen Grün- und Blautönen allein aus der Farbe heraus mit dem Pinselstrich modelliert. Er verliert sich nicht in Details und lässt mittels großzügig aufgetragener Ölfarbe eine Landschaft mit leicht angedeutetem gelb-grünem See entstehen. Vielleicht handelt es sich hier um die von Nolde beschriebene „tiefe sechs Meter breite Erdrinne mit schwefelgelbem Wasser", die sich nach einem Erdbeben in der Nähe von Rabaul aufgetan hatte (a.a.O., S. 60). Der Ort, Sitz des Gouverneurs von Deutsch-Neuguinea, ist von Vulkanen und bewaldeten Bergen umgeben. Am fernen Horizont verschmilzt ein Vulkan mitsamt seiner aufsteigenden Rauchwolke nahezu mit dem tiefen Blau des Himmels. Nolde entfaltet in diesem Bild die idyllische Schönheit und die kraftvolle Natur der Südsee in harmonischer Einheit, ohne dass von ihr eine Bedrohung ausginge. Stattdessen breitet er eine ruhevolle Landschaft aus, in deren farbiger Weite sich der Blick des Betrachters verlieren kann.

Los 18

Auf der Rückfahrt werden Ada und Emil Nolde vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs überrascht. Das gesamte Reisegepäck, darunter die Kisten mit den in der Südsee entstandenen Gemälden, wird in Port Said von den Engländern beschlagnahmt, lediglich „die Mappe mit meinen gezeichneten Südsee-Aquarellen bekamen wir mit" (a.a.O., S. 127). Auf Umwegen gelangen Ada und Emil Nolde im August 1914 nach Deutschland zurück. Erst sieben Jahre später, 1921, wurden die verloren geglaubten Gemälde in einem Lagerhaus in der englischen Hafenstadt Plymouth entdeckt, und Nolde konnte sie zurückerwerben.

Die geretteten Zeichnungen und Aquarelle bieten Nolde wichtige Inspiration für die Gemälde, die er als Ersatz für die verloren geglaubten malt. Zu diesen Werken zählt 1915 „Südsee Landschaft II", das auf eine nur postkartengroße Federzeichnung zurückgeht, in der die Komposition des Gemäldes bereits vollständig angelegt ist (s. Abb.). Mit der Übertragung in das großformatige, farbintensive Ölbild gelingt es Nolde, „eine Zauberwelt, wie Menschen sonst sie wohl nicht kennen" (a.a.O., S. 66), neu zu erschaffen.

Emil Nolde: Landschaft mit Vulkan. Südsee 1913/14. Federzeichnung. Seebüll, Stiftung Ada und Emil Nolde

18 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Südsee Landschaft II". 1915

Öl auf Leinwand. 73 × 88 cm (28 ¾ × 34 ⅝ in.). Unten links signiert: Emil Nolde. Auf dem Keilrahmen oben in Schwarz signiert und betitelt: Emil Nolde „Südsee-landschaft" II. Werkverzeichnis: Urban 717. [3062] Gerahmt.

Provenienz

Walter Beyer, Neubabelsberg (1928) / Rudolf Probst, Dresden/Mannheim / Joachim Probst, Mannheim (1968) / Privatsammlung, Süddeutschland (mind. seit 1989 als Leihgabe in der Städtischen Kunsthalle Mannheim)

EUR 800.000–1.200.000
USD 860,000–1,290,000

Ausstellung

Ausstellung neuerer deutscher Kunst aus Berliner Privatbesitz. Berlin, Nationalgalerie, 1928, Kat.-Nr. 143 / Emil Nolde. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1987/88, S. 242, Kat.-Nr. 63, Abb. S. 77 / Da Van Gogh a Schiele. Verona, Palazzo Forti, 1989, Abb. S. 167

- **Meisterwerk des Brücke-Expressionismus**
- **Erstmalig auf dem Auktionsmarkt**
- **Viele Jahre als Leihgabe in der Städtischen Kunsthalle Mannheim**
- **Idyllische Schönheit und die kraftvolle Natur in harmonischer Einheit**

Der ganze Reichtum des während dieser Reise sehend Erlebten bleibt einem für immer.

Emil Nolde

19 Peter Beard

New York 1938 – 2020 Montauk

Elephant and Kilimanjaro. 1984/2005
Silbergelatineabzug. Collage aus Fotografien und Zeitungspapier, mit Blut und blauer Farbe bearbeitet, 2005. 40,5 × 60,5 cm (91 × 121 cm) (16 × 23 ⅞ in. (35 ⅞ × 47 ⅝ in.)). An verschiedenen Stellen im Bild und Blattrand von Peter Beard mit schwarzer Tinte signiert und bezeichnet. Rückseitig Stempel: „Certification of Authenticity" des „PETER BEARD STUDIO", darin von Peter Beard mit schwarzem Filzstift signiert und mit rotem Farbstift Inv.-Nr.: „3874". Mit einem Echtheitszertifikat des Peter Beard Studio, New York (ohne Datum). Unikat. [2019] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 100.000–150.000
USD 108,000–161,000

Literatur und Abbildung
Peter Beard: The End of the Game. San Francisco 1988, S. 6-7, 37, 154-155, 200-201 / Peter Beard: Die letzte Jagd. Köln 2008, Titel, S. 37, 154-155, 200-201

For a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder.

F. Scott Fitzgerald, in: The Great Gatsby

20 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

Mohn, Dahlien und Goldregen in blauer Vase. Um 1930/35
Aquarell auf Japan. 35,3 × 47 cm (13 ⅞ × 18 ½ in.).
Unten links mit Feder in Schwarz signiert: Nolde.
[2083] Gerahmt.

Provenienz
Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf (1990) / Privatsammlung, Frankreich (bis 1999) / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 120.000–140.000
USD 129,000–151,000

- **Im vielgestaltigen Werk der Aquarelle von Emil Nolde sind Blumendarstellungen ein Hauptmotiv**
- **Farbe füllt nicht mehr vorgezeichnete Form, sondern findet Gestalt aus sich heraus**

Die Farben waren mir ein Glück. Es war, als ob sie meine Hände liebten.

Emil Nolde

21N Henri Rousseau

Laval 1844 – 1910 Paris

Paysage avec des pêcheurs.
Öl auf Leinwand, alt auf Karton aufgezogen.
24,5 × 15,8 cm (9 ⅝ × 6 ¼ in.). Unten rechts signiert: H. Rousseau. Rückseitig ein Etikett der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser, München. Mit einem Gutachten (in Kopie) von Yann Le Pichon, Sèvres, vom 22. Oktober 2006. Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis Henri Rousseaus von Yann Le Pichon, Sèvres (in Vorbereitung). [3077]

Provenienz
Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München / Privatsammlung (bis 2006) / Privatsammlung, Russland

EUR 70.000–90.000
USD 75,300–96,800

- **Gemälde von Henri Rousseau sind auf dem deutschen Kunstmarkt überaus selten**
- **Die naive Malerei Rousseaus wurde von den modernen Künstlern um Pablo Picasso sehr geschätzt**
- **Reizvolles Traumbild voller Magie**

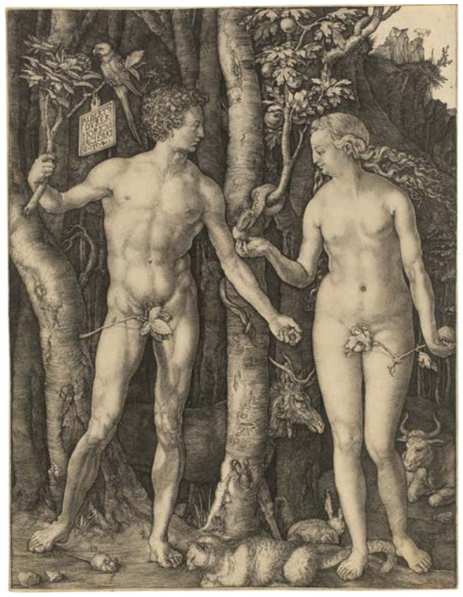
Es gibt Bilder, die Geschichten erzählen, die den Betrachter entführen – in eine ganz eigene Welt. Henri Rousseau zählt zweifelsohne zu den grandiosesten Geschichtenerzählern seiner Zeit. Wie einem Traum entsprungen, öffnet sich in seinen Werken das Tor in eine uns bekannte, aber zugleich surreal und seltsam anmutende Realität.

Das kleinformatige, zarte Gemälde „Paysage avec des pêcheurs" des französischen Malers, der sich erst im fortgeschrittenen Alter von 40 Jahren der Kunst widmete, wirkt auf den ersten Blick einfach. Der deutlich erkennbare Aufbau der Bildebenen lässt Vorder- und Hintergrund voneinander abgrenzen. Durch eine üppig bewachsene, farbintensive Baumlandschaft, die teilweise in einen nahezu gleichfarbigen Fluss übergeht, zeichnet sich der Hintergrund aus. Auf dem grünlichen Gewässer sticht ein weißes Ruderboot hervor, auf dem sich vier Fischer – erkennbar an ihren breitkrempigen Anglerhüten – befinden. Deutlich vom Hintergrund hebt sich ein seitlich mit Gras bewachsener Pfad ab, der zu einem am rechten Bildrand befindlichen, sich über die gesamte Bildfläche hinaus erstreckenden Baum führt. Vor dem spärlich bewachsenen Baum, der an jedem seiner feinen Äste nur wenige Blätter trägt, die sich vor dem bewölkten Himmel farblich deutlich abheben, steht eine weitere Person – ein Fischer mit weißem, breitkrempigem Hut. Das Gesicht verschwindet im Schatten des Hutes und bleibt unerkannt, wie in einem Traum. Die Hände in den Hosentaschen, frontal dem Betrachter zugewandt, den Blick aus dem Gemälde hinausgerichtet steht er da, der Fischer, bereit, uns seine Geschichte zu erzählen. So scheint es zumindest.

Es sind das auf den ersten Blick „naiv" Wirkende und die „einfache" Bildsprache – die frontale Ansicht und die verschobenen Perspektiven, die mit jeder herkömmlichen Regel des Realismus zu brechen scheinen –, die die Werke von Henri Rousseau so besonders und „magisch realistisch" machen, um eine Formulierung André Bretons zu wählen. Auf unbekümmerte und poetische Art und Weise stellt „Le Douanier" (der Zöllner), wie man Rousseau wegen seines eigentlichen Berufes zeit seines Lebens nannte, seiner Fantasie entsprungene Traumlandschaften dar und nimmt somit das ästhetische und geistige Konzept der wenige Jahre nach seinem Tod folgenden Surrealisten vorweg. SSB

Rainer Schoch

Albrecht Dürer und das Idealbild der menschlichen Figur



Los 22

Zu keinem Kupferstich Dürers haben sich so viele Vorarbeiten erhalten – Vorzeichnungen, Naturstudien sowie Probe- und Zustandsdrucke. Mit „Adam und Eva" zieht Dürer 1504 eine Summe aus seinem jahrelangen Studium der Proportionen und Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Figur.

Er zeigt das erste Menschenpaar in klaren, unüberschnittenen Umrissen, reliefartig freigestellt vor dem düsteren Dämmerlicht eines Waldes, der von geheimnisvollem Getier bevölkert ist. Die ebenmäßigen menschlichen Körper kontrastieren mit dem dunklen Gewirr der knorrigen und schrundigen Baumstämme und mit der niederen Kreatur: Elch, Rind, Kaninchen und Katze wurden seit der Antike als Verkörperungen der vier Temperamente – Melancholicus, Phlegmaticus, Sanguinicus, Cholericus – gedeutet. Nach der mittelalterlichen Lehre gewannen deren Körpersäfte erst mit dem Sündenfall Einfluss auf den Menschen und verleiteten ihn zu animalischer Triebhaftigkeit und zur Perpetuierung der Sünde. Bewusst wählte Dürer einen Moment vor dem eigentlichen Sündenfall: Eva – assistiert von der Schlange – hat eine Frucht vom Baum der Erkenntnis gepflückt und will sie Adam reichen, der an dem Ast einer Esche oder Mehlbeere Halt sucht und sich mit der sprechenden Gebärde seiner Linken noch zu wehren scheint. Ein Papagei, als Sinnbild der Klugheit, ist ihm zugeordnet. Zu Füßen des Paares paraphrasieren Katze und Maus die angespannte psychologische Situation.

Doch das vordergründige Thema, der biblische Sündenfall, dient offenbar nur als Vorwand für eine ganze Reihe von Bildabsichten, die mehr in den Bereich der Kunsttheorie als der religiösen Belehrung verweisen. Das erste Menschenpaar erschien Dürer als geeigneter Anlass, um die Idealfiguren von Mann und Frau nach dem vitruvianischen Kanon effektvoll in Szene zu setzen. Adam variiert die Haltung des „Apoll vom Belvedere", Eva die der „Venus von Medici". Im Gegensatz zu spätmittelalterlichen Darstellungen des Sündenfalls wird die Nacktheit der Körper nicht als Makel, sondern als Inbegriff eines diesseitigen Schönheitsideals und die konstruierte Idealfigur als Ergebnis der schöpferischen Vernunft des Künstlers vor Augen geführt. Jenseits des vordergründigen Bildthemas entspinnt sich so ein eigener künstlerischer und grafikspezifischer Diskurs.

Die vor der dunklen Folie des Waldes freigestellten Aktfiguren scheinen auf ein Hauptblatt des italienischen Quattrocento zu antworten: Antonio Pollaiuolos „Kämpfende Akte" aus den 1470er-Jahren. Besonders auch das Täfelchen mit der ungewöhnlichen Signatur ALBERTUS DURER NORICVS FACIEBAT 1504 stellt eine selbstbewusste Antwort Dürers auf Pollaiuolos Vorbild dar. Der Gedanke liegt nahe, dass Dürer den außerordentlichen Arbeitsaufwand für seinen Meisterstich „Adam und Eva" ein Jahr vor seiner zweiten Italienreise und vermutlich im Hinblick darauf in Angriff nahm. Der Stich konnte ihm gewissermaßen als „Visitenkarte" und Entreebillett zu den Künstlerkreisen der italienischen Hochrenaissance dienen – nicht nur wegen der „mustergültigen" antikisierenden Idealfiguren, sondern auch wegen der Perfektion der stecherischen Ausführung.

Das vorliegende Blatt gibt nach Josef Meders Werkverzeichnis den dritten Druckzustand wieder, d. h. den ersten von der endgültig fertiggestellten Platte, erkennbar an dem zuletzt eingefügten Rindenspalt unter Adams linker Achselhöhle. Das große Ochsenkopf-Wasserzeichen (M.62) füllt die ganze Breite des Blattes und belegt, dass der Druck zur Entstehungszeit der Platte hergestellt wurde. Das Blatt ist – wie häufig – bis nahe an den Plattenrand beschnitten. Die Modellierung der Figuren ist mit feinen und feinsten Parallel- und Kreuzschraffuren so zart angelegt, dass man – mit einem Begriff aus der Malerei – von einer lasierenden Technik sprechen möchte. Bei frühen Drucken hebt sich Evas helle Haut deutlich vom dunkleren Teint Adams ab.

Apoll vom Belvedere. Marmor. Rom, Vatikanische Museen

Venus von Medici. Marmor. Florenz, Uffizien

22 Albrecht Dürer

1471 – Nürnberg – 1528

„Adam und Eva". 1504
Kupferstich auf Bütten (Wasserzeichen: Ochsenkopf (Meder 62)). 24,9 × 19,2 cm (25,1 × 19,3 cm) (9 ¾ × 7 ½ in. (9 ⅞ × 7 ⅝ in.)). Rückseitig mit dem Sammlerstempel Lugt 1041c und dem Stempel „K. K.". Werkverzeichnis: Schoch/Mende/Scherbaum 39 / Meder 1, 3 a. Einer der seltenen Abzüge zu Dürers Lebzeiten, vor 1519. [3562]

Provenienz
Friedrich Quiring, Eberswalde / Privatsammlung, Deutschland (1960 bei C. G. Boerner, Düsseldorf, erworben)

EUR 80.000–120.000
USD 86,000–129,000

Wir danken Peter Fuhring, Fondation Custodia, Paris, und Rainer Schoch, ehemals Graphische Sammlung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, für wertvolle Hinweise.

- **Ikonisches Werk des wichtigsten deutschen Renaissance-Künstlers**
- **Unvergleichliche technische Bravour im Kupferstich**
- **Einer der seltenen Abzüge zu Dürers Lebzeiten**

Die Nacktheit des Körpers als Inbegriff eines diesseitigen Schönheitsideals.

23R Horst Antes

Heppenheim 1936 – lebt in Karlsruhe und Castellina/Chianti

Geknickte Scheibenfigur. 1987
Edelstahl. Höhe: 306 cm (120 ½ in.). Auf der Bodenplatte signiert: Antes. Werkverzeichnis: Nicht mehr bei Lutze. Unikat. [3554]

Provenienz
Firmensammlung, Hessen

EUR 60.000–80.000
USD 64,500–86,000

- **Charakteristische Großplastik des Künstlers**
- **Antes´ Skulpturen sind seit Jahrzehnten begehrt auf dem Kunstmarkt**
- **Symbolhaftes, überzeitliches Sinnbild des Menschen**

Die Figuren von Horst Antes haben immer etwas von Archetypen, wie sie entweder in der frühen Moderne des 20. Jahrhunderts oder bei Naturvölkern vorkommen. Vielleicht rührt daher die Vertrautheit, die man empfindet, wenn man ihnen gegenübertritt. Und schon im nächsten Moment erinnert die Gestalt wieder an Prähistorisches, an Ägyptisches, verweist auf Idole, Totems und Votivbilder. Gemeinsam ist all diesen „Urbildern", dass sie nicht Abbild, sondern Sinnbild sein wollen – als ein „Mensch-Zeichen".

Wahrscheinlich fällt es einem deshalb so leicht, sie sich gedanklich anzueignen, sie die eigenen Albträume und Sehnsüchte verkörpern zu lassen. Doch am schönsten ist diese Gestalt, wenn ihre metallene Oberfläche Sonnenstrahlen reflektiert. Dann scheinen ihre scharfen Umrisse im Licht zu verwischen – und sie offenbart uns ihr mythisches Wesen.

UC

Die Figur erinnert an Prähistorisches, an Ägyptisches, verweist auf Idole, Totems und Votivbilder.

24 Sigmar Polke

Oels 1941 – 2010 Köln

Ohne Titel. 1993
Dispersion und Acryl auf gemustertem Stoff.
90,5 × 70 cm (35 ⅝ × 27 ½ in.). Rückseitig in Schwarz signiert und datiert: S. Polke 93. [2082] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Erhard Klein, Bonn (1993) / Galerie Maximilian Krips, Köln (1994) / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 300.000–400.000
USD 323,000–430,000

Ausstellung
Sigmar Polke – Bilder. Bonn, Galerie Erhard Klein, 1993

Wir danken Michael Trier, Köln, für hilfreiche Informationen.

