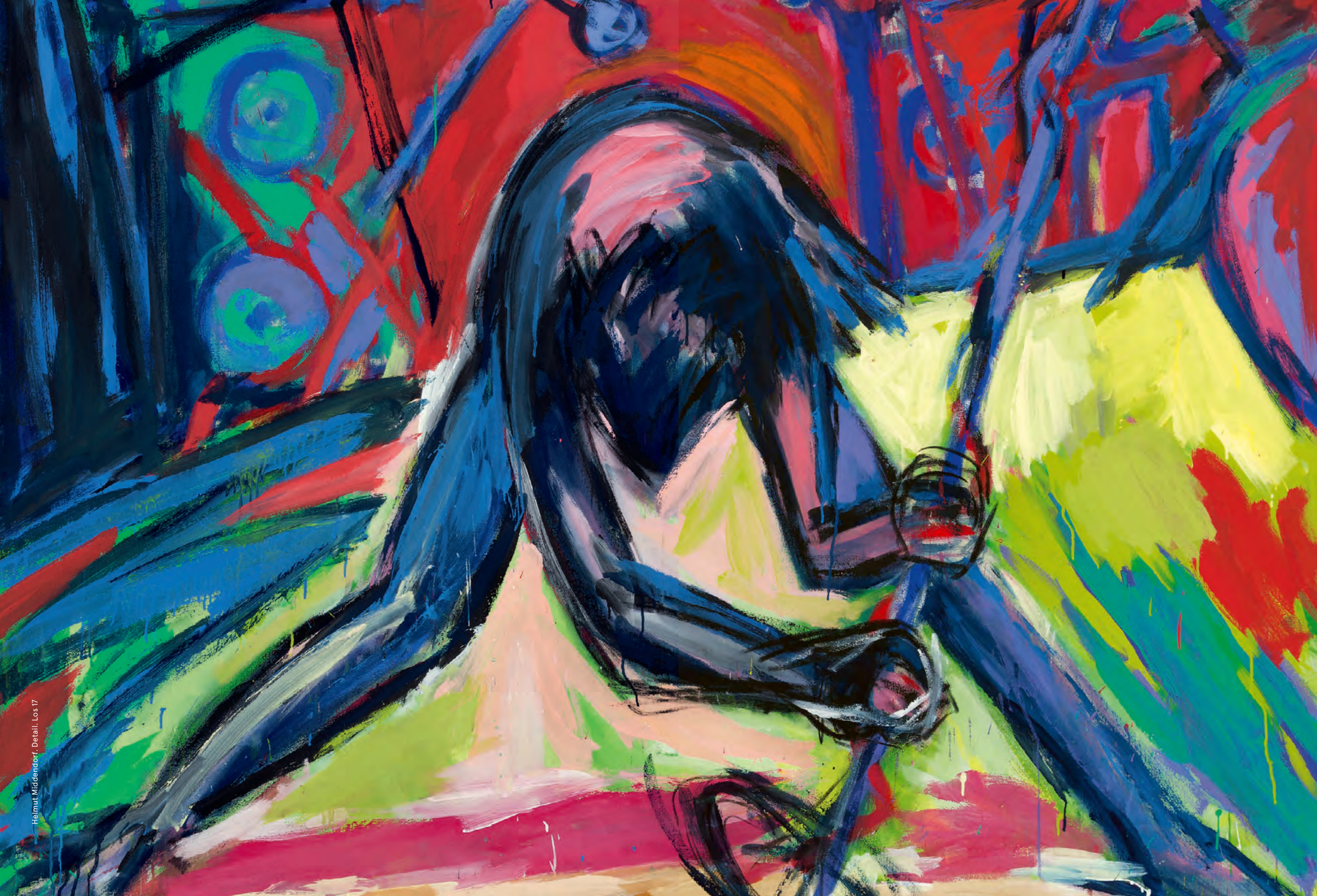


# GRISEBACH



Ausgewählte Werke 30. Mai 2024





Werner Heldt. Detail. Los 16



Ausgewählte Werke  
Auktion Nr. 359  
30. Mai 2024, 18 Uhr

Selected Works  
Auction No. 359  
30 May 2024, 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 28  
daniel.schacky@grisebach.com



