

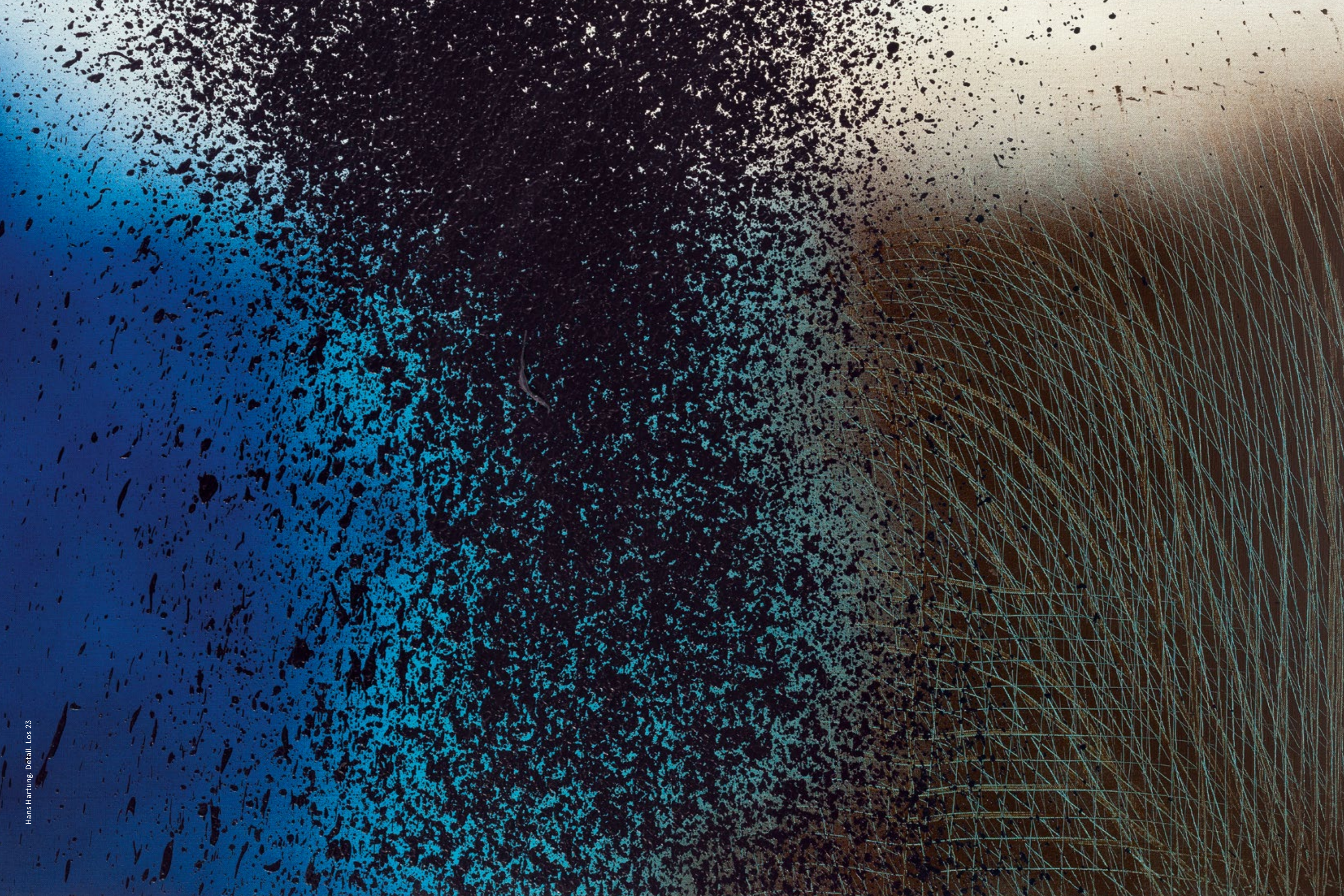
An abstract painting featuring a central figure in a yellow and orange striped garment, surrounded by various geometric shapes and patterns in shades of yellow, orange, and purple. The style is expressive and textured, with visible brushstrokes and layered colors. The background is a mix of light green and yellow tones.

GRISEBACH

Ausgewählte Werke 1. Juni 2023

Ferrino
15







Pablo Picasso, Detail, Los 4



Lovis Corinth, Detail, Los 5

Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 350
1. Juni 2023, 18 Uhr

Selected Works
Auction No. 350
1 June 2023, 6 p.m.



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



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



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



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



Daniel von Schacky
Zeitgenössische Kunst
+49 30 885 915 4455
daniel.schacky@grisebach.com



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

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Ausgewählte Werke

München

Kunst des 19. Jahrhunderts:
4. Mai 2023, 10 bis 18 Uhr
5. Mai 2023, 10 bis 14 Uhr
Ausgewählte Werke:
9. Mai 2023, 10 bis 17 Uhr
10. Mai 2023, 10 bis 16 Uhr
Grisebach
Türkenstraße 104
80799 München

Düsseldorf

5. Mai 2023, 10 bis 18 Uhr
6. Mai 2023, 10 bis 16 Uhr
Grisebach
Bilker Straße 4–6
40213 Düsseldorf

Zürich

12. Mai 2023, 10 bis 18 Uhr
13. Mai 2023, 10 bis 16 Uhr
Grisebach
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

Sämtliche Werke

Berlin

24. bis 31. Mai 2023
Grisebach
Fasanenstraße 25, 27 und 73
10719 Berlin
Mittwoch bis Dienstag 10 bis 18 Uhr
Mittwoch, 31. Mai 2023, 10 bis 15 Uhr

1 Hannah Höch

Gotha 1889 – 1978 Berlin

Seltene Vögel. 1924/25

Gouache auf bräunlichem Papier (aus einem Skizzenblock). 25,9 × 26,5 cm (10 ¼ × 10 ⅜ in.). Unten rechts monogrammiert: H.H. Unten links mit einer Widmung: AN HEINZ. [3255] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (1979 in der Galerie Nierendorf, Berlin, erworben)

EUR 20.000–30.000

USD 21,700–32,600

Ausstellung

Hannah Höch zum neunzigsten Geburtstag, Gemälde, Collagen, Aquarelle, Zeichnungen. Gedächtnisausstellung. Berlin, Galerie Nierendorf, 1979/80, Kat.-Nr. 26, Abb. S. 22

Gewidmet ist die Gouache dem Komponisten Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988).



Hannah Höch mit Dada-Puppe. Anfang 1920er-Jahre

Hannah Höch, die einzige Frau unter den Männern der Berliner Dada-Bewegung, hat mit ihrem so abwechslungsreichen Werk die sezierende Schärfe des kulturellen Aufstands gegen alles Bürgerliche mit verspielter Ironie bereichert. Im Wissen um die „Millionen und Abermillionen berechtigter anderer Anschauungen“ führte sie ihre Kunst über die aggressive Opposition hinaus, die die Dadaisten in der Verzweiflung über das „wahnwitzige Simultankonzert von Morden, Kulturschwindel, Erotik und Kalbsbraten“ umtrieb (Richard Huelsenbeck 1920). Es war schwer genug für Hannah Höch, sich im Dunstkreis von Alphetieren wie Raoul Hausmann zu bewegen, der einige Jahre ihr schwieriger Lebensgefährte war und sie nach ihrem Bekunden sowohl weiterbrachte wie hemmte. Mit Kurt Schwitters hingegen, den sie durch eine gemeinsame Reise nach Prag im Jahr 1921 kennen- und schätzen lernte, verband sie eine tiefe Freundschaft, die künstlerisch fruchtbar ausgelebt wurde. Höch: „Wo unsere Charaktereigenschaften nicht übereinstimmten und die daraus resultierenden Verhaltensweisen – da tolerierten wir einander. Der Boden, der unser schöpferisches Wollen bedingte, war wohl ein ähnlicher.“

Konkret Gestalt nahm dies an in einer geplanten Anti-Revue, die Höch und Schwitters 1925 konzipierten, nachdem sie vorher gemeinsam im Metropol-Theater eine der populären „Kitsch-Revuen“ gesehen hatten, deren „nur auf Sex-Wirkung“ basierendem Konzept sie etwas entgegengesetzten wollten. Schwitters sollte für die Texte und die ganze Merz-Dramaturgie verantwortlich zeichnen und Höch die Ausstattung und Figuren beisteuern. Als musikalischer Mitstreiter gesellte sich der Komponist Hans Heinz Stuckenschmidt dazu.

Hannah Höch hatte eine Kabarettbühne geplant, deren Wände mit ihren Figuren bemalt sein sollten. Unser Blatt zeigt einige dieser Figuren, die hier wie in einem Balanceakt auf einem schwebenden Reif platziert sind. Diese Wesen sind an Höchs Dada-Puppen angelehnt, mit denen sie auftrat und die in Verbindung mit der sie bewegenden Künstlerin als Ausdruck einer dreidimensionalen Montage gelesen werden konnten, die mit ihrer plastischen Präsenz die Dinge gleichermaßen zum Tanzen brachten wie ihre zweidimensionalen Pendants. Schwitters, Höch und Stuckenschmidt setzten viel Energie in die Konzeption der Anti-Revue: „Acht Tage arbeiteten wir einträchtig und fieberhaft in Berlin.“ Ausdruck dieser Wertschätzung ist Höchs Widmung an Stuckenschmidt, die sie auf der Gouache notierte: AN HEINZ. Letztendlich wurde das Projekt, aus welchen Gründen auch immer, nie realisiert.

Hannah Höchs Gouache legt Zeugnis ab von einer turbulenten Zeit, in der Spiel und Ernst haarscharf nebeneinanderlagen.

MS



2 Yaacov Agam

Rishon LeZion 1928 – lebt in Tel Aviv

Super Ligne Volume. 1969

Bewegliche Innen- und Außenskulptur aus poliertem Edelstahl. 268 × 207 × 220 cm (105 ½ × 81 ½ × 86 ⅝ in.).

Auf einem der Stäbe unten signiert und datiert (gestempelt): YAACOV AGAM 1969. Unikat. [3363]

Provenienz

Gustav Stein, Köln / Privatsammlung, Brandenburg

EUR 60.000–80.000

USD 65,200–87,000

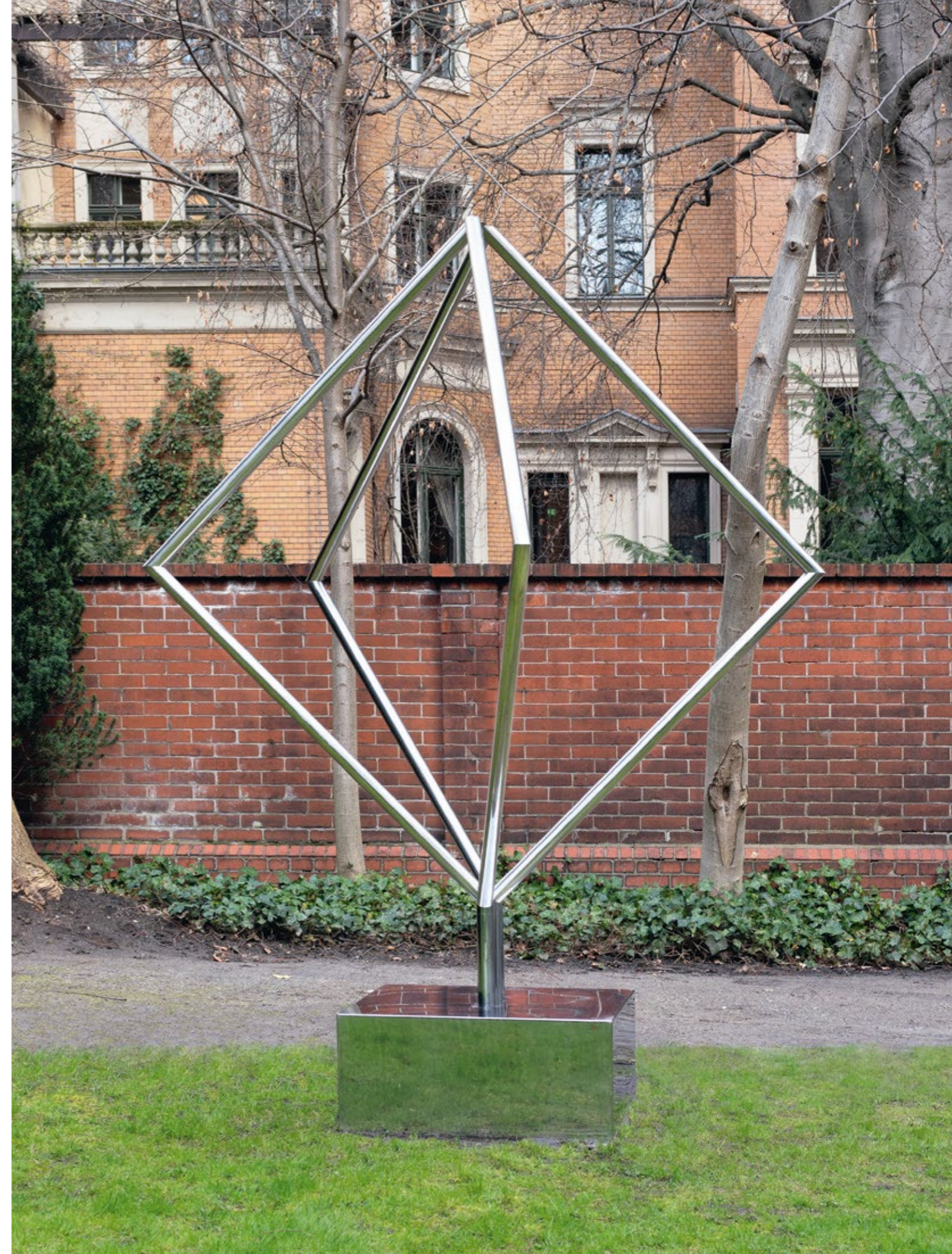
Vier Stäbe aus poliertem Edelstahl, identisch in der Länge und zweifach geknickt, die nebeneinander in einer Reihe in einen niedrigen Sockel eingelassen sind: Aus dieser provozierend minimalistischen Versuchsanordnung schuf der Bildhauer Yaacov Agam im Jahr 1969 ein faszinierend komplexes Meisterwerk der konzeptuellen kinetischen Kunst, die Plastik „Super ligne volume“.

Agam, 1928 in Rishon LeZion bei Tel Aviv geboren, studierte zunächst von 1946 bis 1949 bildende Kunst an der Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem bei Mordecai Ardon, einem ehemaligen Bauhaus-Schüler. An der Kunstgewerbeschule in Zürich setzte er sein Studium bei Johannes Itten fort, wo er auch Max Bill kennenlernte. Seit den frühen 1950er-Jahren lebte er in Paris; 2017 zog Agam wieder zurück nach Tel Aviv. Bereits mit seiner ersten Einzelschau 1953 in der Pariser Galerie Craven erregte der Künstler Aufsehen. Beteiligungen an dem Salon des Réalités Nouvelles (1954) und der Ausstellung „Le Mouvement“ in der Galerie Denise René (1955) folgten und bestätigten seinen herausragenden Rang als Pionier der internationalen Kinetic Art.

Zu Agams Hauptwerken zählen die großformatige, stark farbige Wandinstallation „Double métamorphose III“ von 1968/69, die sich heute im Besitz des Musée National d'Art Moderne im Centre Pompidou befindet, sowie die monumentale Brunnenplastik „Fontaine musicale“ im Geschäftsviertel La Défense, bei der Agam 1975 auch auf die Wirkung von Klang setzte. Unsere kinetische Plastik „Super ligne volume“ entstand zur selben Zeit wie „Double métamorphose III“ und macht in ihrer Reduktion auf nur ein minimal gestaltetes, sich wiederholendes künstlerisches Grundelement die enorme Bandbreite des Schaffens von Yaacov Agam deutlich.

Die vier etwa zwei Meter langen Edelstahlstäbe scheinen fest verankert in ihrem Sockel zu stehen. Ihre Umrisslinie verläuft zunächst vertikal, greift dann in einem Winkel von ungefähr 150 Grad aus, um sich etwa auf der Hälfte der verbleibenden Strecke in einem weiteren Knick von 90 Grad wieder zur mittleren Senkrechten zu neigen. An dem Punkt kommt eines der entscheidenden Merkmale der Kunst Agams ins Spiel: Das räumliche Bild, das die vier beweglichen Stäbe ergeben, verändert sich, je nachdem von welchem Standpunkt aus man sich ihm nähert.

Der Umstand, dass es die Betrachterinnen und Betrachter sind, die „Super ligne volume“ quasi „vollenden“, ist typisch für die Konzeptkunst der 1960er-Jahre. Allerdings zeichnet sich die Plastik noch durch eine weitere Eigenschaft aus. Die vier Stäbe lagern nämlich so im Sockel, dass sie in der Vertikalen beweglich bleiben. Auf diese Weise vervielfacht sich die Anzahl der möglichen dreidimensionalen Bilder, die „Super ligne volume“ zu produzieren imstande ist, potenziell ins Unendliche. UC



3^N Hans Purrmann

Speyer 1880 – 1966 Basel

„Rotes Haus mit Palme“. 1958

Öl auf Leinwand. 60 × 73 cm (23 5/8 × 28 3/4 in.). Unten rechts signiert und datiert: H. Purrmann. Auf dem Keilrahmen Etiketten der Ausstellungen München 1960 und 1962, Aarau 1966 und Berlin 1982 (s.u.).
Werkverzeichnis: Billeter 1958/16. [3270] Gerahmt.

Provenienz

Heidi Vollmoeller, Zürich / Privatsammlung, Schweiz

EUR 60.000–80.000

USD 65,200–87,000

Ausstellung

Deutscher Künstlerbund. 10. Ausstellung. München, Haus der Kunst, 1960, Kat.-Nr. 133 / Hans Purrmann. München, Haus der Kunst, 1962, Kat.-Nr. 105 / Hans Purrmann 1880–1966. Aarau, Aargauer Kunsthhaus, 1966, Kat.-Nr. 123 / Hans Purrmann (1880–1966). Malerei, Graphik, Zeichnungen, Plastik. Berlin, Akademie der Künste der DDR, 1982, Kat.-Nr. 108 (Blick gegen Epomeo)

Hans Purrmann lebte in München und Berlin, am Bodensee und fast zehn Jahre in Paris. Doch seine Sehnsucht galt Italien und allem Italienischen: Rom, Florenz, Neapel, die Insel Ischia und Montagnola im Tessin waren die Orte, an denen er sich am liebsten aufhielt, Motive für seine Gemälde fand, Nazi-Herrschaft und Krieg überstand.

Aber auch Frankreich und die hauptstädtische Kunstszene hatten ihn geprägt. Unter den Künstlern, die er dort traf, deren Schaffen er kennenlernte – Pablo Picasso, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir –, beeindruckte ihn besonders Henri Matisse. Die beiden wurden enge Freunde, gründeten zusammen die private Kunstschule Académie Matisse und blieben einander ihr ganzes Leben verbunden.

Wie ungeheuer fruchtbar diese Verbindung war, davon gibt Purrmanns Schaffen auf überaus glückliche Art Auskunft. So auch das Gemälde „Rotes Haus mit Palme“, das Purrmann knapp vier Jahre nach dem Tod von Matisse malte. Von ihm angeregt, hatte Purrmann schon früh den Mut, Kompositionen flächig anzulegen, Umrisslinien zu gebrauchen und kräftige Farben einzusetzen.

Auf welche Weise er dies in seine eigene Handschrift übersetzte, lässt sich an dem Bild gut erkennen. Die längs gestrichelte Pinselführung, die für Purrmann charakteristisch ist, erlaubte es ihm, dem vermeintlich alltäglichen Bildgegenstand – ein Haus mit Garten, in dem eine große Palme steht – eine enorme Kraft und Dynamik zu verleihen. Jeder Quadratzentimeter auf dieser Leinwand scheint animiert zu sein, zu zittern und zu vibrieren.

Die freudige Erregung, die der damals bereits 77-jährige Künstler beim Malen empfunden haben muss, ist fast mit Händen zu greifen: Die Pracht, der Überfluss und die Hitze des Südens, das satte Kolorit, Rot, Grün, Blau, der Baum mit seinen ausladenden, ebemäßig gewachsenen, Schatten spendenden Palmwedeln, all das gedeiht auf das Üppigste.

Purrmann schuf das „Rote Haus mit Palme“ während eines Aufenthalts auf Ischia, im Hintergrund erhebt sich im bläulichen Dunst der Monte Epomeo, der höchste Berg der Insel. Aber die Topografie spielt nur eine Nebenrolle. Hier geht es um den unverstellten Ausdruck purer Lebenslust.

UC



4 Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„Femme au corsage à fleurs“. 1958

Lithografie auf Arches-Velin. 63,6 × 48,1 cm

(66 × 50,3 cm) (25 × 18 7/8 in. (26 × 19 3/4 in.)). Signiert.

Werkverzeichnis: Rau 665 / Mourlot 307. Einer von 50 nummerierten Abzügen. Paris, Galerie Louise Leiris. [3186] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 70.000–90.000

USD 76,100–97,800

Picasso hat in seiner Druckgrafik wie kaum ein anderer Künstler, Rembrandt ausgenommen, in Serien gearbeitet und das Motiv von Schritt zu Schritt immer wieder neuen Wandlungen und Variationen unterzogen, von denen jede ihren eigenen Reiz entfaltet. Als er 1952 in der Töpferei von Madoura in Vallauris die 25-jährige Jacqueline Roque kennenlernte, konnte niemand ahnen, dass sie diejenige sein würde, von der Picasso die meisten Darstellungen malen und lithografieren sollte. Über 400 Mal hat er Jacqueline Roque, die 1961 seine vierte und letzte Ehefrau wurde, porträtiert.

Die „Femme au corsage à fleurs“ gehört dabei zu den schönsten Bildnissen und ist ins kollektive Bildgedächtnis eingegangen. Die lithografische Technik bot dem Künstler in ihrer leichten Handhabung und stilistischen Variationsbreite die willkommene Möglichkeit, jedes Stadium der Zeichnung in Tuschpinsel, Kreide und gekratzten Partien in eigenen Abzügen festzuhalten, sodass ein filmisches Zusammenführen der einzelnen Blätter wie in einem großen Daumenkino die Vervollkommnung des Bildnisses zeigen würde.

Die schwungvolle Umrisszeichnung hat Picasso nach und nach verdichtet, um dann später einzelne Partien wieder aufzuhellen und damit die Gewichtung der mit Blumenmotiven geschmückten Bluse und des Profils zu harmonisieren. Die feinen, in die dunklen Partien gekratzten Linien in Haar und Bluse tragen gleichermaßen zur formalen Geschlossenheit von Antlitz und Oberkörper bei. Picasso platziert Jacqueline am linken Bildrand und lässt sie mit würdevoller Ruhe ins Offene blicken. Dies ist das Bildnis einer Frau, die ganz bei sich ist und den Künstler zu einer besonders eindringlichen Darstellung animiert hat. MS





Gloria Köpnick Die Anziehung hinter der Maske – Lovis Corinth malt den Zauber des aufregenden Anfangs

Lovis Corinth hat „wie in einem Lebensrausch gemalt“, notierte der Kunstkritiker Karl Scheffler anlässlich der großen Ausstellung 1923 im Berliner Kronprinzenpalais (Karl Scheffler: Corinth, in: Kunst und Künstler, 21. Jg. 1923, H. 12, S. 340). Dem furiosen Schaffensrausch des Künstlers ist auch unser 1902 entstandenes Gemälde zu verdanken, das 1923 Teil der Ausstellung zum 75. Geburtstag des Malers war: In pastosem Pinselduktus und vor einem dunklen Fond schildert der Berliner Impressionist eine junge Frau in einem weißen, schulterfreien Kleid, die sich kokett dem Betrachter zuwendet. Während sie die linke Hand verführerisch zum Dekolleté führt, hält sie in ihrer Rechten einen schwarzen Fächer, der modisch abgestimmt ist auf die schwarze Maske, und ein ebenfalls schwarzes Spitzentuch, das ihr Haar bedeckt und bis auf die Brust reicht. Ihr Blick geht verschmitzt zur Seite. Durch die Maske verrät sie, bleibt die Dargestellte eine lächelnde Unbekannte.

Das Bildnis zeigt – wie das Werkverzeichnis des Malers auflöst – die 21-jährige Charlotte Berend, die spätere Frau des Künstlers. Im Oktober 1901 war sie die erste Schülerin in Corinth's Malschule in der Berliner Klopstockstraße. „Seine Korrektur war für mich, als wenn mich jemand genau auf den Weg hinstellte, den ich laufen wollte“, erinnert sie sich an den Unterricht (Charlotte Berend-Corinth: Mein Leben mit Lovis Corinth, Hamburg 1948, S. 69). Im Berliner Kulturleben dieser Jahre begegneten sich die beiden auch außerhalb des Unterrichts, so auf einem Ball, für den sich die junge Frau eigens ein weißes Seidenkleid hatte anfertigen lassen: „Wir kauften ein, und es wurde ein weißes, für meine Begriffe geradezu himmlisches Kleid daraus“ (ebd., S. 77).

Wenige Wochen später gab es erneut einen Ball, auf dem Charlotte Berend hoffte, Corinth wiederzutreffen. Auf dem schicksalhaften Maskenball – einer sogenannten Redoute – im Theater von Ernst von Wolzogen begegneten sie sich: „Ich weiß nicht mehr, was wir tanzten, aber zum Schluß zog er mich an sich und küßte mich plötzlich auf den Mund“ (ebd., S. 79).

Unser Bild zeigt Charlotte Berend in ebendiesem weißen Seidenkleid des Maskenballs von 1902. Auch auf einem zweiten, ganzfigurigen Gemälde (Berend-



Los 5

Corinth/Hernad 236, Abb. rechts), das sich heute in der Sammlung des Berliner Stadtmuseums befindet, trägt Charlotte Berend dieses Kleid, doch keine Maske. Während das Bild aus dem Berliner Stadtmuseum konkretes Porträt ist, spielt unser Bild mit dem Zauber des aufregenden Anfangs.

Charlotte Berend-Corinth, die ihre eigene Karriere als Malerin für die kommenden Jahrzehnte zurückstellte, wurde zur Muse des Malers und zum Sujet zahlreicher Gemälde ihres Mannes. Ihrer Leidenschaft für Maskenbälle folgte das Paar bis zuletzt: Das letzte Bildnis seiner Frau, das Corinth 1924 – im Jahr vor seinem Tod – anlässlich eines Kostümballs der Berliner Sezession malte, zeigt Charlotte Berend-Corinth verkleidet als spanische „Carmencita“ (Städel Museum, Frankfurt a. M., Berend-Corinth/Hernad 961).

Dem ersten Kuss waren eine über 20-jährige Beziehung und zwei gemeinsame Kinder gefolgt. Nach Corinth's Tod widmete sich seine Witwe der Bewahrung seines künstlerischen Erbes und der Erarbeitung des Werkverzeichnisses seiner Gemälde. Im Februar 1930 notierte sie: „Das ist eine Arbeit, dieses Œuvre-Werk, worunter man beinahe zusammenbrechen könnte!“ (ebd., S. 180). Ihr verdienstvolles Werk, das 1958 schließlich publiziert wurde, ist bis heute wichtige Grundlage der Werkbetrachtung.

Auch ihr eigenes künstlerisches Schaffen setzte Berend-Corinth nach dem Tod ihres Mannes fort. Sie begann wieder zu malen und unterhielt zeitweise eine eigene Malschule. Nach Stationen im europäischen Ausland flüchtete sie, als Jüdin von Verfolgung bedroht, 1939 in die USA, wo auch die gemeinsamen Kinder Thomas und Wilhelmine ihren Wohnsitz nahmen. Nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlichte sie ihre Erinnerungen an das Leben mit dem Maler, in denen sie auch die ersten Begegnungen beschrieb. Charlotte Berend-Corinth starb 1967 in New York.



Lovis Corinth. Porträt Charlotte Berend im weißen Kleid. 1902. Öl/Lwd. Stiftung Stadtmuseum Berlin

5^N Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Maske im weißen Kleid“ (Charlotte Berend). 1902
Öl auf Leinwand. 78,5 × 63,5 cm (30 7/8 × 25 in.).
Oben rechts signiert: Lovis Corinth. Werkverzeichnis:
Berend-Corinth/Hernad 236. [3377] Gerahmt.

Provenienz

Hugo Cassirer, Berlin (bis 1920) / Lotte Fürstenberg-Cassirer, seine Witwe, Berlin/Johannesburg / W. Seehoff, Johannesburg (1958/59) / Galerie Dr. Bühler, München (wohl 1984 bei Sotheby's erworben) / Privatsammlung, Schweiz (1984 bei Bühler erworben) / Privatsammlung, Schweiz

EUR 250.000–350.000

USD 272,000–380,000

Ausstellung

Lovis Corinth, Katalog der Ausstellung des Lebenswerkes. Berlin, Galerie Paul Cassirer in den Räumen der Secession, 1913, Kat.-Nr. 70 (dat. 1903) / Deutsche Kunstausstellung. Sofia 1918, Kat.-Nr. 66 / Corinth Ausstellung. Einhundertsebenzig Bilder aus Privatbesitz. Berlin, Nationalgalerie, im ehemaligen Kronprinzenpalais, 1923, Kat.-Nr. 26 / Catalogue of the 29th London Exhibition, 1925. London, Royal Academy of Arts, Burlington House, 1925, Kat.-Nr. 277

Literatur und Abbildung

Carl Georg Heise und Charlotte Berend-Corinth: Lovis Corinth. Bildnisse der Frau des Künstlers. Stuttgart, Reclam-Verlag, 1958, S. 5/6, S. 18/19 u. Abb. 1, nach S. 16 / Gert von der Osten: Lovis Corinth. München, Verlag F. Bruckmann, 1955, hier die zweite, durchgesehene Auflage 1959, S. 193, Abb. S. 72 / Weltkunst, 1984, Nr. 17, S. 2221 / Versteigerungskatalog: New York, Sotheby's, 24.5.1984, Kat.-Nr. 88, m. Abb. / Ausst.-Kat.: Lovis Corinth. München, Haus der Kunst; Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, und London, Tate Gallery, 1996/97, Kat.-Nr. 71 (erwähnt, nicht ausgestellt)



6^N Egon Schiele

Tulln 1890 – 1918 Wien

„Self-Portrait (Selbstporträt)“. 1912

Bleistift auf Strathmore-Japan. 48 × 31,5 cm
(18 7/8 × 12 3/8 in.). Unten rechts signiert und datiert
(übereinandergestellt): EGON / SCHIELE / 1912.
Werkverzeichnis: Kallir 1175. [3326] Gerahmt.

Provenienz

Peter Spelman und Alexandra Aldham, England /
Worthington Gallery, Chicago (1989 bei Hauswedell &
Nolte erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 109,000–163,000

Literatur und Abbildung

Impressionist and Modern Drawings and Water-
colours. London, Sotheby's, 5.12.1985, Kat.-Nr. 535,
m. Abb. / Impressionist and Modern Drawings and
Watercolours. London, Sotheby's, 30.11.1988, Kat.-
Nr. 449, m. Abb. / Auktion 277: Moderne Kunst.
Hamburg, Hauswedell & Nolte, 9./10.6.1989, Kat.-
Nr. 1077a, Abb. Tf. 250

Egon Schiele, der Virtuose der psychologischen Einfühlung, hat sich auf unserer Zeichnung selbst porträtiert. Der Maler, eine singuläre Persönlichkeit der europäischen Moderne, war damals nicht älter als 22 Jahre – und ohne jeden Zweifel ein Frühvollendeter. Schiele, der nur sechs Jahre später starb, verstieß gegen jede Konvention, die in der spätfeudalen Gesellschaft jener Zeit Gültigkeit besaß.

Begierde, Lust, Ängste und Deformationen, der Rausch des Erotischen, der Reiz des Expressiven und die Freude, mit der er festgeschriebene und unausgesprochene Gesetze ignorierte: All dies findet sich in seinen besten, ab etwa 1910 entstandenen Bildern – auch in diesem Selbstporträt. Schieleles wie in einem Moment der Überwältigung, des Erschreckens oder der Euphorie geöffneter Mund, die sinnlichen Lippen, die weit aufgerissenen Augen, in denen sich ein nicht eindeutig zu definierender Ausdruck zeigt: Sie legen nahe, dass der Künstler auf die Darstellung seines Antlitzes besondere Aufmerksamkeit verwendete. Ein – auch im Wortsinn – Augenblick, dessen Bedeutung man für die Kunst Europas um 1910 gar nicht überschätzen kann.