- **„Polke-Punkte" entwickeln sich zu einer alternativen abstrakten Realität**
- **Internationale Museumsqualität**
- **Hochkarätige Provenienz**

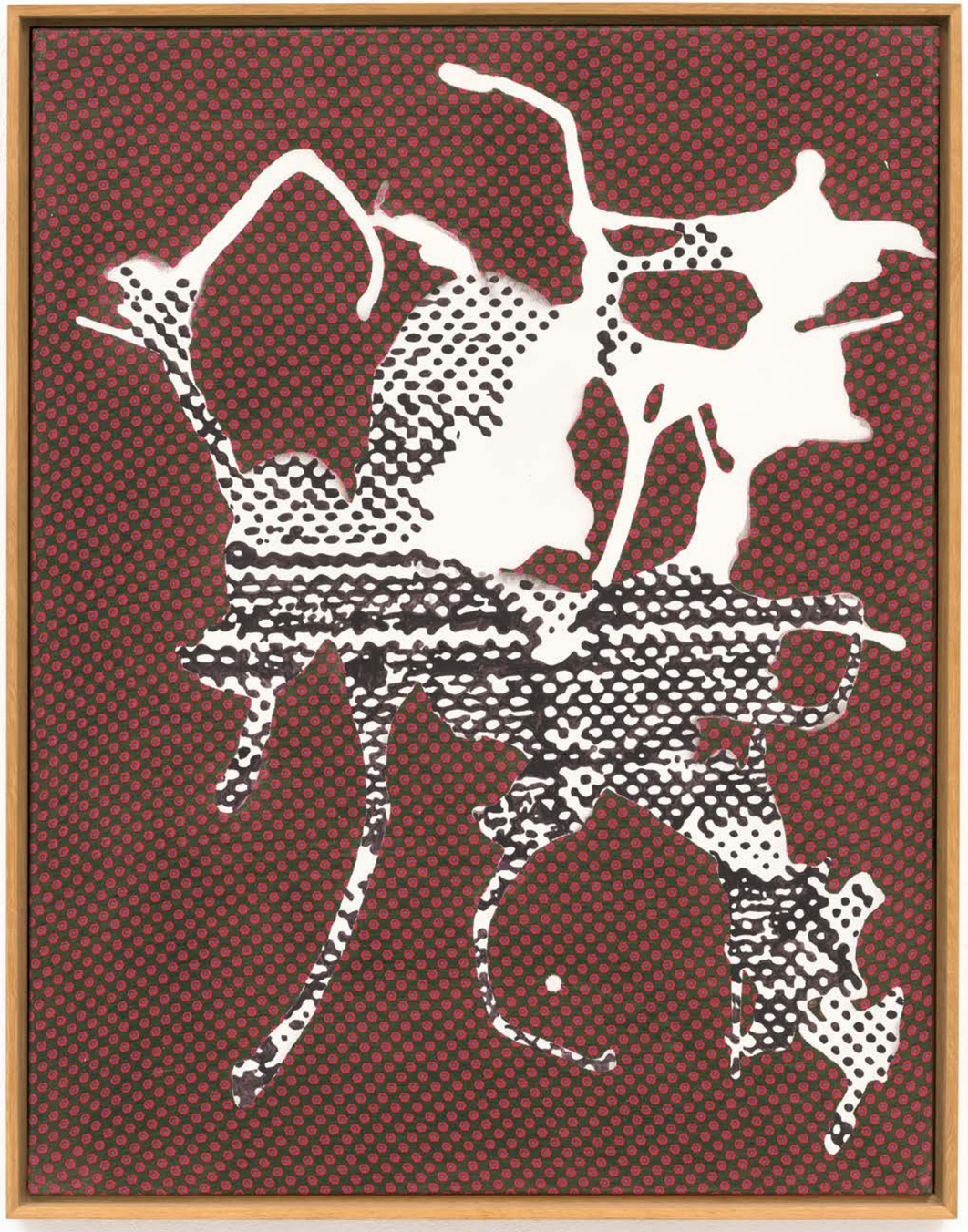
Wir sehen ein Motiv, das eine dynamische Figur sein könnte oder eine zufällig entstandene Gestalt. Es bleibt am Rande der Lesbarkeit, die Andeutungen bleiben vage, die Fährten führen ins Leere. Verschiedene Ebenen überlagern sich, und auch hier ist schwer zu sagen, was Vorder- oder Hintergrund sein will. Es erscheint sogar unmöglich, alle Elemente gleichzeitig zu betrachten. Da ist einerseits diese Kontur, ein Rätselwesen, wie beim Bleigießen. Dann das schwarz-weiße Druckraster, das in seiner nachrichtenhaften Dringlichkeit letzlich doch nur höchst Unklares zu vermeiden hat, und der Stoff als Bildträger, der als dezentes Muster regelmäßige Punkte in zurückhaltenden Farben aufweist, aber hier unweigerlich in die Familie der Polke-Punkte hineingezogen wird. Diese „Polke-Punkte", ein vom Künstler geprägter Begriff, entwickelten sich in diesem Bild zu einer alternativen, abstrakten Realität.

„Sie können es mir glauben oder nicht, aber ich sehe die Umwelt wirklich gepunktet. Ich liebe alle Punkte. Mit vielen Punkten bin ich verheiratet. Ich möchte, dass alle Punkte glücklich sind. Die Punkte sind meine Brüder. Ich bin auch ein Punkt" (zit. nach: Ausst.-Kat. polke/richter. richter/polke. Hannover, galerie h, 1966).

Der Titel der Ausstellung, in der dieses Werk von Sigmar Polke im Jahr 1993 erstmals ausgestellt war, ist kein Zufall. Der Künstler nannte seine Einzelschau bei Erhard Klein einfach: „Bilder". Der alles und nichts sagende Begriff, den er für die Ausstellung wählte, grenzt an Aussageverweigerung. Und trifft damit ins schelmische Herz des Universums von Sigmar Polke: Nie Entweder-oder, sondern immer Sowohl-als-auch.

Silke Hohmann

Aufbau der Ausstellung in der Galerie Erhard Klein in Bonn 1993.



25 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Mann im Kohlfeld – Wannseegarten". 1917
Öl auf Leinwand. 43,5 × 51,5 cm (17 ⅛ × 20 ¼ in.). Unten rechts mit Feder in Braun signiert und datiert: M. Liebermann. 1917. Werkverzeichnis: Eberle 1917/13. [3055] Gerahmt.

Provenienz
„Das Gemälde Cabinett" Unger, München (1988) / Privatsammlung, Deutschland / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 180.000–240.000
USD 194,000–258,000

Ausstellung
Max Liebermann (1847–1935) – Karl Hagemeister (1848–1933). München, „Das Gemälde Cabinett" Unger, 1988, S. 58, Abb. S. 59

Literatur und Abbildung
Versteigerungskatalog: Impressionist and Modern Painting and Sculpture. London, Christie´s, 1.12.1987, Kat.-Nr. 162, m. Abb.

- **Liebermann entdeckt in seinem Spätwerk die Schönheit und Inspiration der von ihm geformten Natur**
- **Der Garten des Künstlers wird in dieser Schaffensphase zum Hauptmotiv in seinem Werk**
- **Spannungsvoller Kontrast zwischen malerischer Auflösung der Form und räumlicher Tiefenflucht**

Über viele Jahre hatte Max Liebermann Sommerfrische und Inspiration an der niederländischen Küste gesucht. Während des Ersten Weltkriegs jedoch fanden der Künstler und seine Familie Erholung am Großen Wannsee. Hier hatte Liebermann 1909 eines der letzten freien Seegrundstücke der Villenkolonie Alsen erworben und mit seiner Tochter Käthe und Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, eine aufwendige Gartenarchitektur entwickelt.

In Kriegszeiten nutzte die Familie das Gelände verstärkt zum Anbau von Nutzpflanzen. An den in Wiesbaden lebenden Sammler Heinrich Kirchhoff, in Künstlerkreisen für seinen exotischen, artenreichen Garten bekannt, berichtete Liebermann im Mai 1917: „Sonst habe ich statt Gravensteiner Äpfel – Erdäpfel d.h. Kartoffeln gebaut und dazu Gemüse, Kohl u sonstiges Eßbare, denn, wer weiß, wie lange der Krieg noch dauert" (Max Liebermann an Heinrich Kirchhoff. Zit. nach: Ernst Braun (Hg.): Max Liebermann. Briefe, Bd. 6, 1916–1921, Baden-Baden 2016, S. 106).

Unser Bild zeigt einen Gärtner bei der Arbeit in der für den Kohlanbau umgewidmeten Rasenfläche zwischen Haus und See. Im Hintergrund erkennt man die markanten Stämme des malerischen Birkenwäldchens, das sich noch heute an der Grenze zum Nachbargrundstück in südlicher Richtung anschließt.

Das Gemälde mit seinem pastosen Farbauftrag markiert einen Wendepunkt in Liebermanns Schaffen: den Beginn des Spätwerks – er entdeckt nun die Schönheit und Inspiration der von ihm geformten Natur. In den kommenden Jahren sollte der Wannseegarten mit seiner überbordenden Blütenpracht zum Hauptmotiv des Künstlers werden. GK

26R Koloman Moser

1868 – Wien – 1918

„Sitzende Dame im Korbstuhl". Um 1910
Öl auf Leinwand. Doubliert. 110 × 74 cm (43 ¼ × 29 ⅛ in.).
Werkverzeichnis: Pichler/Kohlbacher/Wienerroither GE 49a. [3166] Gerahmt.

Provenienz
Hans Kühn, Wien / Privatsammlung, Wien (1947–2012) / Privatsammlung, Europa

EUR 80.000–120.000
USD 86,000–129,000

Literatur und Abbildung
Versteigerungskatalog: Dorotheum, Wien, 13.3.1947

- **Suggestives Frauenbildnis des Wiener Universalkünstlers in strahlender Farbgebung**
- **Koloman Moser wurde in den letzten Jahren durch große Museumsausstellungen geehrt**

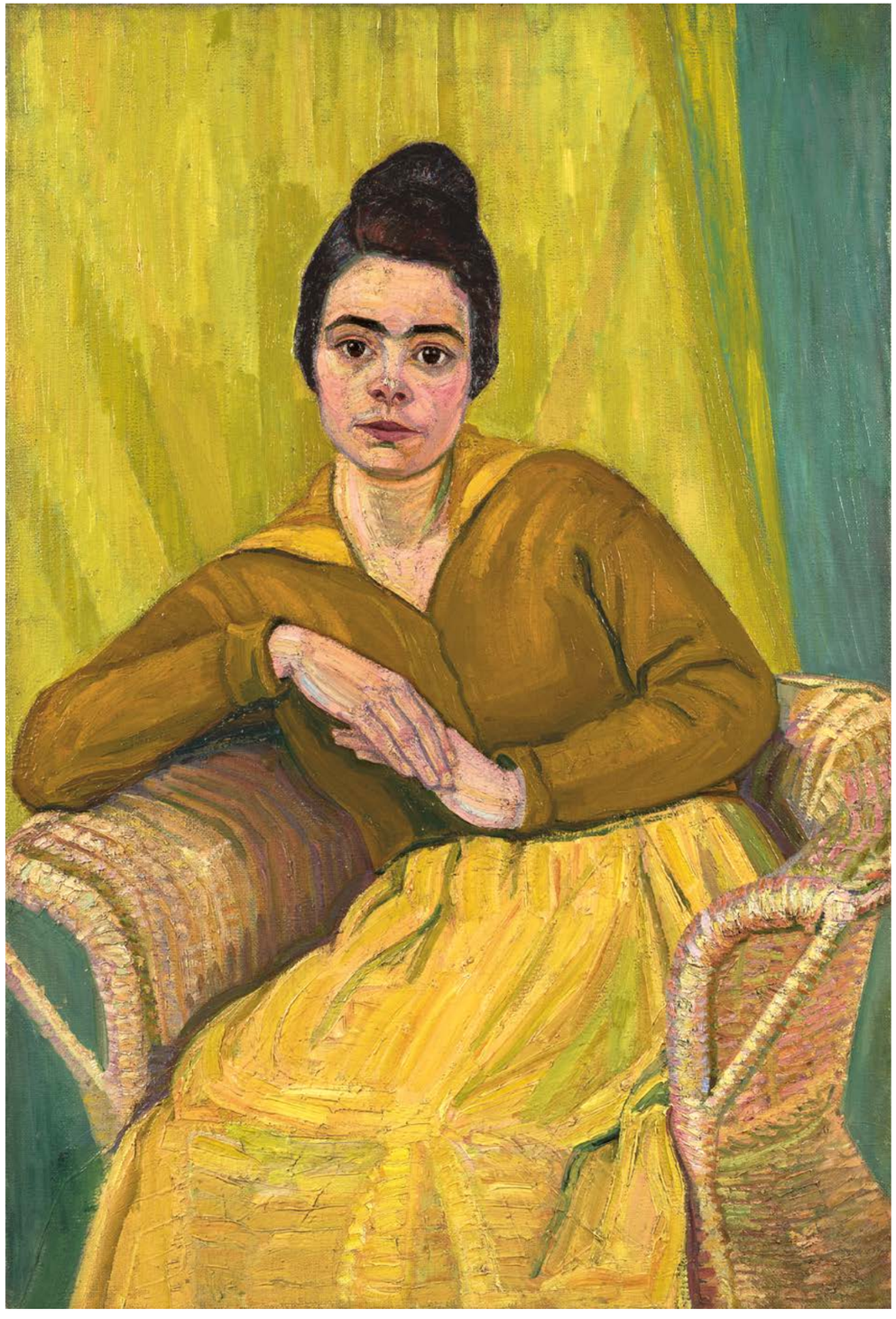
Woran sie wohl denken mag? Eine Frage, die sich zwangsläufig stellt, wenn man die unbekannte Dame in Gelb betrachtet. Es ist ihr Blick, der vom ersten Moment an fesselt. Er geht am Betrachter vorbei, hinaus aus dem Bild, und ist doch nachdenklich nach innen gerichtet. Ein Blick, der in seiner Intensität den Wunsch weckt, sie möge herüberschauen und ihre Gedanken preisgeben.

Leicht in den Korbstuhl gelehnt, scheint sie sich uns zuzuwenden und wahrt doch die Distanz. Ihre eleganten, vor der Brust übereinandergelegten Hände machen es deutlich.

Sie will sich nicht mitteilen – zumindest nicht uns. Als Koloman Moser das Porträt der unbekannten Dame im Korbstuhl 1910 anfertigte, waren die goldenen Tage der Wiener Werkstätte, die er einst mitbegründete, längst verblasst. Der 1868 in Wien geborene Moser zeigte früh sein universelles kreatives Talent, das in der Gründung der Secession seine volle Entfaltung fand. Beflügelt vom dortigen Konzept des Gesamtkunstwerkes, vereinte er Malerei, Grafik, Kunstgewerbe sowie Mode und Bühnenbild zu einer gänzlich neuen Formsprache, die durch die verstaubte Wiener Kunstszene fegte und den Stil der Wiener Secession maßgeblich prägte. Der Rückzug aus der Wiener Werkstätte erfolgte 1907, nachdem es bereits 1905 zur Spaltung der Secession gekommen war. Ab da kehrte Moser zurück zur Malerei, der er sich hauptsächlich in der ländlichen Zurückgezogenheit der Villa Mautner von Markhof am Semmering widmete.

Das Bildnis der unbekannten Dame reiht sich ein in ein neues Œuvre, das neben Landschaften und Stillleben auch eine intensive Auseinandersetzung mit der Wirkung von Farben auf den Betrachter umfasst.

Dies zeigt sich auch in diesem Frauenporträt, das dominiert wird von einem leuchtenden, geradezu kühnen Gelb. Den besonderen Reiz übt dabei das Zusammenspiel der Farbe – die laut Goethes Farbenlehre eine heitere, helle Natur mit sich führt - mit der ernsten Nachdenklichkeit der Dargestellten aus. MN



27 Edvard Munch

Løiten 1863 – 1944 Ekely bei Oslo

„Die Brosche. Eva Mudocci". 1903
Lithografie auf Japan, auf dünnes Japan aufgezogen. 60,5 × 46,6 cm (69,4 × 51,1 cm) (23 ⅞ × 18 ⅜ in. (27 ⅜ × 20 ⅛ in.)). Signiert. Werkverzeichnis: Woll 244 I. 2 (von V.) / Schiefler 212. Blattkanten etwas beschnitten. [3451] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 100.000–150.000
USD 108,000–161,000

- **Edvard Munch ist einer der herausragendsten Grafiker der Moderne**
- **Verkörperung von Munchs Frauenideal**
- **Sinnliches Bildnis der berühmten englischen Geigerin Eva Mudocci**

Er wollte von mir ein perfektes Ölbild malen. Doch jedes Mal, wenn er ein Ölbild zu malen begann, hat er es zerstört, weil er damit nicht zufrieden war. Es ging besser mit den Lithografien, und die Steine, die er dazu brauchte, wurden auf unser Zimmer im Hotel Sanssouci in Berlin gebracht. Mit einem von diesen, der sogenannten ‚Dame mit Brosche' folgte ein Billett: ‚Das ist der Stein, der von meinem Herzen fiel.'

Eva Mudocci

Oliver Jahn

Jan Brueghel und das Licht unvergänglichen Entzückens

Der Mensch, so sagt es unsere christliche Überlieferung, entstammt einem Garten. Er entstammt keineswegs, wie die moderne Biologie behauptet, der rauen und rohen Natur. Diesen ebenso poetischen wie zivilisatorisch bedeutsamen Gedanken formulierte Rudolf Borchardt in seinem 1938 entstandenen Buch „Der leidenschaftliche Gärtner". Der Garten als Errungenschaft menschlicher Kultur wurde ihm zum Ideal – und später auch zum von den Nazis erzwungenen Exil –, zog der deutsche, einer jüdischen Kaufmannsfamilie entstammende Dichter doch Anfang der Dreißigerjahre nach Italien. Als Untermieter auf toskanischen Landsitzen, deren Gärten und Gartenanlagen er fortan bewirtschaftete, durchdrang er Garten und Landschaft als zwei Phänomene, die eine Gegnerschaft zur sinnlich entwerteten Welt legitimieren, zu der die Moderne sie verarmen lässt. Was gilt die einzelne Blume, wenn blinder Fortschrittsglaube die Vielfalt der Flora unbarmherzig niederwalzt?

Los 28

Sicher ein beunruhigender Gedanke, wenn man auf den prächtig-bunten „Großen Blumenstrauss mit Kaiserkrone im Holzbottich" blickt, den Jan Brueghel der Jüngere um 1625/1630 gemalt hat und der zunächst vor allem die große Könnerschaft zeigt, mit der das Thema ausgeführt ist. Wir kommen darauf zurück. Vor dunklem Hintergrund breitet Brueghel in flüssigem und breitem Strich in nahezu caravaggesker Beleuchtung einen dichten, farbsprühenden Blumenteppich aus, der in einer orangegelben Kaiserkrone gipfelt, konterkariert von einer schaumig gemalten, mächtigen Pfingstrose, die sich nach außen abzuwenden scheint. Dazwischen explodiert ein ungezähmtes Neben-, Über- und Ineinander gelber Dotterblumen, verschiedenfarbiger Lilien und Tulpen, blauer und gelber Irisblüten, Narzissen, Maiglöckchen und Kornblumen und was das botanisch geschulte Auge sonst alles noch entziffern mag. Was für ein sagenhaftes Bouquet, in herrlicher Plastizität auf die Leinwand gesetzt – zumal mit 117 auf 90 Zentimetern in magistralem Format.

Ein seinerzeit hoch beliebtes Sujet der barocken flämischen Malerei, das Jan Brueghel der Ältere und eben auch – wie im vorliegenden Fall – sein Sohn, der zeitlebens etwas zu Unrecht im Schatten seines Vater stand, erfolgreich immer wieder durchgespielt haben. Als der Vater 1625 unerwartet stirbt, ist der junge Künstler gerade auf seiner zweiten Italienreise in Palermo unterwegs, zusammen mit seinem Freund Anthonis van Dyck. Zurück in Antwerpen, übernimmt er die väterliche Werkstatt und orientiert sich in seinen Arbeiten der kommenden Jahre an den Modellen und Prototypen Jan Brueghels des Älteren. Das vorliegende Stillleben verdankt seine Inspiration dabei dem berühmten „Wiener Kaiserkronenstrauß" – heute im Kunsthistorischen Museum in Wien –, den Jan Brueghel der Ältere 1606/07 für Erzherzog Albrecht VII. gemalt hatte. Was für ein Auge Jan Brueghel der Jüngere hier beweist für das botanische Detail, für die bemehlten, gesprenkelten oder behaarten Schäfte der Blumen, ihre bereiften, geäderten, plissierten, flaumigen Blätter, ihre gescheckten, geflammten, knittrigen, samtigen oder seidigen Blüten.