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



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

## Ausgewählte Werke

### Zürich

Dienstag, 30. April, 10 bis 18 Uhr  
Grisebach  
Bahnhofstrasse 14  
8001 Zürich

### München

Moderne & Zeitgenössische Kunst:  
Samstag, 4. Mai, 10 bis 18 Uhr  
Sonntag, 5. Mai, 10 bis 15 Uhr  
Kunst des 19. Jahrhunderts:  
Dienstag, 14. Mai & Mittwoch, 15. Mai,  
10 bis 18 Uhr  
Grisebach  
Türkenstraße 104  
80799 München

### Frankfurt

Mittwoch, 8. Mai, 10 bis 15 Uhr  
GRISEBACH X FOUR  
Junghofstraße 5, 60311 Frankfurt

### Düsseldorf

Freitag, 10. Mai, 17 bis 20 Uhr  
Samstag, 11. Mai, 10 bis 15 Uhr  
Grisebach  
Bilker Straße 4-6  
40213 Düsseldorf

### Hamburg

Dienstag, 14. Mai, 10 bis 15 Uhr  
Tesdaorfstraße 21  
20148 Hamburg

## Sämtliche Werke

### Berlin

23. bis 29. Mai 2024  
Grisebach  
Fasanenstraße 25 & 27  
10719 Berlin  
Donnerstag bis Dienstag 10 bis 18 Uhr  
Mittwoch, 29. Mai, 10 bis 15 Uhr

Zustandsberichte  
*Condition reports*  
condition-report@grisebach.com

# 1 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Nebelsonne“. 1905

Öl auf Leinwand. 74 × 53 cm (29 1/8 × 20 7/8 in.).

Oben rechts monogrammiert, gewidmet und datiert: HBSL [Herr Beckmann seiner Liebsten] 05. Werkverzeichnis: Tiedemann MB-G 40 (Online-Werkverzeichnis). [3267] Gerahmt.

Provenienz

Paul Zech und Margarethe Zech, geb. Beckmann, gesch. Lüdecke, Wangerin (Pommern) / Bischofsheim (Rhön) / Hildegard von der Brinken, geb. Lüdecke, Tochter aus erster Ehe von Margarethe Zech, München (gest. 1959) / Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (erworben 1959 von bzw. über Erhard Göpel, bis 1975) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 90.000–120.000

USD 96,800–129,000

Ausstellung

Max Beckmann. Die frühen Bilder. Bielefeld, Kunsthalle, 1982, Kat.-Nr. 17, Abb. S. 67, Tf. 18

Literatur und Abbildung

Susanne Rother: Beckmann als Landschaftsmaler. Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 34, zugleich Dissertation, Univ. Köln, 1989. München, Scanege Verlag, 1990, S. 34, o. Abb. / Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hg.): Max Beckmann, Briefe. 3 Bde., hier Bd. I: 1899–1925, bearb. von Uwe M. Schneede, S. 40, Nr. 19 (an Caesar Kunwald) und S. 405 / Christian Lenz: Max Beckmann. Münster, Rhema, 2002, S. 31, o. Abb.

Wie viele Menschen, die später ein erfolgreiches Leben führen, war Max Beckmann ein schlechter Schüler. Allerdings wurde sein Zeichentalent früh entdeckt, sodass er sich bereits als Sechzehnjähriger – ohne Abitur, aber mit den besten Absichten und einigen frühen Gemälden im Gepäck – an der Großherzoglich-Sächsischen Kunsthochschule in Weimar einschrieb. Auch sie verließ er drei Jahre später ohne Abschluss, um sein Studium für ein paar Monate (wie vor ihm schon Camille Claudel und Lyonel Feininger, Hans Hofmann war dort im Jahr darauf) an der Académie Colarossi in Paris fortzusetzen. Bei diesem Aufenthalt beeindruckten Beckmann vor allem die Werke Paul Cézannes.

Inwieweit dessen prä-kubistische und prä-abstrakte Malweise ihn beeinflusste, ist jedoch nicht einfach zu beantworten, denn kraftvoll, sehr eigenständig und früh vollendet waren auch Beckmanns Arbeiten von Anfang an. In der Sammlung des Städel-Museums in Frankfurt befindet sich ein Selbstporträt aus dem Jahr 1905, an dem man einerseits die energisch auf die Leinwand gebrachte, wie „gebaut“ wirkende, aus einzelnen sichtbaren kurzen, vertikalen Strichen bestehende Pinselführung Cézannes erkennen kann. Das Porträt an sich ist aber späteren Selbstbildnissen im Charakter schon so verwandt, dass dabei Cézannes Einfluss auf Beckmann – wenn überhaupt – nur als ein ferner Anklang wahrnehmbar ist.