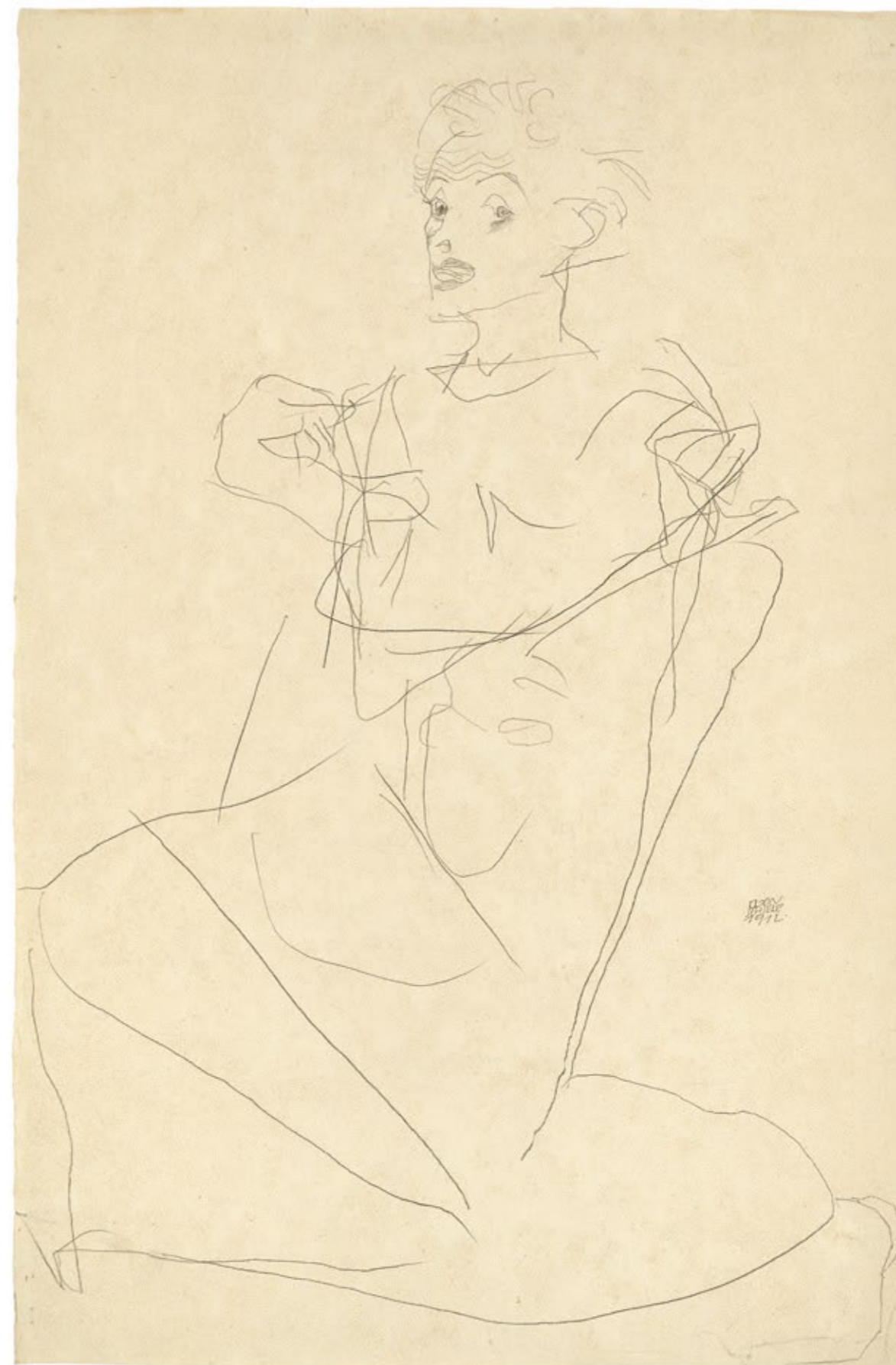
Von heute aus betrachtet aber mindestens genauso bemerkenswert ist das, was sich auf dieser virtuoson Zeichnung sonst noch abspielt. Seinen Haarschopf und rechten Arm erkennt man, seine linke Hand auch – aber in den Kategorien einer die Welt der realen Gegenstände wiedergebenden Malerei lässt sich alles andere nicht beschreiben. Mit dem Bleistift brennt Schiele dort, wo man seinen Körper vermuten muss, ein spektakuläres Feuerwerk der Linien ab.

Was er am Leibe trägt, könnte ein bodenlanges Gewand sein. Vor allem an der Schulterpartie durchzucken die Spuren des Stiftes das Papier, wie unkontrollierbare muskuläre Konvulsionen in höchster Ekstase. Unklar bleibt, ob Schiele damit einen körperlichen oder geistigen Zustand abbildete. Aber gerade dies macht die Faszination aus, die von diesem Selbstporträt ausgeht.

UC



Egon Schiele. 1915





Eugen Blume Spannungsvolle Ruhe im Exil – der Strand als Lebensbühne mit offenem Ausgang



Unter den großartigen Bildern, die in Beckmanns Amsterdamer Zeit entstanden sind, scheint das kleinformatige Bild einer liegenden Frau in einer aufgespannten „Hängematte“ (Tiedemann 622) kaum ins Gewicht zu fallen. Erhard Göpel, Zeitzeuge, Freund des Künstlers und tiefgründiger Kenner seines Œuvres, hat er dieses kleine Werk 1943 als Kurier in Verwahrung gegeben. Was mochte ihn, den Beckmann als Gesprächspartner außerordentlich geschätzt hat, an diesem Bild interessiert haben? Wer sich wie er mit der Bildsprache Beckmanns auskannte, war sicher von der gewagten Komposition in einem hohen Maße fasziniert. Obwohl wir nicht von einer Skizze oder einem Entwurf sprechen können, wirkt das Werk wie ein Versuch auf ein großes Format hin. Das Bild erscheint in seiner Spannung und Flächenbetonung überraschend monumental. Möglicherweise kündigte sich hier ein neuer Formgedanke an.

Auf einer zwischen zwei Pfosten am Strand aufgespannten Hängematte liegt eine mit einem blauen Badetuch bedeckte Frau mit freien Brüsten, die Arme unter dem Kopf verschränkt. Ihr Körper folgt bis zu den parallel liegenden Füßen dem Schwung ihrer Liegestatt. Erst auf den zweiten Blick fällt links hinter einem aufgespannten Sonnenschirm ein Mann im Liegestuhl auf, der ebenfalls die Arme hinter den Kopf geschoben, die Beine weit ausgestreckt hat. Zweifellos haben wir es mit einem Paar zu tun, möglicherweise sogar mit dem Ehepaar Beckmann an einem der nicht weit von Amsterdam gelegenen Strände von Zandvoort oder Scheveningen, die im holländischen Exil nicht nur wiederholt Thema von Beckmanns Malerei, sondern auch Orte der Erholung waren. In seinem Tagebuch schrieb er im Entstehungsjahr des Bildes am 3. September: „War allein in Zandvoort, seit langem wieder einmal frisch und fast jung. Schade, daß man das nicht halten kann“. Bei einem dieser Strandgänge könnte er eine derartige Szene gesehen haben. Mensch und Meer faszinierten den Künstler bis an sein Lebensende. Bereits 1902 entstanden erste, noch menschenleere Meerlandschaften. Noch in seinem letzten Lebensjahr 1950 übermalte er die „Schlafende am Strand“ von 1927 (Tiedemann 826).

Die zurückgenommenen Details in dem Strandbild von 1942 widersprechen aber jedem Versuch, konkrete Personen und Orte zu identifizieren. In Beckmanns Ikonografie sind Mann und Frau im Spannungsfeld der Geschlechterbeziehung keine harmlosen Beobachtungen. Betrachten wir das Bild unter diesen Auspizien, verliert es die mutmaßliche Alltäglichkeit einer gewöhnlichen Strandszene. Die Betonung des Erotischen erinnert an das Doppelspiel der nackten und bekleideten Maja von Goya. Beckmann fügt aber der verführerischen Frau den Mann hinzu. Die Dominanz des Weiblichen ist augenfällig, das Männliche hingegen ist zweifach verborgen, hinter der Frau und einem Schirm, der wie ein Schild jede Versuchung abzuwehren scheint. Die verborgene, quer in die Tiefe des Raumes gelegte Gestalt verleiht dem Bild etwas irritierend Bedrohliches. Nach links geneigt, scheint sie von einer unsichtbaren Kraft gleichsam aus dem Bild zu rollen. Sie destabilisiert die Ruhe der Liegenden, signalisiert eine existenzielle Gefahr, der sich Beckmann und seine Frau Mathilde in ihrem Amsterdamer Exil täglich ausgesetzt sahen.

7 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Hängematte“. 1942

Öl auf Leinwand. 24 × 36 cm (9 ½ × 14 ⅛ in.).

Unten rechts (schwach lesbar) signiert, bezeichnet und datiert: Beckmann A[msterdam] 42. Auf dem Keilrahmen oben links ein Etikett der Galerie Curt Valentin, New York. Werkverzeichnis: Tiedemann 622 (<https://beckmann-gemaelde.org/622-haengematte>; Abfrage am 21.4.2023). [3137] Gerahmt.

Provenienz

Atelier Max Beckmann / Erhard Göpel, München (als Kurier am 23. März 1943 übernommen) / Privatsammlung, Wassenaar (zur Verwahrung) / Atelier Max Beckmann (Rückgabe) / Mathilde Q. Beckmann, New York (bis 1986; zwischenzeitlich in Kommission bei Curt Valentin) / Familie Beckmann / Privatsammlung, Österreich

EUR 300.000–400.000

USD 326,000–435,000

Literatur und Abbildung

Erhard und Barbara Göpel: Katalog der Gemälde. Band I: Katalog und Dokumentation. Band II: Tafeln und Bibliographie. Bern, Kornfeld und Cie, 1976, Kat.-Nr. 622



8 Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

„KARNAVAL“. 1915

Aquarell und Tuschfeder auf Bütten.
19,8 × 24,8 cm (23,7 × 31,5 cm) (7 ¾ × 9 ¾ in.
(9 ⅝ × 12 ⅝ in.)). Unten signiert, betitelt und
datiert: Feininger KARNAVAL d 4. Juni, 1915.
[3285] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen (Geschenk des
Künstlers, um 1927) / Privatsammlung, Süd-
deutschland

EUR 100.000–150.000

USD 109.000–163.000

Ausstellung

Lyonel Feininger, Alfred Kubin. Eine Künstler-
freundschaft. Ingelheim, Altes Rathaus (Inter-
nationale Tage Ingelheim), und Wien, Albertina
2015/16, Abb. S. 138

Der vielseitig begabte Zeichner, Karikaturist, Maler, Bauhausmeister und Fotograf Lyonel Feininger entwickelte in einem langen Künstlerleben in den unterschiedlichsten Disziplinen einen unverwechselbaren Stil und hinterließ ein Werk von höchster Qualität. Zur Malerei war der in New York geborene Künstler ungewöhnlich spät gelangt: 1907, mit 36 Jahren, unternahm er die ersten Versuche. Stilleben, Landschaften und frühe Figurenbilder entstehen in diesem Jahr. Die Kompositionen basieren zunächst noch auf den Gestaltungsideen seiner Karikaturen.

In unserem farbstarken Aquarell, das der Zeit seiner Karikaturen noch nahesteht, greift der Künstler ein ihm vertrautes Thema auf: Dem ins Groteske übersteigerten Sujet des Karnevals hatte er bereits fünf Gemälde gewidmet, darunter das prominente Bild „Karneval“ von 1908, welches heute zur Sammlung der Neuen Nationalgalerie Berlin gehört (Moeller 40). Unser von Feininger auf den 4. Juni 1915 datiertes Aquarell zeigt scherenschnittartig vorbeiziehende Figuren, einige mit Trompeten und auffälligen Hüten. Ein übergroßer, ganz in grüne, wallende Gewänder gekleideter Mann, der von einer großen Turmsilhouette hinterfangen wird, schaut auf den Zug der Menschen herab. Während der Boden in sattem Dunkelblau, die Häuser in Gelb und ihre Dächer in Grün gestaltet sind, ist der Himmel in zartem Rot gehalten. Aus den Schornsteinen der Häuser steigen dicke Rauchsäulen auf.

Feininger arbeitete intensiv daran, Form und Farbe in Einklang zu bringen: „Habe nochmals mein Bild neu, auf neuer Leinwand, wieder aufgezeichnet und angefangen, hart, letztgültig in der Form, die Farbe wird mirakelhaft wirken, weil jeder Atom rein und überlegt sitzt, Farbe neben Farbe“, schildert er seiner Frau Julia sein Streben im Sommer 1914 (Brief v. 20. Juni 1914, zit. nach: Wolfgang Büche (Hg.): Lyonel Feininger. Gelmeroda. Ein Maler und sein Motiv. Stuttgart 1995, S. 76).

Unser Aquarell zeigt Feiningers Erfolg, Farbe „mirakelhaft“ wirken zu lassen, in schönster Weise. 1917 wird er mit einer Ausstellung in der Berliner Galerie „Der Sturm“ seinen künstlerischen Durchbruch feiern können. Seine Malerei hat sich in den dann zurückliegenden Jahren zunehmend kristallisiert. Unser hervorragend erhaltenes Aquarell ist ein visuelles Bindeglied zwischen dem Karikaturisten und dem bedeutenden Maler der Avantgarde. GK



9 Christo

Gabrovo 1935 – 2020 New York

„WRAPPED REICHSTAG (PROJECT FOR WEST BERLIN)“. 1973

Collage mit Stoff, Draht, Tackernadeln, Bleistift, Farbstift und Deckweiß auf Karton, im originalen Acrylglasrahmen. 57,5 × 72 cm (22 5/8 × 28 3/8 in.). Unten betitelt, bezeichnet, signiert und datiert: WRAPPED REICHSTAG (PROJECT FOR WEST BERLIN – DER DEUTSCHE REICHSTAG – TIERGARTEN – PLATZ DER REPUBLIK, REICHSTAGSTRASSE auf FRIEDEN ALLEE. Christo 1973. Auf der Rahmenrückseite mit Filzstift in Schwarz beschriftet: © Christo. [3342] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (direkt vom Künstler erworben)

EUR 60.000–80.000

USD 65,200–87,000

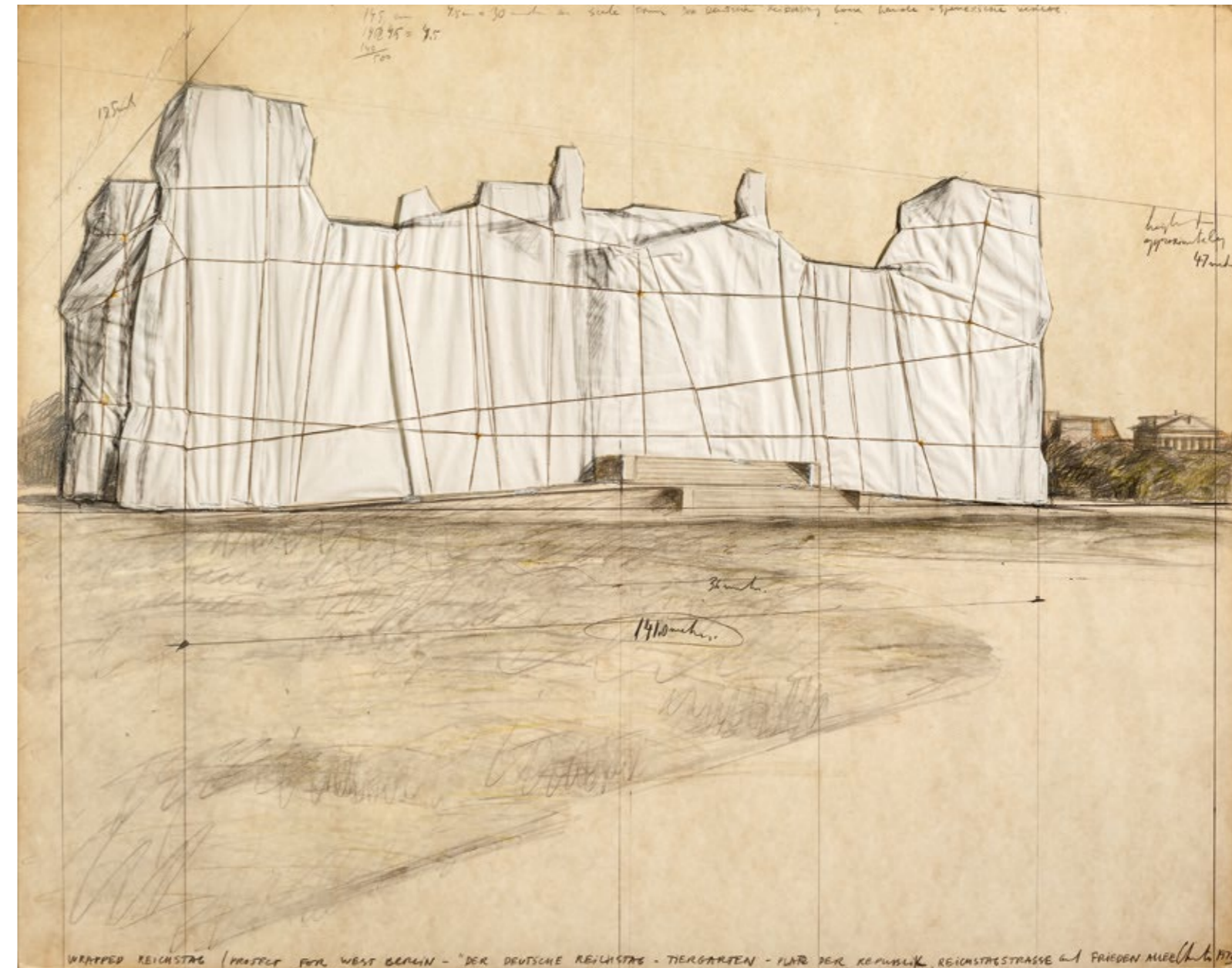
Wir danken Matthias Koddenberg, Studio Christo und Jeanne-Claude, New York, für freundliche Hinweise.

Die temporäre Begrenzung der Projekte und ihre kurze Dauer von circa 14 Tagen ist essenzieller Bestandteil der Kunstwerke von Christo und Jeanne-Claude. Hierin allein kann sich die Vergänglichkeit des Moments und damit auch seine Kostbarkeit ausdrücken. Die Projekte bleiben momenthafte Eingriffe in unsere alltägliche Umgebung, die jedoch nachhaltig den Blick auf dieselbe verändern. Die Nicht-Dauerhaftigkeit ist dafür geradezu notwendig. Niemand soll die Kunstwerke selbst besitzen können, da sie die Demonstration absoluter Freiheit künstlerischen Ausdrucks sind und bleiben sollen.

Den vorbereitenden Studien, die Christo stets nur bis zur Realisierung eines Projekts anfertigt, kommt daher eine elementare Rolle im Werk der Künstler zu. Nur in den Zeichnungen und Collagen von Christo bleiben die Kunstwerke erhalten: Paradoxerweise dokumentieren sie zugleich als vorbereitende Studien den künstlerischen Prozess und die Entwicklung der Idee und sind gleichermaßen die einzigartigen Dokumente des später stattfindenden Kunstereignisses.

In den frühen 1960er-Jahren beginnen Christo und Jeanne-Claude die Verhüllung öffentlicher Gebäude und Bauwerke zu planen und zu realisieren. In seinen vorbereitenden Studien wie der Collage „WRAPPED REICHSTAG (PROJECT FOR WEST BERLIN)“ von 1973 hält Christo die Entwicklung seiner künstlerischen Idee und seine Vorstellung der Realisierung im Kontext des bestehenden Umfelds fest. Hierin formt er die monumentale Skulptur und erprobt ihre Auseinandersetzung mit dem realen Raum aus verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlichen Lichtsituationen. Die Collage zeigt die präzise Auseinandersetzung Christos mit den formalen Strukturen des Reichstagsgebäudes und seinen architektonischen Besonderheiten.

Mehr als 20 Jahre nach Entstehung der Collage, im Sommer 1995, konnte das Projekt „Verhüllter Reichstag“ realisiert werden. Für einen Zeitraum von zwei Wochen ergab die verschwenderische Fülle von 100.000 Quadratmetern silbrig glänzenden Stoffs, der mit blauen Seilen an dem historischen und geschichtsträchtigen Bau gehalten wurde, einen üppigen Fluss vertikaler Falten. Zu diesem Zeitpunkt war es nicht mehr nur ein „Projekt für Westberlin“, sondern für die ganze Stadt, die 1990/91 auch wieder die Hauptstadt des wiedervereinigten Deutschlands geworden war. SJ





Oliver Jahn Echoraum der Emotionen – Lyonel Feiningers „Trompetenbläser im Dorf“

„Fast jeder“, so schrieb Karl Lagerfeld einmal, „kennt Lyonel Feininger, den Bauhausmeister, und seine berühmten Bilder von Schiffen und Kathedralen. Unerklärlicherweise sind seine frühen Ölbilder, die meistens von seinen eigenen, um die Jahrhundertwende so berühmten Karikaturen inspiriert sind, viel weniger bekannt“ (Karl Lagerfeld: *Hommage à Feininger*, Göttingen 2005, S. 4). Bilder wie den „Zeitungsleser II“ von 1909 (Moeller 49), das „Kanalisationsloch“ von 1908 (Moeller 41) oder natürlich den berühmten „Weißen Mann“ (Moeller 31) aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza habe er, so Lagerfeld, zunächst nur als Karikaturen aus Zeitschriften wie „Das Narrenschiff“ oder „Die Lustigen Blätter“ gekannt und in ihrer Gemäldefassung erst als erwachsener Mann kennengelernt. „Aber schon als Kind hatte ich alle eingebundenen Ausgaben der berühmten satirischen Zeitschriften auf dem Boden unseres Landhauses in Schleswig-Holstein entdeckt und intensiv studiert“ (ebd.).

Man wird den Eindruck, den diese Dachbodenfunde auf den jungen Lagerfeld gemacht haben, kaum hoch genug einschätzen können, hielt er doch weiter fest: „Ich wollte damals auch Zeichner und Illustrator werden. Die politischen und kulturellen Ereignisse, auf die sich diese Karikaturen bezogen, waren mir damals meistens unverständlich. Ich interessierte mich nur für die Form, die Technik und die Stilisierung dieser Arbeiten“ (ebd.). Vielleicht also wurde bei diesem hungrigen Blättern der Grundstein für die Jahrhundertkarriere eines Couturiers gelegt, beim Zeichnen und Illustrieren sollte es bekanntermaßen ja nicht bleiben. Mit seiner „Hommage à Feininger“, einer surreal zugespitzten Fotoserie, erwies Lagerfeld seinem Kindheitsidol in den 1990er-Jahren eine unvergessliche Reverenz.

Man wäre neugierig, zu welcher Hommage Karl Lagerfeld sich vielleicht heute würde inspirieren lassen, wenn er einen Blick werfen könnte auf Lyonel Feiningers Ölgemälde „Trompetenbläser im Dorf“ aus dem Jahr 1915. Schauen wir kurz auf den Weg vom Karikaturisten hin zu jenem Künstler, der erst 1907 mit 36 Jahren „als vergnüglicher Greis“ (Lyonel Feininger an Julia Feininger) sein erstes Gemälde vollenden sollte. Zwischen 1908 und 1911 malt Feininger eine Reihe von farbintensiven, karnevalesken Kompositionen, in denen er Prozessionen von Musikanten, Harlekinfiguren, Diabolospielerinnen, Maskierten, zwielichtigen Gestalten zwischen Städtern in biedermeierlichem Outfit vor einen Hintergrund dessen, was er die „Stadt am Ende der Welt“ nannte (so der Titel einer Arbeit aus dem Jahr 1910), in einen pulsierenden Bildraum bannt. Ein Ort, wo es grotesk zugeht, wo Spukgestalten herumziehen und ihren Schabernack treiben. Was immer diese Figuren unternehmen – ob sie rennen, hüpfen, tänzeln, schreiten –, ihre Absicht bleibt undurchschaubar, sie sind isoliert, nichts verbindet sie miteinander, und ihre Geschichte hat keinen erkennbaren Sinn. Wenn sie zu einer Revolution aufbrechen – man denke an seine „Große Revolution“ von 1910 (Moeller 61, s. Abb.), so ist dies Maskerade. Feininger nannte sie seine Mummenschanz-Gemälde.

In ihnen entsteht eine Atmosphäre seltsam entrückter, traumartiger Fantasie. Die Figuren sind schlank, überlang und kantig bis an den Rand des Grotesken, ihr Maßstab sprengt das Verhältnis zur architektonischen Umgebung, die selbst stilisiert und zugleich zeichentrickhaft in alle Richtungen zerdehnt wird. Feininger selbst hat seinen Umgang mit Proportionen in einem berühmten Brief an seine Frau Julia vom 9.2.1906 auf den Punkt gebracht: „Es kommen ja bei einem winzi-



Lyonel Feininger. Um 1907

gen Unterschied der Proportionen unter einander so enorme Unterschiede was die Größe und Eindringlichkeit der Composition angeht. Größe erreicht man nicht allein von größer machen! So naiv! sondern von den Gegensätzen zwischen gross und ganz klein auf einem Blatt. Auf einer Briefmarkenfläche kann einer Riesiges darstellen und meterweise Leinwände verzetteln und verkleinlichen“ (zit.nach: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger. Menschenbilder. Eine unbekannte Welt, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2003, S. 136).

Die gemalte Architektur, meist die Plätze und Gassen mittelalterlich geprägter Städte wie das thüringische Gelmeroda, wird dabei über die Kulisse hinaus zum Echoraum der Emotionen. Ohne ihn wären Feiningers Figuren verloren. Was die Menschen in Feiningers Bildern antreibt, bleibt dabei ungewiss. Ist es innere Unruhe, oder wissen sie von Ereignissen, die uns noch verborgen sind? Hermann Struck erkannte in einem Beitrag für die „Zeitschrift für bildende Kunst“ von 1910/11 diese Unruhe und den alpträumhaften Abgrund, den Feininger in seinen Bildern einzog: „Solch ein Blatt erinnert an Albdruck und schwere Träume nach durchzechten Nächten. Seine Art zu zeichnen ist klobig und komisch, aber diese Komik hat etwas sehr Ernsthaftes“ (Hermann Struck: Die Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secessiion 1909/10, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 21, 1910/11, S. 178). Der Ton war also gesetzt, weg von der bloßen Karikatur, hin zum Blick auf die sich verschärfende Dramatik einer gesellschaftlich und politisch erodierenden Welt.

Zwischen 1912 und dem Beginn des Ersten Weltkrieges verschiebt sich bei Feininger, der im Jahr zuvor immerhin sechs Bilder im Salon des Indépendants in Paris ausgestellt hatte und erstmals mit den Arbeiten der Kubisten und Futuristen in Berührung gekommen war, das künstlerische Interesse von der irrealen Welt des Mummenschanzes hin zur neuen Erkundung von Farbe, Volumen und Raum. Er beginnt, die Formen facettiert aufzubrechen, an die Stelle seines karikaturhaften, eher flachen Stils tritt nun eine Durchdringung der Bildfläche durch überlappende, sich durchdringende Schichten prismatischer, kristalliner Formen, die einen Bildraum erzeugen und den Eindruck von Tiefe suggerieren.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts, den Fronterfahrungen und den sich anschließenden gesellschaftlichen Umbrüchen waren auch neue Formen des malerischen Ausdrucks gefordert. August Macke, Franz Marc, Hermann Stenner und Albert Weisgerber fielen an der Front, Otto Dix, Max Ernst, Max Beckmann oder Carl Lohse kehrten traumatisiert zurück. Feiningers Mummenschanzmotive, die seinem früheren Werk einen so unheimlichen Unterton gegeben hatten, fanden wieder Eingang in sein Œuvre. Obwohl Feininger als Ausländer gegen die Wehrpflicht gefeit war, hinterließen die Auswirkungen des Krieges tiefen Eindruck bei ihm. Auch wenn er zunächst die deutschen Kriegsanstrengungen unterstützte, die Maßnahmen der deutschen Politik in Briefen an seinen Vater verteidigte und die Reaktionen der Alliierten in politischen Karikaturen verspottete, verdüsterte sich seine Haltung schnell. Als die Wahrscheinlichkeit eines Kriegseintritts der Vereinigten Staaten zunahm,

spitzte sich Feiningers Situation als in Deutschland lebender amerikanischer Staatsbürger zu, er musste täglich bei der örtlichen Polizei vorstellig werden als „feindlicher Ausländer“.

Obwohl Feininger auch in den Kriegsjahren die Häuser und Kirchen Thüringens malte, wechselten sich diese in seinem Werk dieser Jahre mit fantastischen Figurenkompositionen ab, von denen einige auf die Themenwelt seiner früheren Grotesken und Karikaturen zurückgriffen. Diese wechselvolle Dynamik beschrieb Feininger 1917 seinem Freund, dem Dichter Adolf Knoblauch, entsprechend: „Gott rette uns vor den ‚gefühlvollen‘ Künstlern. Ihnen muss in meiner Arbeit die Bosheit aufgegangen sein – ich tobe mich immer nach einem andächtigen, tiefreligiös empfundenen Werke gründlich hinterher aus an skurrilen Kompositionen. [...] Was ist Kunst: Selbstoffenbarung. ‚Unfreiwillig‘ will ich nicht sein. Außerdem ist für tiefempfindende Künstler der Sarkasmus die rettende Stachelhaut nach außen hin“ (zit.nach: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger. Menschenbilder, ebd., S. 136).

Von Andacht dürfte kaum die Rede sein, wenn wir uns dem „Trompetenbläser im Dorf“ vom September 1915 zuwenden. Skurrilität, Sarkasmus und Stachelhaut? Mit einer Reihe von Figuren vor kleinstädtischer Fachwerkkulisse, gruppiert um einen Musikanten im Zentrum der Szene – tatsächlich ist es ein Tubaspieler und kein Trompeter –, scheint das Gemälde an Feiningers frühere Karnevalsszenen anzuknüpfen. Die fünf Figuren selbst mit teils totenkopfhafte Gesichtern erscheinen kantig und verzerrt, im Umriss fleckenhaft, wie aus Buntpapierfetzen collagiert. Zu beiden Seiten des Bläusers scheinen sie orientierungslos und in großer Erregung auseinanderzustürzen, die Arme und Beine in hastiger Bewegung, die Frau schlägt entsetzt eine Hand vor ihr fahles Gesicht. Sie nehmen weder voneinander noch von dem Tubaspieler Notiz, der statuarisch verharrt und kraftvoll in sein Instrument stößt, als wäre es ein Signalhorn, zur eindringlichen Warnung vielleicht.

Die gesamte Szenerie verströmt in ihrer grellen Farbigkeit, den wie im Tort verzerrten Körpern und Gebäuden, anders als man auf den ersten Blick denken mag, nicht die Fröhlichkeit einer Karnevalsszene, sondern die Prozedur und das Instrument an die geheimnisvolle Bizarrie früherer Arbeiten um das Thema des Musikers erinnern. Vielmehr bricht vor unserem Auge eine Welt auf und auseinander, in der nichts mehr im Gleichgewicht ist, in der Fleisch und Stein – wie der Soziologe Richard Sennett den für die westliche Zivilisation so grundlegenden Zusammenhang von Körper und Stadt genannt hat – auseinandergerissen zu werden drohen.

Kaum überraschend, befinden wir uns doch im zweiten Jahr des Krieges, als Feininger in seinem Haus in Zehlendorf eine Situation auf die Leinwand bringt, in der die instabilen Lebensverhältnisse eines Künstlers aufscheinen, der als Fremder weitab von seinem Heimatland in einer brutal aufeinander einschlagenden Welt auf schwankendem Grund steht. Vielmehr noch aber verdichtet sich hier sinnbildlich schon die aus den Fugen geratene Lebensrealität der europä-



Lyonel Feininger. Große Revolution. 1910. Öl/Lwd. Museum of Modern Art, New York

ischen Völker jener albraumhaften Jahre, die tiefer und tiefer in einen Krieg gezogen wurden, aus dem keinerlei Sieger je würden hervorgehen können. So denkt man bei dem Blick auf diese totentanzhafte Szenerie, in der die für Feiningers Œuvre signaturhaften altväterlichen Hüte der Figuren ihre steife Form längst eingebüßt haben, unweigerlich an das berühmte expressionistische Gedicht „Weltende“ von Jakob van Hoddis, das bereits 1911 entstanden war und von großer unheil kündender Kraft sein sollte, hier mit seiner ersten Strophe: „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut, / in allen Lüften hallt es wie Geschrei. / Dachdecker stürzen ab und gehn / entzwei / Und an den Küsten – liest man – / steigt die Flut“ (Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe. Hg. von Regina Nörtemann, Zürich 1987, S. 15).

„Es liegt Qual über diesen Bildern, die Qual eines Menschen, der, von einer bestimmten Empfindung ergriffen, keine Worte mehr findet, um sich in vollkommener Deutlichkeit verständlich zu machen“, so Paul Westheim 1917 in „Das Kunstblatt“ (zit. nach: Lyonel Feininger: Menschenbilder, ebd., S. 136f). „Und all seine Sehnsucht ist eigentlich nur das Suchen nach den Funktionen, die ihm die Möglichkeit geben, diese Ergriffenheit aus dem Werk heraus in andere zu übertragen. Man könnte ihn einen Spitzweg des Kubismus heißen.“ – Eine Verquickung, gegen die sich Feininger, der ganz sicher nicht mit einem anderen Maler und schon gar nicht Spitzweg verglichen werden wollte, freilich entschieden zur Wehr setzte, auch wenn man sich gern für einen Moment dem Reiz des Gedankenspiels, der in diesem Bonmot verborgen ist, überlassen mag.

Das Gemälde tritt vor uns überwiegend in prägnanten Orange-, Gelb- und Grüntönen. Besonders auffällig ist dabei ein mächtiger Gestus eng gesetzter Streifen, mit dem Feininger den Grund, die Dächer der Häuser, den Habit und sogar die Gesichter fast aller Figuren in unmissverständlicher Schraffur akzentuiert – ein synästhetisches Vibrato, das den gesamten Bildraum in erregte Schwingung zu versetzen und für das, ja: zuhörende Auge des Betrachters in starkfarbigem Echo auf die drei hellblauen Tonstrahlen zu antworten scheint, die im Zentrum der grell-hellen Szenerie aus dem blutroten Schlund der Tuba emporschießen.

Was Ludwig Brehm bereits 1905 in einem Beitrag für die Zeitschrift „Der Deutsche“ über Feiningers an der Karikatur entwickelten Stil und dessen Technik erkannte – da hatte Feininger noch gar keines seiner Ölbilder gemalt –, gilt nun erst recht für den „Trompetenbläser“ von 1915: „Man muss die farbigen Versuche Bruno Pauls heranziehen, um die Reinheit von Feiningers Stil zu würdigen. Dort wüstes Chaos, hier Gesetz der bunten Mannigfaltigkeit. Und in seinem Kaleidoskop schließen die linearen Figuren doch so festkonturiert zusammen. Aber sie sind Geschöpfe der Farben, die rhythmisch aneinanderstoßen, keine kolorierten Flächen. In dieser Art zu schaffen, scheint mir mehr Zukunft zu



Lyonel Feininger. Selbstbildnis. 1915. Öl/Lwd. The Museum of Fine Arts, Houston



Los 10

liegen, als in der graphischen Zeichenschrift eines Heine, die wir in der Tat schon heute oft erstarren sehen“ (zit.nach: Lyonel Feininger: Menschenbilder, ebd., S. 133). In der Tat sollte Feininger aus dem Kreis der großen Karikaturisten des Wilhelminismus der einzige bleiben, der es als Künstler zu Weltruhm bringen würde – abgesehen von eben jenem Bruno Paul, der später als Architekt und Designer reüssierte.

Ulrich Luckhardt, der wohl größte Kenner von Feiningers Œuvre, brachte denn auch den besonderen Rang zur Sprache, der gerade diesem „Trompetenbläser“ in der formalen Weiterentwicklung des Künstlers zufallen sollte. „Nichts erinnert in diesem Bild an die großen, klar gegliederten Architekturen, die Strandbilder oder die Variationen früherer Figurendarstellungen. Ein Stil der unmittelbaren Spontaneität überrascht, dessen fast an Kinderzeichnungen erinnernde malerische Linearität die komponierte Fläche verdrängt. An ihre Stelle tritt die Strenge dichter farbiger Linien, die ihren Untergrund weniger gliedern und zusammenhalten, als vielmehr zu sprengen scheinen. Trompetenbläser im Dorf verkörpert die bis in das Spätwerk immer wieder zu beobachtende Abkehr Feiningers von der strengen, konstruierten Form und die Hinwendung zur formalen Unabhängigkeit. Ein Gegenbild, aus dem er Kraft zu Neuem schöpfte“ (Ulrich Luckhardt: Lyonel Feininger. München, 1989, S. 94).