Anthonis van Dyck: Bildnis Jan Brueghel d. J., Radierung

Zurück zu Rudolf Borchardt, dem leidenschaftlichen Gärtner. Keineswegs traute er der Fotografie zu, das vieldeutige Wesen der Blume erfassen zu können. Vielmehr hielt er es mit den reichhaltigen Florilegien des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts und den niederländischen Blumen-Stillleben, um der Sache auf den taxonomischen Grund zu gehen. „Wer die holländischen Blumenmaler des siebzehnten Jahrhunderts und ihre Schüler bei allen Völkern Europas kennt, der weiß, dass sie Papageientulpe, Ranunkel und Feuerlilie mit dem gleichen grandiosen Blick des Geistes aller Unwesentlichkeit entkleidet haben, der van Dycks und Goyas Menschen in die Unsterblichkeit versetzt; in der gemalten Blume ist der Eindruck verewigt, den die Wirklichkeit vielleicht nur eine Sekunde lang auf das hingerissene Auge machte, und damit nicht ein bereits bestehendes Äusseres nochmals äusserlich gemacht, sondern die verwelkliche Form in das Licht des unvergänglichen Entzückens getaucht."

Aber wie ist es um dieses unvergängliche Entzücken bestellt, wenn wir auf unsere Gegenwart schauen als eine im romantischen Sinne nicht nur entzauberte, sondern nahezu komplett verbrauchte und zerstörte Natur? In diesem Sinne könnte Jan Brueghels kunstvoll zerzaustem Arrangement nicht nur das genretypische Memento mori der vergehenden Zeit eingeschrieben sein – die Schnecke, die Schmetterlinge, welkende Zweiglein und gefallene Blätter fehlen hier natürlich nicht. Doch enthüllt sich uns Heutigen in einem vierhundert Jahre alten Blumenstrauß nicht auch noch das Memento mori einer Gegenwart, in der die dargestellte Blume nicht nur verwelkt und der Schmetterling vergeht, sondern beide bald für immer zu verschwinden drohen? Sicher, eine dunkle Unterströmung nur in der anziehenden Fruchtbarkeit und Lebendigkeit dieses für immer festgehaltenen Augenblicks, in dem die Natur lustvoll in alle Richtungen auszuschlagen scheint.

So lässt sich das botanische Schauspiel Jan Brueghels des Jüngeren heute auch lesen als wehmütige Fantasie über eine Zeit, die noch keine Herbizide kannte, in der Kornblumen, Frauenspiegel, Klatschmohn und Kornrade mitten auf unseren Getreideäckern wuchsen. In diesem Sinne ist dieser überschäumende Blütensturm auch eine Zeitkapsel, die der Betrachter nach Belieben jederzeit öffnen kann. Wer meint, Blumenbilder seien aus der Zeit gefallen, irrt – vielmehr beschenken sie einen mit der darin aufgefangenen Zeit, wann immer man sie anschaut. Mit den Augen also ganz in dieses unvergängliche Licht des Entzückens getaucht, hören wir nochmals Rudolf Borchardt: „Nur die Unsterblichkeit darf das Maß des Sterblichen von sich selber abzuscheiden wagen. Die Blume zielt auf den Menschen. Darum blüht nur dem Menschen die Blume. Und darum ist nur das Kompendium des Menschen, der Dichter, der vollkommene Gärtner."

28 Jan Brueghel d.J.

1601 – Antwerpen – 1678

„Großer Blumenstrauß mit Kaiserkrone im Holzbottich".
Um 1625/30

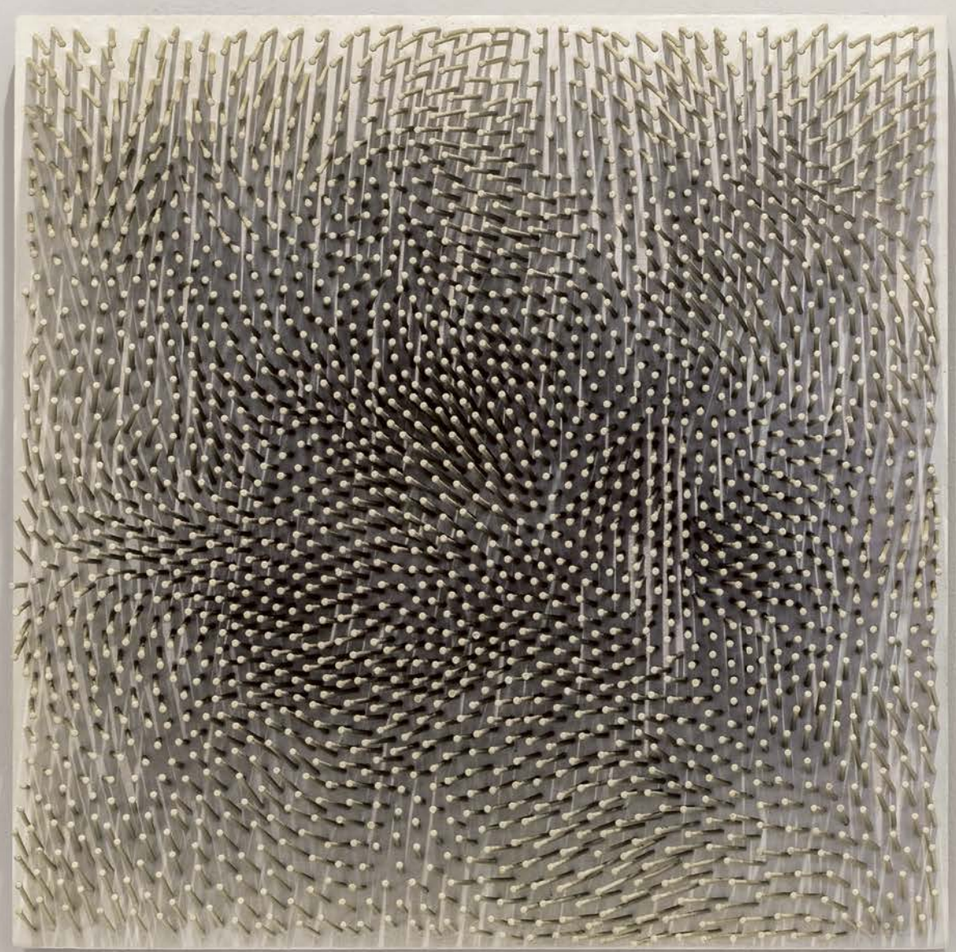
Öl auf Leinwand. Doubliert. 117,5 × 90,5 cm (46 ¼ × 35 ⅝ in.). Werkverzeichnis: Nicht bei Ertz. Mit einem Gutachten von Dr. Klaus Ertz, Lingen, vom 12. September 2006. Bildkanten geglättet, kleine Retuschen. [3465] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Frankreich (bis 2006) / Bernheimer Fine Old Masters, München / Privatsammlung, Deutschland (2007 bei Bernheimer erworben)

EUR 800.000–1.200.000
USD 860,000–1,290,000

In der gemalten Blume ist der Eindruck verewigt, den die Wirklichkeit vielleicht nur eine Sekunde lang auf das hingerissene Auge machte.



29 Günther Uecker

Wendorf/Mecklenburg 1930 – lebt in Düsseldorf

„Bewegtes Feld". 1971
Nägel und weißer Kunstharz auf Leinwand auf Holz. 60 × 60 × 11 cm (23 ⅝ × 23 ⅝ × 4 ⅜ in.). Rückseitig mit Bleistift betitelt, signiert, datiert und mit Richtungspfeil bezeichnet: Bewegtes Feld Uecker 71. Werkverzeichnis: Nicht bei Haedecke. [3391]

Provenienz
Privatsammlung, Süddeutschland

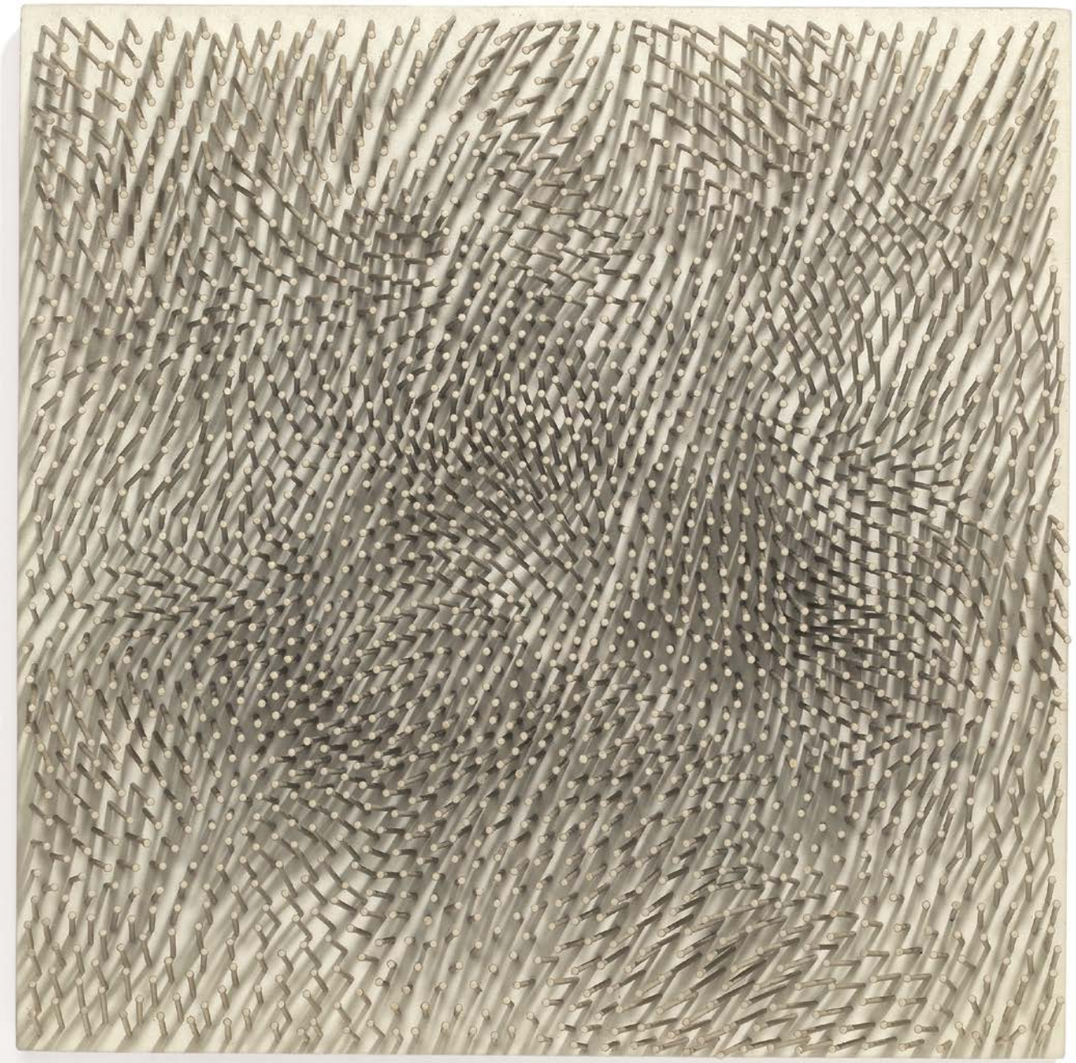
EUR 200.000–300.000
USD 215,000–323,000

- **Prägnantes Werk aus einer wichtigen Schaffensphase des berühmten ZERO-Künstlers**
- **Die Ausrichtung der Nägel evoziert ein dynamisches Spiel aus Licht und Schatten**
- **Lebendiger Gegensatz von luftiger Wirkung und hartem Material**

Günther Uecker vorzustellen erübrigt sich, denn dazu hat der 1930 geboren Künstler schon zu viele Nägel in die jüngere Kunstgeschichte eingeschlagen. „Bewegtes Feld" (1971) führt uns paradigmatisch vor Augen, welche expressiven und zugleich poetischen Werke Uecker mit diesem spröden Alltagsmaterial seit 1957 geschaffen hat. Für unser Werk nagelte Uecker nicht wie ein Berserker, sondern entfacht – trotz des sich wiederholenden, holzberstenden Akts des Einschlagens – mit den Nägeln eine Poesie auf- und abschwellender Bewegungen. Die Ausrichtung der Nägel erzeugt ein changierendes Spiel von Licht und Schatten, eine kunstvolle Welt aus Struktur, Ruhe und Bewegung: Je nach Lichteinfall verdichten und durchdringen sich die Nägel mit ihren Schatten. Sie scheinen sich wie Halme im Wind auf der Leinwand zu neigen. Neben Wetterkarten und Starenschwärmen fällt es uns nicht schwer, sich die vom Wind durchwehten Wiesen oder Getreidefelder auf der Ostseehalbinsel Wustrow vorzustellen, auf der der Künstler aufgewachsen ist.

Die materielle Gestalt der weiß bemalten Nägel zeichnet sich vor allem durch das Licht ab, das mit seinen bewegten Schattenwürfen gleichsam selbst zu zeichnen beginnt. Hier – zwischen den Polen Material und Entmaterialisierung – eröffnet sich ein zentrales Spannungsfeld im bildnerischen Schaffen des Künstlers. „Wenn die Nägel in verschiedene Richtungen gestellt sind, besitzen sie auch einen anderen formalen Charakter. Zeit formuliert sich schräg anders als vertikal, auch im Verhältnis zum Lichteinfall, und das Licht hat andere Schattenlängen, je nachdem, ob Winter, Herbst, Sommer oder Frühjahr ist" (Günther Uecker, in: Die in der Gegenwart hysterisch vollzogene Zeremonie des Abschieds. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks, Kunstforum International, Köln 2000, Bd. 150, S. 277).

Die physische Erscheinung des Nagels, die Materialität des Eisens scheinen sich im weißen Licht und dessen Schatten aufzulösen. Uecker zieht sich selbst als Subjekt zurück, zielt auf die Materialität des Immateriellen, um mithilfe des Lichts Naturerfahrungen zu artikulieren. Unser „Bewegtes Feld" macht die Energien sichtbar, die es formten. Es ist eine Entäußerung von kosmischen Kräften und Naturenergien – ein Werk des Lichts und des Windes. CG



30 Sam Francis

San Mateo 1923 – 1994 Santa Monica

„Untitled (SFM83-524)". 1983
Mischtechnik und Monotypie auf dickem Bütten. 64,5 × 75 cm (25 ⅜ × 29 ½ in.). Unten rechts der Mitte mit Bleistift signiert: Sam Francis: Rückseitig bezeichnet: BAT – For Garner – 1983. Werkverzeichnis: Burchett-Lere SFM83-524. [3422] Gerahmt.

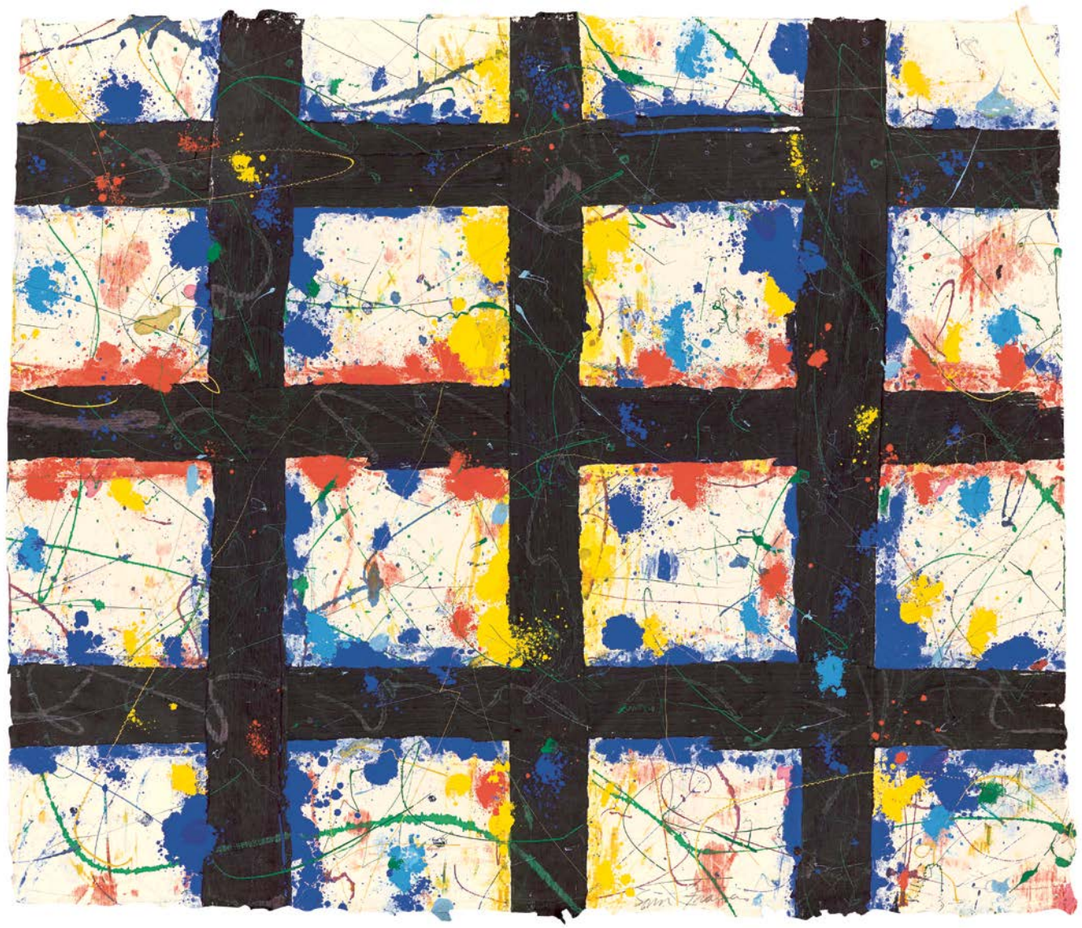
Provenienz
Irving Galleries, Palm Beach / Privatsammlung, Schweiz (seitdem in Familienbesitz)

EUR 40.000–60.000
USD 43,000–64,500

- **Sam Francis ist einer der wichtigsten Vertreter des amerikanischen Abstrakten Expressionismus**
- **Vibrierende, intensive Farbwirkung**
- **Besonders spannungsvolles Werk, in dem sich Geometrie und Chaos, Ordnung und Dynamik gegenüberstehen**

Der Kontrast zwischen den übermütig gemalten, getropften und getupften Farbinseln und der strengen Gitterstruktur macht den großen Reiz dieses bewegten Blattes von Sam Francis aus. Die orthogonal angeordneten schwarzen Balken geben uns dabei ein technisches Rätsel auf. In der Nahsicht zeigen sie Strukturen einer feinen Maserung, der Befund, dass es sich um Holzlatten handelt, die mit pastoser Farbe bestrichen und dann monotypisch abgedruckt wurden, ist offensichtlich. Allerdings verlaufen einzelne Bahnen gleichzeitig über und unter den anderen, sodass sich eine Struktur ergibt, die wie gewebt erscheint. Mit einzeln abgedruckten Latten wäre das unmöglich. Es muss sich um ein Lattengerüst handeln, bei dem die Einzelelemente so miteinander verbunden wurden, dass sie in einer Ebene liegen und alles in einem Druckvorgang auf das Papier gebracht werden kann. Ob diese Art von Gerüst extra für diese Kombinationsbilder aus Gedrucktem und Gemaltem hergestellt wurde, wissen wir nicht. Durch den Umstand, dass Francis das Blatt sowohl vor als auch nach dem Aufdrucken bemalt hat, hat er vielfältige Überlagerungen geschaffen, die seinem Werk eine flirrende Lebendigkeit verleihen.