Im selben Jahr, 1905, schloss Max Beckmann auch die Arbeit an der „Nebelsonne“ ab. Hier fallen wieder – besonders beim Strand im unteren Teil der Komposition – die an Cézanne erinnernden kurzen, vertikalen Pinselstriche auf. Gleichzeitig zeigt sich an dem Bild Beckmanns prägnanter Stil seines frühen Schaffens: Kräftiger, pastoser Farbauftrag, ein delikates, leicht abgetöntes Kolorit und insgesamt eine ambivalente, rätselhafte Stimmung kennzeichnen dieses Gemälde – auch darin ist „Nebelsonne“ den Werken Beckmanns der folgenden Jahrzehnte ähnlich.

1904 hatte der Künstler vor, zu einer Reise nach Italien aufzubrechen (die dann schon in Genf endete). Davor aber fuhr Beckmann nach Holland, machte in Amsterdam, Den Haag und Scheveningen Station, studierte die Kunstwerke des niederländischen Goldenen Zeitalters im 17. Jahrhundert – und widmete sich währenddessen hauptsächlich der Landschaftsmalerei. Es liegt nahe, dass er damals mit den Vorbereitungen für die „Nebelsonne“ begann. Dafür, dass er das Motiv in Holland fand, sprechen die Dünen im Vordergrund, die hölzernen Bühnen, die vom Strand ins Meer führen, und insbesondere das fahle, für die Nordsee so typische Licht, das Beckmann in seinen Schattierungen zwischen der hellblauen See, weißen Wolken und viel Grau am Himmel in ein virtuoseres Stück Malerei verwandelt hat.

Es gab im 20. Jahrhundert etliche Künstlerinnen und Künstler, deren Schaffen sich über die Jahrzehnte radikal veränderte. Auch Max Beckmanns Stil war in der ersten Zeit in Frankfurt ganz anders als in den Zwanziger-, Dreißiger- und Vierzigerjahren. Aber an einem Gemälde wie „Nebelsonne“ wird deutlich, dass sich bei ihm vielleicht Form und Themen änderten. Doch die Kraft und zupackende Art, mit der der Künstler auf dem Höhepunkt seiner Karriere von Farbe und Leinwand buchstäblich Besitz ergriff, sie offenbarten sich schon an diesem Bild des 21-Jährigen. UC



## 2 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Bergsee“ (Schweiz).

Aquarell auf Japan. 34,8 × 48,4 cm (13 ¾ × 19 in.).  
Unten rechts mit Tuschfeder signiert: Nolde. Das Aquarell ist im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3005] Gerahmt.

Provenienz

Udo und Mania Bey, Sarlhusen (1972 bei R. N. Ketterer, Campione d'Italia, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 100.000–150.000

USD 108.000–161.000

Es mag verwundern, dass der Norddeutsche Emil Nolde zeit seines Lebens mit der Schweiz und ihrer Bergwelt eng verbunden war. Doch bereits 1892 – im Alter von 24 Jahren – wurde er nach einer Ausbildung zum Holzbildhauer und Zeichner am St. Galler Industrie- und Gewerbemuseum Lehrer für gewerbliches Zeichnen. Der spätere Jurist Hans Fehr war hier einer seiner Schüler. Durch gemeinsame Interessen und ausgiebige Bergtouren entwickelte sich eine enge Freundschaft, die auch nach dem Ende von Noldes St. Galler Lehrtätigkeit im Jahr 1897 fortbestand und heute durch einen regen Briefwechsel dokumentiert ist.