Mit seiner am französischen Kubismus geschulten und so eigenständig weiter ausgeformten Sicht vor allem auf die Architektur gewinnt Feininger ab 1917, als Herwarth Walden ihm in seiner Berliner Galerie Der Sturm seine erste große Einzelausstellung beschert, zunehmend größere Anerkennung als Maler. Folgerichtig beruft Walter Gropius Feininger zwei Jahre später als Lehrer an das von ihm gegründete Staatliche Bauhaus in Weimar, wo der Künstler die Leitung der druckgrafischen Werkstatt übernimmt. Mit dem vorliegenden „Trompetenbläser im Dorf“ von 1915 sind wir also pinselstrichnah dabei in jener Phase, als der frühere Karikaturist Lyonel Feininger, dessen Musiker-Eltern lieber einen professionellen Musiker aus ihm gemacht hätten, die Statur jenes Malers anzunehmen beginnt, als der er Weltgeltung erlangen sollte. Bis allerdings ein junger Mann namens Karl Lagerfeld auf dem elterlichen Dachboden auf diesen Jahrhundertkünstler aufmerksam wurde, sollte noch einige Zeit vergehen.

10^N Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

„Trompetenbläser im Dorf (Trumpeter in the Village)“. 1915

Öl auf Leinwand. 60 × 75 cm (23 ½ × 29 ½ in.). Unten

rechts signiert und datiert: Feininger 15. Rückseitig

oben links mit Feder in Schwarz datiert: Sept. 1915.

Auf dem Keilrahmen Etiketten der Ausstellungen

Chemnitz 1926, San Francisco und Oakland 1937,

New York und Detroit 1941 und New York 1944/45 (s. u.).

Werkverzeichnis: Moeller 158 (<http://www.feininger-project.org>; Abfrage am 31.3.2023). [3274]

Provenienz

Nachlass des Künstlers (seitdem in Familienbesitz)

EUR 2.000.000–3.000.000

USD 2.170.000–3.260.000

Ausstellung

Lyonel Feininger und O. Th. W. Stein. Chemnitz, Kunsttütte, 1926, Kat.-Nr. 19 / Lyonel Feininger, Erich Heckel: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ewald Mataré: Plastik. Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste, 1929, Kat.-Nr. 10 / Second Feininger Exhibition: 35 New Paintings, 130 Drawings and Prints. Oakland, Mills College Art Gallery; San Francisco, Museum of Art; Los Angeles, Art Association, University Gallery; Andover, Addison Gallery of American Art, und Seattle, Art Museum, 1937 / Lyonel Feininger. Exhibition of Paintings and Watercolors from 1919 to 1938. New York, Mrs. Cornelius J. Sullivan Gallery; Milwaukee, Art Institute; Baton Rouge, Louisiana State University, und Berea, Art College, 1938/39 / Exhibition of Paintings by Lyonel Feininger. Wellesley, The Art Museum of Wellesley College, 1940, Kat.-Nr. 25 / Lyonel Feininger. New York, Buchholz Gallery, und Detroit, Institute of Arts, 1941, Kat.-Nr. 4 / Feininger – Hartley. New York, The Museum of Modern Art, 1944/45, S. 46 / Lyonel Feininger. Poughkeepsie, Vassar College Art Gallery; Boston, Symphony Orchestra Hall; Arnherst, College Art Gallery; San Francisco, Museum of Art; St. Louis, City Art Museum; St. Paul, Gallery and Art School; Fort Worth, Museum of Art Association; Buffalo, Albright Art Gallery; Tula, Philbrook Art Center, und Louisville, J. B. Speed Memorial Museum, 1945/46 / Expressionism, 1900–1955. Minneapolis, Walker Art Center; Boston, The Institute of Contemporary Art; San Francisco, Museum of Art; Cincinnati, Art Museum und Contemporary Arts Center; Baltimore, Museum of Art, und Buffalo, The Albright Art Gallery, 1956, Abb. S. 18 / Lyonel Feininger. Philadelphia, Pennsylvania Academy of Fine Arts, 1968, Kat.-Nr. 4 / Lyonel Feininger. New York, Marlborough-Gerson Gallery Inc., 1969, Kat.-Nr. 12, m. Abb. / Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Arts. Detroit, Institute of Arts, 1982 / Lyonel Feininger. Menschenbilder. Eine unbekannte Welt. Hamburg, Kunsthalle, 2003/04, Kat.-Nr. 98, m. Abb. / Lyonel Feininger. At the Edge of the World. New York, Whitney Museum of American Art, und Montreal, Museum of Fine Arts, 2011/12, S. 252 u. S. 78, Abb. 85

Literatur und Abbildung

Julia Feininger: Œuvrekatalog (der Ölgemälde). In: Hans Hess (Hg.): Lyonel Feininger. Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1959, Kat.-Nr. 147, m. Abb. / Ulrich Luckhardt: Lyonel Feininger. München, Prestel-Verlag, 1989, S. 94, Nr. 23, Abb. S. 95



Erfahren Sie mehr!

Martin Schmidt **Mit der Eleganz der Linie zur Schwere- losigkeit – Norbert Krickes Neuedefinition der Plastik**

1951 führte Norbert Kricke die diagonale Linie in seine plastische Arbeit ein und brachte sie zum prägnanten Ausdruck in seinen „Lütticher“-Raumplastiken. Die Linie assoziieren wir zuerst als Urelement alles Zeichnerischen. In einzigartiger Weise verbindet sie Ursache und Wirkung – sie sorgt im Entstehen für jene Bewegung, die sie im fortschreitenden Prozess wiederum erst sichtbar macht. Gleichzeitig bleibt die Linie, kommt sie zum Stillstand, geronnene Bewegung, in der sich der Ablauf des Entstehungsprozesses eingeschrieben hat. In diesem Sinn ist die Linie also immer auch eine Zeitachse.

Norbert Kricke hat sich die Superkräfte der Linie zunutze gemacht, indem er sie auf den Raum überträgt und damit das herkömmliche skulpturale Grundgesetz von Volumen, Last und Schwere auflöst. Seine Drahtplastiken verdrängen keinen freien Raum, sie bilden kein offensives Volumen aus und besetzen auch keine Leerstelle. Kurz, sie definieren sich nicht als Objekt zum Raum, sondern begleiten ihn als sichtbarer Ausdruck von Bewegungsenergien. Sie sind wie eine sanfte Geste, der man gern Aufmerksamkeit widmet, weil hier nichts erzwungen wird.

Mit der Diagonale in der „Kleinen Lütticher“ erweitert Kricke den Bewegungsradius der Linie und gibt der Plastik eine klare Richtung, deren Dynamik sich aber durch den Umstand beruhigt, dass die Linie ohne Anfang und ohne Ende ist, sie also immer wieder zu sich selbst zurückfindet. Kricke hat damit quasi ein Perpetuum mobile geschaffen, das von unseren Augen in fortlaufender Bewegung wie in der Schwebel gehalten wird – auf schönere Weise kann man den Betrachter nicht einbeziehen!

Die „Lütticher“-Raumplastiken existieren in drei verschiedenen Größen, wobei Kricke auch immer mit den Farbfassungen experimentiert hat. Dabei ist Weiß immer die dynamische Farbe, die die Richtung angibt, während der andere Farbton dem am Boden aufliegendem Segment zugehörig ist. Diese Farbvarianten beinhalten Schwarz, Englisch-Rot und, wie in unserem Fall, Braun.

Norbert Kricke zeigt sich im Foto links humorvoll als Künstler, der als Plastiker und Zeichner ganz von seinem Werk durchdrungen ist, wie es auch für den Raum gilt, den seine Plastiken mit diskreten Richtungsimpulsen begleiten. Rechts im Hintergrund lugt unser Exemplar der „Kleinen Lütticher“ vorwitzig ins Bild und beansprucht seinen angemessenen Platz in der Selbstdarstellung des Künstlers.



11 Norbert Kricke

1922 – Düsseldorf – 1984

Raumplastik „Kleine Lütticher“. 1952

Stahl, braun und weiß gefasst. 83 × 144 × 49 cm
(32 5/8 × 56 3/4 × 19 1/4 in.). Die Plastik wird aufgenommen
in das Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten
Norbert Krickes von Sabine Kricke-Güse, Berlin.
Unikat. Die originale Fassung überarbeitet. [3162]

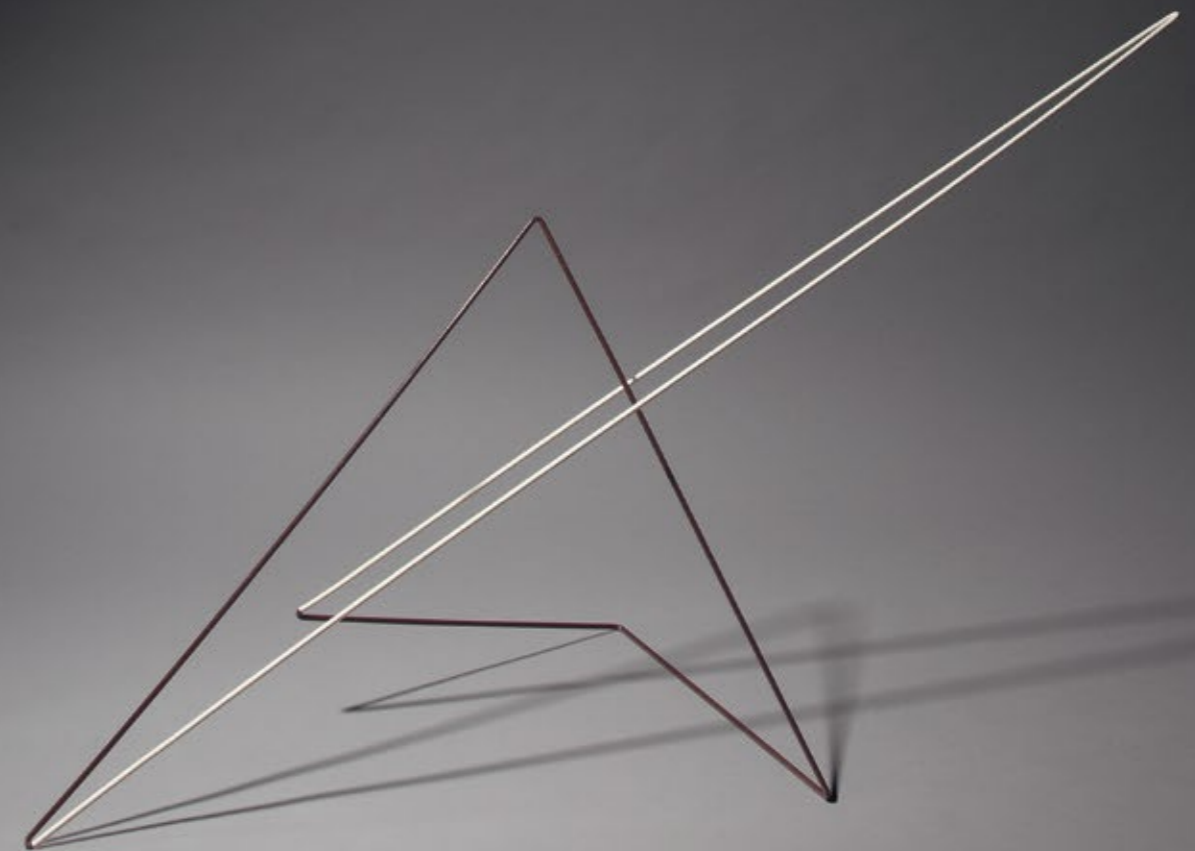
Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 40.000–60.000

USD 43,500–65,200

Wir danken Sabine Kricke-Güse, Berlin, für freundliche
Hinweise zu den Varianten der Raumplastik.



12 Georges Mathieu

Boulogne-sur-Mer 1921 – 2012 Paris

„Fzey“. 1965

Öl auf Leinwand. 100 × 81 cm (39 3/8 × 31 1/8 in.).

Unten rechts signiert und datiert: Mathieu 65.

Auf dem Keilrahmen mit Pinsel in Rot betitelt: „Fzey“.

[3342] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (1989 bei Grisebach erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 87.000–130.000

Literatur und Abbildung

Auktion 9. Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 2.6.1989, Kat.-Nr. 220, m. Abb.

Fast scheint es, als habe Georges Mathieu hier in ausholenden, temperamentvollen Pinselstrichen ein japanisches Schriftzeichen auf die Leinwand gebracht. Schlanke, mit virtuoser Sicherheit gezogene Linien, ein beinahe zum Kreis vollendeter Bogen und sechs balkenartige Elemente bilden das Zentrum unseres Gemäldes von 1965. Durch den pastosen Farbauftrag erhält die Figuration in der Mitte des Bildes eine auffallend plastische Qualität.

Der dramatische Farbkontrast, den Mathieu für seine Komposition wählte, verstärkt noch den Eindruck der Dreidimensionalität: ein dunkles, aber leuchtendes Blau für die Linien, Balken und den Kreis und ein helles Rot, welches zur Bildmitte hin an Intensität gewinnt. Es handelt sich dabei sozusagen um eine umgekehrte Farbperspektive – die dunkelblaue Kalligrafie, die ja eigentlich auf der roten Fläche liegt, zieht es vom Standpunkt der Betrachterinnen und Betrachter fort in die Tiefe des Raumes, während einem der rote Hintergrund im übertragenen Sinn entgegenkommt.

Die enorme Bewegung, die dieses Gemälde dadurch ausstrahlt, entspricht exakt dem künstlerischen Ansatz des Malers. Mathieu, einer der Hauptvertreter jener Spielart des Informel, die man Tachismus nennt (nach „tache“, Französisch für Sprenkel oder Klecks), war dafür bekannt, seine Kunst in Performances vor Publikum regelrecht zu inszenieren. Die Geschwindigkeit der Ausführung spielte dann eine Hauptrolle – nur so, erklärte der Künstler, sei es ihm möglich, zu dem gewünschten spontanen, ungefilterten malerischen Ausdruck zu finden.

In der Hinsicht ist „Fzey“ von 1965, drei Jahre nachdem Mathieu mit seinen Arbeiten auf der Documenta 2 vertreten war, ein Meisterwerk an Unmittelbarkeit und der Konzentration auf das Wesentliche. In seinem Schaffen verwendete der Maler oft ein ganzes Spektrum an Farbtönen, von Schwarz über Blau und Violett bis Türkis, von Gelb, Ocker, Mittelbraun zu Rot. Bei diesem Werk ist das anders, dort hat Mathieu aus der Reduktion der Mittel auf eindrucksvolle Weise bildnerische Kraft geschöpft. UC





Andreas Fluck **Kreatur und Kosmos – das Tier als Verkörperung elementarer Lebensenergien**

Die Freundschaft mit dem vier Jahre jüngeren Schweizer Tiermaler Jean-Bloé Niestlé war Auslöser für Franz Marcs entscheidende Hinwendung zum Tierbild im Jahr 1905. Fortan war es sein erklärtes Ziel, das Tier in der Kunst nicht mehr – wie bislang üblich – zum Objekt zoologischer Forschung oder exotischer Neugier herabzuwürdigen. Vielmehr strebte er danach, sich ganz in die Kreatur hineinzuversetzen, ihr inneres Wesen zu erfassen und dieses im Bild festzuhalten. Hierbei sollte das Tier idealerweise in eine Umgebung eingebettet sein, die eine Vorstellung von Friede und Harmonie vermittelt. Der nie verlorene Einklang von Naturwelt und Tier sollte sicht- und fühlbar gemacht werden, die Rückkehr zum einst verlorenen Paradies das neue Menschenideal. In der Kunst Marcs erfolgte erstmals und nachdrücklich eine Aufwertung des Tierbildes zum Sinnbild unseres Sehns.

Dementsprechend stellt unser fast quadratisches Temperabild das titelgebende Tier ganz ins Bildzentrum. Der Körper ist von der Seite wiedergegeben, der mächtige, gehörnte Kopf dem Betrachter zugewandt. Nur wenige der umgebenden Strukturen lassen sich eindeutig der Gegenstandswelt zuordnen. So ähneln gelbe und grüne Formen am rechten Bildrand einer kleinen Insel, aus der sich ein Baumstamm ohne Geäst erhebt. Eine ultramarin gefärbte Zone dahinter könnte eine größere Wasserfläche sein, in die sich ein durch Wellenformen angedeuteter Bach in der Mitte des Vordergrunds ergießt. Alle übrigen Strukturen sind geometrischer Art. Hinter der Kuh erhebt sich ein gewaltiger, roter Torbogen, am oberen Bildrand deuten grüne Linien die Rippen eines Hallengewölbes an.

Die verwendeten Farben haben bei Marc Symbolcharakter: „BLAU ist das MÄNNLICHE Prinzip, herb und geistig. – GELB das WEIBLICHE Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. – ROT die MATERIE, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft und überwunden werden muss!“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Franz Marc: Kräfte der Natur. München, Staatsgalerie Moderner Kunst, 1993, S. 266).

Marc stellt in seinem Bild zwei verschiedene Lebensumwelten einander gegenüber, welche durch den Körper der Kuh miteinander verbunden sind. Die rechte stellt die für das Tier naturgemäße dar, die linke hingegen ist von Ordnung und Gleichförmigkeit geprägt. Marc zeigt die Kuh nicht als ausgebeutete und geschundene Kreatur, sondern als kraftvolles, Ehrfurcht gebietendes Lebewesen, das aufgrund seiner schon fast emblematischen Präsentation im Bild wie ein stolzer Repräsentant seiner Art erscheint. Ist es Zufall, dass sich der Ausschnitt des Torbogens wie ein Nimbus um dessen Haupt legt? In der christlichen Kunst steht der Stier für den Evangelisten Lukas, Schutzpatron nicht nur des Viehs und der Ärzte, sondern auch der Kunstmaler.

13 Franz Marc

München 1880 – 1916 Verdun

„Blaue Kuh“. 1913/14

Tempera auf Papier. 16,2 × 15,6 cm (6 3/8 × 6 1/8 in.).
Rückseitig von der Witwe des Künstlers mit Bleistift
beschriftet: Nachlass Franz Marc bestätigt Maria Marc
Blaue Kuh 1913. Werkverzeichnis: Hoberg Bd. III,
Skizzenbücher, S. 265 / Lankheit 666. [3387] Gerahmt.

Provenienz

Maria Marc, Ried / Galerie Otto Stangl, München,
Marc-Nachlass, Nr. 209 / Gustav Stein, Düsseldorf
(1956) / Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf /
Privatsammlung, Deutschland (um 1984 bei Wolfgang
Wittrock Kunsthandel erworben)

EUR 700.000–900.000

USD 761,000–978,000

Ausstellung

Franz Marc. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Dresden,
Galerie Neue Kunst Fides, 1927, Kat.-Nr. 17 / Ausstellung.
Zürich, Kunsthaus, 1935, Kat.-Nr. 149 / Ausstellung.
Basel, Kunstmuseum, 1935 (ohne Kat.) / Franz Marc
Gedächtnisausstellung. Hannover, Kestner-Gesell-
schaft, 1936, Kat.-Nr. 106 / Kandinsky and his Friends.
Centenary Exhibition. London, Marlborough Fine Art,
1966, Kat.-Nr. 97, m. Abb. (Kuh) / Der Blaue Reiter und
sein Kreis. New York, Leonard Hutton Galleries, 1977,
Kat.-Nr. 54, Abb. S. 24 / Franz Marc 1880–1916. Gemälde,
Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Düsseldorf, Wolfgang
Wittrock Kunsthandel, 1984, Kat.-Nr. 53, Abb. S. 44

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog: Christie, Manson & Woods,
New York, Nov. 1981, Nr. 340, Abb. S. 41

Das Blatt stammt aus dem Skizzenbuch XXX (unpaginiert).



Originalgröße

Ute Diehl **Startfläche Blei – wie Günther Förg die Malerei zu neuem Leben erweckte**



Unzählige Male schon wurde die Malerei totgesagt, und sie ist immer noch da. Sie überlebt durch Anpassung. In den letzten 200 Jahren wurde sie von harten Schlägen getroffen, erst durch die aufkommende Fotografie in den 1830er-Jahren, dann durch das Ready-made und vor allem durch die Erweiterung des Kunstbegriffs in den 1960er-Jahren. „Hört auf zu malen“, forderte Jörg Immendorff 1966, machte aber selbst weiter und malte 1973 das Bild „Wo stehst Du mit Deiner Kunst, Kollege?“.

Ein Jahr später antwortete ihm Günther Förg, der sein Studium an der Münchner Akademie begonnen hatte, mit einer Ausstellung von sechs monochrom grauen Bildern. Er war mit einem in Grau getunkten Schwamm über die schwarze Grundierung gefahren, und die Bilder sahen aus wie schlecht abgewischte Schultafeln.

Sein großes Vorbild war der US-Maler Robert Rauschenberg (1925–2008), ein Vertreter des Minimalismus, der sich allerdings ganz auf die Farbe Weiß konzentrierte. Förg hatte sich für eine ähnlich radikale Reduzierung der Kunstmittel entschieden. Drei Jahre lang malte er jede Woche ein Bild. Sein Professor Karl Fred Dahmen unterstützte ihn. Die Mitstudenten bezeichneten ihn als Anstreicher. Er malte auf Nessel, weil das am billigsten war, immer mit Acryl. Gegen die Ölmalerei hatte er eine große Abneigung, wegen der Leinwand, die man erst noch grundieren musste, und wegen des Geruchs nach Öl und Terpentin. „Das riecht alles zu stark nach Kunst“, sagte er.

Eine große Stärke von Förg waren seine Wandmalereien, große Farbflächen als vertikale oder horizontale Wandhalbierungen, wobei es ihm nicht um bunte Wände im dekorativen Sinn ging, sondern um malerische Qualitäten. Bei der Ausführung war er selten zufrieden. Es kam ihm darauf an, den Flächen Charakter zu geben, und doch entdeckte er dann immer einen Helfer, der es sich heimlich mit der Farbrolle leicht machte.

Für seine Serien und Einzelbilder benutzte er die verschiedensten Materialien wie Holz, Hartfaser, Kupfer oder Aluminium. 1984 begann er auf Blei zu malen und fand damit sein bevorzugtes Material. Walzblei, wie es in der Dachdeckerei benutzt wird, hat eine silbergraue Oberfläche. Setzt man die Folien Wind und Wetter aus, entsteht eine zwischen Blau und Grau changierende Patina, die aussehen kann wie eine heraufziehende Gewitterwand. Einen besseren Ausgangspunkt für seine Malerei konnte sich Förg nicht vorstellen. Er malte ohne Vorbehandlung direkt auf das Blei, lasierend, sehr dünn und sehr schnell. Der Pinsel gleitet über die glatte Oberfläche, widerstandslos lässt sich die Farbe auftragen und haftet wie ein Magnet. Die Pinselstriche bleiben sichtbar.

Das Bleibild braucht für seinen Halt ein Holzbrett und einen Rahmen, über den man das sehr weiche Material nach hinten umschlagen und festtackern kann. Dadurch wird auch die Bildkante Teil des Bildes und das Objekt gewinnt an Körperlichkeit. Man muss sein Gewicht hinzudenken. Ein Mensch allein kann es kaum tragen. Bleischwer eben – und vielleicht auch giftig? Förg wurde oft danach gefragt, und er antwortete immer: „Ich schleck’s doch nicht ab.“ Aber er würde doch damit arbeiten? „Aber nein, das machen doch meine Assistenten.“ Das war immer einen Lacher wert.

Förg arbeitete bis in die späten 1980er-Jahre ohne festes Atelier. Er malte direkt in den Galerien, wo die Bilder gezeigt wurden, oder in den Räumlichkeiten der Speditionsfirmen, von wo sie verschickt wurden, sobald sie trocken waren. Die Nachfrage kam vor allem aus Amerika. Eine vergleichbare und ebenso bedeutende, 10-teilige Bleiarbeit aus demselben Jahr befindet sich im Museum of Modern Art in San Francisco.

14 Günther Förg

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

Ohne Titel. 1987

12-teilig: Acryl auf Blei auf Holz. Jeweils 60,5 × 40,5 cm
(23 7/8 × 16 in.). Jeweils rückseitig mit Filzstift in
Schwarz signiert, datiert und mit der Folgenummer
bezeichnet: Förg 87. Das Werk ist unter der Nummer
WVF.87.B.1176 im Archiv registriert. [3044]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 300.000–400.000

USD 326,000–435,000

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



15 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Variation“. Um 1918

Öl auf leinenstrukturiertem Papier auf Karton.

36,2 × 28,2 cm (14 ¼ × 11 ½ in.). Unten rechts monogrammiert: A.J. Auf der Rückseite des Schmuckrahmens zwei Etiketten der Ausstellung 2000/01 (s.u.) und ein Etikett der Galerie Bertram, Bremen.

Werkverzeichnis: Jawlensky 1017. [3169] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 90.000–120.000

USD 97,800–130,000

Ausstellung

Jawlensky in der Schweiz 1914–21. Begegnungen mit Arp, Hodler, Janco, Klee, Lehbruck, Richter, Taeuber-Arp. Zürich, Kunsthaus; Lausanne, Fondation de l'Hermitage; Duisburg, Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Zentrum Internationaler Skulptur, 2000/01

Literatur und Abbildung

25. Auktion: Moderne Kunst. Stuttgart, Stuttgarter Kunstkabinett, 27./28.11.1956, Kat.-Nr. 382, Abb. Tf. 17 / 35. Auktion: Moderne Kunst, 1. Teil. Stuttgart, Stuttgarter Kunstkabinett, 20./21.5. 1960, Kat.-Nr. 225, Abb. Tf. 154

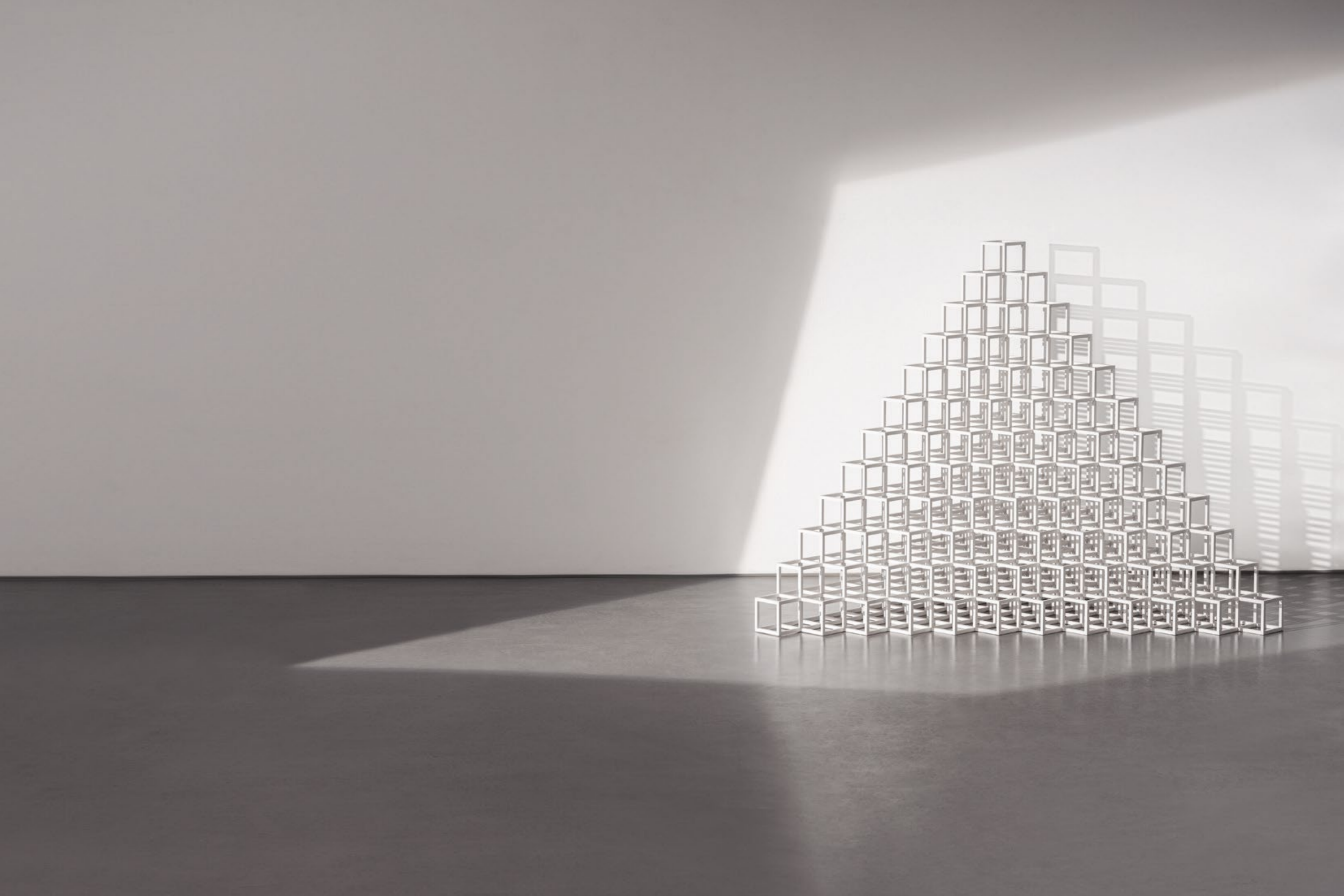
Alexej von Jawlensky zählt zu den faszinierendsten Künstlern des 20. Jahrhunderts. Sein Werk ist nicht nur durch seine ikonisch gewordenen Motive und seine charakteristische Ausdrucksweise geprägt, sondern auch Farbwahl und -auftrag sind von eigener Art. Unsere um 1918 entstandene „Variation“ spiegelt diese Eigenarten auf bemerkenswerte Weise wider: Ein kontemplativer Farbklang aus verschiedenen Nuancen von Blau, Rot, Violett, Grün, Gelb bis hin zu Grau lädt zum sinnlichen Staunen und Sich-Versenken ein.

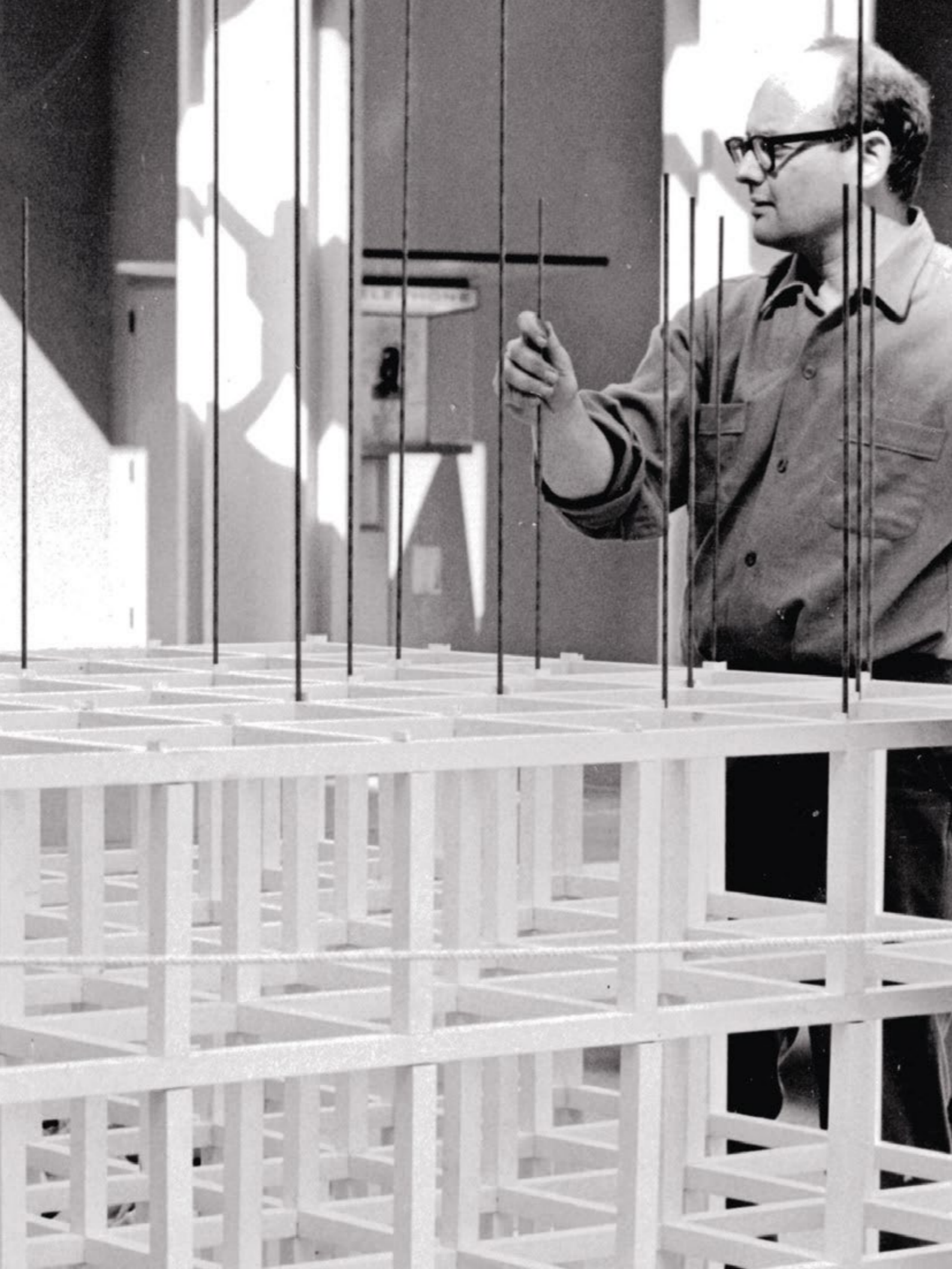
Das serielle Arbeiten beschäftigte Jawlensky über viele Jahre, ja Jahrzehnte: die „Mystischen Köpfe“, die eindrucksvollen „Heilandsgesichter“ und die „Abstrakten Köpfe“ kulminieren im Spätwerk zur Serie der kleinformatigen „Meditationen“. Auch unser Bild ist Teil einer Serie. Diese hatte Jawlensky 1914 als „Variationen über ein landschaftliches Thema“ begonnen und bis 1921 fortgesetzt. Um die Jahreswende 1918/19 bekam die Beschäftigung mit dem Sujet noch einmal einen neuen Schub, und wie in einem Schaffensrausch entstanden zahlreiche neue „Variationen“. Seiner vertrauensvoll „Galka“ genannten Förderin und Sammlerin Emmy Scheyer schrieb er, nachdem sie ihn in Ascona besucht hatte: „seit deiner Abreise habe ich mit einer neuen Palette gearbeitet, die mir sehr gut gefällt. Ich habe eine neue Serie von Variationen damit begonnen und Gott sei Dank sind sie gut geworden. [...] Die Inspiration kommt, aber das ist noch lange nicht alles – nur intensive Arbeit kann meine kleinen Werke zum Leben erwecken“ (Brief ca. Januar 1919, zit. nach: Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky und Angelica Jawlensky (Hgg.): Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné, Bd. 4, München 1998, S. 21).