Dies macht unser Blatt wie alle Werke von Francis kontraperspektivisch und antimimetisch. Die Gitterstruktur weist nicht in einen illusionistischen Bildraum, sondern drängt mit spürbarer Dynamik zentrifugal nach außen und verweist auf die Bildmittel selbst: Farbe, Form und Komposition, die sich – typisch für das All-over der Farbfeldmalerei – potenziell über die Grenzen des Rahmens ins Unendliche fortsetzen. MS



Camille Graeser. Auktion Zeitgenössische Kunst, 10. Juli 2020, Los 417

31 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Landschaft mit Bäumen" (Murnau). Um 1909
Öl auf Malkarton, auf Pappe aufgezogen. 49,6 × 53,6 cm (19 ½ × 21 ⅛ in.). Werkverzeichnis: Jawlensky 272. Ecke unten links ergänzt. [3556] Gerahmt.

Provenienz
Josef Eberz, München (1920 bei der Aufgabe von Jawlenskys Münchner Atelier erworben, bis 1942) / Gertrud Eberz-Alber, Witwe von Josef Eberz, München (1942–1944) / Paul Beck, Stuttgart (1944 von der Vorbesitzerin erworben, seitdem in Familienbesitz bis 2015)

EUR 300.000–400.000
USD 323,000–430,000

Ausstellung
16. Kunstausstellung: Alexej von Jawlensky. Ölgemälde, Zeichnungen. Villingen-Schwenningen, Beethovenhaus, 1972, Kat.-Nr. 34 (54,5 x 50,5 cm, datiert „um 1912")

Literatur und Abbildung
The Beck Collection. German Expressionist and Modern Art. 5 Bde. London, Sotheby's, 8./9.10.2002 und 7.11.2002, hier Bd. I, Kat.-Nr. 4, m. Abb.

- **Meisterwerk aus der wichtigsten Schaffensphase des Künstlers**
- **Entstand in Murnau zur Zeit der Gründung der Neuen Künstlervereinigung München**
- **Neuartige Landschaftsauffassung mit leuchtendem Kolorit**

Der in Sankt Petersburg geborene Alexej von Jawlensky zog im Jahr 1896 gemeinsam mit seiner Förderin und späteren Lebensgefährtin Marianne von Werfekin nach München, um eine private Kunstschule zu besuchen. Hier machte er Bekanntschaft mit mehreren Künstlern, unter anderem mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. Im Jahr 1908 fanden Jawlensky, Werefkin, Kandinsky und Münter ein sommerliches Refugium in Murnau am Staffelsee. Sie arbeiteten und experimentierten gemeinsam in der freien Natur und entwickelten einen neuen, expressiven Malstil. Hier entstand die Idee zur Gründung der Neuen Künstlervereinigung München, die als wichtiger Vorläufer des Blauen Reiters betrachtet werden kann.

Auch die französische Avantgarde beschäftigte Jawlensky in diesen Jahren intensiv. Er reiste mehrmals nach Frankreich, wo er sich von Werken Cézannes, Gauguins, Matisse´ und van Goghs inspirieren ließ. Schließlich fand er zur Vollendung seines ganz eigenen Stils: Die Reduktion auf das Wesentliche, der Verzicht auf Perspektive, leuchtende Farben und großzügige Flächen, meist durch dunkle Konturen gefasst, verleihen den Werken Jawlenskys eine unverwechselbare Faszination.

Auch in unserem Bild sind Wiesen, Bäume und Gebirge von dunklen Linien umrandet. Im Himmel lodern die flammenden Farben des Sonnenuntergangs, von Gelborange bis Rosarot. Sie stehen in komplementärem Kontrast zu den kühlen Blau- und Grüntönen des Vordergrunds, der durch freie, lockere Pinselstriche bestimmt ist. Der blaue Berg am Horizont ist ein charakteristisches Merkmal der Murnauer Voralpenlandschaft, das auch im Werk Gabriele Münters mehrfach auftaucht.

Jawlensky selbst verwendete den Begriff der „Synthese" für seinen speziellen Stil, der Natureindruck und innere Vision umspannt. Ist die von ihm porträtierte Landschaft in unserem Gemälde noch deutlich zu erkennen, geht diese in der ab 1914 anschließenden Werkgruppe der „Variationen über ein landschaftliches Thema" zunehmend in der Abstraktion auf.

NB

Katharina Grosse. Auktion Zeitgenössische Kunst, 10. Juli 2020, Los 405

32 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„18.4.89“. 1989
Öl auf festem Karton. 29,8 × 42 cm (11 ¾ × 16 ½ in.).
Oben rechts sowie unten rechts auf dem Unterkarton jeweils mit Bleistift datiert und signiert: 18.4.89.
Werkverzeichnis: Nicht bei Richter. Mit einer Expertise von Hubertus Butin, Berlin, vom 26.5.2020.
[2083] Gerahmt.

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

EUR 90.000–120.000
USD 96,800–129,000

33 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„7. Okt. 92“. 1992
Aquarell auf Karton. 16,4 × 24 cm (6 ½ × 9 ½ in.).
Unten mit Tinte in Schwarz betitelt, datiert und signiert: 7. Okt. 92 Richter. Auf der Rückpappe zwei Etiketten von Schönewald Fine Arts, Düsseldorf, und von Anthony Meier Fine Arts, San Francisco.
Werkverzeichnis: Nicht bei Richter. Mit einer Expertise von Hubertus Butin, Berlin, vom 26.5.2020.
[2083] Gerahmt.

Provenienz
Schönewald Fine Arts, Düsseldorf / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 100.000–150.000
USD 108,000–161,000

34 Jan J. Schoonhoven

1914 – Delft – 1994

„R 71-24". 1971
Relief aus Papiermaché mit Latexfarbe auf Holz. 33 × 33 × 4,5 cm (13 × 13 × 1 ¾ in.). Rückseitig mit Filzstift in Schwarz signiert, datiert, betitelt und bezeichnet: J.J. Schoonhoven 1971 „R 71-24" 33 x 33 cm. Darunter mit Bleistift signiert und datiert: J.J. Schoonhoven 1971. [3129]

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (in der Galerie m, Bochum, erworben)

EUR 80.000–100.000
USD 86,000–108,000

- **Monochromes Relief mit interessanter Wirkung von Licht und Schatten**
- **Zeigt die Wirkungsmacht des Konkreten**
- **Schoonhoven wurde auf der Biennale von São Paulo 1967 mit dem zweiten Preis ausgezeichnet und war 1968 und 1977 auf der documenta in Kassel vertreten**

Ist es das Spiel von Licht und Schatten, das Jan Schoonhovens Relief „R 71-24" so überaus lebendig erscheinen lässt? Vielleicht! Ganz sicher ist es, was es ist, und stellt auch nichts anderes dar, als das, was es ist: Eine Aneinanderreihung identischer Formen, Rechtecke, deren außen verlaufende Seiten einen Rahmen erzeugen. In der Horizontalen befinden sich fünf quer nebeneinanderliegende Rechteckstrukturen, in der Vertikalen erstrecken sich jeweils zehn Rechtecke. Das lange Seitenmaß einer Form entspricht dem halbierten kurzen Seitenmaß, sodass die parallel angeordneten Rechteckformen zusammen ein Quadrat bilden.

Schoonhoven, der beruflich als niederländischer Beamter bei der staatlichen Post PTT in Den Haag beschäftigt war und sich in jeder freien Minute seiner Leidenschaft, der Kunst, gewidmet hat, formte seine Reliefs aus Papiermaché.

Die notwendige Grundlage, auf der er die während des Herstellungsprozesses feuchten Formen montiert hat, ist eine Holzplatte, die eine größere quadratische Fläche bietet, als die zusammengefügten Rechtecke einnehmen. In dieser Arbeit kommt eine Besonderheit hinzu: Die innere Füllung der einzelnen Formen verläuft schräg von der linken, kurzen Seite des Rechtecks zur gegenüberliegenden Seite. Die Formen haben also keine gerade verlaufende Rückwand oder Innenseite.

Zuletzt hat Schoonhoven das gesamte Relief mit weißer Latexfarbe gefasst. Die monochrome Oberfläche zeigt dennoch die Zartheit ihrer darunter befindlichen Strukturen, wie beispielsweise das als Material hervortretende Papier, das an wenigen Stellen durch den Trocknungsprozess erkennbar ist. Der Lichteinfall verfeinert die Struktur, visualisiert einen Rhythmus aus dreieckig angedeuteten Licht- und Schattenbereichen in jeder einzelnen Form und verleiht der konkreten Reihung einen meditativen, poetischen, lebendigen Duktus stiller Schönheit. AGT

35 Rudolf Stingel

Meran, Italien 1956 – lebt in New York

„Untitled". 2012
Teppich aus Polyamid. 451 × 381 × 1 cm
(177 ⅛ × 150 × ⅜ in.). Eines von 4 Unikaten. [3477]
Provenienz
The Blake Byrne Collection, Paris/Los Angeles

EUR 50.000–70.000
USD 53,800–75,300

Ausstellung
Rudolf Stingel. London, Sadie Coles HQ off-site, 2012

Einer von insgesamt vier Teppichen von Rudolf Stingel, die aus der raumgreifenden Installation seiner Einzelausstellung 2012 in der Galerie Sadie Coles HQ geschnitten wurden (siehe vorherige Doppelseite). Jeder der vier Teppiche ist ein Unikat.

- **Rudolf Stingel ist einer der profiliertesten Konzeptkünstler der Gegenwart**
- **Der Teppich ist Zeugnis einer allumfassenden Ausstellungserfahrung**

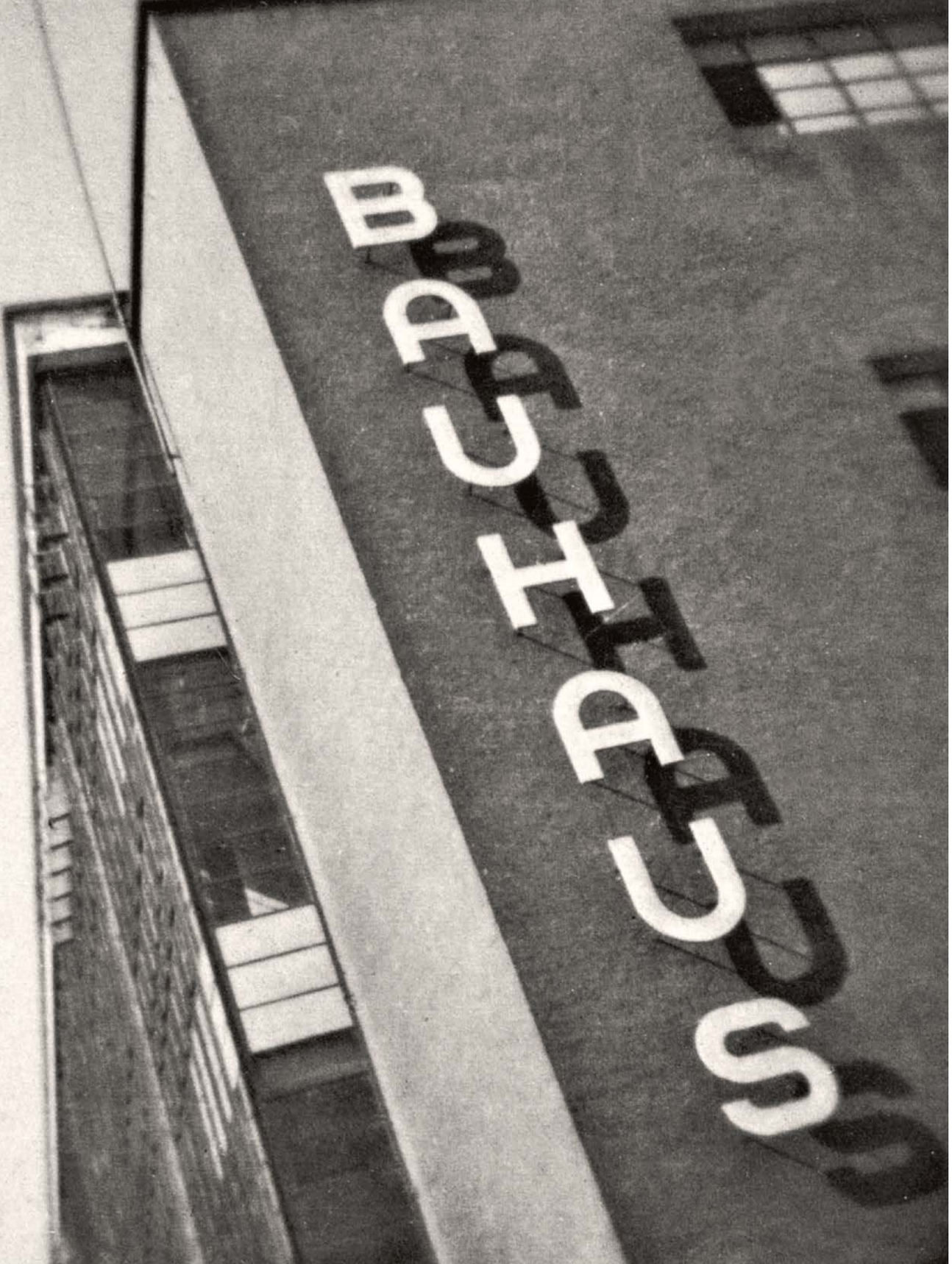
Wie stets im Schaffen des in Meran geborenen, seit den 1980er-Jahren in New York lebenden Konzeptkünstlers handelt es sich auch bei „Untitled" um ein in seinen Elementen variables Ensemble, in dem Stingel in zahlreichen Anspielungen und Bezügen subtil aktuelle künstlerische Fragen wie jene nach individueller Autorenschaft, nach historischen und kulturellen Einflüssen anklingen lässt.

Der konzeptuelle Charakter der Installationen Rudolf Stingels bewirkt, dass einzelne Teile daraus den Status von eigenständigen Arbeiten annehmen können. Bei „Untitled" spielte ein vom Künstler speziell entworfener Teppich eine entscheidende Rolle. Nach der Ausstellung in London teilte Stingel diesen Teppich in vier Unikate, von denen unser Exemplar eines ist.

Die besondere Beschaffenheit dieses Stücks macht es zum Informationsträger in eigenem Recht: Die feinkörnige Textur gibt Hinweise darauf, dass eine die Kategorien Original und Kopie verschleiernde Technik angewendet wurde – der „Teppich" ist offensichtlich nach digitalen Fotovorlagen gewebt worden.

Auch das Muster weist ungewöhnliche Größenverhältnisse auf: Dies evoziert Assoziationen zu kulturellem Austausch und dessen immanenten Modifikationen von Nutzung und Sinnzusammenhängen – speziell wenn man bedenkt, dass diese Arbeit zuerst in einem historischen Altbau im Zentrum der ehemaligen Kolonialmacht England zu sehen war, dessen übergroße Fenster diese Details zusätzlich betonten. UC

Vorherige Doppelseite: Installationsansicht Ausstellung Rudolf Stingel,
Sadie Coles HQ off-site, London, 2012.



Christoph Wowarra Wilhelm Wagenfeld und das Versprechen der Moderne

In dem über 600 Einzelentwürfe umfassenden Werkverzeichnis des deutschen Produktgestalters Wilhelm Wagenfeld (1900–1990) wird die Tischleuchte aus Metall und Opalglas unter der Werkverzeichnis-Nummer 1 geführt. Bemerkenswerterweise ist der auf das Jahr 1924 zurückgehende Entwurf nicht nur eines von Wagenfelds frühesten, sondern heute auch eines seiner bekanntesten Werke überhaupt. Erstmals in der Metallwerkstatt des Staatlichen Bauhauses in Weimar unter der Leitung des Konstruktivisten László Moholy-Nagy ausgeführt, scheinen sich an der aus geometrischen Grundkörpern zusammengesetzten Leuchte die Bestrebungen dieser weltweit einflussreichsten Kunstschule wie an kaum einem anderen Produkt der Bauhaus-Werkstätten zu versinnbildlichen. Als Bauhaus-Leuchte oder Wagenfeld-Leuchte bezeichnet, zählt sie heute zu den großen Ikonen der Designgeschichte. Entworfen als Muster für die industrielle Massenproduktion, konnte die Leuchte seinerzeit bekanntlich nur in Kleinstserien unter manufakturellen Herstellungsbedingungen produziert werden. Das Versprechen der Moderne vom guten, günstigen Gegenstand, den sich jedermann leisten kann, blieb uneingelöst. Um 1932/33 wurde die Herstellung der Leuchte schließlich eingestellt. Erst im Jahr 1980 kam es dann zu der von Wagenfeld autorisierten Reedition durch die Firma Tecnolumen in Bremen.

Das hier angebotene Exemplar entstand im Frühjahr des Jahres 1930 auf Initiative des Bauhaus-Generalvertreters Heinrich König für dessen Architekturbedarf GmbH in Dresden, ein Schwesterunternehmen der bedeutenden Galerie Neue Kunst Fides. Wagenfeld nutzte hierbei seine mittlerweile gewonnenen Erfahrungen, um die Leuchte technisch zu verbessern. So ließen sich unter anderem Arbeitsprozesse, bei denen zuvor einzelne Bauteile aufwendig miteinander verlötet werden mussten, nun durch Schraubverbindungen verkürzen, was letztlich auch den Verkaufspreis der Leuchte senkte. Das Problem, dass die am Bauhaus verwendeten Glasschirme aufgrund deren zu klein gewählter Durchmesser bei zu hohen Wattzahlen der Glühlampen und einer damit einhergehenden Hitzebildung meist platzten, löste Wagenfeld nun durch die Wahl eines größeren Schirmdurchmessers. Auf die ursprünglich durch seinen Lehrer Moholy-Nagy angeregte dezente Kontrastwirkung von Opalglasschirm, vernickeltem Schaft und einer dunklen Standplatte griff Wagenfeld auch bei seiner Überarbeitung für König zurück: So wählte Wagenfeld für den Fuß eine mattschwarze Lackierung.

Unter der Modellbezeichnung W1 (W für Wagenfeld) brachten König und Wagenfeld die Leuchte Anfang des Jahres 1930 auf den Markt. Schon ab Mai desselben Jahres stellte sie Walter Gropius auf der viel beachteten Werkbundausstellung in Paris aus, und Ludwig Mies van der Rohe zeigte die ebenfalls von König zusammen mit Wagenfeld herausgebrachte Variante der Leuchte mit Glasschaft und Glasfuß (W2) in seinem Musterwohnhaus auf der Internationalen Bauausstellung 1931 in Berlin. Ein Exemplar des Modells W2 aus dem Nachlass Philip Johnsons befindet sich heute in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York.

Während sich von den in Weimar und Dessau hergestellten Leuchten heute einige Exemplare nachweisen lassen, sind von Wagenfelds Modell W1 bis heute lediglich drei erhaltene Exemplare in Privatsammlungen bekannt. Eine dieser drei Leuchten kommt nun bei Grisebach zur Auktion.

Prospektblatt der Architekturbedarf GmbH für die von Wagenfeld überarbeitete Metallversion, 1930

36 Wilhelm Wagenfeld

Bremen 1900 – 1990 Stuttgart

Tischleuchte W1. Um 1930
Tischlampe mit Metallfuß und Glasschirm. Höhe: 38,2 cm (15 in.). Mit originalem Prüfsiegel auf der Lampenfassung. Eines von maximal 50 Exemplaren. Hergestellt in der Thüringer Metallwarenfabrik Walther und Wagner, Schleiz. Vertrieb über die Architekturbedarf GmbH Dresden. [3041]

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (um 1930 erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 60.000–80.000
USD 64,500–86,000

- **Eine der berühmtesten Ikonen der Designgeschichte**
- **Von dieser Variante sind heute nur noch drei Exemplare bekannt**

In der aus geometrischen Grundkörpern zusammengesetzten Leuchte versinnbildlichen sich die Bestrebungen der Bauhaus-Idee.