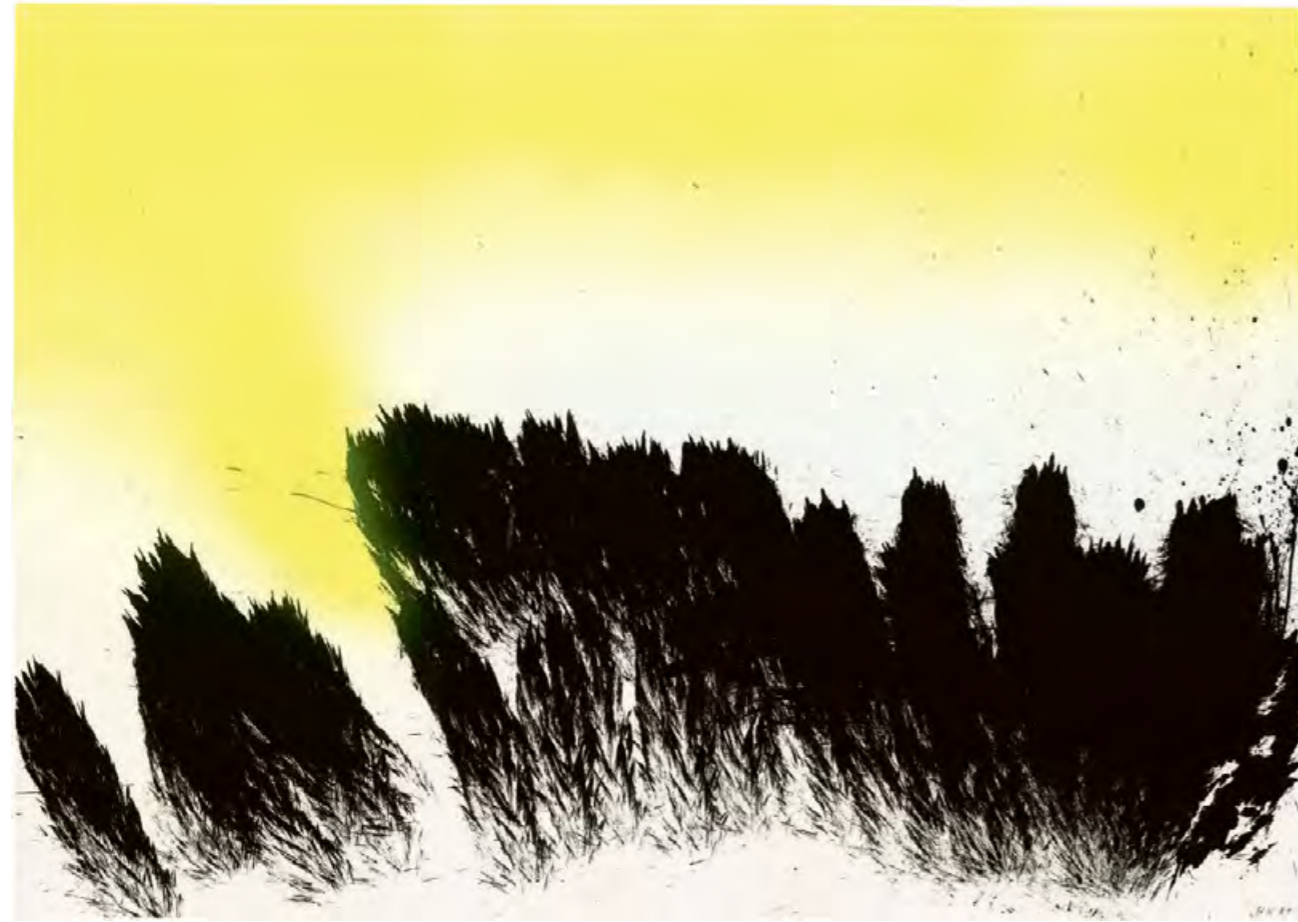
Bereits im Juli 1894 schwärmte Nolde in einem Brief aus St. Gallen in die Heimat: „Man findet hier noch die Natur in ihrer Ursprünglichkeit, ungekünstelt und mächtig. Stolz streben die Schneeberge zum Himmel empor, die Felswände glühen, die grünen Matten sind belebt [...] und die Gletscherbäche stürzen schäumend, tosend dem Tale zu“ (Emil Nolde: Das eigene Leben. Köln 1988, 6. Auflage, S. 122).

Doch erst viele Jahre später ergab sich für ihn die Gelegenheit, diese Naturschönheit auch im Bild festzuhalten, denn ab 1924 fand Hans Fehr in Muri bei Bern seinen Lebensmittelpunkt. Das Ehepaar Nolde besuchte Fehr mit seiner Frau Nelly und deren drei Söhnen in der Schweiz zumeist in den Monaten März/April der Jahre 1927, 1928, 1933, 1938 und 1939. Unser Aquarell wird bei einem dieser Aufenthalte entstanden sein. Es ist bemerkenswert, dass in Noldes Schaffen kein einziges Ölbild mit einer Ansicht der Schweizer Bergwelt existiert. Dieses Motiv war allein seiner meisterlichen Aquarelltechnik vorbehalten.