Es verwundert nicht, dass aus dem Nachlass Galka Scheyers, die Jawlensky 1916 kennengelernt und die ihn 1924 mit Feininger, Klee und Kandinsky zur Ausstellungsgemeinschaft „Die Blaue Vier“ zusammengebracht hatte, weitere Gemälde der „Variationen“-Serie im Norton Simon Museum in Pasadena bewahrt werden. Andere Bilder dieser Reihe befinden sich heute in verschiedenen großen Museen der Welt, so im Frankfurter Städel Museum, im Museum Wiesbaden oder im Kunstmuseum Basel.

GK







Anne Ganteführer-Trier **Räumlichkeit und Transparenz – der rechte Winkel im Dienst des Pyramidalen**

Es war kein anderer als Sol LeWitt, der bereits im Sommer 1967 mit seinem Beitrag „Paragraphen über die Conceptual Art“ in der Zeitschrift „Artforum“ den Begriff der Conceptual Art oder Concept Art geprägt und so als herausragender Vertreter der Minimal Art eine Verbindung beider Kunsttendenzen geschaffen hat. In den „Paragraphen“ formulierte er, dass schon allein die Idee, die nicht unbedingt physisch ausgeführt werden müsse, ein Kunstwerk sein könne. Die Idee war für ihn Voraussetzung künstlerischen Schaffens: „Wenn ein Künstler seine Idee gründlich erforschen will, werden willkürliche oder zufällige Entscheidungen auf ein Mindestmaß beschränkt werden müssen; Launen, Geschmack und andere Schrullen müssten vom Kunstmachen ausgeschlossen werden“ (Sol LeWitt, zit. nach: Klaus Honnef: Concept Art. Köln, 1971, S. 31).

Für diese Intention bot sich ihm der Kubus als eine der Formen an, mit denen er seine Ideen visualisieren konnte. Ein Kubus war für ihn im Vergleich zu anderen dreidimensionalen Formen in seinen Eigenschaften uninteressant, unemotional, unbeweglich und frei von aggressiver Ausstrahlung. Der Kubus war, wie er in seinem gleichnamigen Text in „Art in America“ von 1966 formulierte, als „Basiseinheit für kompliziertere Funktionen“ geeignet, „als grammatisches Hilfsmittel, von dem die Arbeit ausgehen kann“.

„Pyramid“ von 1996 entwickelt sich aus den sogenannten „Open Cubes“, die nur als Rahmen sichtbar sind. Im rechten Winkel erstreckt sich die Pyramide in der Fläche aus jeweils zwölf aneinandergfügten Kuben, die sich in der Spitze des Winkels in zwölf Kuben nach oben aufbauen. Die Kuben sind treppenförmig angeordnet, sodass sich die Pyramide mit jeder Stufe um einen Kubus verjüngt, hin zum höchsten Punkt der Skulptur oder „Structure“, wie Sol LeWitt seine Formen genannt hat. In ihren Maßen und Verhältnissen festgelegt, entwickelt die offene, auf dem Boden basierende, symmetrische Struktur der Kuben für die Betrachter Dynamik und Bewegung, sie verbindet sich in ihrer seriellen Transparenz mit dem Raum und strukturiert diesen gleichzeitig.

Rückblickend muss Sol LeWitts Auseinandersetzung mit einer besonderen New Yorker Architektur anregend für seine Formideen gewesen sein. 1966 hatte er im „Arts Magazine“ unter dem Titel „Zikkurats“ über die New Yorker Bauweise geschrieben, die mit ihren im Verlauf der Höhe mehrfach zurückgesetzten Etagen – gemäß der in Midtown Manhattan vorgegebenen Bauordnung von 1916–1963 – eine ausreichende Luftzirkulation in den Straßen und genügend Lichteinfall ermöglichen sollte: „Die Zikkurat-Bauweise ist in der Bauordnung vorgefasst, so wie einem Kunstwerk durch eine bestimmte Idee seine äußeren Grenzen gesetzt und willkürliche oder kapriziöse Entscheidungen ausgeschlossen werden können. In vielen Fällen ist das eine eher befreiende als einschränkende Form.“ Schon damals konstatierte er, was uns Betrachter die Erfahrung von „Pyramid“ so lebendig erscheinen lässt: „Die kontinuierlich kleiner werdenden oberen Etagen besitzen ihre eigene Logik, die kompliziertere geometrische Muster ermöglicht.“

Die ikonische Structure „Pyramid“ von Sol LeWitt ist ein herausragendes Werk des Künstlers, dessen Schaffen bereits 1978 mit einer ersten Retrospektive im Museum of Modern Art gewürdigt worden ist.

16 Sol LeWitt

Hartford/Connecticut 1928 – 2007 New York

„Pyramid“. 1996

Holz, weiß gefasst. 115,5 × 163 × 89 cm
(45 ½ × 64 ½ × 35 in.). Mit einer vom Künstler signierten
Fotoexpertise der Annemarie Verna Galerie, Zürich
(in Kopie). Unikat. [3281]

Provenienz

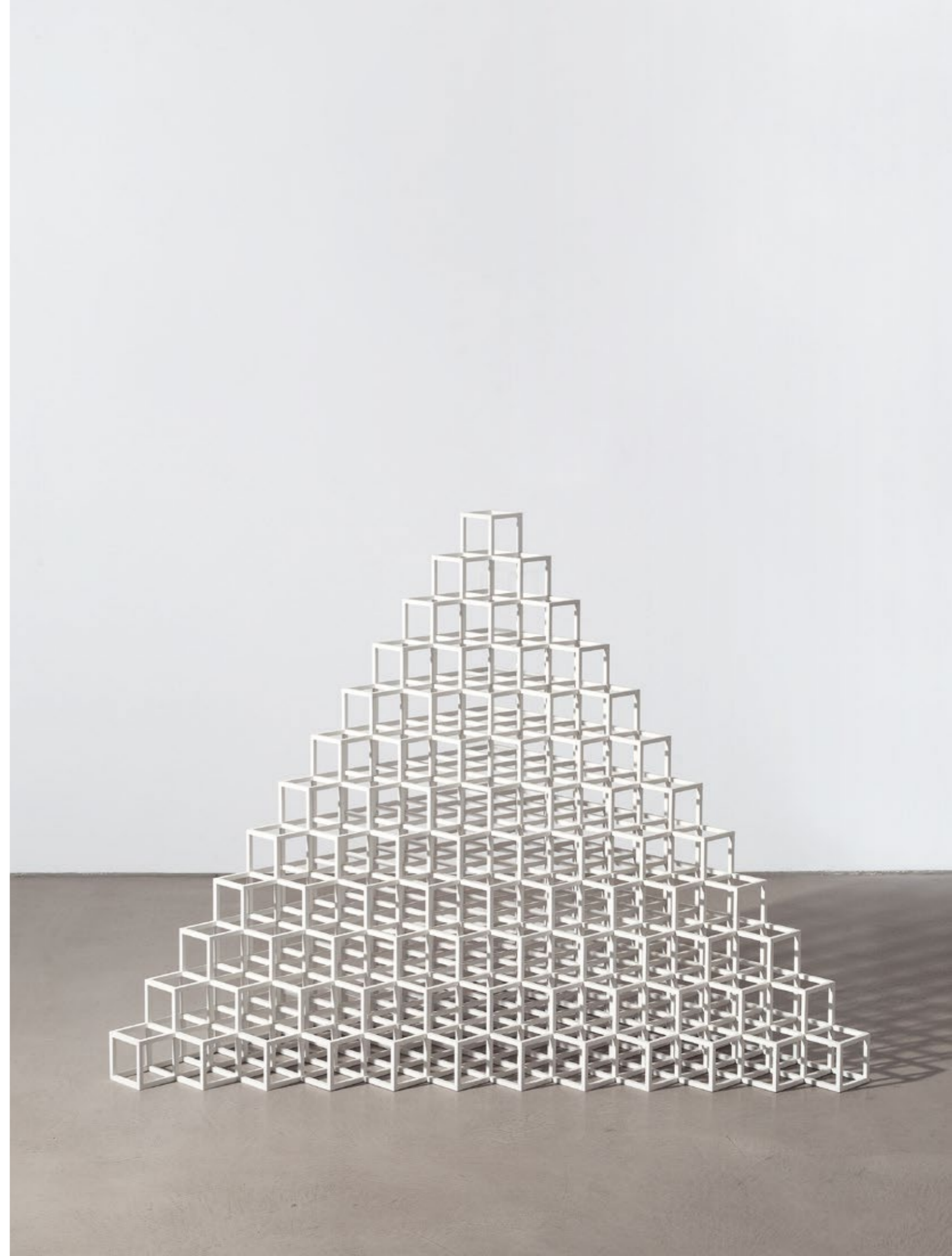
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1996 in der
Annemarie Verna Galerie, Zürich, erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 217,000–326,000



Erfahren Sie mehr!





Susanne Schmid „Schon in der Freude über einen sonnigen Tag materialisieren sich leise unsichtbare Ideen“

Das Sujet der sonntäglichen Muße und des Genießens von freier Zeit in der Natur hat August Macke schon früh bei den Impressionisten kennengelernt. Ab etwa 1912 entfaltet sich das Thema in seinem Werk in vielfältigen motivischen Variationen: Spaziergänger auf der Straße, Passantinnen vor Modegeschäften, Besucher im Zoologischen Garten. In deren Kommen und Gehen, Vorübergehen und Verweilen gestaltet Macke seine Vision einer harmonischen Verbindung von Kunst, Mensch und Leben. Mit besonderer Leichtigkeit gelingt dies im Gemälde „Mann auf Bank“, in dem ein Herr im Anzug und mit steifem Hut seinen Spaziergang unterbrochen und sich in einem lichten Waldstück auf einer Bank niedergelassen hat. Die Sonne scheint in sein Gesicht, er ist ungestört. In der Linken hält er ein Buch, während der rechte Arm lässig über die Rückenlehne herabhängt. Um den Lesenden baut sich eine Szenerie üppiger Vegetation auf. Angedeutete Kreisformen und Schraffuren bilden dichtes Buschwerk, mächtige Baumstämme gliedern die Komposition in nach oben ausschwingenden Linien.

Eine Bleistiftzeichnung in einem Skizzenbücher August Mackes legt die Entstehung des Werkes in Hilterfingen am Thunersee nahe, wo der Maler, Ruhe suchend, im September 1913 mit seiner Familie Quartier nahm. Der achtmonatige Aufenthalt in der Schweiz folgte auf stürmische Zeiten, in denen Macke neben seiner Mitarbeit an der Redaktion des Almanachs „Der Blaue Reiter“ und lebhafter Ausstellungstätigkeit auch als Vermittler zwischen Künstlern, Kritikern, Galeristen, Museumsleuten und dem Kunstpublikum tätig war. 1912 wurde er Jurymitglied der heute legendären Kölner Sonderbund-Ausstellung, auf der unter anderem Werke von Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Pablo Picasso und Edvard Munch gezeigt wurden. Im Jahr darauf war Macke gemeinsam mit Wassily Kandinsky und Franz Marc maßgeblich an der Organisation des „Ersten Deutschen Herbstsalons“ beteiligt, der am 20. September 1913 in Herwarth Waldens Berliner Galerie Der Sturm eröffnet wurde. Somit wirkte August Macke nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch sein kunstpölitisches Engagement als einer der wichtigsten Wegbereiter der Moderne in Deutschland. Der Einsatz für die Avantgarde bedeutete auch Kampf gegen heftigste Widerstände; so wurde der „Herbstsalon“ von vernichtenden Kritiken begleitet, die Künstler als „Horde farbespritzender Brüllaffen“ attackiert. Macke schreibt dazu an den Berliner Sammler und Mäzen Bernhard Koehler: „Lass die Ausstellung einmal vorbei sein, so wird man unbedingt mit Freuden an die ganze Sache denken, und man wird nicht mehr sinnen, wer von Berlinern alles nicht drin war. Man wird vielmehr daran denken, dass die Sache einem selbst etwas war in dem kurzen Leben. Das Gemeine, was mich am meisten ärgert ist, dass man soviel Optimismus verlieren kann, der

so schön und so berechtigt ist“ (zit. nach: August Macke. Biographie. Verein August Macke Haus Bonn, 1992, S. 68).



August Macke. Spaziergänger unter Bäumen, Hilterfingen. 1913. Kohle auf Papier

Im idyllischen Hilterfingen, umgeben von den Bergen und in einem Haus mit großem Garten direkt am See, sollte August Macke seinen Optimismus wiedererlangen und noch einmal neu beginnen. Konzentriert auf das reine Augenerlebnis, das Ort und Umgebung ihm boten, schuf er dort einige seiner bedeutendsten Werke. Entscheidender Auslöser für die neu gewonnene Schaffenskraft war nicht zuletzt Mackes Begegnung mit Robert Delaunay und dessen „Fensterbildern“. Die vom Licht bewegten Farb Räume des Franzosen wirkten auf August Macke wie eine Befreiung von der spirituellen Sinnsuche der Malerfreunde des Blauen Reiter, und am 16. Oktober 1913 teilte er Bernhard Koehler mit: „Meine Ansichten über Kunst sind verschieden von Kandinsky und Marc. Ich fühle mich jetzt für mich allein verantwortlich“ (zit. nach: Elisabeth Erdmann-Macke: Erinnerung an August Macke, Frankfurt a. M., 1987, S. 281).

Unter dem Eindruck der „Fensterbilder“ erreicht die Eigenwertigkeit der Farbe bei Macke eine neue Qualität und Strahlkraft. Wie Delaunay komponiert er in „Mann auf Bank“ die gesamte Bildfläche aus Farbformen. Statt kubisch gebrochener Prismen sind es jedoch körperhaft plastische Elemente sowie eine stärker sichtbare Handschrift, die im Bild Bewegung erzeugen. Mit breitem Pinselstrich setzt Macke kräftige Konturen, lässt Hell auf Dunkel folgen und erweckt auf diese Weise den Eindruck von Raum ohne die Illusion einer Zentralperspektive. Der malerische Einsatz des Lichts bringt innerhalb der reduzierten Farbpalette außergewöhnliche Vielfalt hervor: kühle Grün- und tiefe Blautöne neben warmen Gelb- und roten Akzenten, dazwischen weiße Sonnenflecken sowie der durchscheinende Malgrund als eigener Farbwert. Das Auge folgt dem Rhythmus der Farben und Formen über das Bild und erfüllt damit das wichtigste Anliegen August Mackes: die Besonderheit menschlicher Wahrnehmung in der Malerei auszudrücken. „Die Lebendigkeit einer gemalten Fläche entsteht durch die Bewegung, die im Beschauer erregt wird, durch den gleichzeitigen Klang von Rot, Blau, Längen, Kurven usw. Die Art, wie ein Künstler [...] diese ganze Spannung organisiert, ist eben diese höchste Mathematik, die unmöglich durch Worte ausgedrückt werden kann“ (zit. nach: August Macke. Biographie. Verein August Macke Haus Bonn, 1992, S. 72).

Im freien Umgang mit der Farbe vermittelt August Macke in seinem Bild auch ein seelisches Erlebnis und öffnet das Fenster zu einer Innenwelt, in der sich die heitere Stimmungslage dieser Zeit widerspiegelt: „Hilterfingen – welche sorglose, glückliche, erfüllte Zeit sollte uns beiden mit den lieben Kindern dort beschert werden, paradiesisch schön, fast unwirklich – ehe die furchtbare Weltkatastrophe über Europa hereinbrach“ (Elisabeth Erdmann-Macke: Erinnerung an August Macke, Frankfurt am Main, 1987, S. 275). Der lesende Mann scheint völlig in seiner Umgebung aufzugehen und mit der Natur und ihren Farben im Gleichklang zu schwingen. August Macke hat sein Ziel erreicht: durch die lebendige Farbe eine zweite Wirklichkeit im Bild entstehen zu lassen.



Los 17

17 August Macke

Meschede 1887 – 1914 Perthes-lès-Hurlus

„Mann auf Bank“. 1913

Öl auf Pappe. 56,1 × 51,1 cm (22 1/8 × 20 1/8 in.).

Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert und datiert: A. Macke 1913. Dort auch Etiketten der Ausstellungen Berlin 1934, Hannover 1935 und Amsterdam 1964 (s.u.) sowie Etiketten der Kunsthalle Basel und der Galerie Emil Richter, Dresden. Werkverzeichnis: Heiderich 525 / Vriesen 404. [3071] Rahmen: Spanien, 17. Jahrhundert. Leihgabe Dengg Rahmen, Berlin.

Provenienz

Nachlass des Künstlers (1914–1957) / Privatsammlung, Süddeutschland (1957 erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 900.000–1.200.000

USD 978.000–1.300.000



Rückseite

Ausstellung

August Macke. Bonn, Gesellschaft für Literatur und Kunst, Städtisches Museum Villa Obernier, 1918 / Gedächtnis-Ausstellung August Macke. Frankfurt a. M., Kunstverein; Wiesbaden, Neues Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst, 1920, Kat.-Nr. 44 / Frühlingsausstellung 1928. Berlin, Galerie Ferdinand Möller, 1928, Kat.-Nr. 25 / August Macke. Zur 20. Wiederkehr seines Todestages. Berlin, Galerie von der Heyde, 1934, Kat.-Nr. 23 / August Macke. Hamburg, Kunstverein, 1935 / August Macke. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1935, Kat.-Nr. 37 / Der Blaue Reiter. Köln, Galerie Dr. Rusche, 1947, Kat.-Nr. 6 / August Macke Gedächtnisausstellung des Museumsvereins. Aachen, Suermondt-Museum, 1948, Kat.-Nr. 49 / August Macke. Duisburg, Städtisches Kunstmuseum, 1949, Kat.-Nr. 34 / August Macke Gedächtnisausstellung. Meschede, Landratsamt, 1951, Kat.-Nr. 21 / Het Expressionisme van van Gogh tot Picasso. Amsterdam, Stedelijkmuseum, 1964, Kat.-Nr. 80, m. Abb.

Zu dem Gemälde existiert eine Bleistiftstudie, die im Skizzenbuch 45 auf S. 28 zu finden ist. (Ursula Heiderich: August Macke. Die Skizzenbücher. Band II. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1987, S. 900/901)



18 Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„Études“. 1904

Tuschfeder, stellenweise grau laviert, auf Papier.

36,8 × 26,5 cm (14 ½ × 10 ⅜ in.). Unten links mit

Bleistift signiert: Picasso. Werkverzeichnis: Zervos, Band I, Nr. 236. [3406]

Provenienz

A. Level, Paris (1932) / Charles und Ruth Lachman, New York (um 1950) / Privatsammlung, Palm Beach (bis 2016) / Privatsammlung, Berlin

EUR 90.000–120.000

USD 102,300–136,000

Literatur und Abbildung

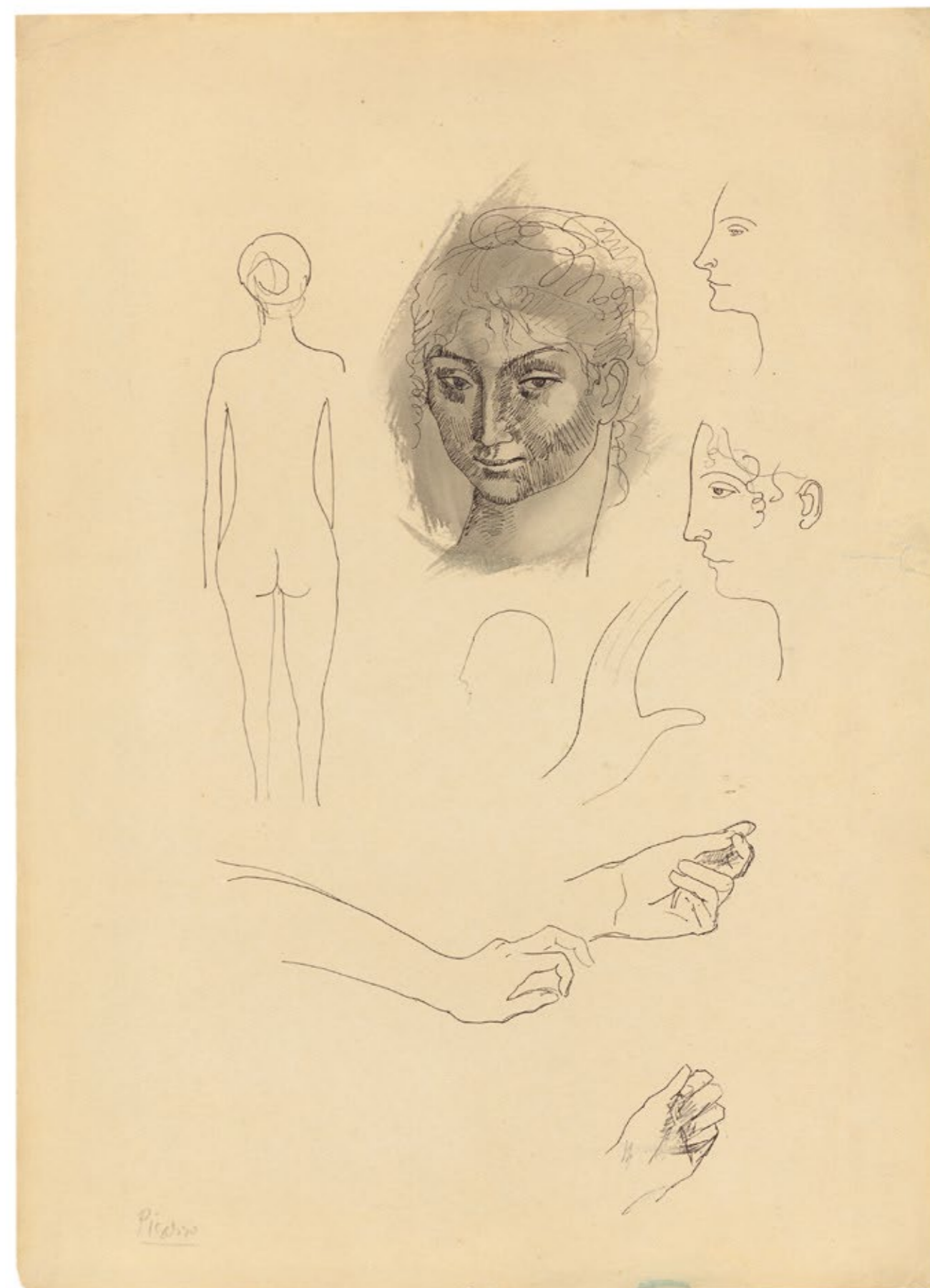
The Picasso Project (Hg.): Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture: A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885–1973. The Blue Period, 1902–1904, Barcelona and Paris. San Francisco, 2011, S. 201, Kat.-Nr. 1904–037 (hier betitelt: Studies of a Woman and Hands) / Sale 12070: Impressionist & Modern Art Works on Paper. Christie's, New York, 13. Mai 2016, Kat.-Nr. 1003 (hier betitelt: Page d'album)

Diese Zeichnung von Pablo Picasso entstand am Ende seiner Blauen Periode und am Anfang der Rosa Periode in einem der wichtigsten Jahre der künstlerischen Entwicklung des Künstlers überhaupt, dem Jahr 1904. Picasso kehrte aus Barcelona zurück nach Paris und zog ins Bateau-Lavoir auf dem Montmartre. Es war die Zeit der Harlekine, die berühmte Radierung „Le repas frugal“ entstand, die Gauklerfamilien mit ihren überlängten manieristischen Figuren, sehr viele Aquarelle. Es war, wie es scheint, ein Jahr, in dem das Arbeiten auf Papier für Picasso eine besondere Bedeutung hatte, immer wieder zeichnete er sich selbst, allein und gemeinsam mit seiner Geliebten. Es ist nicht einfach, physiognomisch zu entscheiden, ob es sich bei unserem Blatt um eine Annäherung an Madeleine handelt, die er im Frühjahr 1904 kennenlernte, oder um die berühmte Fernande Olivier, die im Sommer des gleichen Jahres in sein Leben trat.

Schaut man auf den rechten Rand des Papiers und die beiden unterschiedlichen Profile übereinander, dann scheinen auch beim Künstler selbst sich in dieser Zeit verschiedene Frauenbilder zu überlagern. Was das Blatt so außerordentlich macht, sind zum einen die Eleganz, die Grazie und die Sinnlichkeit des mittigen Frauenkopfes, der mit unnachahmlicher Leidenschaft und zeichnerischer Sicherheit erfasst ist. Und wie es ihm gelingt, gerade durch das graue Aquarellieren dieser Partie dessen Eindringlichkeit zu steigern.

Faszinierend ist aber auch, wie Picasso den Frauenkörper vor ihm sprichwörtlich umkreist. Er zeigt die Frau von vorn und daneben als stehende Figur von hinten. Rechts am Rand zweimal im Profil. Und dann im unteren Bereich schaut er wiederum von vorn auf ihre gedrehte Hand. Es scheint, als blitze in dieser Zeichnung das erste Mal schon der Leitgedanke des späteren Kubismus Picassos auf, der Versuch der Simultanität, der Glaube daran, dass der Künstler in seiner Allmacht versuchen müsse, den Menschen von allen Seiten gleichzeitig sichtbar zu machen. Hier ist es ihm, auf besonders zarte Weise, das erste Mal gelungen. Und natürlich ist es zweitrangig, ob er hier Madeleine umkreist oder Fernande. Picasso umkreiste immer die Frau an sich.

Florian Illies



19 Jean Fautrier

Paris 1898 – 1964 Châtenay-Malabry

L'autoportrait au fond vert. Um 1916

Öl auf Leinwand. 60,5 × 40,8 cm (23 7/8 × 16 1/8 in.).

Unten rechts signiert: Fautrier. [3233] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Jean-Paul Ledeur, Paris

EUR 100.000–150.000

USD 109,000–163,000

Ausstellung

La Juventud del Genio. La pintura europea. De Manet y Degas à Picasso y Bacon. Madrid, Museo nacional del Prado, 1991/92, Abb. S. 65 / L'Art du Portrait au XIX et XX Siècle en France. Shoto, Musée de l'art; Kariya, Musée; Onomichi, Musée, und Akita, Musée de l'art moderne, 1994 / LXVIème Biennale Internazionale d'arte: Identità e alterità figure del corpo, 1895–1995. Venedig, Palazzo Grassi, 1995, Kat.-Nr. III 56, m. Abb. / Moi. L'autoportrait au XXe siècle. Paris, Musée du Luxembourg, und Florenz, Palazzo Strozzi, 2004/05, S. 22, Abb. S. 23

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog: École de Rouen, Sculpture par K. Strackpole, Nature morte par J. B. Chardin. Clermont-Ferrand, Claude Aguttes, Guy et Étienne Laurent, Hôtel des Ventes, 14.–6.5.1987 / N.N.: Moi. Autoportraits du XXe siècle. In: Match, 31.3.2004 / N.N.: Moi. Autoportraits du XXe siècle. In: Connaissance des arts (hors-série), 1. Trimester 2004, Abb. S. 9 / Philippe Piguet: Moi ... et les autres. In: L'Œil, April 2004, S. 56–61, hier S. 60 (erwähnt) / N.N.: Pierre Bergé & Associés. In: La Gazette de l'Hôtel Drouot, Nr. 16, 21.4.2006 / Moi, l'artiste! Un autoportrait de Fautrier? Une rareté qui étonne par son style ... et interroge le spectateur sur la question de l'identité et le mystère de la création. In: La Gazette de l'Hôtel Drouot, Nr. 17, 28.4.2006, Abb. S. 20 / La Revue, Nr. 8, 29.4.2006, m. Abb. / Versteigerungskatalog: Paris, Pierre Bergé & Associés, Hôtel Drouot, 5.5.2006, Kat.-Nr. 98, m. Abb. (spiegelverkehrt) / N.N.: Les yeux dans les yeux [...]. In: La Gazette de l'Hôtel Drouot, Nr. 21, 25.5.2007, S. 260/261, m. Abb.

Fautrier ist etwa 18 Jahre alt, als er sich als englisch-elegant gekleideter Mann malt, der sich mit großen braunen Augen der Welt präsentiert. Er wirkt verletzlich und zart. Mit seinem sinnlich geformten Mund und den hohen Wangenknochen erscheint es augenfällig, dass Sensibilität und Emotionalität bei dem Künstler eng beieinanderliegen.

Das Selbstporträt entstand vor Fautriers Einsatz als Sanitäter im Ersten Weltkrieg, aus welchem er mit einem durch Giftgas verursachten Lungenleiden zurückkehren sollte. Bereits vor dieser Kriegsverletzung, die ihn zeitlebens gesundheitlich beeinträchtigte, war Fautriers Leben kein einfaches. Im Jahr 1898 kam er zwar in gutbürgerlichen und wohlbehüteten Verhältnissen in Paris zur Welt, jedoch als uneheliches Kind eines Handschuhfabrikanten. Fautrier wuchs bei seiner Großmutter mütterlicherseits auf, die eine strenggläubige Katholikin irischer Abstammung war. Seine puristische Kleidung, der schwarze, mit einer schmalen Kravattennadel zusammengehaltene Schal, die dunkelbraune Wollweste und die streng gescheitelten dunklen Haare lassen ihn in unserem Porträt an einen katholischen Zögling erinnern. Es zeugt von der engen Bindung an seine Großmutter, deren Tod ihn im Alter von zehn Jahren schmerzlich traf. Er musste zu seiner Mutter nach London ziehen, die sein zeichnerisches Talent früh förderte. Ab 1909 studierte er an der Royal Academy of Arts und anschließend an der Slade School. Er neigte zu einer gewissen Art von Arroganz und war ein Einzelgänger, sodass er sich entschloss, sich autodidaktisch weiterzubilden. Fautrier war eine auf Abstand haltende Selbstdarstellung zu eigen. Neben unserem hat sich einzig ein weiteres Selbstbildnis erhalten, das er wenige Jahre später unter dem Einfluss seiner Reise nach Deutschland schuf.

In unserem Selbstporträt verzichtet Fautrier auf die charakteristischen Attribute eines Künstlers. Es ist vor allem sein melancholischer Blick, der ihn auszeichnet: Fautrier fixiert nicht den Betrachter, er blickt versonnen weit in die Ferne.

Zu der Entstehungszeit des Porträts besuchte er häufig die Tate Gallery, wo die Bilderfahrung vor den Gemälden William Turners (1775–1851) für ihn fundamental war. Die Auseinandersetzung des englischen Romantikers mit der Natur, besonders mit der metaphysischen Bedeutsamkeit von Licht und Farbe als Ausdruck des Kosmischen faszinierte Fautrier. In der Begegnung mit Turners Werken war der Grundstein gelegt für die Überwindung des Gegenständlichen.

Fautrier war zeitlebens auf der Suche nach einer anderen Wirklichkeit, der einer subjektiven Imagination. „Ursprünglichkeit des Talents, passioniertes Empfinden und Erleben, Einfühlung in menschliches Schicksal und die Tragik der condition humaine, darin bestehen die raren Eigenschaften, die Jeanne Castel an dem jungen Fautrier so überzeugend auffielen, als sie zu Beginn der zwanziger Jahre begann, sich für ihn und sein Werk einzusetzen“ (Wolfgang Sauré: Jean Fautrier (1898–1964). Deutsche und englische Einflüsse auf sein Schaffen. Berlin 2006, S. 4). Nicht nur die physischen Blessuren des Ersten Weltkriegs, sondern eine höchst eigene Sensibilität haben Fautriers künstlerische Entwicklung beschleunigt, die in dem radikalen Bruch mit der konventionellen Ölmalerei 1930/31 mündet und ihn schließlich zum Pionier der art informel werden lässt.

SES





Ute Diehl **Wie Regen auf die Erde – Yun Hyong-keun und die Ungewissheit in der Malerei**

Er sei kein politischer Mensch gewesen. Er habe einfach nur ehrlich sein wollen und aufrichtig. Aber in Korea sei es nicht leicht gewesen, so zu leben, schrieb die Kuratorin Kim Inhye über Yun Hyong-keun.

Als er 1928 geboren wurde, war sein Land unter japanischer Kolonialherrschaft. 1945 rückten sowjetische und US-amerikanische Truppen ein. Kaum hatte Yun sein Studium an der Hochschule für bildende Künste in Seoul begonnen, wurde er verhaftet und gefoltert, weil er sich campusweiten Protesten angeschlossen hatte. Seine Volljährigkeit fiel mit dem Beginn des Koreakriegs (1950–53) zusammen. Yun entging seiner Erschießung nur knapp durch eine Flucht in die Wälder, wurde später erneut verfolgt, und als er 1973 aus dem Gefängnis entlassen wurde, war er 45 Jahre alt. Er beschloss, sich ganz der Malerei zu widmen.

„Ich verbrachte meine ganze Jugendzeit in einem Albtraum“, sagte der schweigsame Künstler einmal. Um dieses Trauma zu verarbeiten, war sein früherer Stil farbenfroher lyrischer Kompositionen, den er sich unter seinem Mentor, dem abstrakten Maler Kim Whanki, erarbeitet hatte, nicht mehr brauchbar. Er beschränkte seine Palette auf dunkle und schwere Töne. Sein gesamtes Lebenswerk baut sich auf zwei Farben auf, Umbra gebrannt und Ultramarinblau, den Farben der Erde und des Himmels.

Das Erdpigment Umbra wandelt sich durch das Brennen zu einem rötlichen Dunkelbraun, verliert dabei Wasser und bekommt eine starke Deckkraft. Es dominiert in allen Kompositionen. Daneben kommt das Ultramarinblau nie zu einem strahlenden Auftritt. Es wird immer übermalt, vermischt, in den Hintergrund gedrängt. Der Maler benutzt das leuchtende Blau, das ja den Himmel verkörpert, um das schwärzeste Schwarz herzustellen. Durch die Mischung von Dunkelbraun und Ultramarin entsteht eine dunkle Farbe, die, getrocknet und mehrmals übermalt, immer mehr an Licht verliert. Schaut man aber lange genug in diese Dämmerung hinein, sieht man in der Ferne ein magisches Leuchten.