37N Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

„Town Hall of Cammin (Rathaus von Cammin)". 1947
Öl auf Leinwand. 63,5 × 50,5 cm (25 × 19 ⅞ in.). Unten rechts signiert: Feininger. Auf dem Keilrahmen oben mit Feder in Schwarz signiert, datiert und betitelt: Lyonel Feininger 1947 „Town Hall of Cammin". Auf der Rückpappe ein Etikett der Marlborough-Gerson Gallery, New York. Werkverzeichnis: Hess 476. [3077] Gerahmt

Provenienz
Nachlass des Künstlers / Marlborough-Gerson Gallery, New York / Privatsammlung (bei Marlborough-Gerson erworben, bis 2006) / Privatsammlung, Russland

EUR 150.000–200.000
USD 161,000–215,000

- **In den USA entstandenes Erinnerungsbild an frühere Aufenthalte an der Pommerschen Ostseeküste**
- **Reizvoller Kontrast aus grafischen und malerischen Elementen**
- **Lyonel Feininger als Meister der expressionistischen Stadtansicht**

Das Leben Lyonel Feiningers ist geprägt von den großen Brüchen des 20. Jahrhunderts. Geboren in New York, geht er mit 16 Jahren nach Europa, um Musik zu studieren, wird erst Karikaturist, später Maler. Nach dem Ersten Weltkrieg gestaltet er das Titelblatt des Bauhaus-Manifests, wichtige deutsche Museen erwerben in den Zwanzigerjahren seine Arbeiten. 1937 verlässt er Deutschland, nimmt einen Lehrauftrag in den USA an. Im Rahmen der „Säuberung" deutscher Museen werden 400 Arbeiten von den Nationalsozialisten als „entartet" eingestuft. Eine Rückkehr nach Deutschland ist unmöglich. In den USA erkennt er, dass seine Stellung als berühmter avantgardistischer Maler ihm hier nicht hilft. Er muss um Anerkennung, Aufträge und die Gunst von Publikum und Kritik kämpfen. An Gerhard Marcks schreibt er 1954: „Ich besitze 10.000 Skizzen aus Deutschland – von Weimar und Thüringen, und von der Ostsee vor allem und lebe in ihnen täglich" (zit. nach: Lyonel Feininger. Von Gelmeroda nach Manhattan. Ausst.-Kat. Berlin, Neue Nationalgalerie, 1998, S. 292).

Unser Gemälde aus dem Jahr 1947 ist ein typisches Erinnerungswerk an seine Sommeraufenthalte an der pommerschen Ostseeküste, die Feininger mit seiner Familie ab 1924 in Deep verbrachte. Auf Ausflügen in die Umgebung entdeckte er den Ort Cammin mit seinem prächtigen gotischen Rathaus. Wir sehen dieses Gebäude lediglich in scharfem Anschnitt an der linken Bildkante, der Stufengiebel betont seine herausgehobene Stellung gegenüber den gedrungenen Häusern auf der anderen Straßenseite. Das mittelalterliche Rathaus war für den Künstler ebenso wie die alten Dorfkirchen, die er immer wieder malte, Sinnbild einer mystischen Vergangenheit, deren Fülle und Gehalt er in seiner Kunst aufzeigen wollte. Der Reiz des Werkes geht vom Kontrast zwischen der grafischen Anlage der Architekturformen – mit sparsamem Einsatz von Orange und Rot – und dem leuchtend türkisblauen Himmel aus, der die Nähe des Meeres ahnen lässt. OH

38N Hanns Ludwig Katz

Karlsruhe 1892 – 1940 Johannesburg

„Frankfurt am Main bei Nacht". Um 1930/33
Öl auf Holz. 70,2 × 59,7 cm (27 ⅝ × 23 ½ in.). Rückseitig unten rechts in Weiß und Rosa (vom Künstler?) bezeichnet: MAIN BELEUCHTUNG. Werkverzeichnis: Hofmann/Krohn 19. [3001] Gerahmt.

Provenienz
Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Südafrika / Thailand

EUR 20.000–30.000
USD 21,500–32,300

Ausstellung
The Hanns L. Katz (1896[!] – 1940) Memorial Exhibition. Johannesburg 1941, Nr. 47 („Frankfurt Cathedral") / Hanns Ludwig Katz, 1892–1940. Frankfurt a. M., Jüdisches Museum, und Emden, Kunsthalle / Stiftung Henri Nannen, 1992, Abb. S. 159 / Hanns Ludwig Katz. Cape Town, South African National Gallery, 1993/94 (lt. Etikett auf dem Schmuckrahmen)

Literatur und Abbildung
Hans Wongtschowski: Hanns Ludwig Katz (1892–1940). Typoskript (unpubliziert), S. 37, 38 u. Abb. 15 (b)

- **Eine der seltenen Nachtansichten Frankfurts**
- **Eindrucksvoll in Expressivität und Dynamik**
- **Ruft die Frankfurt-Bilder Max Beckmanns in Erinnerung**

In seiner Expressivität und Dynamik ist „Frankfurt am Main bei Nacht" ein herausragendes Beispiel für das Werk des 1936 nach Südafrika emigrierten Matisse-Schülers Hanns Ludwig Katz. Links im Bild sieht man Dach und Fenster der Kirche St. Leonhard, den spätgotischen Rententurm sowie den Kaiserdom in einer fast vertikalen Abfolge, auf der gegenüberliegenden Mainseite den Turm der neugotischen Dreikönigskirche. Aus kompositorischen Gründen hat der Maler die Alte Brücke mit ihren markanten steinernen Bögen etwas nach Westen verlegt, wohl um eine horizontale Verbindung zwischen beiden Kirchen zu schaffen.

Möglicherweise nimmt dieses geheimnisvoll-mystische Gemälde mit den magisch erleuchteten Kirchtürmen und den mit Lampions geschmückten Booten Bezug auf den Schiffsfestzug anlässlich der Weihe der neu gebauten Alten Brücke 1926. Die Architekten Eduard und Otto Fucker hatten dafür die künstlerische Leitung inne – das Ehepaar Katz war mit beiden nicht nur eng befreundet, es gab ihnen auch zwei Jahre später den Auftrag, sein Wohnhaus im modernen Stil des „Neuen Frankfurt" zu errichten.

Der Neubau der Alten Brücke wiederum war notwendig geworden, da die Notbrücke, die man an der Stelle errichtet hatte, 1923 durch Eisgang erst beschädigt und ein Jahr später ganz fortgerissen wurde. Damit ruft Hanns Katz' Gemälde ein anderes berühmtes Frankfurt-Bild in Erinnerung: Max Beckmanns „Eisgang" von 1923. Allerdings wählte Beckmann, anders als Katz, dafür den Blick von der Sachsenhausener Seite und konzentrierte sich auf den Eisernen Steg; die Notbrücke und ihre eigentliche topografische Lage erkennt man jedoch im Hintergrund.

Hanns Ludwig Katz, der erst im Atelier Matisse in Paris und dann an der Akademie in Karlsruhe studiert hatte, war 1919 mit zehn Arbeiten in einer Gruppenausstellung bei Paul Cassirer in Berlin vertreten. Im Jahr darauf zog er nach Frankfurt. Ähnlich wie die Arbeiten Max Beckmanns weist seine Kunst in dieser Zeit – nach expressionistischen Anfängen – eine Nähe zur Neuen Sachlichkeit und zum magischen Realismus auf. Dass er sich dabei aber einen ganz eigenen Stil bewahrte, dafür ist „Frankfurt am Main bei Nacht" ein eindrucksvolles Beispiel. BvC

Max Beckmann: Eisgang. 1923. Öl/Lwd. Göpel 224. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

39 Gustave Le Gray

Villiers-le-Bel 1820 – 1884 Kairo

Pont du Carrousel, vue du Pont Royal, Paris. Um 1859
Vintage. Albumin-Kontaktabzug vom Glasplattennegativ, goldgetont. 38,1 × 50,6 cm (15 × 19 ⅞ in.). Im Bild unten rechts Signaturstempel mit roter Tinte: „Gustave Le Gray". Auf dreischichtigen Originalkarton (38,1 × 50,6 cm) aufgezogen. Mit leichten Gebrauchsspuren. [2008]

Provenienz
Privatsammlung, Brandenburg

EUR 10.000–15.000
USD 10,800–16,100

Vergleichsliteratur und -abbildung
Ausst.-Kat.: Photography and Architecture. 1839-1939. Chicago, The Art Institute; Paris, Centre Georges Pompidou; Ottawa, The National Gallery of Canada, u.a. 1982/1984, T. 13 / Ausst.-Kat.: Gustave Le Gray. Paris, Bibliothèque Nationale de France; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2002, S. 293, Abb. 318, Kat.-Nr. 183 / Gustave Le Gray. Seestücke. München 2015, S. 91, T. 38 / Ausst.-Kat.: Real/Ideal: Photography in France, 1847–1860. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2016, Titelseite und T. 63 (dort datiert: 1857)

- **Imposantes Stadtpanorama aus der Frühzeit der Fotografie**
- **Kontaktabzug vom großformatigen Glasplattennegativ mit hoher Detailschärfe**
- **Auf dem Kunstmarkt einer der begehrtesten Fotografen des 19. Jahrhunderts**

Die Aufnahme der Pont du Caroussel von Gustave Le Gray ist in vielerlei Hinsicht ein herausragendes Werk. Zusammen mit weiteren Ansichten von Paris, die zwischen 1857 und 1859 entstanden sind, gehört das Bild zu den letzten Fotografien Le Grays, bevor er 1860 Frankreich für immer verlässt und nach Ägypten abreist, wo er bis zu seinem Tod 1884 verbleibt. Insbesondere für seine einzigartigen Seestücke bekannt, die bereits zu Lebzeiten als spektakuläre Meisterwerke gepriesen werden, bezeichnete sich Le Gray stets selbst als Fotograf und Maler. Als Schüler von Paul Delaroche entwickelte er früh ein besonderes Gespür für die dramatische Wirkung von Licht, Wind und Wasser und für die Bedeutung einer ausgeklügelten Bildkomposition. So verwundert es nicht, dass die Photographie der Pont du Carrousel eine feinfühlige Alliance zwischen Landschaftsbild und Architekturvedute darstellt, die sich zudem durch eine enorme Tiefenschärfe und Detailgenauigkeit auszeichnet.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht die Eisenbrücke mit ihren innovativen baulichen Formen. Im starken Kontrast dazu die spiegelglatte Oberfläche der Seine und die wohltemperierte Weite des Himmels, der die Dächer von Paris in ein zartes und milchiges Licht taucht. Es folgen Pont des Arts und Pont Neuf, links im Bild der gerade fertiggestellte Palais des Tuileries, angeschlossen an den Louvre, und auf der rechten Seite die Kuppel des Collège des Quatre-Nations mit dem Sitz der Académie des Beaux-Arts. Ebenfalls deutlich erkennbar im Hintergrund die Türme von Notre-Dame und die Île de la Cité mit der Spitze von Sainte-Chapelle. Gekonnt schafft Le Gray mit der Brücke im Fokus eine Verbindung zwischen der mittelalterlichen Île de la Cité und einer modernen Eisenarchitektur, die später mit der Errichtung des Eiffelturms ihr ewiges Denkmal erhalten sollte. Le Grays Aufnahme vereint demnach nicht nur Tradition und Vision in einem Bild, sie ist darüber hinaus ein exzellentes Beispiel für die außergewöhnliche Atmosphäre und technische Präzision seines fotografischen Realismus. SM

40 Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Waterloo Bridge bei Nebel, London". 1926
Öl auf Leinwand. 50 × 70,2 cm (19 ⅝ × 27 ⅝ in.). Unten links signiert, bezeichnet und datiert: L. Ury London 1926. Rückseitig das runde Nachlass-Etikett mit der handschriftlichen Nummer in Blau: 94. Mit einem Gutachten von Dr. Sibylle Groß, Berlin. Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury von Dr. Sibylle Groß, Berlin (in Vorbereitung). Kleine Retuschen. [3350] Gerahmt.

Provenienz
Nachlass des Künstlers (Londonbridge im Nebel) / Dr. Hans Lener, Berlin/Tel Aviv (erworben auf der Auktion 1932, bis mindestens 1961) / Privatsammlung, Israel/Großbritannien (bis 1989) / Privatsammlung, Bayern / Galerie Westphal, Berlin (bis 1999) / Privatsammlung, Norddeutschland (1999 bei Galerie Westphal erworben)

EUR 100.000–150.000
USD 108,000–161,000

Ausstellung
Lesser Ury. Neue Bilder aus zwei Weltstädten London – Berlin. Berlin, Kunstkammer Martin Wasservogel, 1926 / Lesser Ury 1861–1931. Commemorative Exhibition. Museum Tel Aviv, Januar 1937, Kat.-Nr. 18 (Fog over the Thames) / Lesser Ury Retrospective. Rishon Le Zion 1951, Kat.-Nr. 18 (Fog over the Thames) / Lesser Ury 1861–1931. Memorial Exhibition commemorating the 100th anniversary of his Birth. Tel Aviv Museum, Helena Rubinstein Pavilion, 1961, Kat.-Nr. 32 (Fog over the Thames)

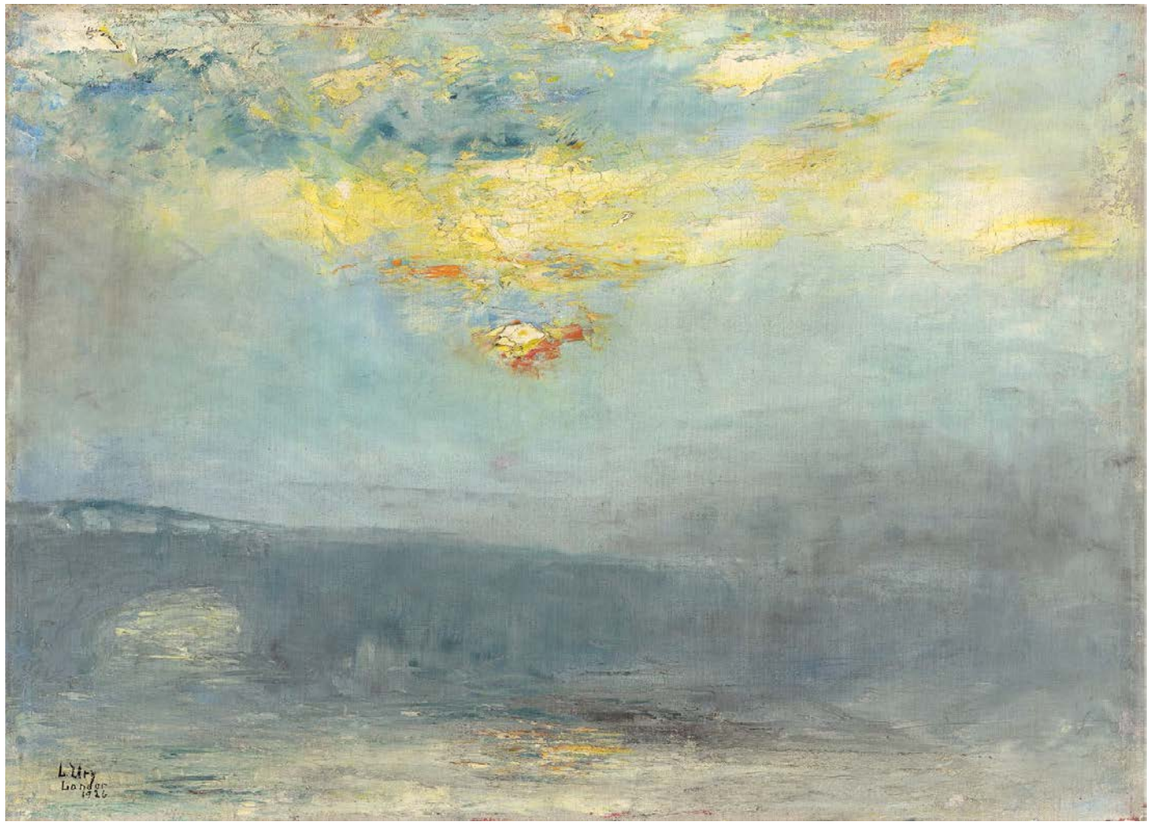
Literatur und Abbildung
Der künstlerische Nachlass von Lesser Ury. Ausstellungs- und Auktionskatalog. Berlin, Paul Cassirer, 13./15. und 21. Oktober 1932, Kat.-Nr. 107 (Nebelstimmung über der Themse) / Preisbericht. Paul Cassirer, Berlin, Nachlass Lesser Ury, in: Die Weltkunst, Jg. 6, Nr. 45, 6.11.1932, S.4. / Auktion 9: Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 2. Juni 1989, Nr. 60, Abb.

- **Meisterhaftes Stimmungsbildnis des deutschen Impressionisten**
- **Fulminantes Farbenspiel der Natur**
- **Hommage an die typische Nebelstimmung Londons**

London, 1926. Diesiger, feucht-kalter Nebel umhüllt die britische Metropole. Wer kennt sie nicht, diese kalten, nassen und rauen Tage in der imposanten und lebendigen britischen Hauptstadt? Diese ganz besondere, geheimnisvolle Stimmung, die nur zu gern in englischen Krimis beschrieben wird, fängt Lesser Ury in seinem 1926 entstandenen Gemälde „Waterloo Bridge bei Nebel" auf imposante Art und Weise ein.

Eine in ihren Umrissen erkennbare Bogenbrücke – die Waterloo Bridge in London – erstreckt sich über den Fluss, bis sie in der rechten Bildhälfte des Werkes vollends im Nebel verschwindet und mit Himmel und Gewässer eins wird. Dem deutschen Maler, fasziniert von atmosphärischen Lichtreflexionen, gelingt es in seinem Werk, die graublaue, in zarten Pastelltönen dargestellte Luft, den leicht aufklarenden Himmel und die sanft hervorkommende, aber feurige Wintersonne zu erfassen, die sich ihren Weg durch das Wolkenmeer bahnt und sich im seichten Wellengang des Flusses widerspiegelt. Ein Lichtblick, ein nicht lang anhaltender Augenblick des Übergangs. Ein neuer Tag bricht an, und auch der Nebel wird sich womöglich bald verziehen.

Der genaue Ort, an dem dieses Werk entstanden ist, ließe sich wohl nur schwer erahnen, hätte der Künstler nebst seiner Signatur und Datierung nicht auch den Ort in der linken unteren Bildecke vermerkt. Lesser Ury, der insbesondere für seine Landschafts- und Großstadtbilder bekannt ist, reiste in den 1920er-Jahren mehrere Male ins Ausland. Besonders Paris und London hatten es ihm angetan und inspirierten ihn in seinem künstlerischen Schaffen nachhaltig. Anders als seine berühmten, eher dunkelfarbigen Gemälde des Großstadttreibens bedient sich der Impressionist bei seinen Landschaftsbildern einer ganz gegensätzlichen Farbpalette. Meisterhaft schafft Ury in seinem Werk „Waterloo Bridge bei Nebel" ein fulminantes Farbenspiel der Natur, das die Sehnsucht nach der britischen Hauptstadt aufkommen lässt. SSB



41R Bernhard Heiliger

Stettin 1915 – 1995 Berlin

„Kleiner Fährmann, zweite Fassung". 1956/59
Bronze mit schwarzbrauner Patina, auf Marmorsockel montiert. 101 × 84 × 23 cm (39 ¾ × 33 ⅛ × 9 in.). Auf der hinteren Schmalseite unten gestempelt: 3. Unter dem Marmorsockel ein Etikett der Staempfli Gallery, New York. Werkverzeichnis: Wellmann 214. Einer von 3 Güssen (einer davon in der Sammlung der Nationalgalerie, Berlin). [3196]

Provenienz
Ehemals Privatsammlung, USA

EUR 25.000–35.000
USD 26,900–37,600

Ausstellung
Bernhard Heiliger. New York, Staempfli Gallery, 1961, Kat.-Nr. 12

- **Bernhard Heiliger war einer der erfolgreichsten Bildhauer der Bundesrepublik**
- **Die große Version des „Fährmanns" ist ein Wahrzeichen der Stadt Esslingen**
- **Filigrane Balance zwischen Figuration und Abstraktion**

Im Jahr 1956 beteiligte sich Bernhard Heiliger an einem Kunstwettbewerb, den die Wasser- und Schifffahrtsdirektion Stuttgart ausgeschrieben hatte. Dabei ging es um eine Skulptur, die auf einer Brücke an einer stark frequentierten Straße in der Stadt Esslingen aufgestellt werden sollte. Heiliger gewann den ersten Preis mit dem „Großen Fährmann" – die imposante, etwa sieben Meter hohe Bronzeplastik steht dort noch heute, wo täglich Zehntausende von Pendlern an ihr vorbeifahren (Abb. unten).