Dargestellt ist der Blick über einen spiegelglatten Bergsee, an dessen gegenüberliegendem Ufer sich eine dunkel bewaldete Hügelkette erhebt. In der Ferne sind schneebedeckte Berge zu erkennen, deren Weiß mit dem vereinzelter Wolken am ansonsten tiefblauen Himmel verschmilzt. Diese zunächst nüchtern erscheinende Szenerie verwandelt Nolde mittels seiner einzigartigen Aquarelltechnik in einen Rausch der Farben. Der ruhig daliegende See spiegelt das Blau des Himmels sowie den dunkelvioletten Waldstreifen mit seinen durch feine Pinselstriche nur angedeuteten Baumwipfeln in die untere Bildhälfte. Einen weiteren kühlen Farbton fügt Nolde mit dem Türkis der Uferzone im Vordergrund hinzu. Die einzige warme Farbe – ein zartes Gelb – bildet das von der weißen Schneefläche links oben reflektierte Sonnenlicht auf der Wasserfläche. Das strahlende Weiß von Wolken und Schnee erzeugt Nolde, wie häufig in seiner Aquarellmalerei, nicht etwa durch Farbauftrag, sondern mittels Aussparung des weißen Papiergrundes. Die hier beim Verlaufen der blauen Aquarellfarbe entstandenen strahlenförmigen Strukturen vermitteln den Eindruck von aufgewirbeltem Schnee auf den Gipfeln oder auch gleißender Helligkeit an einem klaren, kalten Sonnentag. AF







## 4 Hans Hartung

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

„T1983-H38“. 1983

Acryl auf Leinwand. 61 × 38 cm (24 × 15 in.). Unten links signiert und datiert: Hartung 83. Rückseitig beschriftet: Hartung T1983-H38 61 × 38 cm (12 M). Auf dem Keilrahmen beschriftet und mit Richtungspfeil versehen: Fait le 27-1-83 Ph. le 76 du 16/05/83 Vernis Hyplar. Das Werk ist registriert in der Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes, unter der Nummer T1983-H38 und wird aufgenommen in das Werkverzeichnis des Künstlers. [3262] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland (1994 bei der Galerie Wolf, Düsseldorf, erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 43,000–64,500

## 3 Hans Hartung

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

„P40-1981-H20“. 1981

Mischtechnik auf Karton. 74,9 × 104,7 cm (29 ½ × 41 ¼ in.). Unten rechts monogrammiert und datiert: H H 81. Rückseitig beschriftet: Fait le 9/11/81 Vernis Rembrandt HARTUNG P40-1981-H20 75 × 105. Das Werk ist registriert in der Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes, unter der Nummer P40-1981-H20 und wird aufgenommen in das Werkverzeichnis des Künstlers. Mit einem Fotozertifikat von Hans Hartung, Antibes, vom 9. Juli 1983 (in Kopie). [3262] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 30.000–40.000

USD 32,300–43,000



## 5 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Marschlandschaft mit Bauernhof“.

Aquarell auf Japan. 34,3 × 45,4 cm (13 ½ × 17 ⅞ in.).

Unten rechts mit Tuschfeder signiert: Nolde. Das Aquarell ist im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3005] Gerahmt.

Provenienz

Udo und Mania Bey, Sarlhusen (1968 bei der Galerie Dr. Rainer Horstmann, Düsseldorf, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 100.000–150.000

USD 108.000–161.000

Die Künstler des deutschen Expressionismus, speziell die in der Gemeinschaft Brücke, verstanden ihr Kollektiv nicht nur als Zeichen des Aufbegehrens gegen die etablierte, akademische Malerei. Sie forderten zugleich Respekt und Anerkennung für die ältesten Formen menschlichen Kunstwillens, die Werke der sogenannten „Primitiven“ oder „Wilden“, welche ohne intellektuellen Anspruch aus reiner Lust am Gestalten entstanden. Die Würdigung des „Ur- und Urwesenhaften“ erwies sich als zentrales Anliegen expressionistischer Kunst, auch um die neue, mit althergebrachten Sehgewohnheiten radikal brechende Malweise historisch zu legitimieren. Hiermit einher ging ein veränderter Blick auf die Urgewalt der Natur. Nolde schrieb begeistert und zugleich demutsvoll: „Das große, tosende Meer ist noch im Urzustand, der Wind, die Sonne, ja der Sternenhimmel wohl fast auch noch so, wie er vor fünfzigtausend Jahren war“ (Emil Nolde: Jahre der Kämpfe. Köln 1985, 5. Auflage, S. 197).