Das vorliegende Gemälde ist dafür ein besonders bewegendes Beispiel. Es stammt aus den späteren Jahren des Künstlers, in denen die dunklen Formen immer stärker hervortreten und der Raum zwischen ihnen, den der Maler als „Tor zwischen Himmel und Erde“ bezeichnete, enger wird. Auf dem Bild sind die zwei Torflügel am oberen Rand miteinander verbunden und lassen nur noch einen Spalt zwischen sich frei, in dem ganz schwach ein paar Streifen Ultramarinblau schimmern. Auf der rechten Bildseite ist ein Freiraum gelassen. Man sieht das ungrundierte Gewebe. Die Farbe sickerte in den am Boden liegenden Hanf- oder Baumwollstoff wie der Regen in die Erde. In der Arbeitsweise von Yun Hyong-keun ist die traditionelle koreanische Tuschkmalerei präsent, bei der der Pinsel über das aufsaugende Papier bewegt wird.

Fast unbemerkt von der westlichen Kunstszene hatte Yun Hyong-keun das Feld der abstrakten Kunst erweitert, indem er die koreanische Ästhetik mit der zeitgenössischen Bildsprache in Einklang brachte. Anfang der 1990er-Jahre besuchte ihn der US-amerikanische Vertreter des Minimalismus Donald Judd in seinem Atelier. Durch ihn bekam er Ausstellungen in Amerika und vertrat 1995 Korea auf der Biennale in Venedig. Die erste posthume Retrospektive 2018 im Nationalmuseum für Zeitgenössische Kunst in Seoul stieß auf ein so starkes Interesse, dass sie verlängert werden musste, und wer das Glück hatte, dieselbe Ausstellung im Jahr darauf im Palazzo Fortuny in Venedig zu sehen, wird sie unauslöschlich in Erinnerung behalten. Erst langsam begann man zu begreifen, dass er der größte koreanische Maler des 20. Jahrhunderts war.

20 Yun Hyong-keun

Mi-won, Chung-Puk, Südkorea 1928 – 2007 Seoul

Burnt Umber & Ultramarine Blue. 1994–1999

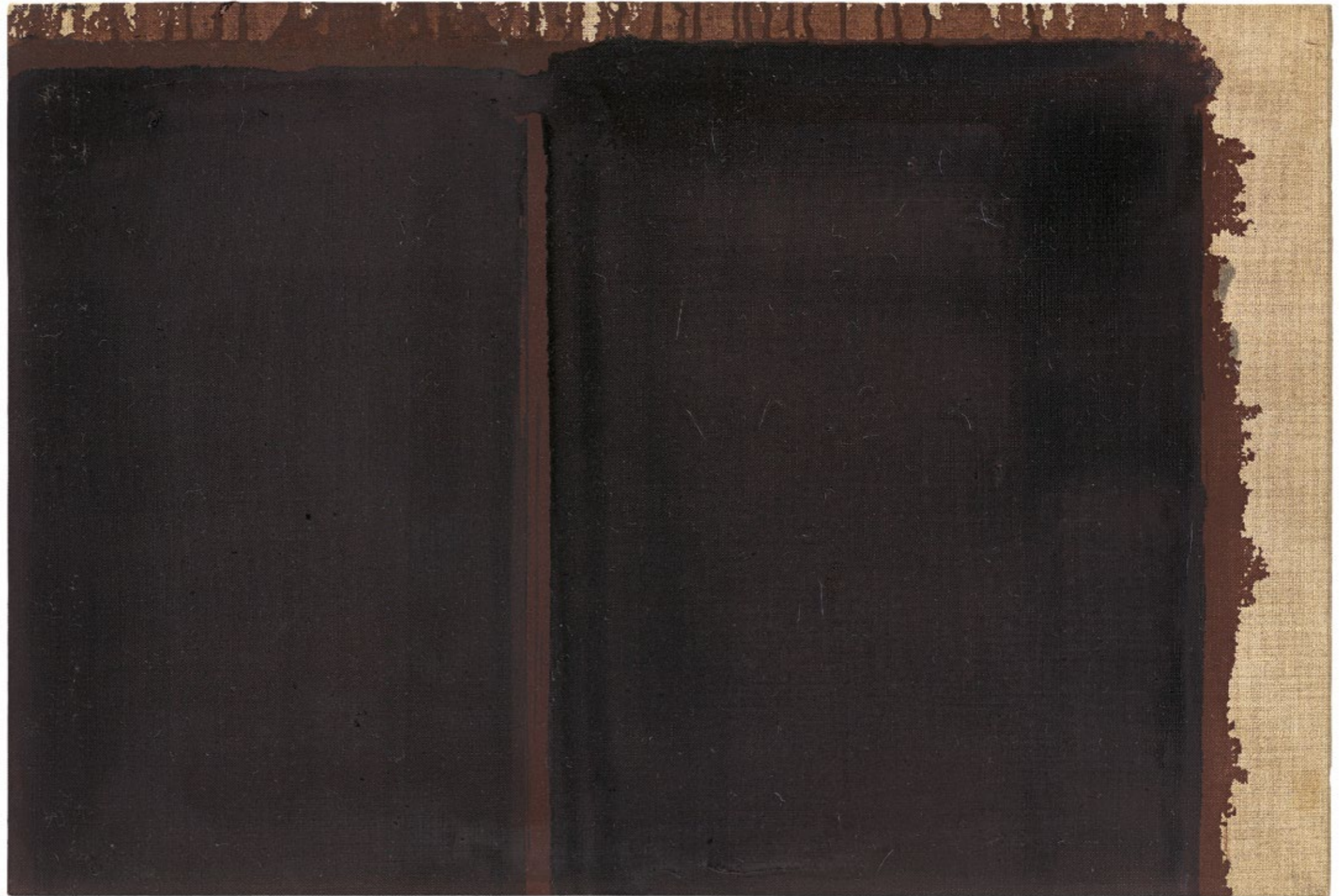
Öl auf Leinwand. 41 × 60,5 cm (16 1/8 × 23 7/8 in.). Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, betitelt und datiert: YUN HYONG KEUN BURN UMBER & ULTRAMALINE BLUE 19994 (sic!) – 1999. Auf dem Mittelkreuz ein Etikett der PKM Gallery, Seoul, sowie der Nachlassstempel in Violett. [3114]

Provenienz

Privatsammlung, Belgien (erworben bei PKM Gallery, Seoul)

EUR 80.000–100.000

USD 87,000–109,000





Ulrich Clewing **Durch Reduktion zur Konzentration – Theo van Doesburgs „Konkrete Kunst“**

Deutschland hatte das Bauhaus, in den Niederlanden war der wichtigste Wegbereiter der Moderne die Künstlervereinigung De Stijl. 1917 in Leiden gegründet, verstanden Maler wie Theo van Doesburg und Piet Mondrian, Dichter wie Antony Kok und Architekten wie J.J.P. Oud und Gerrit Rietveld De Stijl als Plattform, um ihre Ideen verbreiten zu können, vor allem auch in der Monatszeitschrift, deren Erscheinen sie 1918 im „De Stijl-Manifest I“ ankündigten.

Theo van Doesburg übernahm dabei eine Sonderrolle. Er gab Anfang der Zwanzigerjahre Privatkurse in architektonischer Gestaltung am Bauhaus, er war es, der die Verbindungen von De Stijl zu den Dadaisten und Vertretern des russischen Konstruktivismus wie El Lissitzky und Ilja Ehrenburg herstellte. 1931 rief er mit Georges Vantongerloo, Auguste Herbin und den Bildhauern (und Brüdern) Antoine Pevsner und Naum Gabo in Paris die Künstlergruppe „Abstraction-Création“ ins Leben.

Seit er 1915 zum ersten Mal Gemälde des um acht Jahre älteren Mondrian gesehen hatte, trachtete er danach, die absolute, von allen Hinweisen auf die Erscheinungen des alltäglichen Lebens befreite gegenstandslose Kunst zu schaffen. Wie radikal er dabei vorging, das zeigen unsere beiden Studien. Beide Werke stammen aus der Zeit um 1925. Doesburg lebte damals zusammen mit seiner Frau Nelly in Clamart südwestlich von Paris. Im Jahr zuvor hatte er für seine Malerei den Begriff „Konkrete Kunst“ erfunden. Mit exakt gerade gezogenen Linien, rechten Winkeln und – im Fall der größeren Arbeit – mit Diagonalen schuf der Maler in einem Quadrat beziehungsweise hochgestellten Rechteck unterschiedlich große Flächen.

Anschließend füllte er diese Flächen mit Primärfarben. Auch ließ er auf dem größeren Bild zwei gleichschenklige Dreiecke frei, dort sieht man nur die Färbung des papiernen Malgrundes. Auf der kleineren der beiden Arbeiten blieb ein Quadrat rechts oben in der Komposition unbemalt. Doch gerade diese Auslassungen machen den großen Reiz dieser zwei „Studien“ aus – sie tragen dazu bei, dass sich der Eindruck einer vollkommenen Ausgewogenheit von Farbwerten und der Größe der Binnenflächen einstellt.

Dass Doesburg sich hier zweimal auf die Grundfarben beschränkte, war kein Zufall. Es fehlt nur noch das Blau, dann wären in diesen beiden „Studien“ jene Farben vertreten, aus denen sich alle übrigen mischen ließen – sozusagen die Basis jeder Malkunst. Doesburg hatte sich mit Piet Mondrian bis zu ihrem zeitweiligen Zerwürfnis 1925 nicht nur ausführlich in Briefen über Fragen der Kunsttheorie ausgetauscht. Er sorgte auch dafür, dass die deutsche Übersetzung von Mondrians berühmtem Essay „Le Néo-Plasticisme: principe général des l'équivalence plastique“ mit anderen Texten Mondrians als Bauhaus-Buch herauskam.

In seinem Essay äußert sich Mondrian auch zum Problem der Komposition: „Die neue Gestaltung [...] könnte ebenso gut die Malerei der realen Abstraktion heißen. [...] Sie ist eine Komposition farbiger Rechtecke, welche die tiefste Realität“ abbilden. Dahin, so Mondrian, „kommt sie durch den gestalteten Ausdruck der Verhältnisse, und nicht durch die natürliche Erscheinung“ (a.a.O., S. 386). Flächen, Farben, Farbintensitäten, sie waren für Piet Mondrian bildnerisch nur Relationen, keine Formen.

In den beiden „Studien“ setzt Doesburg die Betrachtungen Mondrians kongenial meisterlich um. Allerdings mit leichten Abweichungen, speziell bei den Dreiecksformen, die er verwendete. Dass diese kleinen Veränderungen des Konzepts den Streit zwischen den beiden Künstlern auslösten, ist unwahrscheinlich. Und ihre Unstimmigkeiten waren auch nicht von Dauer. Nach einer zufälligen Begegnung vier Jahre später in einem Café in Paris waren Mondrian und Doesburg wieder miteinander versöhnt.

21^N Theo van Doesburg

Utrecht 1883 – 1931 Davos

„Étude pour une contre-composition“. Um 1925
Gouache und Bleistift auf Papier. 11,6 × 5,5 cm
(14 × 7,5 cm) (4 5/8 × 2 1/4 in. (5 1/2 × 3 in.)). Werkverzeichnis:
Nicht bei Blokhuis/Goovaerts/Kamphuis (vgl. Nr. 727m).
Wir danken den Autoren des Catalogue raisonné für
die Bestätigung der Authentizität der Gouache.
Randmängel. [3259] Gerahmt.

Provenienz

J. J. P. Oud, Niederlande / Privatsammlung, Schweiz
(spätestens 1996 erworben)

EUR 60.000–80.000

USD 65,200–87,000

Ausstellung

El Greco bis Mondrian. Bilder aus einer Schweizer Privat-
sammlung. Aarau, Aargauer Kunsthau; Wuppertal,
Von der Heydt-Museum, und Dresden, Staatliche
Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister,
1996, S. 274, Abb. S. 275 und auf dem Umschlag hinten



Originalgröße

22^N Theo van Doesburg

Utrecht 1883 – 1931 Davos

„Étude pour une contre-composition“. Um 1925
Gouache und Bleistift auf Transparentpapier.
19,5 × 19,3 cm (20,7 × 20,8 cm) (7 5/8 × 7 5/8 in.
(8 1/4 × 8 1/4 in.)). Werkverzeichnis: Nicht bei Blokhuis/
Goovaerts/Kamphuis (vgl. Nr. 803.III f). Wir danken
den Autoren des Catalogue raisonné für die Bestä-
tigung der Authentizität der Gouache. [3259] Gerahmt.

Provenienz

J. J. P. Oud, Niederlande / Privatsammlung, Schweiz
(spätestens 1984 erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 217,000–326,000

Ausstellung

Die Sprache der Geometrie. Suprematismus, De Stijl
und Umkreis – heute. Bern, Kunstmuseum, 1984, Kat.-
Nr. 29, m. Abb. auf dem Umschlag



23 Hans Hartung

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

„T 1985–H 34“. 1985

Acryl auf Leinwand. 81 × 130 cm (31 ¼ × 51 ½ in.).
Unten rechts monogrammiert und datiert: HH 85.
Rückseitig mit Kreide signiert und datiert: Hartung 85. Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz signiert und betitelt: HARTUNG T 1985–H 34. Das Gemälde ist registriert im Archiv der Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes, und wird aufgenommen in das Werkverzeichnis des Künstlers. [3239] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern

EUR 120.000–150.000

USD 130.000–163.000

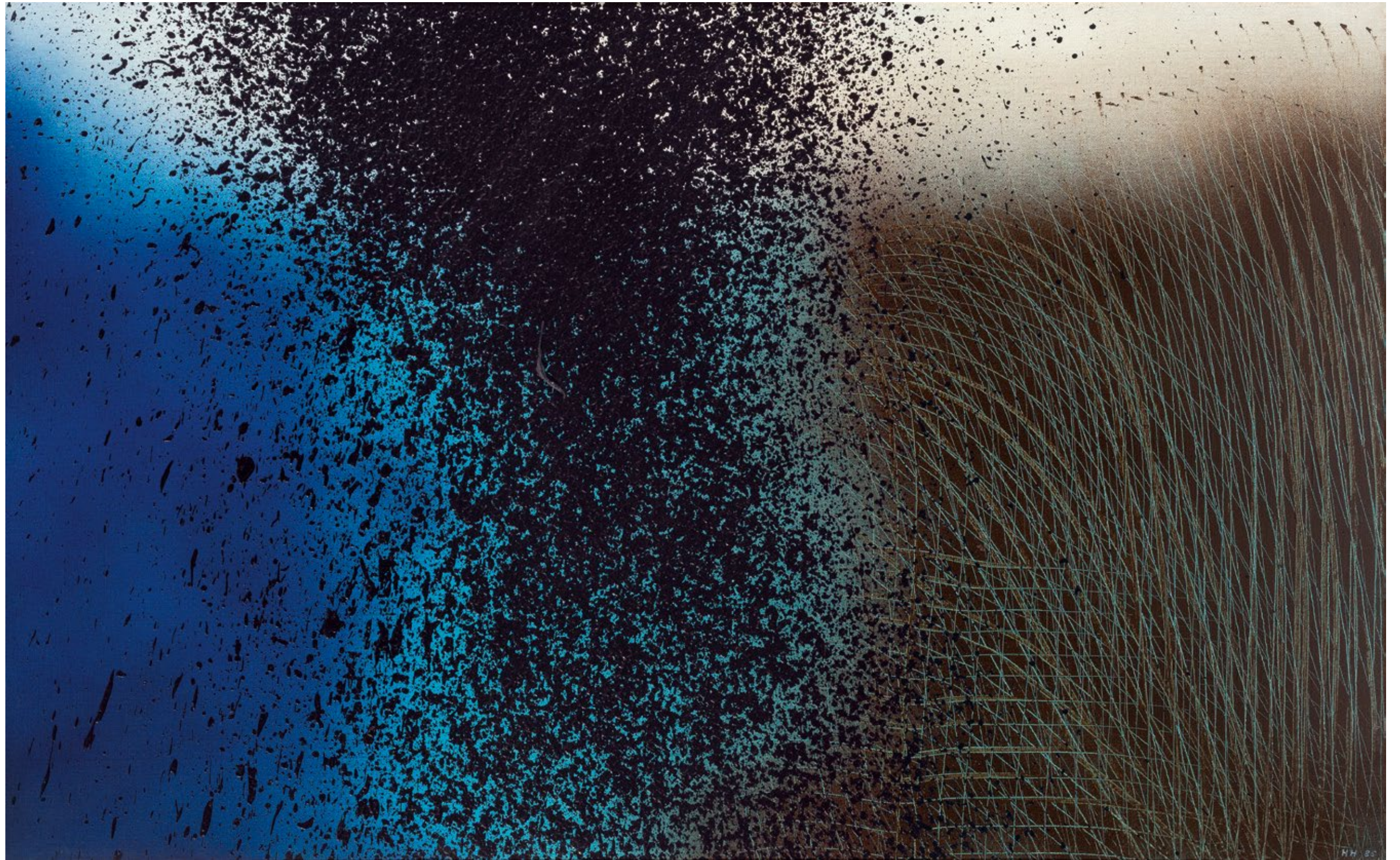
Ab den frühen 1930er-Jahren lebte Hans Hartung, von einem längeren Aufenthalt auf der Insel Menorca abgesehen, in Paris. 1939 trat er der Fremdenlegion bei, 1946 erhielt er die französische Staatsbürgerschaft und wurde in die Ehrenlegion aufgenommen. 1972 zog er an die Côte d'Azur nach Antibes, in ein von ihm selbst entworfenes Atelierhaus. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Hartung in Frankreich eher als französischer denn als deutscher Künstler gilt.

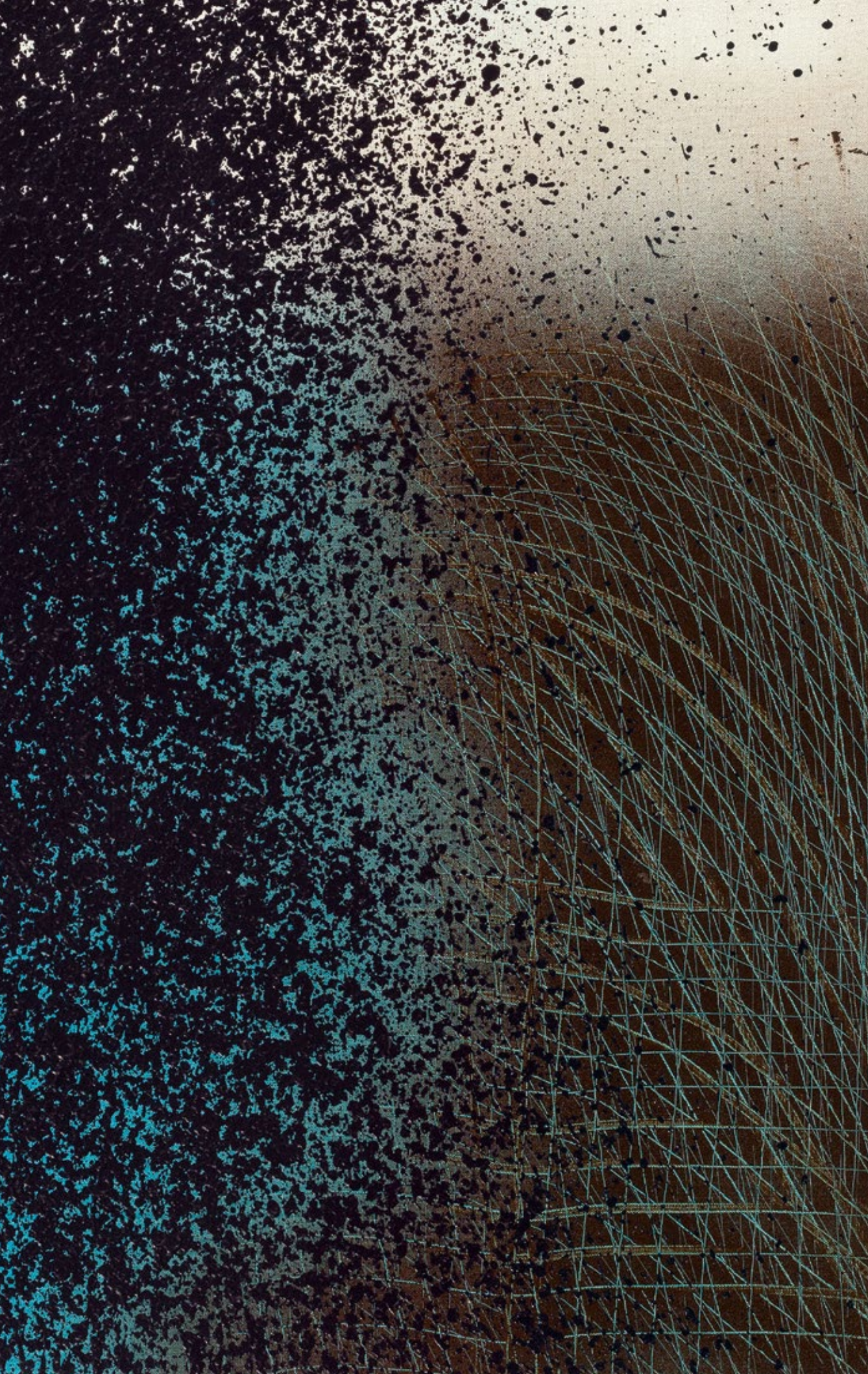
Seine Prägung als Maler verdankt der gebürtige Leipziger, der in seiner Heimatstadt zunächst ein Studium der Philosophie begonnen hatte, jedenfalls ohne Zweifel der lebendigen, schon damals sehr internationalen Pariser Kunstszene. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden ihm auch in Deutschland zahlreiche Auszeichnungen zuteil, aber de facto blieb er doch stets und in erster Linie einer der Hauptvertreter des französischen Informel.

Das großformatige Gemälde mit dem Inventartitel „T 1985–H 34“ ist dafür ein hervorragendes Beispiel. Hartung hat hier ein Grundprinzip der art informel zur Vollendung getrieben, das der langjährige Direktor des Museums Morsbroich, Rolf Wedewer, den Bereich zwischen „Formauflösung und Formwerdung“ nannte (vgl. Rolf Wedewer: Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung, München/Berlin 2007, S. 15f). Auf dieser Leinwand kann man dem malerischen Werden und Vergehen förmlich dabei zusehen, wie es dynamisch pulsiert.

Vor einem schwungvoll und locker aufgetragenen Hintergrund aus unterschiedlichen Blau-, Beige- und Brauntönen ergießt sich in der Mitte des Bildes ein sintflutartiger Schauer pastoser schwarzer Farbsubstanz von oben herab. Mit der Wucht eines Wespenschwarmes verwandelt sein Auftreten die idyllischen farbigen Wolken unter ihm in ein Inferno. Rechts davon hat Hartung seine überaus spannungsgeladene Komposition mit einer weiteren Maltechnik angereichert: feine, lang gezogene Kratzspuren legen den Untergrund frei. Sie zeigen, dass der ebenfalls einmal türkisblau war.

Vier Jahre vor seinem Tod befindet sich Hartung offenkundig auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Schaffenskraft. „T 1985–H 34“ ist ein Werk von außerordentlicher Qualität, das jede Sammlung schmücken würde. UC





24 George Rickey

South Bend/Indiana 1907 – 2002 St. Paul/Minnesota

„Two Up, Two Down Excentric Askew II“. 1981
Kinetische Edelstahlskulptur mit 4 beweglichen Nadeln, auf Stahlsockel montiert.
386,5 × 348 × 40 cm (ohne Sockel) / Länge der Nadeln: 182 cm (152 ¼ × 137 × 15 ¾ in. / 71 ¾ in.).
Auf der Standfläche signiert und datiert:
Rickey 1981. Eines von 2 nummerierten Exemplaren. Von den 3 geplanten Exemplaren wurden nur 2 realisiert. [3376]

Provenienz
Privatsammlung, Hessen (1996 vom Künstler erworben)

EUR 150.000–200.000
USD 163.000–217.000

Ausstellung
George Rickey. Kinetic Sculpture on Clydeside. Glasgow, Scottish Sculpture Trust, 1982 / George Rickey. Wakefield, Yorkshire Sculpture Park, 1982 / George Rickey. New Orleans Plus 30. New Orleans, Newcomb College Art Gallery, Tulane University, 1983 / Chicago Art Fair. Chicago, 1989

Wir danken Achim Pahle, Saalow, und Maria Lizzi, George Rickey Foundation, East Chatham, für freundliche Hinweise.



Sehen Sie die Skulptur in Bewegung!

Die kinetische Skulptur des 20. Jahrhunderts ist die revolutionäre Neuinterpretation einer Kunstform, die seit Beginn der schöpferischen Aneignung der Welt durch den Menschen existiert. Die klassische Skulptur ist definiert durch ihr Volumen im Raum und eine Masse, die sich aus dem Material ergibt. Die kinetische Skulptur erobert den Raum durch Bewegungen einzelner Elemente. In unserer Arbeit sind die vier beweglichen, sich verjüngenden Nadeln aus Edelstahl überaus filigran. Für die Aufstellung im Freien konzipiert, sind zwei elementare Kräfte notwendig, damit sich die Schönheit und Kraft der Arbeit entfalten kann: Wind und Schwerkraft. Trotz ihrer Zartheit dringen die Stäbe weit in den Raum vor und bilden flüchtige Volumen von Raum, die sich je nach Windrichtung und Windstärke ändern.

In George Rickeys Arbeiten sind Gedanken erkennbar, die von Alexander Calder und den Konstruktivisten entwickelt worden waren. Calder folgte dem Naturvorbild und schuf Gebilde, die ohne weitere Hilfsmittel allein durch die Kräfte der Natur bewegt werden. Die Konstruktivisten waren fasziniert vom Gedanken der Bewegung und dessen Umsetzung in Kunst mit Mitteln der modernen Technik. Rickey löst sich vom Naturvorbild; er will keine Interpretationen der Natur oder Metaphern schaffen, wie Calder nutzt er nie Motoren oder andere Hilfsmittel, um Bewegung zu erzeugen. Die Titel seiner Arbeiten sind deshalb nüchterne Beschreibungen, die allein der Identifizierung der Werke dienen.

In seinen Skulpturen definiert nicht Masse den Raum, vielmehr entstehen aus Bewegung Räume und Volumen. Rickey hat dem Einfluss der Naturkräfte auf seine Arbeiten große Beachtung geschenkt. Seine Arbeiten verbinden Analyse physikalischer und natürlicher Bedingungen mit Ausdrucks willen und Nutzung moderner Materialien. In der heutigen Zeit sind die Werke Rickeys von besonderer Aktualität: In ihnen offenbart sich auf selbstverständliche Weise das Miteinander von menschlichem Erfindungsgeist und Naturkräften. Eine Verbindung, die Gefahr läuft, zu zerbrechen. OH







Andreas Fluck **Flirrendes Sommerlicht – Max Pechstein und sein Ostseeidyll Leba**

Vier Fischerboote liegen in einem schmalen Kanal vor Anker. Sie unterscheiden sich kaum voneinander. Aus den blauen Bootskörpern ragen vier gleichförmige Masten in den Himmel, an denen braune Segel befestigt sind. Schnell wird deutlich, dass diese Bootsgruppe nicht das eigentliche Bildmotiv Max Pechsteins sein kann. Spektakuläres spielt sich hingegen außerhalb der vom Menschen geschaffenen Dingwelt in der umgebenden Natur ab. Am Himmel schweben grün-blaue wolkige Strukturen wie Nordlichter über einem gelben Lichtstreifen am Horizont, der auch Bootsmasten und Segel märchenhaft umspielt. Ein hoher Baum – vom stetigen Wind geneigt – vermittelt zwischen dieser Himmelszone und einer dunkelgrünen Hügellandschaft. Im hellblauen Kanalwasser vor den Booten spiegelt sich das Licht einer nicht sichtbaren Sonne in Form einer leuchtend gelben Farbkaskade, der das Bild seinen Titel „Sonnenflecken“ verdankt. Die „Sonnenflecken“ verlieren sich entlang der Boote im rechten Bildhintergrund. Eine mit Schilf bewachsene Uferzone sorgt gleichfalls für räumliche Tiefe.

Als Max Pechstein dieses Bild malte, war er in der deutschen Kunstszene allgemein anerkannt und etabliert. Die Kämpfe, die er mit seinen Malerkollegen von der Brücke-Gemeinschaft ab 1906 zu bestehen hatte, um Anerkennung und Unterstützung zu erfahren, waren ausgefochten. Der deutsche Expressionismus hatte wichtige Fürsprecher gefunden, und materielle Nöte seiner Protagonisten gehörten endgültig der Vergangenheit an. Pechstein zog es in den Sommermonaten von Berlin aus regelmäßig zum Malen an die Ostseeküste. Das Fischerdorf Nidden auf der Kurischen Nehrung war ab 1909 sein Favorit, wurde aber 1921 durch das stillere Örtchen Leba abgelöst, im damaligen Pommern rund 100 Kilometer nordwestlich von Danzig gelegen. Leba wurde bis 1945 zu Pechsteins zweiter Heimat. Hierhin zog er sich regelmäßig zurück, um in der für die Ostseeküste so typischen Dünenlandschaft ungestört leben und arbeiten zu können. Seine Herkunft aus einer Arbeiterfamilie ließ ihn engeren Kontakt zu den Menschen des Dorfes suchen. Das Interesse an der Alltagswelt der Fischer bewog ihn sogar, diese gelegentlich auf ihren Ausfahrten zu begleiten.

Im Schaffen Pechsteins existieren zahlreiche Werke mit Ansichten aus Leba. Auf Ölbildern, Aquarellen sowie grafischen Arbeiten sind wiederholt Fischkutter und Boote auf dem Fluss Leba und dem benachbarten Mühlengraben zu sehen. Zu den bekanntesten und sicherlich spektakulärsten Werken aus dieser Zeit zählt das Gemälde „Hafen von Leba“ in der Sammlung des Amsterdamer Stedelijk Museums. Dieses Ölbild erinnert aufgrund seines in grellem Rot, Orange und Blau aufleuchtenden Abendhimmels an die frühe Brücke-Phase des Malers. Die zeitgleich entstandenen „Sonnenflecken“ wirken im Vergleich zu diesem wie ein kühler Gegenpol. Der ekstatischen Farbexplosion stellt Pechstein hiermit einen farblichen Kontrapunkt entgegen. Die expressive Dramatik eines sommerlichen Sonnenuntergangs löst sich auf in eine von Poesie und Stille geprägte magische Abendstimmung.

Max Pechstein malt die Kutter
im Mühlengraben in Leba, 1936

25^N Max Pechstein

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

„Sonnenflecken“. 1922

Öl auf Leinwand. 100 × 80,5 cm (39 3/8 × 31 3/4 in.).
Unten rechts signiert: HMPechstein. Rückseitig
datiert, nummeriert, betitelt und signiert: 1922/9
Sonnenflecken HMPechstein. Werkverzeichnis:
Soika 1922/13. [3206] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland/Israel (bis 1987) / Privat-
sammlung, Schweiz (ab 1987) / Galerie Art Focus,
Zürich (1997) / Privatsammlung, San Francisco (seit
1997)

EUR 400.000–600.000

USD 435,000–652,000

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog: Deutsche Kunst des 20. Jahr-
hunderts. München, Sotheby's, 28.10.1987, Kat.-Nr. 92,
m. Abb. / Ausst.-Kat. Max Pechstein. Sein malerisches
Werk. Berlin, Brücke-Museum; Tübingen, Kunsthalle;
Kiel, Kunsthalle, 1996/97, Abb. Tf. 128 [mit irrtümlicher
Standortangabe]



Erfahren Sie mehr!

26 Max Bill

Winterthur 1908 – 1994 Berlin

Konstruktion aus einem Kreisring. 1942–44
Schwarzer Granit. 75,5 × 60 × 60 cm
(29 ¾ × 23 ⅝ × 23 ⅝ in.). Unikat. [3370]

Provenienz

Janice Ury, Belvedere, Kalifornien / Privatsammlung,
USA / Richard Gray Gallery, Chicago (2007) / Privat-
sammlung / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
(2018 bei Sotheby's erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 130.000–163.000

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog: Swiss Art/Swiss Made. Zürich,
Sotheby's, 5.6.2018, Kat.-Nr. 71, m. Abb.

Wir danken Dr. Jakob Bill, Adligenswil, Schweiz, für freund-
liche Hinweise.

Mit einer faszinierenden Leichtigkeit, ja nahezu Schwere-
losigkeit präsentiert sich der aus massivem schwarzen Granit
bestehende Halbkreisring, der um 90 Grad versetzt seine
zweite Hälfte tangiert, als würde er sich jeden Moment seit-
lich abrollen. Die jegliches Licht absorbierende Skulptur
wird gänzlich auf ihre geometrischen Formen zurückgewor-
fen – harmonisch austariert und konkret konstruiert.

Mit seinem berühmten Aufsatz „konkrete gestaltung“
prägte Max Bill 1936 maßgeblich das Verständnis der Konkre-
ten Kunst. Der 1908 im schweizerischen Winterthur geborene
Architekt und Künstler, einer der wegweisendsten Vertreter
der Zürcher Konkreten, setzte sich in seinem Schaffen inten-
siv mit Farbe, Licht, Raum, geometrischen Formen und
mathematisch geprägten Kompositionen auseinander. Wie
auch seine Gemälde definieren sich Bills Skulpturen durch
geometrische Erscheinungsformen. Es ging ihm hierbei um
die Visualisierung mathematischer Inhalte. „konkretion ist
gegenständlich-machung von etwas, das vorher nicht sicht-
bar, nicht greifbar vorhanden war. abstrakte ideen, verhält-
nisse, gedanken sichtbar zu machen, das ist konkretion,
vergegenständlichung. zweck der konkretion ist es, abstrakte
gedanken in der wirklichkeit sinnlich fassbar darzustellen“
(Max Bill: vom sinn der begriffe in der neuen kunst, in: Zürcher
Kunstgesellschaft (Hg.): konkrete kunst. 50 jahre entwick-
lung. Zürich, 1960, S. 59).

Max Bills Granit-Skulptur „Konstruktion aus einem Kreis-
ring“ steht exemplarisch für die klare und reine Formen-
sprache des Bauhausschülers. Durch Zerteilen, Verdrehen
und erneutes Zusammensetzen der ursprünglichen geome-
trischen Form lässt Bill auf eindrucksvollste Art und Weise
eine neue, in sich harmonisch konstruierte Figur entstehen.