Heiligers Schaffen zeichnet sich dadurch aus, dass es der Künstler meisterlich versteht, in seinen Arbeiten Figuration und Abstraktion in eine filigran austarierte Balance zu bringen. Besonders bei der Behandlung der Oberflächen und der Organisation der Umrisse nahm er sich Freiheiten, die den Betrachterinnen und Betrachtern ganz neue Möglichkeiten des Sehens eröffnen.

Die Bronze „Kleiner Fährmann II" von 1956/59 entspricht der Großplastik in Gestalt und Komposition in fast allen Aspekten. Jedoch hat Heiliger bei dem hier präsentierten zweiten Entwurf des Fährmanns gegenüber dem „Großen Fährmann" einige, zunächst kaum wahrnehmbare, bedeutsame Details verändert. Im Vergleich zur ersten Version scheint er nicht mehr ganz so aufrecht zu stehen – als müsse er sich gegen Unwetter stemmen, die ihm entgegenschlagen.

Wer will, mag darin einen Kommentar zum so genannten Esslinger Kunststreit erkennen, der dem Wettbewerb von 1956 vorangegangen war und in dem der Bildhauer Otto Baum auf sehr unangenehme Weise verunglimpft wurde – und damit war Heiliger definitiv nicht einverstanden. Aber darin liegt auch die Kraft großer Kunst: Sie ist stets komplex und vielschichtig. Heiligers Plastiken sind dafür ein eindrucksvoller Beleg. UC

B. Heiliger: Großer Fährmann. 1956–57. Bronze. Wellmann 182. Esslingen, Dieter-Roser-Brücke über dem Neckar

42 Neo Rauch

Leipzig 1960 – lebt in Leipzig

„Leitung". 1997
Öl auf Sperrholz. 55 × 43 cm (21 ⅝ × 16 ⅞ in.). Rückseitig mit Farbstift in Blau betitelt, signiert und datiert: Leitung N.Rauch 97. Darunter mit der Werknummer bezeichnet: 167. [3444]

Provenienz
Galerie EIGEN+ART, Berlin / Privatsammlung, Deutschland (1997 in der Galerie EIGEN+ART erworben)

EUR 80.000–120.000
USD 86,000–129,000

Literatur und Abbildung
Hans Werner Holzwarth (Hg.): Neo Rauch. Köln, Taschen, 2012, S. 129 / Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): Neo Rauch. Neue Rollen. Köln, DuMont, 2006, S. 26, S. 88/89

- **Werk aus der kraftvollen Frühphase des Mitbegründers der Neuen Leipziger Schule**
- **Exemplarisch für das Schaffen des international geschätzten Künstlers**
- **Kommt aus einer deutschen Privatsammlung frisch auf den Kunstmarkt**

In den vergangenen 25 Jahren hat der Maler Neo Rauch die Kunst in Deutschland geprägt wie wenige andere Künstler. Er gilt als Mitbegründer der Neuen Leipziger Schule, Rauchs Werke hängen in Museen weltweit, sind in den prominentesten Privatsammlungen vertreten.

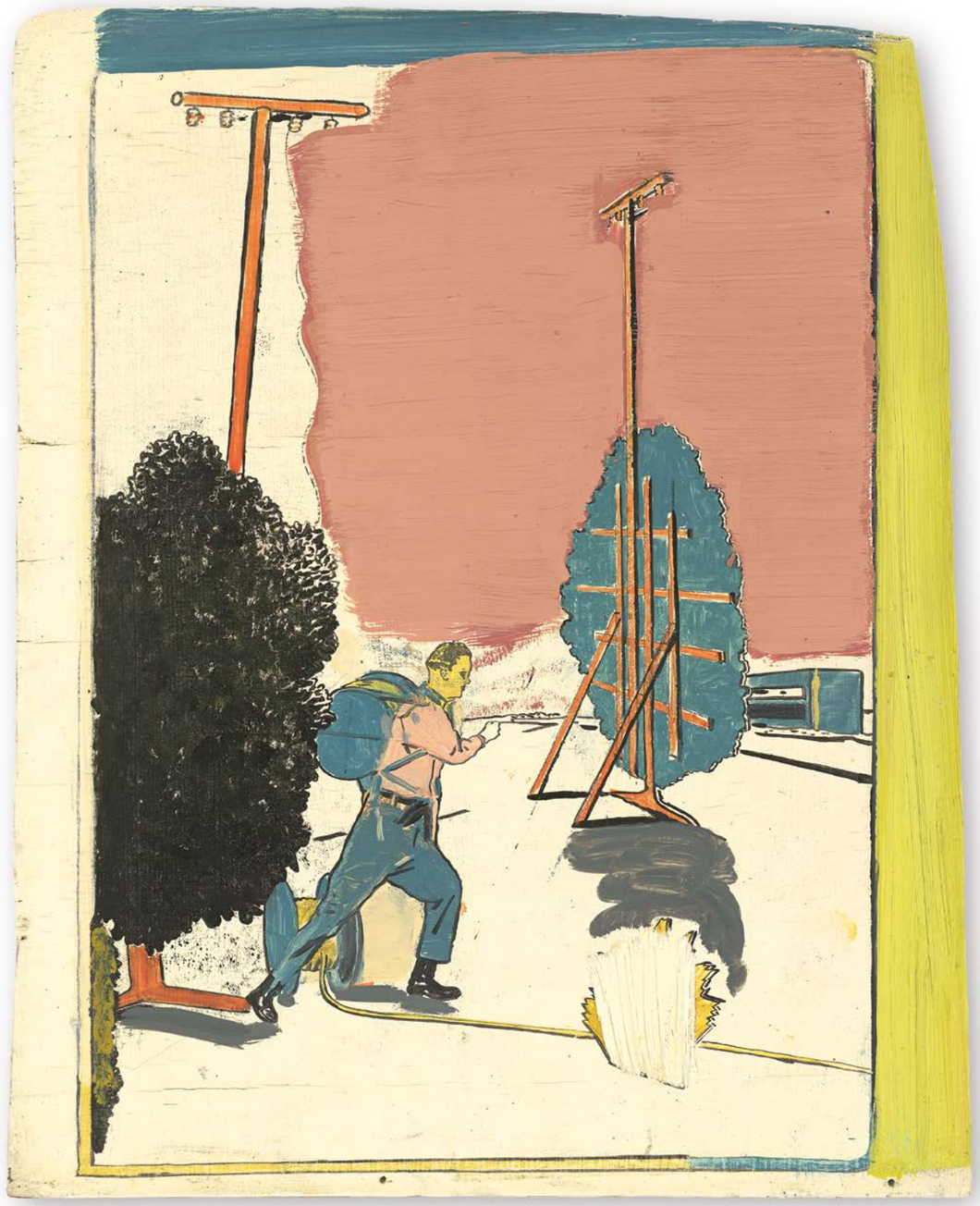
Als der Künstler 1997 das Gemälde „Leitung" malte, konnte von alledem noch nicht die Rede sein. Rauch stand am Anfang seiner Karriere, arbeitete als Assistent seines ehemaligen Lehrers Arno Rink an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst und hatte in der vom Neo-Konzeptualismus dominierten deutschen Kunstszene allenfalls den Status eines Außenseiters inne.

Im krassen Gegensatz dazu steht die Kunst, die er damals schuf. Nicht wenige erachten Rauchs Bildschöpfungen der 1990er-Jahre als seine stärkste, kraftvollste Phase. Das Gemälde „Leitung" ist in vielerlei Hinsicht exemplarisch für diese Epoche. Das fängt an mit einer vermeintlichen Nebensächlichkeit wie dem Bildträger: Rauch malt auf allem, was er kriegen kann, nicht nur auf Leinwänden, sondern eben auch, wenn es sein muss, auf Sperrholz.

Das Motiv des Bildes wiederum erscheint unauflösbar rätselhaft. Die Komposition verbindet realistische, fast comichaft stilisierte Elemente mit abstrakten, frei assoziierten Partien. Man sieht eine männliche Figur im Retro-Habit und Ausfallschritt, die eine Kabelrolle auf dem Rücken trägt.

Einerseits grenzt Rauch die inhaltlich verschiedenen Bildgegenstände durch die Anwendung unterschiedlicher künstlerischer Mittel (zum Beispiel Faktur oder reine Flächigkeit) gegeneinander ab. Andererseits verbindet er sie durch die angewandten kompositorischen Mittel (etwa in der Verzahnung der unterschiedlichen Raumwirkung der Farben) und stellt dadurch in eigener Schöpferkraft eine künstlerische Totalität her, in der Alles mit Allem nach seinem Befinden zusammenhängt. Insoweit ist dieses Werk ein maltechnisches Kabinettstück, welches einmal mehr belegt, dass gerade bei großer Kunst die handwerklichen Mittel wesentlicher Bestandteil des Bildinhaltes sind.

Am Boden liegt eine zweite Kabelrolle, man erkennt Büsche, Strommasten – einer davon mit einer Art Staffelei –, im Hintergrund ein Gebäude, und nichts ergibt auf den ersten Blick in irgendeiner Weise Sinn. Das ist die Freiheit, die der Maler seinem Publikum bietet: Auf der Suche nach Erklärungen darf jeder seine Gedanken mäandern lassen, wie er will und es vermag. UC



43 Thomas Struth

Geldern 1954 – lebt in Berlin

„Nanjing Xi Lu, Shanghai". 1997
C-Print, Diasec. 142 × 180 cm (184,2 × 220,4 cm)
(55 ⅞ × 70 ⅞ in. (72 ½ × 86 ¾ in.)). Auf der Rahmenrückwand ein Etikett mit gedruckten Werkangaben, Kat.-Nr. und Editionsnummer, darauf mit Bleistift signiert. Einer von 10 nummerierten Abzügen.
[3245] Im Künstlerrahmen (190 × 225 cm)
(74 ¾ × 88 ⅝ in.)

EUR 30.000–40.000
USD 32,300–43,000

Vergleichsliteratur und -abbildung
Ausst.-Kat.: Thomas Struth. Athen, Museum of Cycladic Art, 2009, Abb. Titel (Ausschnitt) u. S. 39

- **Struth gehört zu den weltweit einflussreichsten Fotokünstlern der Düsseldorfer Schule**
- **Meisterhafte Allegorie von Dynamik und Bewegung**
- **Hervorragend erhaltenes Exemplar im Museumsformat**

Im Jahr 1997 reiste Thomas Struth nach China, um dort eine Serie von Fotografien anzufertigen. Es war sein zweiter Aufenthalt in dem Land, für das er schon während seiner Schulzeit starkes Interesse entwickelt hatte. Später, als Student an der Kunstakademie in Düsseldorf, begann er Tai Chi zu praktizieren und vertiefte, angeregt durch die Psychoanalytiker und China-Experten Hannah Erdrich-Hartmann und Ingo Hartmann, seine Kenntnisse über die chinesische Kultur.

1997 kam er also nicht unvorbereitet in das Land, in dem gerade tiefgreifende sozioökonomische Veränderungen vonstatten gingen: Damals war bereits jene Entwicklung in vollem Gange, die China zu der wirtschaftlichen Superpower machen sollte, die es heute ist – und selbstverständlich blieben die Auswirkungen dieser Entwicklung Struth nicht verborgen.

Die Arbeit „Nanjing Xi Lu, Shanghai" zeigt daher nicht nur die bedeutendste Einkaufsstraße der Mega-Metropole Shanghai. Sie markiert auch einen neuen stilistischen Abschnitt im künstlerischen Schaffen Struths: Das Bild ist übervoll mit visuellen Reizen, die Betrachterinnen und Betrachter des Werkes werden geflutet mit unterschiedlichsten Eindrücken, mit Farben, Formen und Flächen, vertikalen, horizontalen und diagonalen Linienverläufen.

Man hat Schwierigkeiten, einen Punkt im Bild zu fixieren, weil in dessen Nachbarschaft unablässig neue Impulse neue Signale aussenden. Obwohl die Details dieser großformatigen Komposition, wie immer bei Struth, gestochen scharf sind, drohen sie zu verschwimmen wie die Umrisse der Passanten und vorbeifahrenden Autos im Vordergrund. Alles ist in Bewegung. So wird „Nanjing Xi Lu, Shanghai" zur Allegorie – was sie darstellt, ist die reine Dynamik. UC

44 Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Unter den Linden mit Blick auf das Brandenburger Tor". Um 1920

Pastell auf Pappe. 48,3 × 60 cm (19 × 23 ⅝ in.). Unten links signiert: L. Ury. Mit einer Expertise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 3. September 2018. Das Pastell wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury von Dr. Sibylle Groß, Berlin (in Vorbereitung). Minimale Bereibungen. [3150] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Wimmer, München / Axel Springer, Berlin (wohl nach 1966 in der Galerie Wimmer erworben) / Hans Rosenthal, Berlin (1975, zum 50. Geburtstag als Geschenk von Axel Springer erhalten) / Privatsammlung, Berlin

EUR 100.000–150.000
USD 108,000–161,000

- **Besonders großformatige Berliner Straßenszene des Künstlers in Pastell**
- **Eine herausragende impressionistische Hommage an das Berlin der Weimarer Republik**
- **Außergewöhnlich prominente Provenienz**

Mit meisterlicher Leichtigkeit hat Lesser Ury hier das Wahrzeichen der Stadt Berlin dargestellt: Vor einem goldgelben Abendhimmel zeichnen sich das Brandenburger Tor und der Tiergarten dahinter ab. Auf dem Boulevard Unter den Linden sind nur wenige Automobile unterwegs, doch links auf dem Trottoir drängen sich die Passanten.

Wem Urys besonderes Interesse galt, ist unschwer zu erkennen. Da die Herren gedeckte Farben tragen, fallen die elegant gekleideten Damen in ihren mondänen roten, blauen und grünen Mänteln umso mehr auf. Der Großstadtchronist Kurt Tucholsky schilderte das abendliche Flanieren treffend in der „Vossischen Zeitung": „Er holt Sie vom Geschäft ab oder Sie Ihn. Das Paar vertritt sich noch ein bisschen die Beine, nach dem langen Sitzen im Büro tut die Abendluft gut. Die grauen Straßen entlang, durch das Brandenburger Tor, zum Beispiel – und dann durch den Tiergarten. Was tut man unterwegs? Man erzählt sich, was es tagsüber gegeben hat" (Kurt Tucholsky alias Peter Panter: Abends nach sechs, in: Vossische Zeitung vom 27. September 1924, Nr. 460).

Ebenso treffend charakterisierte der Kunstkritiker Adolph Donath Ury und seine Kunst in einem im Oktober 1931 erschienenen Nachruf: „Mit der malerischen Entdeckung des modernen Berlin und mit seinen frühen Impressionen [...], da er Sonne und Luft in einer Eigenart wiedergab, und in einer Stärke, die das Pleinair der Franzosen oft übertraf, schuf sich Ury eine Sonderstellung im Berliner Kunstleben" (Adolph Donath: Der Tod des Lesser Ury, in: Der Kunstwanderer, 13. Jg., Berlin 1931, S. 34).

Dieses virtuos ausgeführte Pastell besticht auch durch seine prominente Provenienz: Der Verleger Axel Cäsar Springer schenkte das Kunstwerk 1975 dem Berliner Showmaster und Entertainer Hans Rosenthal zu dessen 50. Geburtstag. GK

Julia Voss Wie Mela Muter mit der „Kindergruppe" ein Andachtsbild der Moderne schuf

Als Mela Muter (Maria Melania Klingsland Mutermilch) im Jahr 1913 die „Kindergruppe" malte, war David Hockney noch nicht geboren und Alice Neel lebte als Teenager in Pennsylvania. Trotzdem malte Muter die Ringelsocken des Jungen, wie es Hockney Jahrzehnte später tun würde, mit starken Kontrasten und einem durchscheinenden Malgrund. Und dort, wo die polnische Malerin ihren Figuren Umrisslinien gab, tunkte sie den Pinsel in ein schimmerndes Dunkelblau, die Farbe, mit der Alice Neel viele Jahre danach arbeiten würde, um die Konturen von Personen auf ihren Porträts nachzuziehen. Dass in Mela Muters Gemälden die Kunstgeschichte wie in einem wilden Wetterleuchten aufblitzt, bemerkte bereits ein französischer Kritiker im Entstehungsjahr dieses Bilds. „Und man denkt an Goya", schrieb er aufgewühlt, „der wie van Gogh malen würde" (Mela Muter: Bilder, Aquarelle und Zeichnungen. Ausst.- Kat. Köln 1965/66, Galerie Gmurzynska, o. S.).

Die Künstlerin war zu diesem Zeitpunkt 37 Jahre alt. Seit 1901 lebte sie mit ihrem Mann und einem kleinen Sohn in Paris, wohin Muter gezogen war, um sich an privaten Malschulen ausbilden zu lassen. Die ersten Erfolge stellten sich bald ein, und die Familie mietete eine Wohnung im Künstlerviertel Montparnasse, fußläufig zum Atelier. Gemeinsam wurden viele Reisen unternommen, die in die Heimat nach Polen führten, in die Bretagne, nach Italien oder Spanien. In Toledo etwa folgte Muter 1912 El Grecos Spuren und schrieb: „Eines Morgens entschied ich, den Ort zu suchen, von dem aus El Greco seine berühmte Ansicht von Toledo malte. Ich rannte um die Stadtmauern, aber umsonst. Bis ich verstand, dass El Greco eine Synthese schuf, aus all dem Außergewöhnlichen, das ihm die Stadt zu bieten hatte" (Lazowski, Urszula: Mela Muter: A Poet of Forgotten Things, in: Woman´s Art Journal, Vol. 22, No. 1 (Spring – Summer, 2001), S. 21-26, hier S. 24).

Mit den sonnendurchfluteten Städten Spaniens zogen helle Pastellfarben in Muters Werk ein, so auch in die „Kindergruppe". Den Reisen war eine Einladung durch die Galería Sala Dalmau in Barcelona vorausgegangen, an die eine Gruppenschau polnischer Künstler anschließen sollte, die Muter zu organisieren half. Das Vorwort verfasste ihr Mann, Michal Mutermilch, ein Schriftsteller und Kritiker, der ebenfalls einer polnisch-jüdischen Familie entstammte. Muters Bilder hinterließen einen bleibenden Eindruck in der Kunstszene der Stadt, und das Museu Nacional d'Art de Catalunya erwarb bereits 1912 ihre „Heilige Familie", später kam auch das Porträt José Dalmaus in die Sammlung.

Das Geheimnis der Kraft, die Muter der „Kindergruppe" verleiht, liegt in der Komposition: Die Malerin arrangiert die Figuren wie auf einem Andachtsbild, die Mädchen erinnern an Darstellungen von Maria mit Mutter und Jesuskind. Zu ihren Füßen kauert ein zarter buckliger Junge, der im selben Jahr in „Spanischer Tanz" auftaucht. Über Muters Mitgefühl, das ihre Kunst antrieb, ist häufig geschrieben worden. Den Armen und Schwachen gab sie in ihren Bildern die Würde, die für die Dargestellten im wirklichen Leben so schwer zu erreichen war. Das politische Engagement der Künstlerin, das im Ersten Weltkrieg einsetzte, war daher die Fortsetzung ihrer Malerei mit anderen Mitteln.