Vor diesem Hintergrund sind Noldes zahlreiche Aquarelle seiner Heimat Nordfriesland zu verstehen und zu bewerten. Die ewigwährende Naturkraft im Bild festzuhalten und dem Betrachter einen Eindruck von ihrer unvergänglichen Schönheit zu vermitteln, ist das große Anliegen des Malers. Unser Aquarell zeigt den Blick von Noldes Wohn- und Atelierhaus Seebüll auf den benachbarten Seebüllhof. Es muss also nach dem Umzug hierhin ab 1930 entstanden sein. Eine dunkle Gewitterwolke hat sich vor die soeben aufgegangene Sonne geschoben. Ein schmaler, hellblauer Himmelsstreifen liegt noch über dem Horizont. Der untere Rand der Wolkenfront erstrahlt in hellem Gelb, darüber taucht das Sonnenlicht eine Wolkenlücke in leuchtendes Orange. Einen weiteren farblichen Akzent setzt das Klinkermauerwerk des Bauernhofes, das in magischem Rot erglüht. Dessen Leuchtkraft wird verstärkt von dem satten Grün der Wiesen und Weiden im Bildvordergrund. Hauptakteur der Szenerie ist jedoch die aufziehende Gewitterfront. Ein dunkles Gemisch aus Violett, Braun, Grün und Schwarz bildet einen bedrohlichen Gegenpol zu der Idylle im unteren Bilddrittel. Durch Farbverläufe und Wasserränder entstehen auf dem saugfähigen Japanpapier abstrakte Strukturen, die den Wolken eine fast schon organische Qualität verleihen.

AF



## 6 Günter Fruhtrunk

1923 – München – 1982

„GRÜN IM QUADRAT“. 1971

Acryl auf Leinwand, in Aluminiumleiste. 80 × 79 cm (31 ½ × 31 ⅛ in.). Rückseitig mit Pinsel in Violett mit Richtungspfeil versehen, bezeichnet, betitelt, datiert, signiert und monogrammiert: haut „GRÜN IM QUADRAT“ 71 FRUHTRUNK FRK. Werkverzeichnis: Reiter 703 (o. Abb., hier abweichend datiert auf 1973). [3210] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern (direkt vom Künstler)

EUR 60.000–80.000

USD 64,500–86,000

Wir danken Walter Storms und der Günter Fruhtrunk Gesellschaft, München, für freundliche Hinweise.