SSB



27 Norbert Schwontkowski

1949 – Bremen – 2013

Open Air. 2011

Öl auf Leinwand. 200 × 200 cm (78 ¾ × 78 ¾ in.).

Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert und datiert: Schwontkowski 2011. Auf dem Mittelkreuz mit Filzstift mit der Werknummer bezeichnet: NS/M 1225/00.

Ebendort mit den Etiketten der Galerie Mitchell-Innes & Nash, New York, und Contemporary Fine Arts, Berlin, sowie den Stempeln der Galerie Contemporary Fine Arts, Berlin. [3115] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 80.000–120.000

USD 87,000–130,000

Ausstellung

Norbert Schwontkowski. Dem Tod ins Gesicht gelacht. Goch, Museum Goch; Wilhelmshaven, Kunsthalle, 2017-2018, Abb. S. 15 / Norbert Schwontkowski. Blind Man's Faith, Hamburg, Kunstverein, 2013, Kat.-Nr. 81, Abb. S. 81 / Norbert Schwontkowski. Some of My Secrets. Bonn, Kunstmuseum; Bremen, Kunsthalle; Den Haag, Kunstmuseum, 2019-2021, Abb. S. 147

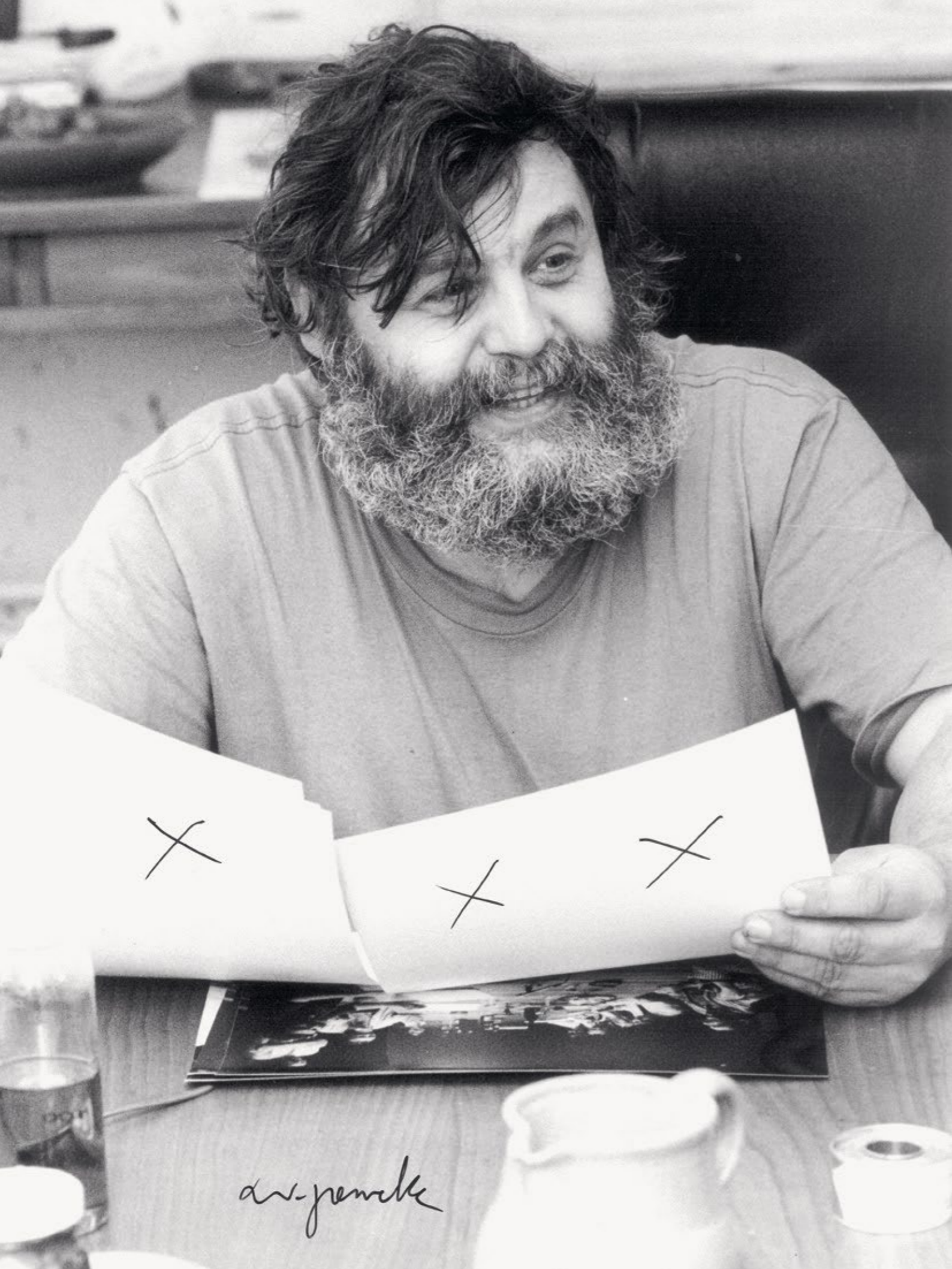
Norbert Schwontkowskis „Open Air“ öffnet den Blick auf ein Autokino. Vor einer hell erleuchteten Leinwand stehen Autos aufgereiht, die in ihrer cartoonartigen Gestalt an eine Versammlung kleiner Käfer erinnern. Einige Besucherinnen und Besucher sind schemenhaft neben ihren Autos zu sehen, diejenigen darin bleiben im Verborgenen. Auf ihren kleinen persönlichen Inseln erfahren Schwontkowskis Protagonistinnen und Protagonisten sowohl Momente der Gemeinschaft als auch der Isolation. Die Szenerie ist in abendliche Dämmerung getaucht, die sowohl Wehmut als auch Verheißung erzeugt. Schwontkowski sagte einmal: „Ich habe Malerei von Anfang an als eine Art begriffen, Geschichten zu erzählen.“ Aber er erzählt die Geschichten nicht zwangsläufig zu Ende. Oft sind es nur Fragmente, die es selbst zu vollenden gilt. So würde man gern wissen, welcher Film überlebensgroß in die Nacht projiziert wurde – doch das bleibt unbeantwortet. Wird der Abend erst beginnen oder ist er schon zu Ende und die Autokolonne kurz davor, sich wieder in Bewegung zu setzen?

Durch die tonale Einheitlichkeit und malerische Unschärfe wird der Blick über die Bildgrenzen hinaus in die Umgebung gelenkt. Hinter den dunklen Baumsilhouetten glänzen kaum wahrnehmbar die Lichter hoher Häuser. Durch die Beimischung von Metalloxiden in die Farbe erreichte Schwontkowski die für ihn typische gedeckte Palette. Schicht um Schicht auf den Malgrund gerakelt, entstehen diffuse Bildräume, die die Szenerie außerhalb einer genau definierbaren Wirklichkeit ansiedeln.

In leiser Melancholie beschwört Schwontkowski den Geist der Romantik, in deren großem Meister Caspar David Friedrich er seinen künstlerischen Urahn gefunden hat. Wie Friedrich versteht sich Schwontkowski darauf, mit wenigen Elementen eine intensive Stimmung zu erzeugen. Die Dunkelheit der Nacht und die schemenhafte Unbestimmtheit verleihen der Szenerie etwas Traumartiges. „Open Air“ offenbart wesentliche Motive der romantischen Malerei: Sehnsucht, das Unheimliche und im besten Sinne eine gewisse Weltflucht. Schon das Autokino als solches hat etwas ungeheuer Nostalgisches. Sieht man einmal von einem kurzfristigen Comeback während der frühen Pandemiemonate ab, gehört das Filmeschauen aus dem Auto heraus weitestgehend der Vergangenheit an. Heutzutage ist es wie Cadillac, Softeis und Jukebox Teil der nostalgischen Verklärung einer vergangenen Zeit.

Schwontkowskis großes Verdienst ist es, dass diese Wehmut nie ins Kitschige kippt. Er begegnet ihr mit feinsinnigem Humor und dem nötigen Pragmatismus. Wo bei Caspar David Friedrich die Menschen noch den heftigen Naturgewalten trotzen, sind sie bei Schwontkowski mit den Profanitäten des modernen Alltagslebens konfrontiert. Anstatt im Mondlicht glänzen die Autodächer in „Open Air“ im Schein der hell erleuchteten Leinwand. Die Protagonistinnen und Protagonisten sind nicht in den Anblick der Schönheit der Natur versunken, sondern möglicherweise in den des neuesten Hollywood-Blockbusters. Ganz zurückhaltend wirken Schwontkowskis Werke im Vergleich zur romantischen Grandezza, entfalten aber trotzdem eine ungeheure poetische Wucht. Ganz leise und behutsam fühlt man sich in das vieldeutige Bilduniversum ein – und freut sich, für einen Moment Teil von Schwontkowskis träumerischer, sehnsüchtiger Wirklichkeit zu sein. FvW





Ute Diehl **Krise und Konflikt als Treibstoff künstlerischen Schaffens – A.R. Pencks Signalbilder**

An Kraft und Mut hat es dem 1939 als Ralf Winkler in Dresden geborenen A.R. Penck, der als Kind die Luftangriffe auf seine Heimatstadt erlebte und für den später die Konflikte mit den Behörden der DDR programmiert waren, nie gefehlt. Ihm war es wie wenigen Künstlern der DDR gelungen, die Aufmerksamkeit der Kunstwelt jenseits der Mauer früh auf sich zu lenken. Seine Teilnahme an der documenta 1972 in der Abteilung „Individuelle Mythologien“, zu der er selbst nicht reisen durfte, brachte den internationalen Durchbruch. 1980 wurde er ausbürgert, kam in den Westen und zog mit seinen Gemälden sofort in die großen Museen der Republik ein. Er verarbeitete die enormen Veränderungen in seinem Leben mit zahlreichen Großformaten zum Thema Ost-West.

In seiner universell verständlichen Bilderzeichensprache verband sich die Erinnerung an die Höhlen der Steinzeit und die aktuelle Zeitgeschichte in einer einzigen Bildwelt. Jahrzehntlang geisterten die Strichmännchen in großer Zahl in seinem Werk herum, lange vor Keith Haring (1958–1990) und Jean Michel Basquiat (1960–1988), bis sie in den 2000er-Jahren immer fester ins Universum seiner Zeichen eingegliedert wurden.

Auf dem vorliegenden Bild sind die Strichmännchen vollständig verschwunden, und nur noch ein Exemplar könnte in dem mumienförmigen roten Sarg links erhalten sein. Die Spannung zwischen System und Anarchie, von dem das gesamte Werk des Künstlers lebt, ist hier auf den Höhepunkt gebracht. Der Verkehr in dieser „Stadt der Konflikte“ ist durch Richtungsanweisungen geregelt, die alle in eine Sackgasse führen. Es herrscht ein unaufhörliches Hin und Her auf der Bildfläche. Der Blick wird vorangetrieben und findet keinen Halt. Die Gefahren lauern, wo Gelb und Schwarz zusammenstehen, und dann sind auch noch die Warn- und Signalfarben Gelb und Rot im ständigen Kampf miteinander.

Sicher hat Penck dieses Bild in einem Zug gemalt und dabei sein freies Improvisationsspiel als Schlagzeuger in Free-Jazz-Zirkeln in die Malerei übersetzt. Der Osten sei eine Wüste und der Westen ein Dschungel, hatte er einmal gesagt. In den späten Neunzigern zog er sich fast gänzlich zurück, verschwand sozusagen wieder im Untergrund. Die Bilder trugen jetzt Titel wie Krise, Problem, Ungewissheit.

28 A.R. Penck

Dresden 1939 – 2017 Zürich

„Stadt der Konflikte“. 2005

Acryl auf Leinwand. 130 × 180 cm (51 ½ × 70 ¾ in.).
Unten rechts mit Bleistift signiert: ar. penck. Auf
dem Keilrahmen mit Bleistift betitelt: STADT DER
KONFLIKTE. Ebendort ein Etikett der Sammlung Essl,
Klosterneuburg. [3370] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Essl, Klosterneuburg / Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen

EUR 160.000–200.000

USD 174.000–217.000





29^N Sigmar Polke

Oels 1941 – 2010 Köln

Ohne Titel. 1992

Acryl und Gouache auf Papier. 69,5 × 100 cm
(27 3/8 × 39 3/8 in.). Unten rechts signiert und
datiert: Sigmar Polke 92. [3170] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Erhard Klein, Bonn / Privatsammlung
(1992 erworben) / Privatsammlung, USA

EUR 120.000–180.000

USD 130.000–196.000

Ausstellung

El Mundo Imaginado. Obras Sobre Papel del
Arte Contemporáneo Alemán. Madrid, Goethe
Institut, 1992, Abb. S. 75

Literatur und Abbildung

Postwar and Contemporary Day Auction.
London, Christie's, 17.10.2015, Kat.-Nr. 248,
m. Abb.

Wir danken Michael Trier, Köln, für freundliche
Hinweise.

Fast fühlt es sich an, als befänden wir uns auf einem Jahrmarkt, einem Ort verschiedenster Schausteller und Schaustellerinnen, ständen vor einer Bühne, auf der unterschiedliche Sequenzen gleichzeitig spielen, die sich historisch von links nach rechts in die Vergangenheit entwickeln. Links beginnt die szenenhafte Erzählung mit einer witzigen Darstellung im Cartoon-Stil, die Sigmar Polke in einem Magazin der 1960er-Jahre gefunden haben könnte. Ein Angler steckt in einem Fischkostüm, wohl um dem Objekt seiner Begierde unerkannt zu bleiben, und befindet sich im Gespräch mit einer Frau im stadtfinen Dress. Im Zentrum des Blattes ist in vergrößerter Rasterdarstellung die Figur eines Mannes zu erkennen, der auf einem Podest steht. Trägt er einen Zweispitz und stellt einen Soldaten dar oder, was für den Wahlrheinländer Sigmar Polke ebenso denkbar wäre, einen Jecken in karnevalistischer Uniform? Auch diese Figur muss der Künstler in einem Magazin entdeckt haben. Die rechts angeordnete Szene, die vermutlich aus einem Kinderbuch des 19. Jahrhunderts stammt, tritt wie ein Bild im Bild auf, da sie durch einen rechten, linken und unteren Bildrand begrenzt ist. In der Manier des Holzschnitts ist ein Schausteller im Frack zu sehen, der über den Köpfen zweier Kinder einen Hampelmann bewegt. Die Hände des Jungen strecken sich der Spielfigur begehrend entgegen.

Die gesamte Szenerie „spielt“ vor einem Hintergrund, der, verschiedene Phasen des Bildaufbaus durchlaufend, zunächst durch die Schüttung blauer Farbe entstanden ist. Das Fließen der Farbe hat Polke durch Bewegungen des Papiers beeinflusst und zugleich, wie es für ihn typisch ist, einem kontrollierten Zufall überlassen. Im Anschluss hat Polke einige der von dem blauen Farbverlauf umgrenzten Flächen orange gefüllt und dann mit einem weißen, lasierenden, nicht deckenden Überzug versehen.

Die Darstellungen, die Bildzitate, das verwendete Material konnten Sigmar Polke nicht vielfältig genug sein. In dieser Papierarbeit von 1992 kommen sein Erfahrungsschatz, seine Experimentierfreude und Bildsprache einiger Jahrzehnte zusammen. Typisch ist die Flexibilität, mit der Polke hier die Bildzitate umgestaltet, einbettet, verfremdet und verwebt. Thomas Wagner hat in seinem in der FAZ am 13. Februar 2001 erschienenen Artikel anlässlich Polkes 60. Geburtstags treffend formuliert: „So jagt Polkes heiteres Bilderspiel die stumpf gewordene Wahrnehmung nun schon seit Jahren leichten Herzens und ernststen Sinns durch den Mixer.“ In Arbeiten wie dieser bleibt die Ambivalenz dieses genialen Sigmar Polke lebendig. AGT



30 Paula Modersohn-Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Zwei sitzende Kinder vor Birkenstämmen“. 1904

Öl auf Pappe auf Karton. 36,5 × 31 cm (14 3/8 × 12 1/4 in.).

Unten links datiert: 04. Werkverzeichnis: Busch/Schicketanz/Werner 503. [3067] Gerahmt.

Provenienz

Herma Weinberg (Schwester der Künstlerin), Berlin (um 1908) / Privatsammlung, Berlin

EUR 120.000–150.000

USD 130,000–163,000

Durch die Verbindung der Einflüsse aus Worpswede und Paris weist das Werk Paula Modersohn-Beckers weit über die Bedeutung der norddeutschen Künstlerkolonie hinaus und hat sich in die internationale Moderne eingeschrieben: In Worpswede nahm die Künstlerin Unterricht bei Fritz Mackensen und begegnete den Malern der Worpsweder Künstlervereinigung und dem Dichter Rainer Maria Rilke. Hier fand sie als junge Frau den Mut, sich ganz ihrer Kunst zu widmen, und kehrte immer wieder hierher zurück.

Während ihrer vier Studienaufenthalte in Paris – zwischen 1900 und ihrem letzten Lebensjahr 1907 – begegnete sie den Werken von Paul Cézanne und Paul Gauguin, der Gruppe Nabis und von Henri Rousseau, in denen sie die Bestätigung ihres eigenen künstlerischen Weges fand. In der Hauptstadt der Moderne hatte Paula Modersohn-Becker die Möglichkeit, die Impulse der Avantgarde zu verarbeiten und in ihr Werk aufzunehmen, um sie an den Sujets der norddeutschen Landschaft und der in Worpswede lebenden Menschen weiterzuentwickeln.

Zurückgekehrt nach Worpswede, bat die Malerin die Bewohner des Armenhauses, ihr Modell zu stehen. „Ich will mir die Armenhauskinder oder Familie A. oder Familie N. zu Gruppen stellen“, nahm sie sich, noch in Paris, im Februar 1903 vor (zit. nach: Günter Busch und Liselotte von Reinken (Hgg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Frankfurt/Main 2007, S. 410). Die beiden sitzenden Kinder in unserem Bild sind mit der sie umgebenden Landschaft verwoben, flankiert von den angeschnittenen weißen Birkenstämmen und den Flecken des lichten Himmels der Worpsweder Landschaft.

Paula Modersohn-Becker schafft keine Porträts oder Genredarstellungen, sondern Bildkompositionen, in denen Natur und Menschen zu einer Einheit finden: „Ich komme unseren Leuten hier wieder nahe, empfinde ihre große biblische Einfachheit“ (ebd., S. 430), notierte sie, nach Worpswede zurückgekehrt, in ihr Tagebuch. Ihre Bilderfindungen der reifen Worpsweder Jahre bilden Synthesen aus Landschafts- und Figurenmalerei: Die dargestellten Menschen erscheinen eng verzahnt mit den Ausschnitten aus der niederdeutschen Landschaft, überzeitlich und überindividuell. RS



31^N Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Der Hase“. 1921

Öl auf Pappe. 64,5 × 84,5 cm (25 ³/₈ × 33 ¹/₄ in.). Oben rechts signiert und datiert: Lovis Corinth 1921. Werkverzeichnis: Berend–Corinth/Hernad 827. [3377] Gerahmt.

Provenienz

Charlotte Berend–Corinth, New York / Privatsammlung, New York / Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen / Privatsammlung, Berlin / Privatsammlung, Schweiz

EUR 100.000–150.000

USD 109,000–163,000

Ausstellung

Lovis Corinth. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik aus den Jahren 1915–1925. Bremen, Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, 1990, Kat.-Nr. 2, m. Abb. / Lovis Corinth. Wien, Kunstforum der Bank Austria, und Hannover, Forum des Landesmuseums, 1992/93, Kat.-Nr. 51, m. Abb. / Lovis Corinth. München, Haus der Kunst; Berlin, Nationalgalerie, im Alten Museum; Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, und London, Tate Gallery, 1996/97, Kat.-Nr. 141, Abb. S. 257 / Lovis Corinth. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, und Madrid, Fundación Juan March 1999, Kat.-Nr. 48, Abb. S. 41 / Lovis Corinth und die Geburt der Moderne. Leipzig, Museum der bildenden Künste, und Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2008/09, Kat.-Nr. 5/17, Abb. S. 282 (nur in Leipzig ausgestellt) / Lovis Corinth. Das Leben, ein Fest! Wien, Belvedere, und Saarbrücken, Saarländermuseum, Moderne Galerie, 2021/22, Abb. S. 179

Literatur und Abbildung

Stefan Lüddemann: Bilderwelten einer Jahrhundertwende. Texte zur Kunstkritik. Kunstkritiken 1996–2006. Göttingen, V & R Unipress, 2006, S. 116–117 (Rezension der Ausstellung Wuppertal 1999), hier S. 117 / Versteigerungskatalog: Auktion 169, Ausgewählte Werke. Berlin, Grisebach, 27.11.2009, Kat.-Nr. 15, m. Abb.

Eine schlichte ockerfarbene Pappe, darauf ungestüme, diagonal verlaufende, kraftvolle Pinselstriche, die zu den Rändern hin zögerlicher werden und in fast zarten Gegenbewegungen auslaufen. Es finden sich vor allem Grauschattierungen, vom dunkelsten Anthrazit bis zum hellsten, fast weißen Tonwert. Und langsam arbeitet sich aus der Tiefe der Farbe eine Form heraus: ein toter Hase, mit gestreckten Läufen und eingeknicktem Kopf auf der Seite liegend.

Der Betrachter schaut von oben auf ihn herab. Diese ungewöhnliche Art der Darstellung schafft Distanz. In der bewussten Nichtinszenierung des Bildgegenstandes liegt zudem etwas Beiläufiges. Im typischen Spätstil Corinth löst sich die Kontur des Körpers auf, wird immateriell, alles verwandelt sich in ein Geflecht aus Licht und Schatten. Das Tier verschmilzt mit seiner nur angedeuteten Umgebung, es geht fast in ihr auf. Dem Bild fehlt alles Auftrumpfende der früheren Jagdstillleben, in denen Corinth seine technische Meisterschaft und das Leben feierte. Große Teile des Bildgrundes sind unbemalt, und dennoch versichert Corinth mit seiner Signatur, dass es sich um ein vollgültiges Werk handelt. Unser Gemälde spricht in seiner Chiffrenhaftigkeit von der Flüchtigkeit des Lebens, von der Relativität und Vergänglichkeit aller Dinge. OH



32 Per Kirkeby

1938 – Kopenhagen – 2018

„Gegen Abend I (Towards Evening I)“. 1984

Öl auf Leinwand. 200 × 150 cm (78 ¾ × 59 in.).
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert und
datiert: Per Kirkeby 1984. Auf dem Keilrahmen
ein Etikett der Galerie Michael Werner, Köln.
Werkverzeichnis: Larsen M 738. [3389] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Michael Werner, Köln / Privatsamm-
lung, Deutschland (bei Galerie Werner erwor-
ben) / Privatsammlung, Rheinland

EUR 200.000–300.000

USD 217,000–326,000

Ausstellung

Per Kirkeby. Skulpturen, Gemälde, Arbeiten
auf Papier. Braunschweig, Haus Salve Hospes,
Kunstverein, 1984–85, o. Kat.-Nr., Abb. S. 256 /
Per Kirkeby. London, Tate Modern; Düsseldorf,
Museum Kunstpalast, 2009/10, Kat.-Nr. 30,
Abb. S. 105

1984, im Entstehungsjahr unseres Bildes „Gegen Abend I“, erschien die deutsche Übersetzung von Kirkebys „Bravura“ bei Gachnang & Springer in Berlin. Genau nach dieser „Bravura“ in seinem malerischen Schaffen strebte der 2018 verstorbene Künstler. In seinen großformatigen Gemälden fand er zu seiner idiosynkratischen Darstellung der Natur und vor allem des Lichts, die ihn international bekannt machte. Angeregt von seiner Auseinandersetzung mit der Geschichte der Malerei, zog sich der Künstler regelmäßig für längere Aufenthalte nach Læsø zurück, wo er in die unberührte Landschaft der dänischen Insel eintauchte.

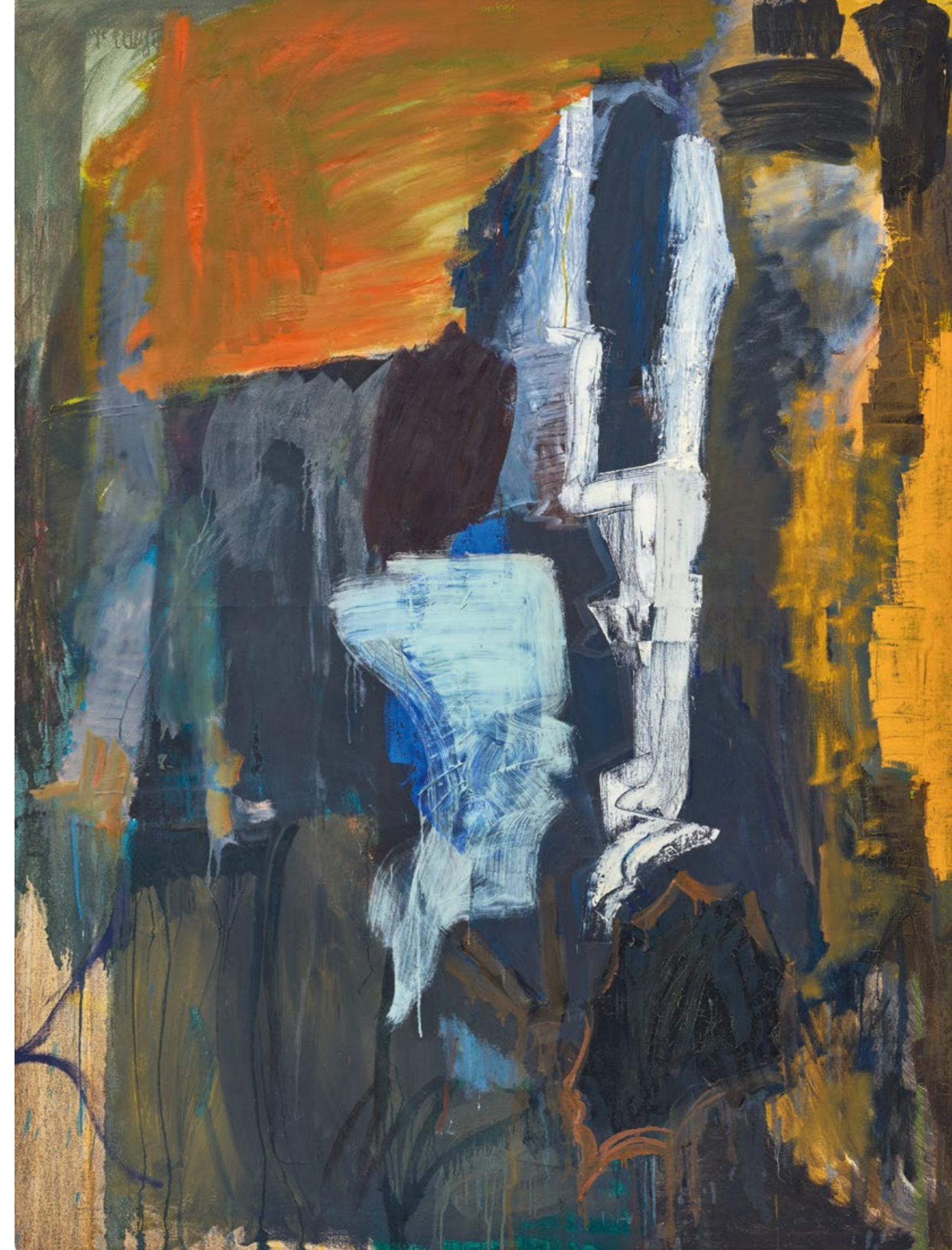
Das noch warme, langsam schwindende Licht verrät uns, dass „Gegen Abend I“ wohl auf Læsø entstanden ist. In der Waagerechten erscheint das Sonnenuntergangslicht oben links als pastose Farbfläche und gibt uns die Idee eines Horizonts. In der Senkrechten, am rechten Rand des Bildes, scheint dieses Licht ein visuelles Echo zu finden: eine orangefarbene Reflexion. Dazwischen blaugraue, erdig-grüne Farbschichten, irdenes Kolorit, Sedimente, die das zurückweichende Licht und die zugrunde liegende Struktur noch erahnen lassen, auch wenn sie eine gänzlich andere Farblichkeit haben. Auf oberster Ebene lässt Kirkeby eine senkrecht verlaufende, stufige Struktur erscheinen, eine weiße, figurative Gestalt, die einen Wasserfall oder ein Rinnsal, ein Myzel oder einen Baumstamm oder schlicht einen Riss darstellen könnte. Scheinbar unvereinbare Elemente, malerisch collagiert, um eine Landschaft und die Zyklen der Natur erfahrbar zu machen. Hier wird das Anliegen des ehemaligen Geologen verständlich, die Mehrdeutigkeit und den unablässigen Wandel der Natur zum Ausdruck zu bringen.

Wichtiger als das Erkennen und Benennen seiner Motive war Kirkeby der Sinn für Texturen und das Empfinden von Licht, wie auch unsere Landschaft so eindrucksvoll vermittelt. Kirkeby wollte weder Landschaftsbilder noch innere Landschaften malen; er wollte vielmehr Bilder schaffen, die Naturerfahrungen vermitteln. Kirkebys Methoden, solche Bilder zu kreieren, ähneln den Prozessen, die über lange Zeiträume die Erde oder ihre Landschaften geschaffen haben.

„Ich glaube, dass eine schonungslose Summierung der Überarbeitung von Strukturen dazu führt, dass man seinem Motiv begegnet. Seinem Lebensmotiv sozusagen. Das, was man hat und nicht weiß, dass man es hat. Eine Art Geologie, wie wenn Sedimentation und Erosion in einem ständigen Prozess die Erde, auf der wir leben, so machen, wie sie jetzt ist.“

Die meisten seiner Werke entwickelte Kirkeby über längere Zeiträume, wobei er oft Pausen einlegte, um zu entscheiden, wie ein bestimmtes Werk weitergeführt werden soll. Kirkeby, der Däne, pflegte stets einen nordischen Umgang mit seinen Bildern, wonach diese in erster Linie dazu da sind, die Fantasie für neue Interpretationen freizusetzen. In diesem Sinne ist „Gegen Abend I“ nicht nur ein Bild, in dem die Formen und Kräfte der Natur mit der unbestimmten, weißen Figur in Wechselwirkung stehen. Es ist auch ein Werk, das uns vor allem durch das Licht die zeitliche Dimension in der Wahrnehmung von Landschaften näherbringen kann.

Christian Ganzenberg





33^N Franz West

1947 – Wien – 2012

Telefonskulptur. 1993

Papiermaché, Gips, Gaze und Acryl. 48 × 44 × 24 cm
(18 7/8 × 17 3/8 × 9 1/2 in.). Das Werk ist dem Archiv der
Franz West Privatstiftung, Wien, bekannt. [3040]

Provenienz

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

EUR 60.000–80.000

USD 65,200–87,000

Ausstellung

Andi Fischer & Franz West – FEST. Wien, Schaulager
Wien 15, 2021, Abb. o. S.

Wir danken Andrea Überbacher-Kloiber, Franz West Privat-
stiftung, Wien, für freundliche Hinweise.

Sein enger Freund und Weggefährte Max Wechsler beschrieb Franz West als „Vienna man sui generis und Exzentriker par excellence“. Wienweit (und darüber hinaus) ebenfalls bekannt: sein Rolls-Royce Silver Shadow (West besaß zeit seines Lebens keinen Führerschein), dessen ikonische Kühlerfigur der Künstler kurzerhand gegen eine suggestive Miniaturversion seiner „Passstücke“ austauschte.

Stets mit Humor ging West gegen die arrivierte Avantgarde der Wiener Aktionisten um Hermann Nitsch und Otto Mühl vor. Er wollte Kunst wirklich partizipativ machen und wehrte sich vehement gegen die traditionell passive Natur der Beziehung zwischen Kunstwerk und Rezipient.

So entstand Anfang der 1970er-Jahre seine wegweisende Serie „Passstücke“, jene als körpererweiternde Aktions-Utililien konzipierten Skulpturen, die den Betrachter aufforderten, mit ihnen zu interagieren – sie unter den Arm zu klemmen, um den Hals zu tragen oder mit ihnen wild herumzugestikulieren. Wer sich eines dieser eigenwilligen, prothesenhaften Objekte anlegt, gibt seinen psychischen Zuständen Form, kehrt sein Inneres nach außen und sieht womöglich plötzlich hässlich aus. Wenn man Neurosen sehen könnte, sähen sie so aus wie seine „Passstücke“, sagte West einst.

Die zwischen 1993 und 1995 entstandenen „Telefonskulpturen“ können gewissermaßen als eine Art Erweiterung der „Passstücke“ verstanden werden. Jedoch sind diese unförmigen Pappmaché-Skulpturen aus Telefonbüchern (dass das Alltägliche und Banale zur Kunst werden kann, ist ein weiterer integraler Bestandteil von Wests Œuvre) im Unterschied zu ihren einfarbigen Vorgängern in explosive Farbkombinationen getaucht, darunter auch der Farbwert Altrosa, ein gräuliches, verwaschenes Rosa – welches zu einer seiner Lieblingsfarben werden sollte.

Über sich selbst sagte West, der das Strizzi-Vokabular der Wiener Gassen mindestens genauso gut beherrschte wie Wittgensteins „Tractatus“, übrigens: „Ich bin wirklich der einzige normale Mensch, den ich kenne.“ LH



Franz West im Atelier Weißgerberlände. 1995



34 Peter Brüning

Düsseldorf 1929 – 1970 Ratingen

„Nr. 95“, 1962

Öl auf Leinwand. 130 × 97 cm (51 1/8 × 38 1/4 in.).

Unten rechts signiert und datiert: Brüning 62.

Rückseitig mit Filzstift in Rot bezeichnet (im Kreis): 95.

Auf dem Keilrahmen zwei Etiketten der Galerie

Nothelfer. Werkverzeichnis: Otten 445. [3211] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Galerie Nothelfer, Berlin

EUR 50.000–70.000

USD 54,300–76,100

Ausstellung

Peter Brüning. Mannheim, Kunsthalle / Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, 1962, Kat.-Nr. 50, m. Abb. / Peintures récentes de Peter Brüning. Paris, Galerie Arnaud, 1963

Es scheint wie ein wildes Durcheinander, das Peter Brüning hier gemalt hat. Man kann die temperamentvollen Bewegungen der Hand, die diesen Pinsel geführt hat, beim Betrachten regelrecht körperlich spüren. Jeder einzelne der breiten, lang gezogenen, manchmal im Zickzack, manchmal in sanften Bögen verlaufenden Striche ist zu sehen – und man erkennt ohne den leisesten Zweifel, wie nachdrücklich er sein Recht auf sein eigenes Bild beansprucht.