Rainer Maria Rilke gehörte zu den Bewunderern ihrer Kunst.

45 Mela Muter

Warschau 1876 – 1967 Paris

Kindergruppe. 1913

Öl auf Leinwand. 146,5 × 114 cm (57 ⅝ × 44 ⅞ in.). Ehemals unten links nachträgliche Signatur von ca. 1965. Rückseitig auf Leinwand und Spannrahmen mit schwarzem Stift von dem Muter-Sammler Dr. Boleslaw Nawrocki beschriftet: „Depôt. Reservé pour le Musée National de Varsovie, BN. Retrouvé en 1962 et partiellement restauré par BN. [3011] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass der Künstlerin / Galerie Gmurzynska, Köln / Privatsammlung, Süddeutschland (um 1975 in der Galerie Gmurzynska erworben)

EUR 180.000–240.000
USD 194,000–258,000

Ausstellung

Mela Muter. Paris, Galerie Jean-Claude Bellier, 1966 („Groupe d´enfants", 1913) / Mela Muter. New York, Hammer Galleries, 1967 („La Famille", 1913) / Mela Muter, 1876–1967. Retrospektiv-Ausstellung. Köln, Galerie Gmurzynska, 1967, Kat.-Nr. 34, m. Abb.

- **Zu Unrecht vergessene Künstlerin, die seit einigen Jahren auf dem Kunstmarkt wiederentdeckt wird**
- **Eindringliches Gruppenbildnis von großer Mitmenschlichkeit**
- **Jahrzehntelang in süddeutschem Privatbesitz**

In Mela Muters Gemälden blitzt die Kunstgeschichte auf wie ein Wetterleuchten.

46 Conrad Felixmüller

Dresden 1897 – 1977 Berlin

„Wintertag auf der Zeche". 1922
Tuschpinsel und -feder auf Zanders-Bütten (Wasserzeichen: Johann Wilhelm). 65 × 50 cm (25 ⅝ × 19 ⅝ in.). Unten rechts signiert: Felixmüller. Rückseitig unten rechts mit Bleisitift datiert, signiert und betitelt: 1922 Felixmüller „Wintertag auf der Zeche". [3568] Gerahmt.

Provenienz
National-Galerie, Kronprinzenpalais, Berlin (1924 vom Künstler erworben, am 16.8.1937 als „entartet" beschlagnahmt; Inv.-Nr. F III 490 [Nr. 2]) / Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin (16.8.1937 bis 1943/44; EK-Nr. 12281) / Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1943/44 bis 3.5.1945) / Wilma Zelck, Rostock/Berlin/Hamburg / Peter B. Böhmer, Hamburg (1953/54 bis 1962) / Rudolf H. Hintermayer, Wien (1971) / Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin / Privatsammlung, Berlin

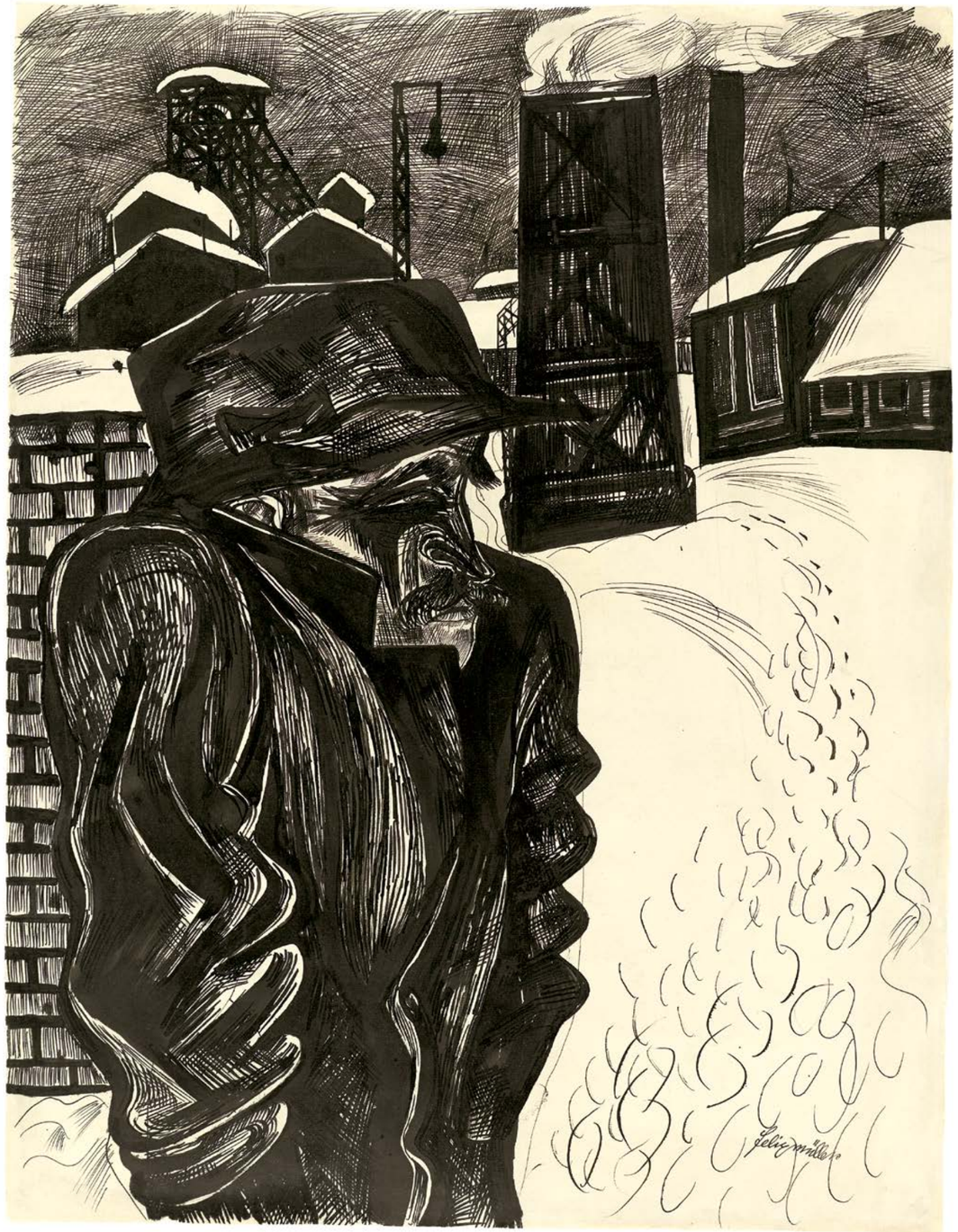
EUR 70.000–100.000
USD 75,300–108,000

Ausstellung
Conrad Felixmüller. Aquarelle und Tuschzeichnungen aus dem Kohle- und Industrierevier am Rhein. Berlin, National-Galerie, im Kronprinzenpalais, Nov./Dez. 1923 (ohne Katalog) / Conrad Felixmüller. Die frühen Jahre. Berlin, Fischer Kunsthandel & Edition, 2007, m. Abb.

Literatur und Abbildung
Auktion 469: Kunst des XX. Jahrhunderts. Köln, Kunsthaus Math. Lempertz, 19./20.6.1962, Kat.-Nr. 203 / Rudolf H. Hintermayer: Eine Wiener Privatsammlung wird vorgestellt – Mut zum Kunstsammeln. In: Alte und moderne Kunst, 16 Jg., 1971, Nr. 116, S. 37-40, Abb. S. 38. / Annegret Janda und Jörn Grabowski (Bearb.): Kunst in Deutschland 1905–1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais, Dokumentation. Berlin 1992 (= Bilderhefte der Staatlichen Museen zu Berlin, Heft 70/72), S. 102, Nr. 92 / Meike Hoffmann (Hg.): Ein Händler „entarteter" Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlaß. Berlin, Akademie Verlag, 2010 (= Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Band III), S. 400, Nr. II.103 / Online-Datenbank „Entartete Kunst" der Freien Universität Berlin (Abfrage am 26.5.2020)

Conrad Felixmüller war Anfang zwanzig, als die politischen Umwälzungen als Folge des Ersten Weltkriegs das Deutsche Reich erschütterten. Er hatte den Wehrdienst verweigert, war ein politischer junger Mann, Pazifist. Er wollte nicht für den Kaiser zur Waffe greifen und wurde ins sächsische Arnsdorf in ein Militärkrankenhaus gesandt, um als Krankenwärter Dienst zu leisten. Das Elend des Krieges lag dort nur allzu deutlich in den Hospitalbetten. Invaliden, „Kriegskrüppel" ohne Arme, ohne Beine, schwer gezeichnet für den Rest ihrer Zeit. Obwohl Felixmüller nur wenige Wochen dort arbeitete, beeindruckte dieser Aufenthalt ihn zutiefst. Der Krieg ging vorüber, aber das Elend auf den Straßen blieb. Kaum waren die Wunden der Kriegsversehrten geheilt, kam ein neues Übel: die Inflation. Alles Ersparte verwandelte sich innerhalb weniger Tage zu einem großen Nichts.

Conrad Felixmüller, der selbst Sohn eines Fabrikarbeiters war, fühlte sich solidarisch mit der arbeitenden Schicht. Seine Verbundenheit ging so weit, dass er 1920 den gerade erhaltenen sächsischen Staatspreis für eines seiner Werke ablehnte. Statt des Stipendiums für einen Aufenthalt in Rom wollte er lieber eine Reise durch das Ruhrgebiet finanziert bekommen. Jury und Preisstifter akzeptierten diesen Vorschlag, sodass Felixmüller noch im selben Jahr nach Düsseldorf reiste, um von dort aus alle kleineren und größeren Ort des Ruhrgebietes zu besichtigen. Er besuchte Arbeitersiedlungen und fuhr mit den Bergleuten unter Tage in die Kohlegruben. Die Eindrücke der Reise wurden drei Jahre später in Berlin durch eine Ausstellung im Kronprinzenpalais geehrt. Es gelang Felixmüller, die Situation der Menschen eindringlich und gefühlvoll zu schildern. Der Betrachter sollte nicht nur sehen, wie das Leben der dargestellten Person aussah, er sollte es fühlen. Diese emotionale Herangehensweise des Künstlers wird in seinen Bildern deutlich fühlbar, die auch heute noch sehr zum Nachdenken anregen, den Betrachter verstören und berühren. MB



47 Max Radler

Breslau 1904 – 1971 München

Mann am Radio. 1929

Aquarell über Bleistift auf Papier auf Pappe. 61,7 × 47,5 cm (24 ¼ × 18 ¾ in.). Unten links mit Bleistift signiert und datiert: M. Radler 29. Oben rechts mit Bleistift bezeichnet: Studie zum Ölbild Mann am Radio. Unten rechts der Stempel in Schwarz: Max Radler. Gebräunt. [3568] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen / Privatsammlung, Berlin

EUR 40.000–60.000
USD 43,000–64,500

Bei unserem Aquarell handelt es sich um die Studie zu dem ein Jahr später entstandenen Gemälde „Der Radiohörer" (auch: „Mann am Radio", Öl auf Leinwand, 63 x 49 cm), das sich in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München befindet.

Die demokratische Verfassung der Weimarer Republik begünstigte die Herausbildung einer Massenkultur, die sich erheblich von der überwundenen Monarchie mit ihren Standesbeschränkungen unterschied. Am 12. November 1918 wurde das Frauenwahlrecht eingeführt. Die nun vermehrt in die Büros strömenden Arbeitnehmerinnen verbreiterten die Basis der sich entwickelnden Angestelltenkultur. Mit der Demokratisierung wuchs das Angebot verfügbarer Medien für alle Bürger enorm an. Während heute in der Bundesrepublik etwa 500 Zeitungen erscheinen, waren es um 1930 über 4500.

Das Radio wurde sofort Teil dieser Medienexpansion. Ab dem 29. Oktober 1923, als aus dem Berliner Vox-Haus die erste Unterhaltungssendung ausgestrahlt wurde, stieß die neue Technik auf reges und dauerhaftes Interesse.

Der Maler Max Radler, der in München lebte und wirkte, hat mit dem „Mann am Radio" ein unverwechselbares Zeitbild für den so erfolgreichen Rundfunk geschaffen. Der mit Kopfhörern aufmerksam der Sendung folgende Mann wird durch die Umgebung seines Zimmers, in der sich durchs Fenster ein Schornstein erkennen lässt, als Arbeiter charakterisiert. Damit zeigt der Künstler die weite Verbreitung des Radios und seine Bedeutung für alle Zeitgenossen, die sich über das neue Massenmedium informieren, bilden und unterhalten lassen konnten.

Radler wählt bewusst eine gekippte Perspektive, die den Radioapparat in seiner Komplexität gut zur Geltung bringt und das nachhaltige Interesse betont, dass im Zuge der Versachlichung der 1920er-Jahre der Technik allgemein entgegengebracht wurde. Das Aquarell ist eine sehr genaue Studie zu dem Gemälde „Der Radiohörer" (auch: „Mann am Radio", Öl auf Leinwand, 63 x 49 cm), das eine der Attraktionen des Lenbachhauses in München ist. MS

Max Radler: Der Radiohörer. 1930. Öl/Lwd. München, Lenbachhaus

Rainer Schoch

Wie Albrecht Dürer mit seinem Symbolbild den neuzeitlichen Künstlertypus definierte

Los 48

Dürers Meisterstich der „Melencolia" galt von jeher als eines seiner rätselhaftesten, weil persönlichsten Werke. Eine schier unübersehbare Kunstliteratur hat auf diesem „Bild der Bilder" (Peter-Klaus Schuster) einen wahren babylonischen Turm der Interpretationen errichtet. Erwin Panofsky sah in dem Blatt sicher zurecht „in gewissem Sinn ein geistiges Selbstbildnis von Albrecht Dürer".

Dargestellt ist eine reich gekleidete, mit Blüten bekränzte, geflügelte Frauengestalt. Sie sitzt, in Gedanken versunken, den Kopf schwermütig in die Hand gestützt, auf einer Stufe vor einer Mauerecke. Grübelnd hockt sie inmitten eines chaotischen Durcheinanders von Gegenständen und Geräten, die wie zufällig auf einer Baustelle liegen blieben. Achtlos hält sie einen Zirkel in der Rechten und ein Buch im Schoß. Zu ihren Füßen schläft eingerollt ein erbärmlich abgemagerter Hund. Er verstärkt den Eindruck quälender Untätigkeit, den auch der auf einem Mühlstein sitzende Putto mit seinem eifrigen Kritzeln auf ein Täfelchen nicht zu überspielen vermag. Am Nachthimmel erscheinen bedrohliche Zeichen: ein Komet und ein Regenbogen. Auf den ausgespannten Flügeln einer Fledermaus steht der Titel: MELENCOLIA I. Das frostig-fahle Zwielicht der nächtlichen Szenerie lässt die Gegenstände einander fremd erscheinen. Ihres Gebrauchswertes beraubt, werden sie fragwürdig und problematisch – ein großes Bilderrätsel.

Die Gegenstände lassen sich zwei verschiedenen Sphären zuordnen: Säge, Hobel, Zange, Nägel, Lineal und Profilholz, Hammer, Leiter und Schmelztiegel gehören zum Werkzeug der Bauleute, der Steinmetzen und Zimmerleute. Das Mühlrad, die gedrechselte Kugel und der auffällig platzierte, unregelmäßig bearbeitete Polyeder sind zugehörige Werkstücke. Einer anderen, höheren Sphäre gehören die der allegorischen Gestalt zugeordneten Messinstrumente an: Zirkel, Waage, Sand- und Sonnenuhr sowie das Stundenglöcklein und das magische Quadrat, dessen Ziffern in jeder Richtung die Quersumme 34 ergeben, stehen für das Wissen um Maß und Zahl. Damit fügt sich das Chaos zu einer aufsteigenden Ordnung, in der der Intellektuelle über den Handwerker, die „artes liberales" über die „artes mechanicae", dominieren. Kein Zweifel, dass Dürer damit ein zentrales Problem seiner Zeit und seiner eigenen künstlerischen Existenz anspricht.

Albrecht Dürer: Selbstbildnis im Pelzrock. 1500.
Öl/Holz. München, Alte Pinakothek

Die Begriffs- und Bedeutungsgeschichte der Melancholie, wie sie von Erwin Panofsky, Fritz Saxl und Raymond Klibansky dargelegt wurde, zeigt einen entscheidenden Wandel in der Epoche Dürers. Galt die vom Überfluss an schwarzer Galle herrührende Melancholie dem scholastischen Mittelalter als eine der Todsünden, der die schwermütige Untätigkeit, die Trägheit des Herzens – heute würde man sagen: die Depression – zugeordnet ist, so fand der humanistisch-neuplatonische Philosoph Marsilio Ficino (1433-1499), zu einer positiven Deutung der Melancholie. Für ihn war die unentschiedene Tatenlosigkeit des Melancholikers nicht mehr Symptom einer krankhaften Komplexion, sondern gewissermaßen ein Berufs-leiden des geistig angestrengten, denkenden Menschen. Gerade der bildende Künstler an seinem Platz zwischen handwerklicher Fertigkeit und intellektuell-kreativer Kenntnis war deshalb notwendigerweise dem Einfluss der Melancholie und des Planeten Saturn ausgesetzt.

Aus dem Briefwechsel Willibald Pirckheimers erfahren wir, dass der ehemalige Rektor der Nürnberger Lateinschule, Johannes Cochläus, Anfang April 1520 mit dem Frankfurter Bürgermeister, Philipp Fürstenberger, zusammensaß und diesem Dürers „Melencolia" und den „Hieronymus im Gehäus" zeigte. Auch wenn wir nicht wissen, was den beiden gebildeten Herren interessant erschien, so dürften sie doch auch über das Rätsel der Melancholie gesprochen haben – ohne es zu lösen. Doch allein die Vorstellung eines solchen Kunstgesprächs muss uns heute modern anmuten und Dürers „Melencolia" die immanente Funktion eines „Denkbildes" (Peter-Klaus Schuster) verleihen.

Beim vorliegenden Blatt handelt es sich um einen ausgezeichneten Abdruck des von Joseph Meder beschriebenen Zustandes M 75, 2 a. Er besitzt – wie die meisten Papiere der Meisterstiche – kein Wasserzeichen und zeichnet sich durch seinen gleichmäßig silbrigen Ton aus. Im magischen Quadrat ist die Ziffer 9 seitenrichtig korrigiert, und auf der Kugel ist noch kein Ritz zu erkennen. Auf der ungewöhnlich glatten Rückseite zeichnet sich zart ein Kreuz aus geglätteten Falten ab, das auf der Vorderseite jedoch nicht zu erkennen ist.

48 Albrecht Dürer

1471 – Nürnberg – 1528

„Melencolia I". 1514
Kupferstich auf Papier. 24,2 × 18,9 cm (9 ½ × 7 ½ in.).
Werkverzeichnis: Schoch/Mende/Scherbaum 71 / Meder 75, 2 a. Einer der seltenen Abzüge zu Dürers Lebzeiten. [3562]

Provenienz
Privatsammlung, Deutschland (1936 bei Hollstein & Puppel, Berlin, erworben)

EUR 80.000–120.000
USD 86,000–129,000

Wir danken Rainer Schoch, ehemals Graphische Sammlung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, für wertvolle Hinweise.

- **Symbolgeladener Quantensprung in die Neuzeit**
- **Einer der seltenen Abzüge zu Dürers Lebzeiten**
- **Über 80 Jahre in einer deutschen Privatsammlung**

Kein Zweifel, dass Dürer bei diesem Kupferstich seine eigene künstlerische Existenz anspricht.