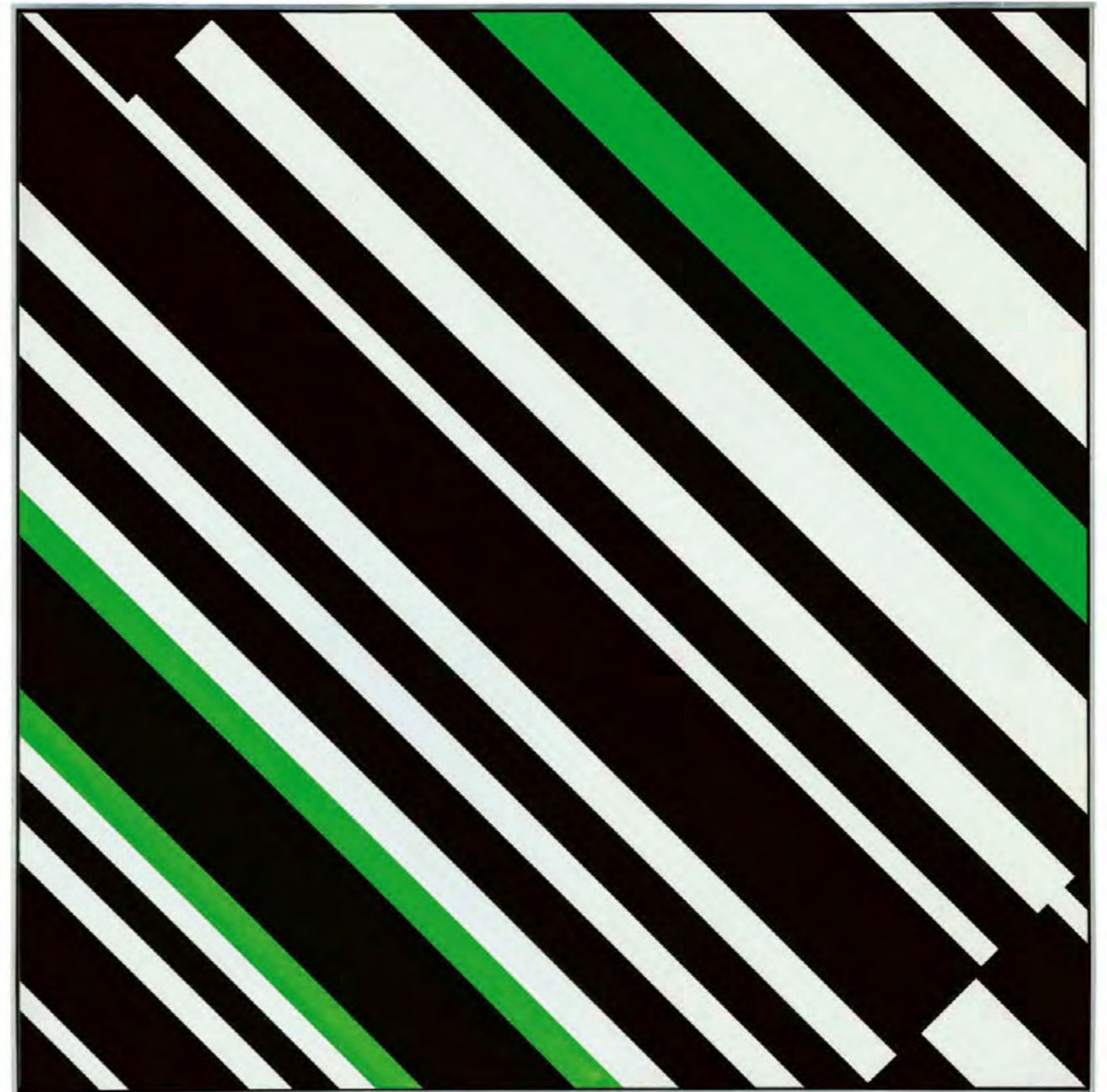
„Grün im Quadrat“ ist nicht irgendeine Arbeit von Günter Fruhtrunk, es ist vielmehr eine von vier Umsetzungen des Themas, denen der Künstler im Zeitraum von 1970 bis 1973 besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Unser Werk von 1971 ist zeitnah nach seiner Entstehung in eine private Sammlung in Süddeutschland gelangt, in der es sich bis heute befand. Chronologisch betrachtet ist es das dritte Bild in der Folge, dessen Verbleib, wie der der vierten Umsetzung, unbekannt war. Was für eine schöne Wiederentdeckung!

Die ersten beiden Gemälde „Grün im Quadrat“ sind 1970/71 entstanden und werden jeweils in öffentlichen Sammlungen bewahrt und gezeigt: Das 192 × 190 cm messende erste Werk (WVZ 620) befindet sich in der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland und wurde unmittelbar nach seiner Vollendung – eine passendere Architektur lässt sich kaum denken – in dem von Sep Ruf gebauten Bonner Kanzlerbungalow gehängt und befindet sich heute entsprechend im Bundeskanzleramt in Berlin. Das mit 160 x 159 cm etwas kleinere zweite Gemälde (WVZ 621) aus derselben Schaffenszeit ist 1976 in die Sammlung des Museums Ludwig in Köln gelangt. Stellvertretend für die anderen, das Thema jeweils auf unterschiedliche Weise variierenden Leinwände ist das „Kölner“ Bild viel gereist und war in zahlreichen Ausstellungen zu sehen. So ist „Grün im Quadrat“ kein unbekanntes Werk von Günter Fruhtrunk, im Gegenteil hat es eine gewisse Berühmtheit innerhalb des Œuvres des Künstlers erlangt.

Wie viele seiner Bilder fordert es die Betrachter heraus und überlässt sie keinesfalls einer beruhigenden Harmonie oder einem Gleichgewicht. Die sich aus verschiedenen, farbig gefassten, diagonal verlaufenden Streifen ergebenden Strukturen finden keine feste Verankerung in den gegenüberliegenden Bildecken. Hier stellen sich in der rechten unteren Bildecke unterschiedlich breite Farbstreifen dagegen, die in ihrer Reihung eine senkrechte Gegendiagonale ergeben. Sie setzen der Bewegung der auf sie treffenden längeren Farbstreifen ein jähes Ende. Der Bildraum wird zu einem energiegelangen Klangkörper, dessen Farbgestaltung in unterschiedlichen Rhythmen und Gewichtungen durchaus auch ein Gegen- und Miteinander fühlbar macht, ein Konzert, das, lassen sich die Betrachter darauf ein, nie enden muss.