Am oberen und unteren Rand der Leinwand ist die Komposition eingefasst von zwei zuckerwattegleichen weiß-grauen Wolken, die ganz offensichtlich den Auftrag haben, das malerische Geschehen in der Mitte abzufedern. Dort ringen dunkle Energien um die Vorherrschaft, schwarze Haufen und dynamische Malspuren in einem durchlässig aufgetragenen Blauton, der auch „Pariser Blau“ genannt wird.

Peter Brüning schuf das Gemälde „Nr. 95“ im Jahr 1962 auf dem Höhepunkt seiner Auseinandersetzung mit der Malerei des Informel. Die Jahre davor hatte der Künstler damit verbracht, seinen Platz in der zeitgenössischen Kunst zu finden – und das war ihm mit großem Erfolg und öffentlicher Anerkennung auch gelungen. 1959 wurde er mit gerade einmal 29 Jahren zum ersten Mal nach Kassel auf die documenta eingeladen (zwei weitere Teilnahmen sollten folgen, 1964 und 1968).

Schon zuvor hatte er als Mitglied der Düsseldorfer Gruppe 53 in Ausstellungen mit Otto Piene, Heinz Mack und Konrad Klapheck für Aufsehen gesorgt. Brüning gehörte zu den bekanntesten Malern einer jungen, international orientierten Generation von Künstlerinnen und Künstlern in Deutschland. In seiner außerordentlichen Qualität und Eigenständigkeit zeigt das Gemälde „Nr. 95“, wie berechtigt die anhaltende Wertschätzung ist, die Brünings Schaffen seit Jahrzehnten erfährt. UC



35 Günther Förg

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

Ohne Titel. 1995

Acryl auf Leinwand. 200 × 185 cm (78 ¾ × 72 ⅞ in.).
Oben links mit Bleistift signiert und datiert: Förg 95.
Das Werk ist unter der Nummer WVF.95.B.1179 im
Archiv registriert. [3135]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (1996 direkt vom Künstler
erhalten)

EUR 150.000–200.000

USD 163,000–217,000

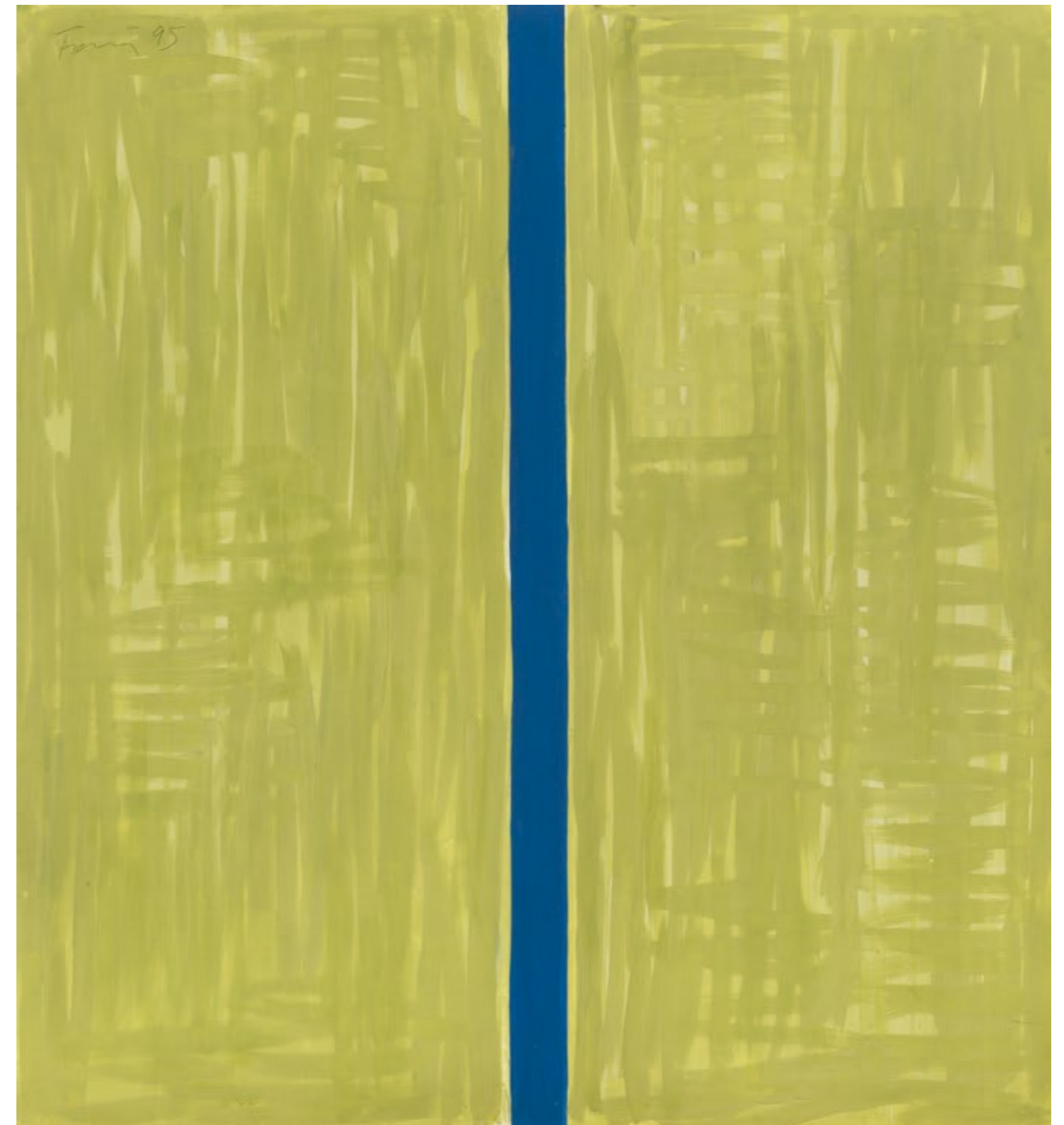
Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die
freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Geometrisch, abstrakt, klar strukturiert, spontan, gestisch, sinnlich und expressiv – die Werke eines der wohl vielseitigsten Künstler der Gegenwartskunst erschließen neuen Raum. Fasziniert von der Klarheit der Zürcher Konkreten, amerikanischen Minimalisten und der Bauhaus-Architektur widmete sich der 1952 in Füssen im Allgäu geborene Günther Förg seit den 1970er-Jahren der Fotografie, Malerei und Skulptur. Hierfür bediente er sich einer großen medien- und materialübergreifenden Bildsprache. Dabei stets im Fokus: der Raum. In den 1990er-Jahren entstanden seine ersten großformatigen Gitter- und Fensterbilder, in denen Förg künstlerisch architektonische Strukturen und Bauelemente verarbeitet.

Es sind die Gegensätze, die Günther Förgs Schaffen bestimmen. Auf den ersten Blick eine scheinbar klare Ordnung: Ein schmales dunkelblaues Farbfeld, das mittig vertikal verläuft, teilt unsere Leinwand von 1995 in zwei Hälften. Der prägnanten Mittellinie, die den Bildraum teilt und zugleich zu konstruieren, ja zu bändigen versucht, sind zwei grüne Farbfelder entgegengesetzt. Mit spontan gesetzten, sich von ihrem Grund abhebenden Pinselstrichen bringt Förg die beiden leuchtenden Farbfelder zum Flirren und Vibrieren. So verfängt sich der Blick des Betrachters förmlich in der scheinbar niemals enden wollenden, architektonisch wirkenden Gitterstruktur – auf der Suche nach Halt in der virtuellen Räumlichkeit.

Intensiv korrespondieren die Farben miteinander. Das, was auf den ersten Blick einfach und willkürlich erscheint, ist ein expressives Zusammenspiel aus Licht und Farbe, das Tiefe und neuen Raum entstehen lässt. Ordnung und Expression, formales Kalkül und malerischen Ausdruck bringt Förg prägnant und sinnlich in Einklang.

SSB



36 Karl Hofer

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

„Ruhendes Mädchen“. Um 1925

Öl auf Leinwand. 40 × 57 cm (15 ¾ × 22 ½ in.).

Unten links monogrammiert: CH. Werkverzeichnis:
Wohlert 612. [3166] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 70.000–90.000

USD 76,100–97,800

Ausstellung

Der Akt in der Kunst der letzten hundert Jahre. Berlin,
Galerie Pels-Leusden, 1974, Kat.-Nr. 47, Abb. S. 41 /
Karl Hofer. Berlin, Galerie Bremer, 1976, o. Nr.

Literatur und Abbildung

Auktion 17: Kunstliteratur, Aquarelle, Zeichnungen,
Graphik, Gemälde, Plastik. Stuttgarter Kunstkabinett,
19.–21.5.1953, Kat.-Nr. 1338 (Liegender weiblicher Akt) /
Auktion 10. 20. Jahrhundert. München, Galerie Wolf-
gang Ketterer, Nov. 1973, Kat.-Nr. 550, m. Abb. /
Annuaire International des ventes, 12. 1974, S. 648

Das in der Kunstgeschichte fest verankerte erotische Sujet des auf Kissen sich räkelnden, weiblichen Akts ist bei Karl Hofer ganz in den Zustand der Stille und Besinnung gewandelt. Wir begegnen der knabenhaften Frau der Zwanzigerjahre, die sich vom Korsett befreit und das Haar selbstbewusst kurz geschnitten hat, aber auch dem zeitlosen melancholischen Menschenbild, das uns verhalten, ja fast unnahbar gegenübertritt, und das so charakteristisch für Hofer ist. Der Meister des reduzierten, in feinsten Nuancen modellierenden Kolorits zeigt sich einmal mehr in dem lichtfarbenen, sich harmonisch zwischen die komplementären Rot- und Grüntöne bettenden Körper.



37 Gerhard Marcks

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl/Eifel

„Männlicher Kopf mit dunklem Haar“. 1924

Terrakotta, farbig gefasst. 15 × 15 × 14,5 cm
(5 7/8 × 5 7/8 × 5 3/4 in.). Werkverzeichnis: Rudloff 116.
Unikat. [3047]

Provenienz

Felix Weise, Halle / Privatsammlung, Halle/Berlin

EUR 15.000–20.000

USD 16,300–21,700

Ausstellung

Gerhard Marcks. Hamburg, Kunstverein, 1949, Kat.-Nr. 79 / Gerhard Marcks. Chemnitz, Städtische Kunstsammlung, 1957, Kat.-Nr. 2 / Gerhard Marcks 1889–1981. Retrospektive. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle; Berlin, Nationalgalerie; Bremen, Gerhard Marcks Haus, 1989/90, Kat.-Nr. 71, Abb. S. 69

Der gleichermaßen bescheiden wie enigmatisch anmutende Terrakottakopf aus dem für den Künstler so wichtigen Jahr 1924 führt ins Zentrum des Werks von Gerhard Marcks: Bereits 1919 war der Bildhauer, als eine der ersten Lehrkräfte überhaupt, von Walter Gropius als Formmeister des neu gegründeten Staatlichen Bauhauses in Weimar berufen worden. Die künftige Ausrichtung der epochemachenden Kunsthochschule war damals noch nicht absehbar; zunächst galt es, „Gropius' Vorstellungen von handwerklicher Lehre und dem Wirken der Werkleute“ umzusetzen, wie sich Georg Muche erinnerte (zit. nach: Eckhard Neumann (Hg.): Bauhaus und Bauhäusler, Köln 1985, S. 285).

Marcks setzte diese Vorstellungen als Formmeister und künstlerischer Leiter der Keramischen Werkstatt am Bauhaus um und arbeitete dabei eng mit den Studentinnen und Studenten Marguerite Friedlaender, Lydia Foucar, Johannes Driesch, Theodor Bogler und Otto Lindig zusammen. Da in Weimar selbst keine geeigneten Werkstätten für die keramische Arbeit zur Verfügung standen, wichen Marcks und seine Studenten 1920 nach Dornburg nahe Jena aus, wo sie mit dem Töpfermeister Max Krehan zusammenarbeiteten. Der Zusammenhalt zwischen dem Meister und seinen Studenten wurde durch die Exklave, gut 30 Kilometer vom Weimarer Bauhaus entfernt, noch gesteigert.

Während in der Zusammenarbeit mit seinen Lehrlingen vor allem Gefäßkeramik entstand, schuf Marcks für sich selbst figürliche Plastiken und Holzschnitte, „die im stillen Atelier entstanden und bereits das Gepräge hatten wie seine berühmt gewordenen Plastiken“ der späteren Jahre, wie Theodor Bogler erinnerte (zit. nach: Anne Feuchter-Schawelka: Gerhard Marcks. Formmeister der Keramik, Weimar 2017, S. 60). In Kopfstudien von Freunden, Mitarbeitern und Angehörigen seiner Familie probierte er unterschiedliche Grade von Stilisierungen aus und insistierte auf dem Primat der Handwerklichkeit und dem Festhalten an der Gegenständlichkeit. Ein Vergleich unseres Terrakottakopfes mit der lebensgroßen Holzskulptur des sitzenden „Adam“ (1925) rückt diesen in unmittelbare Nähe zu dem 1943 verbrannten Hauptwerk aus dieser Zeit. Die markante, mönchisch anmutende Frisur des Kopfs offenbart zudem, dass Marcks mit dieser Plastik ein stilisiertes Abbild seiner selbst geschaffen hat.

Für den Künstler markiert das Entstehungsjahr einen Wendepunkt: Hatte er 1919 noch zu den Pionieren der neuen Schulidee gehört, kehrte er 1925 dem Bauhaus den Rücken, nachdem Gropius die Vereinigung von Kunst und Technik zum neuen Leitmotiv erhoben hatte. Von Weimar und Dornburg wechselte Marcks an die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein nach Halle an der Saale, bis er 1933 von den Nationalsozialisten entlassen wurde.

Der gegenständlichen Bildhauerei blieb Gerhard Marcks zeitlebens treu. „Der Künstler will den Gegenstand, der Stoff und Anlass für ihn ist, also die Natur, durch den Prozess des Formens überwinden, aber nicht vertilgen“, formulierte er anlässlich seines 90. Geburtstags sein Credo. „Denn nicht eine Form sondern die Formung [...] ist Befreiung und Beglückung. So entsteht eine Neuschöpfung“ (zit. nach: Bildnisse. Ausst.-Kat. Galerie Vömel. Düsseldorf, 1979). RS





38 Christian Rohlf

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

„Sterbender Moses“. 1924

Öl auf Leinwand. 100 × 80,5 cm (39 3/8 × 31 3/4 in.).

Unten rechts monogrammiert und datiert: CR 24.

Rückseitig mit Kohle betitelt: Sterbender Moses [stark verblasst]. Auf dem Keilrahmen mit Bleistift betitelt: Sterbender Moses. Dort auch mit der EK-Nummer in roter Kreide beschriftet: 7534. Werkverzeichnis: Köcke 690. [3047] Rahmen: Spanien, 17. Jahrhundert, Leihgabe Rahmen Dengg, Berlin.

Provenienz

Städtisches Museum, Hagen (1937 dort beschlagnahmt als „entartete“ Kunst, EK-Nummer 7534) / Nachlass Bernhard A. Böhmer, Güstrow / Hedwig Wolter, Güstrow / Privatsammlung, Berlin

EUR 80.000–120.000

USD 87,000–130,000

Ausstellung

Ausstellung zum 75. Geburtstag von Christian Rohlf. Berlin, Nationalgalerie, 1925, Kat.-Nr. 103 / Christian Rohlf. Duisburg, Museumsverein, 1929, Kat.-Nr. 31 / Ausstellung Christian Rohlf zu seinem bevorstehenden 80. Geburtstag. Danzig, Stadtmuseum, 1929, Kat.-Nr. 26

Literatur und Abbildung

Meike Hoffmann (Hg.): Ein Händler „entarteter“ Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass. Berlin, Akademie Verlag, 2010, S. 105, S. 443, Nr. III.17 / Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion „Entartete Kunst“, Forschungsstelle „Entartete Kunst“, FU Berlin (https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/index.html); Abfrage am 21.4.2023)

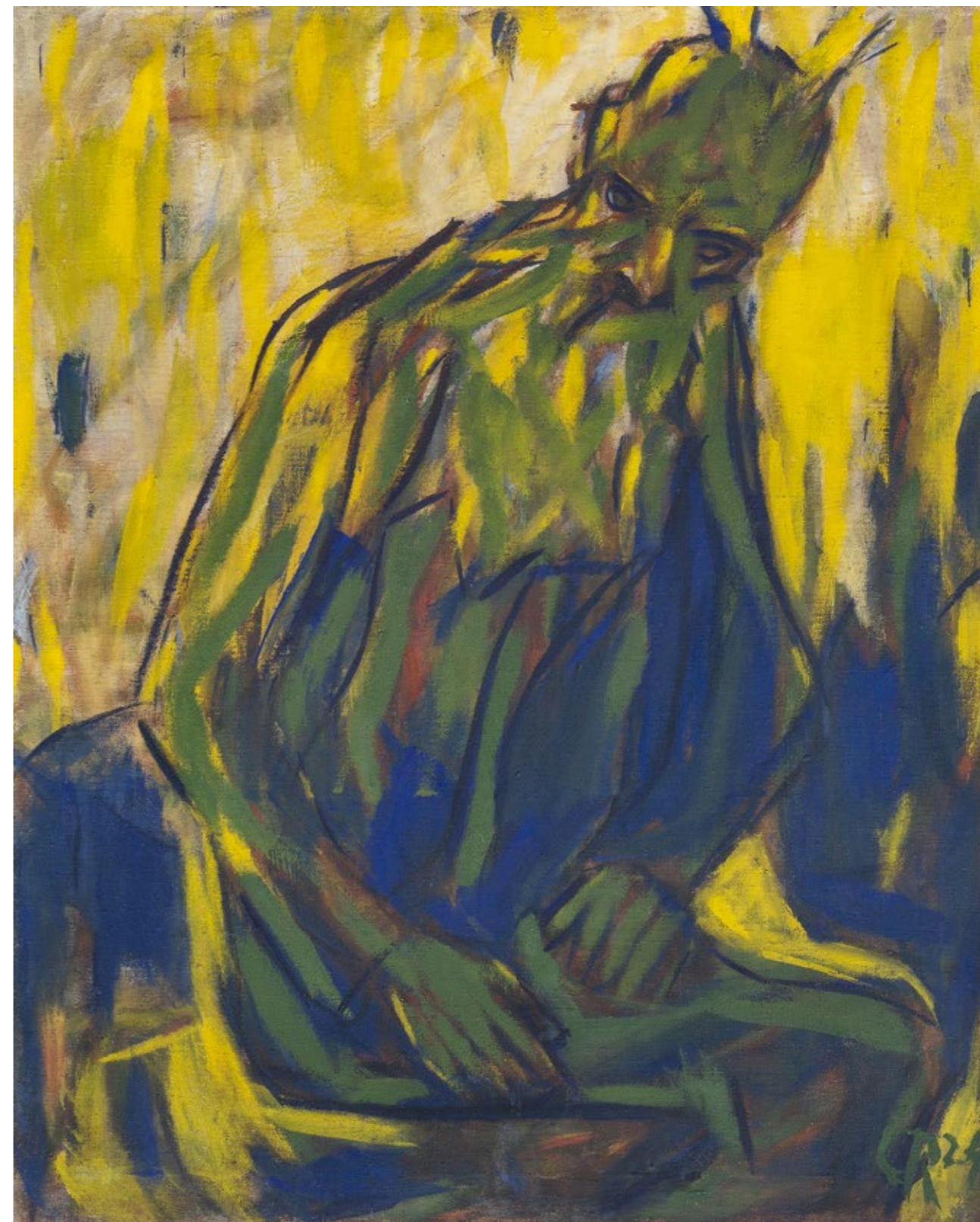
Im Jahr 1923, Christian Rohlf war bereits 73 Jahre alt, widmete der Leipziger Verlag Klinkhardt & Biermann dem Werk des Malers einen Band der Reihe „Junge Kunst“: Rund eine Generation älter als die Künstler der Brücke oder die aus dem Umkreis des Blauen Reiters, zählte Rohlf zu den innovativsten, wendigsten und interessantesten Künstlern seiner Zeit: Von der Weimarer Malerschule kommend, hatte er sich stets weiterentwickelt; 1901 von Karl Ernst Osthaus eingeladen, nach Hagen zu ziehen, hatte er ein Atelier im Folkwang-Museum bezogen und sich hier mit den neuesten Entwicklungen der Malerei auseinandergesetzt. Von den Gemälden Paul Signacs und Henry van de Velde inspiriert, experimentierte er mit dem Pointillismus. Angeregt durch van Gogh, entwickelte er die Ausdruckskraft des Pinselstrichs zu einer kraftvollen gestischen Malerei.

Nach seiner intensiven Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei hatte Rohlf während des Ersten Weltkriegs begonnen, sich mit der überzeitlichen Ausdruckskraft biblischer Themen zu beschäftigen, die er zu bildgewaltigen Kompositionen verarbeitete: Gemälde wie „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ (1914, Museum Folkwang Essen), „Die Schöpfung“ (1916, Museum Abteiberg, Mönchengladbach), „Ghetsemane“ (1919, Nationalgalerie Berlin), „Elias“ (1921, Gore Rifkind Collection, Los Angeles) oder „Die Heiligen Drei Könige“ (um 1924, Kulturhistorisches Museum Rostock) gelangten schon früh in die Sammlungen deutscher Museen, wo sie 1937 als „entartet“ gebrandmarkt und beschlagnahmt wurden.

Dieses Schicksal teilte auch unsere archaisch anmutende Darstellung des sterbenden Moses, der hier, wie auch in der berühmten Skulptur Michelangelos, aufgrund eines Übersetzungsfehlers mit den angedeuteten Hörnern dargestellt ist, die ihn unmittelbar identifizierbar machen. Bis zu seiner Beschlagnahmung gehörte das Gemälde zur Sammlung des Städtischen Museums Hagen, das 1930 anlässlich des 80. Geburtstags des Malers den Namen „Christian-Rohlf-Museum“ erhielt und somit – für wenige Jahre – das erste öffentliche Museum war, das nach einem Vertreter der Expressionismus benannt war.

In seinem Nachruf auf den Künstler kommentierte der Kunstkritiker und Rohlf-Verehrer Paul Westheim aus dem Pariser Exil: „1917, als man zu begreifen anfang, dass es in Deutschland eine neue deutsche Kunst, eine neue deutsche Romantik: den Expressionismus gab, wurde er entdeckt. ‚Junge Kunst‘, wie man das damals nannte; der siebzigjährige Rohlf erschien als einer der jüngsten, frischesten, eigensten. Etwa zehn Jahre später machte die Stadt Hagen den im ganzen Reich gefeierten Künstler zum Ehrenbürger und dem Ehrenbürger zu Ehren richtete sie [...] ein Christian-Rohlf-Museum ein. [...] Unter der Schirmherrschaft Adolf Hitlers nach dem Grundsatz ‚Ehrt eure deutschen Meister!‘ ehrte das Dritte Reich den Altmeister deutscher Kunst, indem [...] zum 85. Geburtstag von Rohlf die Hitler-Jugend das Rohlf-Museum stürmte und die Bilder von den Wänden riss“ (Paul Westheim: Kunstkritik aus dem Exil, Hanau 1985, S. 191f.).

Nach seiner Beschlagnahmung wurde das Gemälde von dem Kunsthändler Bernhard A. Böhmer erworben; es zählt somit zu den wenigen bedeutenden biblischen Bildern von Christian Rohlf außerhalb musealer Sammlungen. RS



39 Wieland Förster

Dresden 1930 – lebt in Berlin und Wensickendorf

„Großer trauernder Mann“. 1979–1983

Bronze mit anthrazitschwarzer Patina. 170 × 50 × 85 cm (66 7/8 × 19 3/4 × 33 1/2 in.). An der Schmalseite hinten unten signiert und datiert: Förster 83. Werkverzeichnis: Mlekusch 210. Einer von 2 Güssen. Der andere Guss steht auf dem Georg-Treu-Platz in Dresden unterhalb der Brühlschen Terrasse. [3369]

Provenienz

Privatsammlung, Bayern

EUR 90.000–120.000

USD 97,800–130,000



Es gibt trotz Armut wohl auch glückliche Tage in dem Dresdner Vorort der Dreißigerjahre, in dem Wieland Förster seine Kindheit verbringt. Sein früh eigenständiger Charakter zeigt sich unempfindlich gegenüber der NS-Ideologie, ein Straflager der Hitler-Jugend gilt es zu überstehen. Kurz vor Kriegsende kann sich der Jugendliche dem Volkssturm entziehen und erlebt bei der Bombardierung Dresdens am 13. Februar 1945, einen Tag nach seinem fünfzehnten Geburtstag, ein Trauma, dessen Aufarbeitung lange währen sollte. Schuldlos wird er aufgrund einer Denunziation in Bautzen inhaftiert. Einer mehrjährigen Lagerhaft entgeht er nur mit Not und wird 1950 auf Intervention des Internationalen Roten Kreuzes als Lungenkranker entlassen. Nach Notabitur und einer Lehre als Technischer Zeichner erfolgt 1953 die Aufnahme an die Hochschule für bildende Künste in Dresden für das dort neoklassizistisch geprägte Studium der Bildhauerei. Die anschließende Meisterschülerzeit bei Fritz Cremer in Berlin wird nach Formalismuskorrekturen bereits nach 18 Monaten beendet. 1961 findet Förster bei Oranienburg nördlich von Berlin einen Rückzugsort, der ihm trotz eingeschränkter Ausstellungsmöglichkeiten und Gängelung durch die DDR-Obrigkeit die Entwicklung seiner eigenen Formensprache erlaubt.

Wieland Förster gilt als bedeutendster Vertreter der Berliner Bildhauerschule mit ihrem bis heute gültigen Leitbild des Figurativen. Zahlreiche Werke finden sich republikweit im öffentlichen Raum. Christliche Bildmotive finden sich in seinem Figurenpersonal ebenso wie Gestalten der Mythologie und verkörpern Vitalität und Sinnlichkeit als elementare Themen neben Tod und Schmerz. In dieser Bilderwelt erscheint der „Trauernde Mann“ nicht allein aufgrund seiner Maße als Hauptwerk. Trat bei Kollwitz und Barlach die Beweinung noch in Gestalt der Pieta auf, vollzieht sich bei Förster eine Abkehr vom Klischee der dem Weiblichen vorbehaltenen Trauer.

Der „Große trauernde Mann“, mit dessen Ausführung sich Wieland Förster im „inneren Auftrag“ seit etwa 1979 befasste, zeigt Schmerz, Entsetzen und Verzweiflung angesichts der Zerstörung Dresdens im Februar 1945. Auf einem kleinen Stein sitzend, hat die männliche Figur die Beine eng angezogen. Eine Hand bedeckt schützend das Gesicht. Die Unterschenkel sind zusammengepresst und lassen in ihrer Überlängung die Verletzlichkeit erfahrbar werden. Ovale Konturen illustrieren das Muskelspiel, die Qual des starken Körpers wird dadurch zu einer erschütternden Klage. Die Minimal-Oberfläche der zusammengekauerten Gestalt bietet peripheren Emotionen keinen Platz, eine abweichende Deutung schließt sich aus. Die Trauer erscheint gleichzeitig introvertiert und expressiv. Die Trauer ist absolut.

Die persönliche Biografie ist dann auch maßgeblicher Ausgangspunkt einer glaubwürdigen Auseinandersetzung mit Schmerz und Verzweiflung. Die individuelle Leiderfahrung wird zur Voraussetzung eindrucklicher Darstellung von Passion und Martyrium mit universaler Wirkung. Ist die Widmung des Trauernden ursprünglich von immanenter Bedeutung, hat die Figur darüber hinaus inzwischen eine Säkularisierung erfahren, die ihr zeitlose Gültigkeit verleiht. TS



40 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„War Cut II“. 2004

Öl auf Buchdeckel der Vorzugsausgabe des Künstlerbuchs „War Cut I“, in originaler Kassette.

25,5 × 22 cm (10 × 8 7/8 in.). Auf dem Vorsatzpapier mit Bleistift signiert und datiert: Richter, 2004. Werkverzeichnis: Butin 125. Eines von 50 auf dem Vorsatzpapier mit Bleistift sowie auf der vorletzten Seite mit Filzstift in Schwarz nummerierten Unikaten aus einer Gesamtauflage von 70. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004. [3217] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (direkt vom Herausgeber erworben)

EUR 90.000–120.000

USD 97,800–130,000

Am 20. März 2003 marschierten die USA in den Irak ein, um den Diktator Saddam Hussein zu stürzen. Daraus entspann sich ein langjähriger Konflikt, der die Region in eine bis heute andauernde Krise stürzte. 2004, knapp ein Jahr nach dem Einmarsch, veröffentlichte Gerhard Richter „War Cut“. In dem Künstlerbuch stellte er Berichte aus den ersten Tagen des Krieges den Detailfotos seines Ölgemäldes „Abstraktes Bild“ von 1987 gegenüber.

„War Cut II“ ist die Vorzugsausgabe, jedes Exemplar ist ein Unikat. Der Buchdeckel wurde von Richter mit der für ihn typischen Raketentechnik übermalt. Der Raker ist das unkalkulierbare Element – von oben über die Seite gezogen, bestimmt der Zufall die Form des Bildes. Strahlendes Rot, Gelb und Blau überlagern und vermischen sich im Prozess zu einem visuellen Inferno.

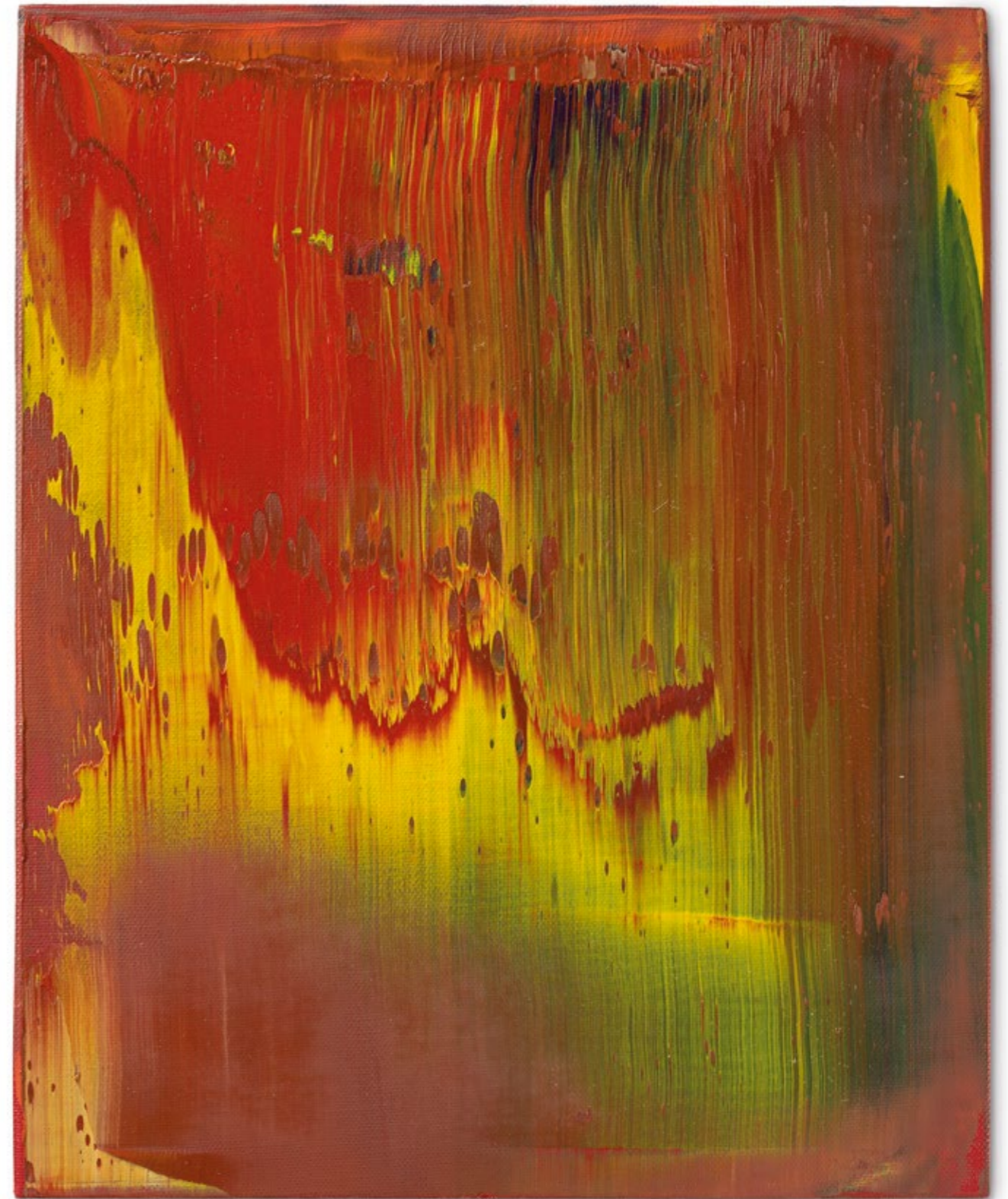
Die im Buch verwendeten Zeitungsartikel erschienen alle während der ersten Tage der Invasion in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“. Darüber hinaus gibt es jedoch keinerlei Anhaltspunkte zu Autoren oder zur Datierung. Die Berichte sind in nicht chronologischer Reihenfolge in Form eines Fließtexts angeordnet. Ihnen gegenübergestellt sind die aus verschiedenen Perspektiven aufgenommenen Detailfotos, die Materialität, Farbe und Struktur des Gemäldes zeigen.

Schon lange zuvor hatte sich Richter in seinem vielleicht umstrittensten Bildzyklus „18. Oktober 1977“ (1989), der sich auf die Ereignisse des Deutschen Herbst und den RAF-Terrorismus bezieht, dem brisanten Verhältnis von Bild und politischer Berichterstattung zugewandt. Die fotorealistischen Schwarz-Weiß-Gemälde basieren auf Kriminalfotografien, die damals in den Medien erschienen waren. Schon dort hatte Richter das Prinzip der Annäherung durch Distanzierung verfolgt, indem er einerseits auf die real existierenden Fotovorlagen zurückgriff, diese jedoch durch das Verwischen zu einem gewissen Grad abstrahierte.

In „War Cut“ untersucht er nun erneut das Verhältnis von Medien, Bild und politischer Wahrheit. Damals sorgte der RAF-Bildzyklus unter anderem durch die drastische Unmittelbarkeit der fotorealistischen Darstellungen der Täterinnen und Täter für einen Skandal. Zwar hat sich Richter in seinen politischen Werken einer konkreten Positionierung stets enthalten, dennoch sind die Arbeiten wichtige Mittel zur Auseinandersetzung mit den verhandelten Themen und ihren gesellschaftlichen Auswirkungen.