49 Kris Martin

Kortrijk (Belgien) 1972 – lebt in Gent

„Mandi XV". 2007
Stahl, Bronze. 676 × 135 × 18 cm
(263 ¾ × 51 ⅛ × 7 ⅛ in.). Auf dem beiliegenden Zertifikat signiert: Martin. Prototyp für die Edition von 2 nummerierten Exemplaren und einem Künstlerexemplar. [3110]

Provenienz
Privatsammlung, Italien

EUR 25.000–35.000
USD 26,900–37,600

Ausstellung
My private 5 – Kris Martin. Venedig, Casino di Commercio, 2007 / Kris Martin. Every Day of the Weak. Bonn, Kunstmuseum; Aarau, Aargauer Kunsthaus und Hannover, Kestnergesellschaft, 2012, Abb. S. 122–123

Christoph Stölzl

Im Angesicht des aufziehenden Sturms – Otto Dix´ Bodenseelandschaft als prophetisches Zeitbild

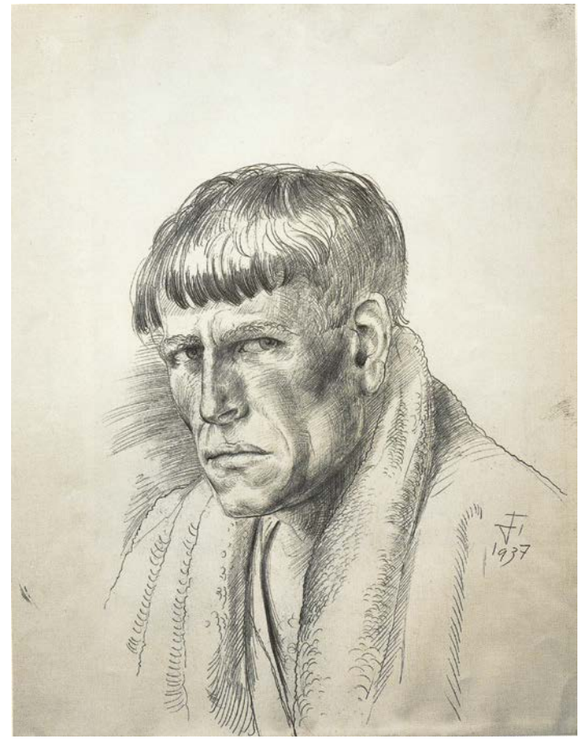
Los 50

Sturm zieht auf über dem Bodensee. Der Gewittereinbruch geschieht unvermittelt. Eben noch lagen der Untersee und der Hegau mit seinen vulkanischen Tafelbergen im Licht der Nachmittagssonne, die auch ein reifes Kornfeld im Vordergrund golden beschien. Dann, von einem Augenblick auf den anderen, ist's vorbei mit der Idylle. Rechts über dem Horizont in der Bildmitte schieben sich nun Streifen Gewölk in brandigen Farben zwischen Rosa und Ocker und Braun vor den klaren Himmel – kaum dass das Sonnenlicht in einem winzigen, gleißenden Saum hinter den Bergen hervorlugt. Wind ist eingefallen und hat den blaugrünen See aufgewühlt. Schaumgekrönte Wellen drängen heftig gegen das Ufer, und wir sind gewiss: Gleich geht es los! Denn links, ungewissen Ursprungs sowohl im Himmel wie hinter den Bergen am Horizont, dräut ein unheimliches Wolkengebilde heran: grau und schweflig, in Ballungen die Szene erobernd und an Explosionsrauch mehr erinnernd als an friedlichen Wasserdampf. Es ist eine Bedrohung, die sich unmittelbar vor dem Auge des Betrachters abspielt: ein Angriff, physikalisch-optisch nicht wirklich erklärbar – denn wie könnte das Wolkenknäuel sowohl hinter den Bergen wie so direkt in der Nähe sein? – und darum umso mehr Schrecken verbreitend. Dies ist kein bloßes Wetterphänomen, sondern der Stoff, aus dem Albträume erwachsen.

Im Sommer 1939 lebt der Maler Otto Dix, früher ein Großstadtmensch par excellence, schon sechs Jahre in der inneren Emigration in dem Fischerdorf Hemmenhofen in Sichtweite zur Schweiz. Seinen steilen Aufstieg zu dem repräsentativen Künstler der „Weimar Culture" hatte der Machtrausch der Nationalsozialisten im Frühjahr 1933 abrupt beendet. Alles, was Dix in seiner einzigartigen Mischung aus schonungslos realistischem Blick und virtuoser, altmeisterlicher Maltechnik zum Thema machte, war den Nazis verhasst: die Zerstörung aller Humanität auf den schlammbedeckten Schlachtfeldern des Weltkrieges, der sexbesessene Tanz auf dem Vulkan in den Metropolen, die ungeschönte Conditio humana jenseits aller Ideale und Harmonisierungen.

Sofort nach der Machtergreifung verliert Dix seine Professur und wird schon 1933 in einer ersten spontanen Diffamierungsausstellung in Dresden angegriffen. Das Regime wirft ihm „Wehrsabotage" und „Verhöhnung der deutschen Frau" vor. 1937 stehen seine Bilder im Mittelpunkt der Aktion „Entartete Kunst". Im November 1938 demolierte ein NS-Kommando bei einer „Haussuchung" fröhlich eines seiner Kriegsbilder. Schon im April 1933 hatte der NS-Staatskommissar für Sachsen in Dix´ Personlakte notiert: „Lebt denn das Schwein immer noch?"

Dix hatte allen Grund, existenziell in Angst zu sein. Dennoch ging er nicht ins Exil, sondern wich zum Schutz seiner Familie in die äußerste Peripherie aus, ins Landleben. 1936 baute er sich mit einer Erbschaft seiner Frau ein Haus mit Blick auf den See. Hemmenhofen war trotz aller Wohlüberlegtheit ein Existenzbruch, und Dix litt darunter mit all seiner Heftigkeit. Zuerst packte ihn der Katzenjammer: „Ich gehöre doch gar nicht dahin." Und drastisch: „Es gibt nichts Stupideres und geistig Sterileres als Leben auf dem Dorf." Aber sein bitteres „Ich stehe vor der Landschaft wie eine Kuh" hielt nicht lang vor. Ja, er war „verbannt in die Landschaft", aber er nahm die Herausforderung auf grandiose Weise an. Dix war immer der Realität vor seinen Augen verfallen gewesen; nun wurden der Bodensee, aber auch das Engadin oder Böhmen zum Stoff seines Anschauungshungers. Zwischen 1933 und 1945 hat er rund 150 Landschaften gemalt hat und eine unübersehbare Zahl von Zeichnungen geschaffen. Dabei nahm er nicht nur selbstbewusst auf Augenhöhe einen Dialog mit der deutschen Malerei der Vergangenheit auf, mit Dürer und Altdorfer wie mit Caspar David Friedrich. Er blieb vor allem auch seinen maltechnischen Errungenschaften treu: Auch die skandalösen Großstadtbilder der Zwanzigerjahre hatte er ja mit allem Raffinement altmeisterlicher Lasurtechnik angelegt. Sie eignete sich jetzt besonders für die Evozierung magischer Naturszenen voller suggestiver Tiefe: Mit Sonnenuntergängen, Gewitterstimmungen und Regenbögen schuf Dix fern von jedem „Naturalismus" Landschaften als Bühnen seines inneren Erlebens.



Otto Dix: Selbstbildnis. 1937. Silberstift auf Karton. Friedrichshafen, Zeppelin Museum

Dix war davon überzeugt, ein Künstler sei „Werkzeug dämonischer oder göttlicher Mächte, die ganz ausserhalb seiner Persönlichkeit liegen". So liegt es nahe, auch das heraufziehende Gewitter vom Sommer 1939 als ein prophetisches „Zeitbild" zu deuten: Die heile Landschaft und das reife Korn in der Schicksalssekunde vor dem herannahenden Gewalt-Orkan.

Man weiß, dass im August 1939 unter den Bauern der Spruch umging: „Wenn die Ernte eingebracht ist, geht's los." Am 24. August hatte NS-Deutschland mit der Sowjetunion einen Nichtangriffspakt geschlossen. Damit war der Weg für Hitlers Angriffskrieg gegen seine europäischen Nachbarn frei.

Das Gewitter der Aggression brach dann am 1. September los. Und wenn jemand wusste, was „Krieg" bedeutete, dann war es Otto Dix. Ihn verschlang er nicht, aber beinahe. Nach dem Attentat des Einzelgängers Georg Elser auf Hitler im Münchner Bürgerbräukeller am 8. November 1939 wurde Dix vierzehn Tage verhaftet und ergebnislos verhört – war er in Verdacht geraten, weil Elsers missglückte Flucht in die Schweiz an den Bodensee führte, nicht allzu weit von Hemmenhofen? 1945 musste Dix noch einmal an die Front. Er blieb unversehrt. Aber sein geliebtes Dresden ging im Feuersturm unter – so wie es Dix in einem gleichfalls 1939 entstandenen Bild („Lot und seine Töchter") vorweggenommen hatte.

50 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Bodenseelandschaft bei stürmischem Wetter (Gewitter am Bodensee)". 1939

Mischtechnik auf Holz. 70 × 79,8 cm (27 ½ × 31 ⅜ in.). Oben rechts monogrammiert und datiert: 19 [Monogramm] 39. Werkverzeichnis: Löffler 1939/9. [3288] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, USA

EUR 140.000–180.000
USD 151,000–194,000

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog 473: Kunst des XX. Jahrhunderts. Köln, Kunsthaus Lempertz, 11./12.6.1963, Kat.-Nr. 138, Abb. Tf. 27

- **Beklemmende Szenerie aus Otto Dix´ Zeit der inneren Emigration am Bodensee**
- **Das Landschaftsgemälde als prophetisches Zeitbild**
- **Fast surreale Übersteigerung der Realität**

51 Norbert Bisky

Leipzig 1970 – lebt in Berlin

„SCHWARZMALER II". 2008
Öl auf Leinwand. 251 × 300 cm (98 ⅞ × 118 ⅛ in.).
Rückseitig mit Filzstift in Schwarz betitelt und zweifach signiert und datiert: SCHWARZMALER II Bisky 2008. [3287]

Provenienz
The Blake Byrne Collection, Paris/Los Angeles

EUR 50.000–70.000
USD 53,800–75,300

Ausstellung
Norbert Bisky. POMPA. Berlin, St. Matthäus-Kirche, 2019

- **Anarchie in leuchtenden Farben und Kontrasten**
- **Bisky als Berliner Maler des Zeitgeistes**
- **Im Sog von Abstraktion und Figuration**

Anfangs wäre ich gern ein kalifornischer Maler geworden. Da sagte Baselitz: Nein, du musst etwas mit deiner Biografie machen.

Norbert Bisky

Vorherige Doppelseite: Installationsansicht Ausstellung Norbert Bisky. POMPA. Berlin, St. Matthäus-Kirche, 2019

52 Tony Cragg

Liverpool 1949 – lebt in Wuppertal

„4 p.m.“. 2011
Stahlguss mit Flugrost-Patina. 65 × 32 × 41 cm (25 ⅝ × 12 ⅝ × 16 ⅛ in.). Am unteren Rand stempelsigniert. Einer von 6 Güssen. [3378]

Provenienz
Privatsammlung, Österreich

EUR 60.000–80.000
USD 64,500–86,000

- **Eine Skulptur mit vielen Gesichtern**
- **Jeder Blick ein neuer Standpunkt**
- **Materie wird zu Energie, Energie zu Materie**

Das menschliche Gesicht spricht und atmet seit Tausenden von Jahren, und dennoch hat man den Eindruck, dass es noch nicht begonnen hat, das zu sagen, was es eigentlich ist und was es weiß.

Antonin Artaud

Peter Beard. Los 19

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

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

Wilfried Utermann
wilfried.utermann@grisebach.com
T +49 231 4764 3757

Stefanie Busold
Norddeutschland
stefanie.busold@grisebach.com
T +49 40 4600 9010

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

Anne Ganteführer-Trier
Nordrhein-Westfalen/Benelux
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

Dr. Annegret Funk
Baden-Württemberg
annegret.funk@grisebach.com
T +49 711 248 48 57

Jesco von Puttkamer
Süddeutschland/Österreich/Italien
jesco.puttkamer@grisebach.com
T +49 89 227 633

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

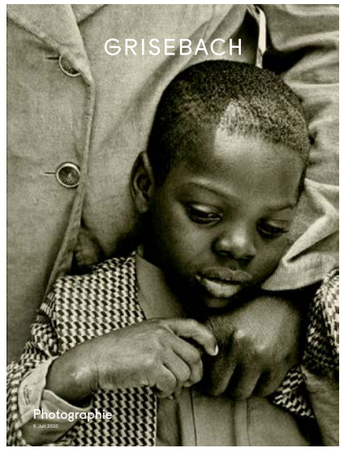
Shantala S. Branca
Schweiz
shantala.branca@grisebach.com
T +41 44 212 8888

Maureen Sarro
New York, USA/Kanada
maureen.sarro@grisebach.com
T +1 212 308 0762

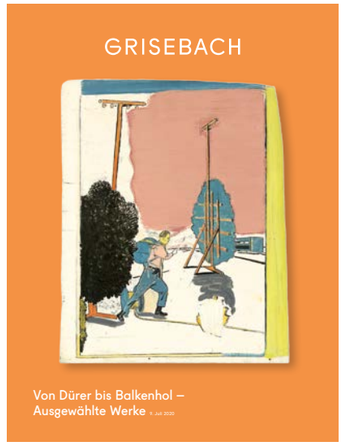
Stay informed.

Sommerauktionen in Berlin
9. und 10. Juli 2020

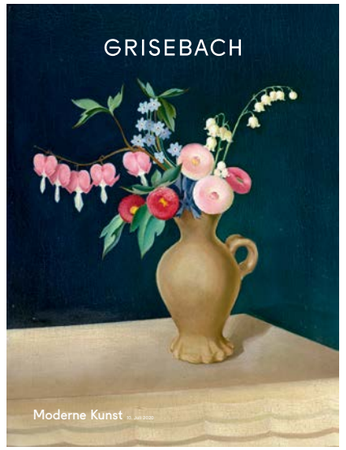
Summer Auctions in Berlin, 9 and 10 July 2020



Photographie
Donnerstag, 9. Juli 2020, 14 Uhr



Von Dürer bis Balkenhol – Ausgewählte Werke
Donnerstag, 9. Juli 2020, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 10. Juli 2020, 14 Uhr

Zeitgenössische Kunst
Freitag, 10. Juli 2020, 18 Uhr

Grisebach Online Only

Auktion vom
19. Juni bis 5. Juli
grisebach.com

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 0,93 (Kurs vom 7. Mai 2020)

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 0.93 (rate of exchange 7 May 2020)

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 nehmen wir persönlich: Ihr Private Client Team

Auch außerhalb der Auktionen unterstützen wir Sie bei allen Fragen rund um Ihre Kunst.

Private Sales

Schätzungen für Versicherungen und Erbteilungszwecke

Dokumentation und Aufarbeitung Ihrer Sammlung

Sie suchen den richtigen Restaurator, Fotografen oder benötigen neue Lagermöglichkeiten?

Sprechen Sie uns gerne jeder Zeit an.
Wir freuen uns auf Ihre Anfragen!

Laura von Bismarck
+49 30 885 915 24
laura.bismarck@grisebach.com
Fasanenstraße 25
10719 Berlin

Sophia von Westerholt
+49 211 862 921 97
sophia.westerholt@grisebach.com
Bilker Straße 4–6
40213 Düsseldorf

GRISEBACH

Berlin Düsseldorf München Zürich New York
grisebach.com

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 unbekannten Bietern 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. Anderenfalls 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 30 %. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 25 % berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 2.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % 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 25 %. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 2.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 15 % 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 Begleichung 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 0,1% 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 Urheberschaft, 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 Schadenersatz 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 (Urheberschaft, 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 Urheberschaft, 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 30 % to the hammer price. A buyer's premium of 25 % will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer's premium of 20 % will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 2,000,000. 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 hammerprice, 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 25% to the hammer price. A buyer's premium of 20 % will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer's premium of 15 % will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 2,000,000.

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 0.1% 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 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.

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 8. Juli 2020, 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 8 July 2020.

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.

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

Einliefererverzeichnis
Consignor Index

[2008] 39 [2019] 19 [2082] 24 [2083] 4, 20, 32, 33 [3001] 38
[3011] 45 [3019] 1 [3029] 16 [3041] 36 [3055] 25 [3062] 18
[3077] 21, 37 [3084] 11 [3110] 49 [3129] 34 [3147] 3 [3150] 44
[3166] 26 [3168] 8, 9, 10 [3196] 41 [3245] 43 [3287] 51 [3288] 50
[3350] 40 [3364] 7 [3378] 52 [3390] 2 [3391] 29 [3406] 13
[3422] 30 [3425] 15 [3429] 12 [3444] 42 [3451] 27 [3465] 28
[3477] 35 [3478] 6 [3548] 17 [3554] 23 [3556] 31 [3562] 22, 48
[3568] 5, 14, 46, 47

Impressum Imprint

Herausgegeben von
Grisebach GmbH
Fasanenstraße 25
10719 Berlin

Geschäftsführer
Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause
Rigmor Stüssel
HRB 25 552, Erfüllungsort
und Gerichtsstand Berlin

Auktionatoren
Dr. Markus Krause
Nina Barge

Katalogbearbeitung
Nina Barge
Laura von Bismarck
Dr. Sina Jentzsch
Miriam Klug
Dr. Markus Krause
Traute Meins
Sabina Mlodzianowski
Stefan Pucks
Elena Sánchez y Lorbach
Susanne Schmid
Dr. Martin Schmidt
Isabel von Verschuer

Research
Miriam Klug

Provenienzrecherche
Dr. Sibylle Ehringhaus

Textbeiträge
Nina Barge (NB)
Shantala Sina Branca (SSB)
Maike Brüggen (MB)
Sarah Buschor (SaB)
Britta von Campenhausen (BvC)
Ulrich Clewing (UC)
Anne Ganteführer-Trier (AGT)
Christian Ganzenberg (CG)
Oliver Hell (OH)
Gloria Köpnick (GK)
Sabina Mlodzianowski (SM)
Marina Neumeier (MN)
Dr. Elke Ostländer (EO)

Text-Lektorat
Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung
Ulf Zschommler

Photos
Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2020
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH
Umschlag vorne: © courtesy
Galerie EIGEN + ART Leipzig/
Berlin und Zwirner, New York/
London VG Bild-Kunst, Bonn
2020
1., 2. und 4. Vorlaufseite:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020
2. Vorlaufseite: © Nolde Stiftung
Seebüll
Abb. zu Los 12: © Kunstmuseum
Stuttgart
Abb. zu Los 22: © akg-images /
Orsi Battaglini / Tristan Lafran-
chis
Foto Los 23: © Hannes Woidich
Fotografie
Abb. zu Los 24: © Michael Trier /
Archiv Michael Trier
Foto Los 35: © Rudolf Stingel,
courtesy Sadie Coles HQ,
London
Abb. zu Los 36: © Fritz Schreiber
Abb. zu Losen 38/47/48:
© akg-images
Foto Los 49: © Dirk Pauwels
Inszenierungen: © Linus Mueller-
schoen / © Karen Bartsch
Installationsfoto zu Los 51:
Courtesy of Norbert Bisky and
König Galerie, Berlin/London/
Tokio, Fotograf: Leo Seidel
Abb. zu Losen 8/12/36/38/41/
50/51: © VG Bild-Kunst, Bonn
2020 (für vertretene Künstler)

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 Ziegan, Berlin

Produktion
Nora Rüsenberg

Database-Publishing
Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie
Königsdruck GmbH

Gedruckt auf
Maxisatin, 135 g/qm

Schriften
Fugue, Radim Pesko
Aperçu Pro, Colophon Foundry

Abbildung auf dem Umschlag vorne:
Neo Rauch, Los 42

Abbildung auf dem Umschlag hinten:
Jan Brueghel d.J., Los 28 (Detail)

Grisebach — Sommer 2020

grisebach.com