Indem er in „War Cut“ die Meldungen zum Krieg einem abstrakten Bild gegenüberstellt, umgeht er den Impuls, die Schreckensmeldungen zu illustrieren. Die Abstraktionen bieten einerseits eine unendliche Projektionsfläche und geben andererseits keinerlei konkrete Anhaltspunkte für eine Interpretation. Trotzdem die Anordnung der Bilder in keinem bestimmten inhaltlichen Zusammenhang zum Text steht, suchen wir in den Abstraktionen doch nach Spuren – so glaubt man im kräftigen Rot die Gewalt oder in der zerfurchten Oberfläche der Malerei die karge Wüste des Iraks zu erkennen.

FvW



41 Anselm Kiefer

Donaueschingen 1945 – lebt in Paris

„Jakobsleiter“. 2003

Collage mit Blei und Kohle auf übermalter Fotografie.
58 × 107 cm (22 7/8 × 42 1/4 in.). Unten links betitelt:
Jakobsleiter. Auf der Rahmenrückseite ein Etikett der
Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg.
[3370] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg / Privatsamm-
lung, Süddeutschland / Privatsammlung, Nordrhein-
Westfalen

EUR 100.000–150.000

USD 109.000–163.000

Das Werk Anselm Kiefers ist vielschichtig und geleitet von existenziellen Fragen nach Schöpfung, Zerstörung und den Ursprüngen. Seine Bildsprache ist ureigen, oft sehr dinglich und von unendlichen Variationen. Zunächst waren Kiefers Quellen die deutsche Geschichte und Kultur. Im Laufe der Zeit flossen viele weitere Themen in sein Werk ein, unterschiedliche Religionen, zeitweise besonders die jüdische Kabbalah oder die mesopotamische Mythologie. Zudem macht sich der Universalkünstler auf unverwechselbare Weise unterschiedlichste Medien zu eigen, darunter die Malerei, die Fotografie, die Gouache und Skulptur, die sich in seinen monumentalen Installationen oder filigranen Collagen teils miteinander verbinden. Denken wir an Kiefer, haben wir die für ihn wesentlichen Materialien Blei, Erde, Asche, Sand, Steine und Papier (in Form von Büchern) vor Augen.

Unsere Collage „Jakobsleiter“ gehört zu einem zentralen Themenzyklus um Religion und Mythen, der 1990 zum ersten Mal auftaucht und sich dann immer wieder auch in Kiefers späterem Werk findet. Die Himmelsleiter geht auf die biblische Geschichte von Jakobs Traum zurück, der sich auf dem Weg von Be'er Scheva nach Harran bei Dunkelheit unter freiem Himmel schlafen legt. In dieser Nacht träumt Jakob von einer Leiter, die auf der Erde steht und bis zum Himmel reicht; auf ihr steigen Engel auf und ab. Der Herr selbst steht auf den obersten Sprossen, in menschlicher Gestalt, und spricht zu ihm. Es gibt verschiedene Deutungsmöglichkeiten, im Kern steht jedoch die urmenschliche Suche nach der Möglichkeit einer Verknüpfung von himmlischer und irdischer Welt.

Während etwa bei William Blake oder Rembrandt tatsächlich Engel die Treppen aufsteigen, ist in Kiefers Collage die Treppe selbst das Schlüsselmotiv. Ähnlich einer Theaterkulisse ist die untere Hälfte des Bildes mit brauner Tempera übermalt und bildet den erdigen Ausgangspunkt. Von dem übermalten Foto bleibt hinten ein lichter und gleichzeitig düster schwarzer Laubwald und vorn das titelgebende Motiv der weiß getünchten Treppe sichtbar. Um sie herum liegen, hängen und stehen, in ihrer Größe variierend, die handgenähten, bleiernen Kleidchen, geisterhaft in spielerischer Bewegung arrangiert. Das größte von ihnen befindet sich am oberen Ende der Treppe, es scheint dem Himmel bereits sehr nahe zu sein. Über das gesamte Blatt scheint eine alchemistische Reaktion hinweggegangen zu sein, die den visuellen Eindruck einer energetischen, auratischen Aufladung vermittelt. Ob die Gewänder, die mehrfach in Kiefers Œuvre auftauchen, als die Engel selbst, die Kleider der Ungeborenen oder aber aller künftig Geborenen gedeutet werden, bleibt dem Betrachter überlassen.

Kiefer wählt für diese Arbeit das Motiv der Treppe, die auf das alttestamentliche Bild zurückgeht, beim Werktitel entscheidet er sich jedoch für die Leiter, die sich erst später in der christlichen Ikonografie durchgesetzt hat. Auch darin zeigt sich die das gesamte Werk durchwirkende Prozesshaftigkeit von Überlagerungen und Kreuzungen. „Ich bin eigentlich ein Meister des Kleinformats“, sagt Anselm Kiefer zu dem Schriftsteller Ferdinand von Schirach über sein gigantisches Werk. Diese Meisterschaft des Reduzierens, ohne dabei an Komplexität und Vielfalt einzubüßen, findet sich in der Collage „Jakobsleiter“ auf eindrucksvoll konzentrierte Weise wieder. SM





42 Paula Modersohn-Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Kinder im Birkenhain“. 1905

Öl auf Pappe auf Karton. 59,5 × 49,4 cm
(23 ¾ × 19 ½ in.). Unten links datiert: 05.
Werkverzeichnis: Busch/Schicketanz/
Werner 587. [3067] Gerahmt.

Provenienz

Herma Weinberg (Schwester der Künstlerin),
Berlin (um 1908) / Privatsammlung, Berlin

EUR 180.000–240.000

USD 196.000–261.000

Ausstellung

Paula Modersohn-Becker. Hannover, Kestner-
Gesellschaft, 1934, Kat.-Nr. 43

Die Figurenkomposition aus den letzten Jahren Paula Modersohn-Beckers ist bevölkert von einer vielköpfigen Kinderschar aus dem Worpsweder Armenhaus und zeigt das besondere Interesse der Künstlerin an der engen Verschränkung von Figuren- und Landschaftsmalerei. „Die große Einfachheit der Form, das ist etwas Wunderbares“, hatte Paula Modersohn-Becker 1903 in ihr Tagebuch notiert: „Dann fühle ich, wie ich in der Zeichnung in der Natur viel merkwürdige Formen und Überschneidungen aufsuchen muß. Mir liegt das Gefühl des sich Ineinander- und Übereinanderschlebens der Dinge. Ich muß es nur achtsam ausbilden und verfeinern“ (zit. nach: Günter Busch und Liselotte von Reinken (Hgg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt/Main 2007, S. 410).

Unser museales Bild zeigt Kinder unterschiedlichen Alters in einem Birkenhain. Der Tonumfang bleibt auf einige erdige Farbnuancen sowie das Rot und Blau der Kleider begrenzt. Farbakzente in Weiß, die vor allem die markanten Birkenstämme kennzeichnen, und die dunklen Schatten der Bäume verleihen der Komposition einen eigenen Betrachtungsrythmus. Gesichtlos werden die Figuren zu Körpern in einem Raum, Natur wird zu Fläche und Farbe.

Die vielfigurige Komposition aus dem Jahr 1905 stammt – wie auch das Gemälde „Zwei sitzende Kinder vor Birkenstämmen“ (Los 30) – aus dem Nachlass von Paula Modersohn-Beckers jüngerer Schwester Herma, die die Malerin während ihrer Parisaufenthalte 1905 und 1906 zeitweise begleitete und zu einer unmittelbaren Zeugin des Ringens um die Bilderfindungen ihrer Schwester wurde: „Ich habe es in Paris erlebt, wo ich gelegentlich auf dem Bilderboden der hohen Atelierwohnung übernachtete, daß ich sie erwachend beobachtete, wie sie im [...] Arbeitsrausch auf ihrem Lager nicht Ruhe fand und mitten in der Nacht an ihren Bildern mit einer Kerze herumleuchtete, prüfend, urteilend und anerkennend und für die Tagesarbeit neue Impulse empfangend“ (Herma Weinberg, in: Rolf Hetsch (Hg.): Paula Modersohn-Becker. Ein Buch der Freundschaft. Berlin 1932, S. 18).

Unser Gemälde entstand in einem wichtigen Schaffensjahr der Künstlerin: 1905 gestaltete sie unter dem Eindruck der Paris-Aufenthalte Hauptwerke wie das Porträt der Künstlerfreundin Clara Rilke-Westhoff (heute in der Hamburger Kunsthalle). Als Rainer Maria Rilke im Dezember des Jahres in Worpswede war und den jüngsten Werken Paula Modersohn-Beckers begegnete, berichtete er an Karl von der Heydt: „Worpswede war immer noch derselbe weit entlegene Ort mit seiner langsamen Postkalesche [...]. Das merkwürdigste war, Modersohns Frau an einer ganz eigenen Entwicklung ihrer Malerei zu finden, rücksichtslos und gradeaus malend, Dinge, die sehr worpswedisch sind und die doch nie einer sehen und malen konnte. Und auf diesem ganz eigenen Wege sich mit van Gogh und seiner Richtung seltsam berührend“ (Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1902–1906. Berlin 1930, S. 291). RS



43 Imi Knoebel

Dessau 1940 – lebt in Düsseldorf

Ohne Titel. 1984

Acryl auf Hartfaser. 203 × 171,5 cm (79 7/8 × 67 1/2 in.).
Unten links mit Bleistift signiert und datiert: imi 84.
Rückseitig mit Pinsel in Rot signiert und datiert:
imi 84. [3072]

Provenienz

Galerie Heike Curtze, Düsseldorf / ehemals Privat-
sammlung, Deutschland (1984 in der Galerie Heike
Curtze erworben)

EUR 80.000–100.000

USD 87,000–109,000

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

Handelte es sich um ein Blatt Papier, wäre das, was wir sehen, vermutlich beiläufig entstanden, als Unterlage verschiedenster Schneideprozesse, Ritzungen und Kerbungen, als Fläche, auf der gepinselt und gewerkelt worden ist. Doch es ist ganz anders: Der Träger der unbetitelten Arbeit von 1984, die viel mehr ist als nur ein Bild, ist nicht so leicht zu knacken, und dies in vielfacher Hinsicht. Es handelt sich um eines der frühen, auf Hartfaser geschaffenen Werke, dem Material, das für Imi Knoebel fortan so bedeutsam werden sollte.

Der vor allem im Innenausbau genutzte Werkstoff übt in vielerlei Hinsicht eine Faszination auf Imi Knoebel aus: Er ist preiswert, wird vielseitig verwendet und ist in der Regel in seiner Struktur und Oberfläche nach der Verarbeitung in seiner Materialität nicht mehr sichtbar. Auf Johannes Stüttgens Frage, wie er auf die Verwendung von Hartfaser gekommen sei, antwortet Imi Knoebel: „Das war das billigste Material. Es hatte auch schon was mit der Wärme dieses Materials zu tun. Aber es ging zunächst um die Größe, um eine bestimmte Größe. Es ging darum, eine von dir ausgehende Größe als eigenständiges Bild an die Wand zu setzen“ (Gespräch vom 2. April 1993). Im Fortgang sollte die Farbigkeit der Platten von noch größerer Bedeutung für Knoebel werden: „Weil das so eine wunderbare Farbigkeit hatte, eine Wärme. Dieses Material strahlte etwas aus, was du sofort annehmen konntest. Sonst wäre ich ja nie dageblieben! Es hat auch eine ganz tolle Struktur, und je älter es wird, umso pampiger wird es – [...] und du nimmst so ein Bild an, du musst eine Wärme spüren, eine Verbundenheit spüren. Und das kommt mit dem Material rüber“ (ebd.). Und auch das Schaffen plastischer, raumfüllender Arbeiten empfand Imi Knoebel wie Malen: „Wie die anderen mit Pinsel sind wir immer mit Hammer, Leim und Hobel rumgegangen.“

Mit Energie, Intensität und Aufmerksamkeit hat Knoebel sich dem Material gewidmet, hat seine Spuren in der ihm eigenen, unverwechselbaren „Handschrift“ spielerisch eingebracht, die den Bildträger zum Objekt werden lässt. Nie war Imi Knoebel informeller, gestischer und bewegter als in seinen frühen Hartfaser-„Bildern“. Die Pinselstriche, Kratzer – wegen des Widerstands gezackt, ruckelnd verlaufend – und Farben lassen die Bewegung des Künstlers, ja sein tänzerisches Erobern des Bildträgers nachempfinden, es bleibt mit jedem Betrachter, mit jeder Betrachterin lebendig. AGT



Erfahren Sie mehr!

44 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Sonnenblumen“. Um 1935/40

Aquarell auf Japan. 34,8 × 45,5 cm (13 ¾ × 17 ⅞ in.).

Unten links mit Bleistift signiert: Nolde. Mit einer Expertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Klockries, vom 18. Januar 2023. [3318]

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 100.000–150.000

USD 109.000–163.000

Unmittelbar nach seiner Aufnahme in die Dresdner Künstlergemeinschaft Brücke im Jahr 1906 entdeckt Emil Nolde das Blumenmotiv für sich. Die Blütenpracht in den Gärten seiner Nachbarn auf der Ostseeinsel Alsen inspiriert ihn zu einer Reihe von Ölbildern, die wegweisend für sein weiteres künstlerisches Schaffen werden. 1908 entstehen Noldes erste Aquarelle, doch dauert es erstaunliche zehn Jahre, bis auch hier Blumen den Themenkanon erweitern. Erst weitere zehn Jahre später erscheinen schließlich auch Sonnenblumen in seinen Aquarellen, ab dann jedoch in großer Fülle und in zahlreichen Varianten. Auslöser hierfür war die Anlage seines eigenen Blumengartens neben dem neu erbauten Haus Seebüll, in dem – trotz ihrer Windanfälligkeit – auch Sonnenblumen wachsen sollten. Nach der aufwendigen Errichtung von Schutzwänden aus Reetgras kann Nolde bereits 1927 seinem Freund Hans Fehr stolz berichten: „Die Sonnenblumen steigen so hoch empor und ich, mit rückwärts gebeugtem Nacken, stehe der Schönheit dankbar, staunend davor“ (zit. nach: Hans Fehr: Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft. Köln 1957, S. 124).

Sonnenblumen gehören somit nach 1927 zu Noldes festem Motivrepertoire, und als ob es etwas Versäumtes dringend nachzuholen gälte, entstehen nachfolgend ganze Bilderreihen mit diesen markanten Pflanzen. Es liegt Nolde aber fern, sich mit dem großen Vorbild Vincent van Gogh zu messen. Vielmehr will er die farblichen wie kompositorischen Möglichkeiten des Motivs für seine expressionistische Kunst ausloten und sucht nach ganz neuen, eigenen Lösungswegen. Unser Aquarell verdeutlicht dies exemplarisch.

Ganz nah rückt Nolde die vier Sonnenblumenblüten ins Bild, als wollten sie den Rahmen sprengen. Drei sind frontal, eine in Seitenansicht wiedergegeben. Für die Blätter an jeder Blüte wird jeweils ein anderer Gelbton verwendet. Die dunkle am unteren Bildrand setzt sich aus Orange, Siena und Braun zusammen. Auch die Blütenkörbe sind unterschiedlich gestaltet, wobei geschickt eingesetzte Farbverläufe sowohl das Organische des Materials als auch die Zufälligkeit des Pflanzenwuchses betonen. Die blaugrünen Blätter und Stiele fungieren als Kontrastflächen und verankern darüber hinaus die Blüten im Bildraum. Abgesehen von wenigen hellgrauen Schattenzonen verzichtet Nolde ganz auf die Ausgestaltung des Bildhintergrunds. Nichts soll von der Präsenz der mächtigen Pflanzen ablenken.

Die ganz unterschiedliche Behandlung jeder einzelnen Sonnenblume in Emil Noldes Bildern bedingt, dass sie im Gegensatz zu anderen Pflanzen wie Individuen erscheinen. Wenn sie nicht untereinander in Kontakt stehen, wenden sie ihre einäugigen „Köpfe“ direkt dem Betrachter zu und scheinen so mit ihm in eine Art Dialog treten zu wollen. Martin Urban bemerkte hierzu treffend: „Der Gegenstand ist nie unwichtig, manche Blumen-aquarelle sind wie Portraits, sie haben Individualität [...] Aber sie waren nie Gegenstand botanischer Studien“ (Martin Urban: Emil Nolde. Blumen und Tiere. 3. Auflage, Köln 1979, S. 36).

AF



45^N Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Stilleben mit Flaschen und Blattpflanze“. 1952
Öl auf Leinwand. 90,5 × 76 cm (35 3/4 × 29 7/8 in.).
Oben links signiert: S. Rottluff. Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und mit Werknummer versehen: Schmidt=Rottluff „Stilleben mit Flaschen u. Blattpflanze (522)“. Werkverzeichnis: Nicht bei Grohmann. Das Bild wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde Schmidt-Rottluffs von der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin (bearbeitet von Dr. Christiane Remm). [3216] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1979 erworben) / Privatsammlung, Schweiz (2012 bei Grisebach erworben)

EUR 140.000–180.000

USD 152,000–196,000

Literatur und Abbildung

Auktion 200: Ausgewählte Werke. Berlin, Grisebach, 29.11.2012, Kat. Nr. 34, m. Abb.

Karl Schmidt-Rottluff wurde 1947 als Professor an die neu gegründete Hochschule für Bildende Künste in Berlin berufen. Was bewog wohl den 63 Jahre alten Künstler, den Ruf anzunehmen, stand er doch den aufkommenden abstrakten Tendenzen in der Malerei distanziert gegenüber? Es ging um nicht weniger als die Behauptung seiner künstlerischen Haltung. Schmidt-Rottluff, Gründungsmitglied der Brücke, war einer der bedeutendsten Maler des Expressionismus. In den Zeiten der nationalsozialistischen Herrschaft diffamiert, war der Künstler nach dem Krieg in einer schwierigen wirtschaftlichen Situation und von vertrauten Orten des Schaffens abgeschnitten. Die ersten Arbeiten nach dem Krieg sind geprägt von Fragen der Identitätsfindung. Die vielen Stilleben jener Zeit sind intim und introvertiert.

Doch nun, 1952, ein solches Werk: eine großformatige, vielschichtige Komposition, das Kolorit überaus kraftvoll. Schmidt-Rottluff weiß sich mit dieser Arbeit gegenüber der nichtfigurativen Malerei zu behaupten. Die Gegenstände auf dem Bild behalten ihre Abbildhaftigkeit und werden doch zu Objekten, mit denen der Maler Linie, Farbe und Form analysiert. Fragen von Volumen und Fläche behandeln beispielsweise die Flaschen und die hinter ihnen aufgeschichteten Schachteln. Mit der farblich kontrastierenden Umrisslinie erhalten die Gegenstände nicht nur ihre große Festigkeit, sondern werden kompositorisch aufeinander bezogen. Hierdurch gewinnt die Arbeit ihre faszinierende Geschlossenheit.

Das Relief vor der großen Topfpflanze hat Schmidt-Rottluff selbst gefertigt: „Steinrelief mit hockendem Paar“ von 1952 (Wietek 98, s. Abb.) Mit vergleichbaren plastischen Werken beschäftigte sich der Künstler ab 1950 während seiner Sommeraufenthalte an der Ostsee. In einem Brief vom Februar 1953 schreibt Lyonel Feininger euphorisch: „Alter Junge, die Steine sind ganz famos, ganz und gar, wie sie von Dir gemacht sein sollten. Ich bin ganz begeistert von ihnen, ich meine auch, Du hast damit wieder einmal eine eigene Form gefunden. Auch die Kleinsten unter den Abgebildeten sind groß im Wurf und ganz lapidar im Stil“ (zit. nach: Ausst.-Kat.: Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Städtische Kunstsammlung, Chemnitz und Brücke Museum, Berlin 1992/93, S. 272). Und so strahlt unser Bild nicht nur Stärke und Gewissheit aus, sondern zeigt mit dem Relief auch die ständige Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. OH



Karl Schmidt-Rottluff. Steinrelief mit hockendem Paar. 1952. Berlin, Brücke-Museum



Grisebach Partner und Repräsentanzen

Grisebach Berlin and Representatives

Grisebach Berlin
Fasanenstraße 25
10719 Berlin
T +49 30 885 915 0
F +49 30 882 41 45
auktionen@grisebach.com
grisebach.com



Daniel von Schacky
daniel.schacky@grisebach.com
T +49 30 885 915 4455



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



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



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



Bernd Schultz
bernd.schultz@grisebach.com
T +49 30 885 915 0



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



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



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



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



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



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



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

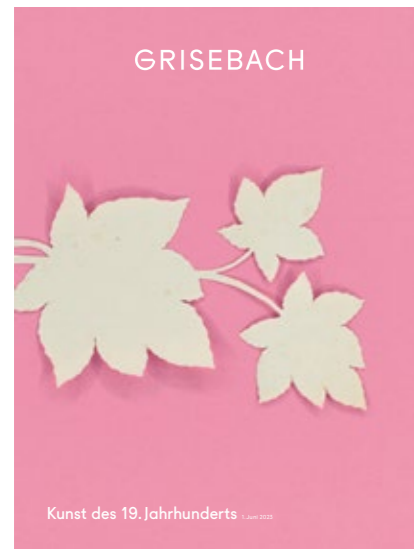


Shantala S. Branca
Schweiz
shantala.branca@grisebach.com
T +41 44 212 8888

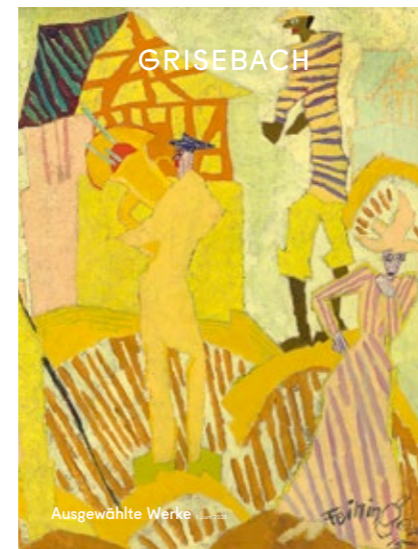
New York, USA/Kanada
auktionen@grisebach.com

Sommerauktionen in Berlin 1. & 2. Juni 2023

Summer Auctions in Berlin, 1 & 2 June 2023



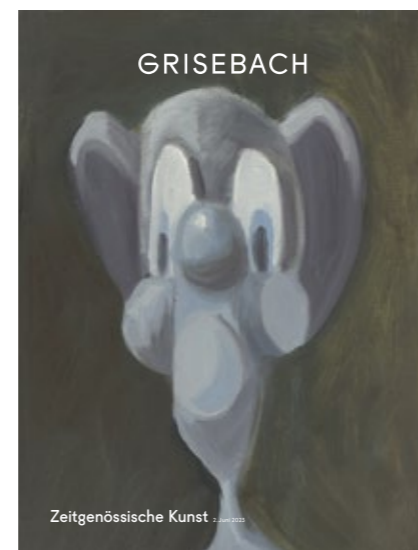
Kunst des 19. Jahrhunderts
Donnerstag, 1. Juni 2023, 14 Uhr



Ausgewählte Werke
Donnerstag, 1. Juni 2023, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 2. Juni 2023, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst
Freitag, 2. Juni 2023, 18 Uhr

Setzen Sie auf unsere Expertise

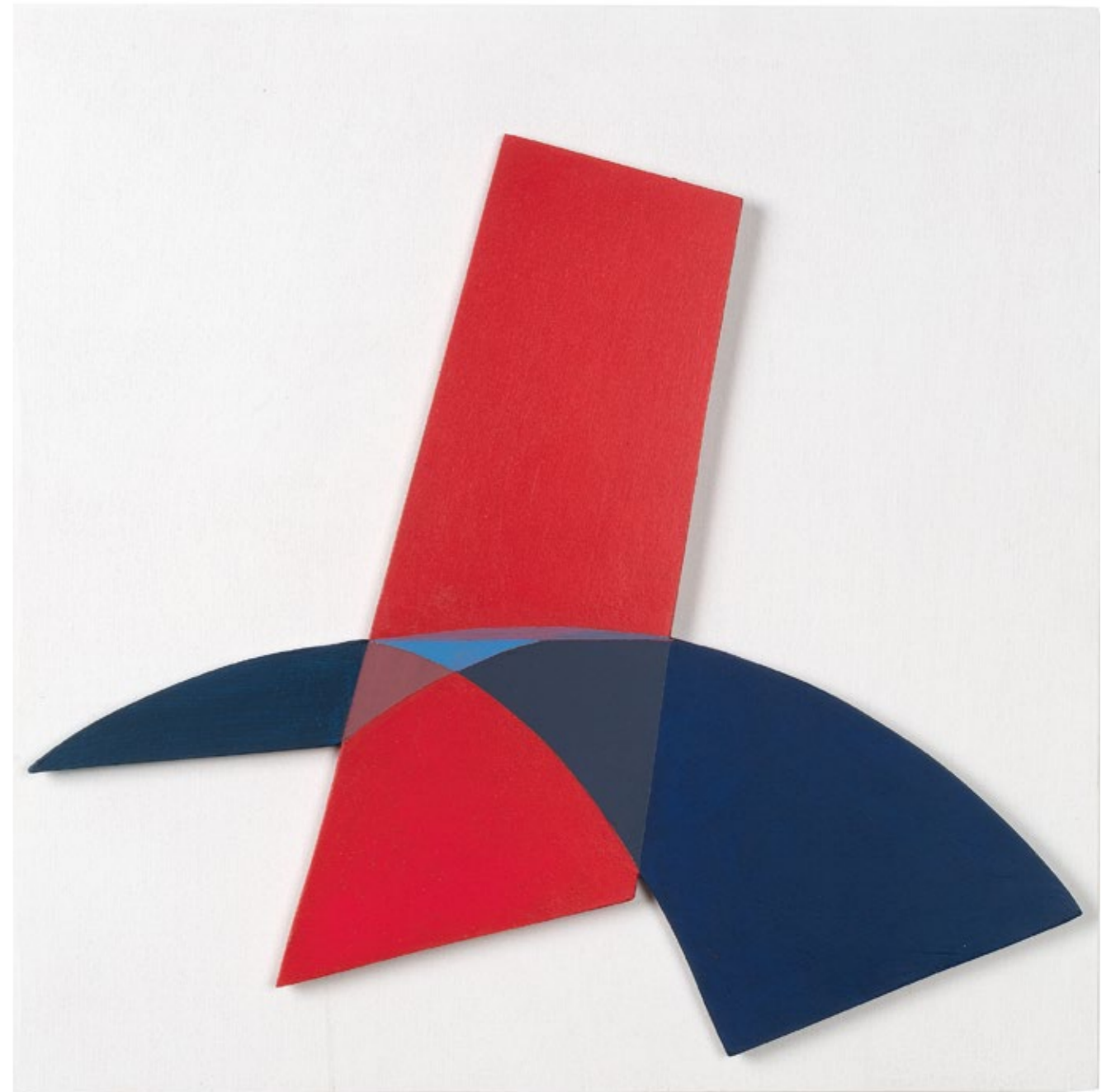


Photo: © René Fietzek

Einlieferung zu unseren Auktionen

Kontaktieren Sie unsere Experten unter:
+49 30 885 9150
auktionen@grisebach.com

ONLINE ONLY.
ONLINE ONLY.
CONTEMPORARY



Dóra Maurer. „IXEK 14/A SUPPORT“. 2016. Acryl auf Holz. 37,2 × 37,2 × 2 cm. EUR 5.000–7.000



Auktion 733

5. bis 14. Mai 2023

Photography / Online Only Auktion
26. Mai
bis 4. Juni
2023 

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



George Hoyningen-Huene. Divers (Horst P. Horst & Lee Miller). 1930. Späterer Silbergelatineabzug. 30,2 × 22,1 cm (35,4 × 27,7 cm). EUR 7.000–9.000

ONLINE ONLY.
THIRD FLOOR
ONLINE ONLY.



Auktion 735
18. bis 27. August 2023



Sam Francis. „An 8 SET - 2“. 1963. Farblithografie auf Velin. 34,9 × 27,4 cm. EUR 1.000–1.500

- 1 Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.
- 2 Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:
USD 1,00 = EUR 0,92 (Kurs vom 4. April 2023)
- 3 Bei den Katalogangaben sind Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.
- 4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originalen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Bei druckgrafischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand.
- 5 Bei den Papieren meint „Büttenpapier“ ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders“ oder „BfK Rives“ beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier“ bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.
- 6 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.
- 7 Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.
- 8 Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.

- 1 *Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.*
- 2 *The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.92 (rate of exchange 4 April 2023)*
- 3 *The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. Undated works have been assigned approximate dates by Grisebach based on stylistic grounds and available literature.*
- 4 *Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width by depth) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses (). Special print marks or printed designations for these works are not noted in the catalogue. Signatures, designations and foundry marks are mentioned. "Bezeichnung" ("inscription") means an inscription from the artist's own hand, in contrast to "Beschriftung" ("designation") which indicates an inscription from the hand of another.*
- 5 *When describing paper, "Bütten paper" denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of "Bütten". Other designations of paper such as "JW Zanders" or "BfK Rives" refer to respective watermarks. The term "Japan paper" refers to both hand and machine-made Japan paper.*
- 6 *All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested.*
- 7 *Those numbers printed in brackets [] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach.*
- 8 *Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.*

Kunst vermitteln & Diskurse fördern



Presse und Kommunikation

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

Veranstaltungen und Ausstellungen

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



Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

§ 1

Der Versteigerer

- 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.

- 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.

- Die Versteigerung erfolgt auf der Grundlage dieser Versteigerungsbedingungen. Die Versteigerungsbedingungen sind im Auktionskatalog, im Internet und durch deutlich sichtbaren Aushang in den Räumen von Grisebach veröffentlicht. Durch Abgabe eines Gebots erkennt der Käufer diese Versteigerungsbedingungen als verbindlich an.

§ 2

Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

1. Katalog

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

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

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

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

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

2. Besichtigung

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

3.

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

§ 3

Durchführung der Versteigerung

1. Bieternummer

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

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

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

2. Aufruf

Die Versteigerung des einzelnen Kunstgegenstandes beginnt mit dessen Aufruf durch den Auktionator. Er ist berechtigt, bei Aufruf von der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge abzuweichen, Losnummern 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

- 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).

- 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.

- 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.

- 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 beantragt 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.

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

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

- 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 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 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 Katalogabill-

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

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

b) Works of art marked by the letter “N” (for Import) are works of art that have been imported from outside the EU for sale. In such event, the import turnover tax advanced, in the amount of currently 7% on the 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 1,000,000. A buyer’s premium of 15% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000.

b) Turnover tax

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

c) Exemption from turnover tax

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

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

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

2. Due date and payment

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

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

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

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

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

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

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

At its choice, Grisebach may instead store the work of art in its own premises, charging a monthly lump-sum fee of 0.1% 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.

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

[3040] 33 [3044] 14 [3047] 37, 38 [3067] 30, 42 [3071] 17
[3072] 43 [3114] 20 [3115] 27 [3135] 35 [3137] 7 [3162] 11 [3166] 36
[3169] 15 [3170] 29 [3186] 4 [3206] 25 [3211] 34 [3216] 45
[3217] 40 [3233] 19 [3239] 23 [3255] 1 [3259] 21, 22 [3270] 3
[3274] 10 [3281] 16 [3285] 8 [3318] 44 [3326] 6 [3342] 9, 12
[3363] 2 [3369] 39 [3370] 26, 28, 41 [3376] 24 [3377] 5, 31
[3387] 13 [3389] 32 [3413] 18

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 31. Mai 2023, 18 Uhr mitzuteilen.

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

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

Information for Bidders

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

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 31 May 2023.

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

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

Impressum Imprint

Herausgegeben von

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

Geschäftsführer

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

Auktionator

Dr. Markus Krause

Katalogbearbeitung

Roberta Keil
Stefan Pucks
Dr. Martin Schmidt
Felicitas von Woedtke

Provenienzforschung

Dr. Sibylle Ehringhaus
Carolin Faude-Nagel

Textbeiträge

Shantala Sina Branca (SSB)
Ulrich Clewing (UC)
Sandra Espig (SES)
Dr. Andreas Fluck (AF)
Anne Ganteführer-Trier (AGT)
Oliver Hell (OH)
Leonie Herweg (LH)
Sina Jentsch (SJ)
Dr. Gloria Köpnick (GK)
Sarah Miltenberger (SM)
Susanne Schmid (sch)
Dr. Martin Schmidt (MS)
Tilo Schmidt (TS)
Prof. Dr. Rainer Stamm (RS)
Felicitas von Woedtke (FvW)

Text-Lektorat

Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung

Ulf Zschommler

Photos

Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2023
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH
Inszenierungen: Noshe
Inszenierung LeWitt: © Christian
Hagemann

Rückcover: © Estate Günther
Förg, Suisse / VG Bild-Kunst, Bonn
2023

1. Vorlaufseite: © The Estate of
Sigmar Polke / VG Bild-Kunst,
Bonn 2023

3. Vorlaufseite: © Succession
Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2023
Abb. zu Los 5: © Stadtmuseum
Berlin, Reproduktion Oliver Ziebe,
Berlin

Abb. zu Los 6: © Leopold Museum,
Wien (Johannes Fischer)

Abb. zu Los 7: © Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Mün-
chen, Max Beckmann Archiv, Max
Beckmann Nachlässe, aus Fotoal-
bum Nr. 4

Abb. zu Los 10: © Ausst.-Kat.: Lyo-
nel Feininger. Menschenbilder.
Hamburg (Hatje Cantz Verlag),
Hamburger Kunsthalle 2003, Abb.
S. 73, 109

Abb. zu Los 11: © Archiv Norbert
Kricke

Abb. zu Los 13: © Blauel, München

Abb. zu Los 20: © Yun Seong-
ryeol. Courtesy of PKM Gallery

Abb. zu Los 21: © Lucia Moholy

Abb. zu Los 25: © Pechstein Ham-
burg/Berlin; Foto Erika Kruse

Abb. zu Los 28: © Archiv Theo
Altenberg

Abb. zu Los 33: © Archiv Franz
West © Estate Franz West

Cover, 2. Vorlaufseite & Abb. zu

Losen 1/ 10/ 16/ 45:

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

(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

Abbildung auf dem Umschlag vorne:

Lyonel Feininger, Los 10 (Detail)

Abbildung auf dem Umschlag hinten:

Günther Förg, Los 14