Dieter Honisch schreibt 1976 in seinem Text für die Ausstellung in der Galerie Der Spiegel: „Wer heute über Malerei – insbesondere in Deutschland – nachdenkt, kann an Fruhtrunk nicht vorbeigehen. Nicht, weil er eine neue Theorie oder Farbenlehre entwickelt hat, sondern weil er vitale Bilder produziert, Bilder, die intelligent kalkuliert und doch äußerst riskant gemalt sind.“

AGT



# 7 Gabriele Münter

Berlin 1877 – 1962 Murnau

„Blumenstillleben mit Sofa und Kissen“. 1910

Öl auf Leinwand. 56 × 49 cm (22 × 19 ¼ in.). Unten links signiert und datiert: Münter. 10. Auf dem Keilrahmen der dunkelblaue Stempel: Farbenfabrik R. Hebberling München Prielmayerstr. No. 12. Mit einer Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 20.5.2016 (in Kopie). Das Gemälde ist in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, registriert und wird in das Werkverzeichnis der Gemälde Gabriele Münters aufgenommen. [3313] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland / Ehemals Privatsammlung, Schweiz

EUR 100.000–150.000

USD 108,000–161,000



Das Wohnzimmer im Murnauer Haus, Februar 1910

Im Spätsommer 1908 entdeckten Gabriele Münter und Wassily Kandinsky gemeinsam mit Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky den kleinen Ort Murnau am Staffelsee. Die beiden Paare hatten sich in München angefreundet und fanden auf dem bayerischen Land zu einem neuen expressionistischen Stil in ihrer Malerei. Unser Gemälde „Blumenstillleben mit Sofa und Kissen“ bietet einen Einblick in das Wohnzimmer des alten Bauernhauses in Murnau, in dem Münter und Kandinsky von 1909 bis 1914 gemeinsam lebten. Das Gemälde zeigt einen grünen Tisch mit einer Vase, der von einem dunkelgrünen Vorhang begrenzt wird. Oben rechts vor der gelben Tapete ist die geschwungene Rückenlehne eines Sofas zu erkennen, auf der ein großes, verziertes Kissen liegt. Das Werk, das 1910 entstanden ist, zeichnet sich durch eine klare Strukturierung der Flächen, den Einsatz leuchtender Farben und eine starke Intensität aus.

Im November 1911 schrieb Münter in ihr Tagebuch: „Ich habe da [in Murnau] nach einer kurzen Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr od. weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhaltes – zum abstrahieren – zum Geben eines Extraktes.“

Münter hatte sich zuvor insbesondere an spätimpressionistischer Malerei orientiert. In Murnau ging sie zur Flächenmalerei mit abstrahierten Darstellungen und fauvistischer Farbpalette über. Auch thematisch veränderten sich ihre Werke. Während Münter sich bis dahin meist der Landschaftsmalerei gewidmet hatte, begann sie nun, sich zunehmend mit bäuerlichen Interieurs und Stillleben zu befassen. Häufig stehen profane oder religiöse Figuren, Hinterglasbilder, handgefertigte Spielzeuge sowie Alltagsgegenstände aus der regionalen Umgebung im Vordergrund der Darstellungen. Münter und Kandinsky entwickelten eine ausgeprägte Sammelleidenschaft für Volkskunst und integrierten diese überall im Haus. Dies zeigt sich auch in der kunstvoll verzierten Blumenvase und dem bestickten Sofakissen, die auf unserem Gemälde „Blumenstillleben mit Sofa und Kissen“ zu sehen sind. Beide Objekte waren höchstwahrscheinlich Teil ihrer Sammlung. Das Sofa und das Kissen sind auf der hier abgebildeten Fotografie Münters von 1910 wiederzuerkennen.

Die tiefe Emotionalität, die Münter und Kandinsky in der Volkskunst erkannten – und die für sie Hand in Hand mit einer abstrahierenden Sehweise ging –, stand für eine Haltung, die genau ihren eigenen künstlerischen Ambitionen entsprach und von ihnen als unterstützend für das Schaffen einer „ursprünglichen“, neuen Kunstform bewertet wurde. SB





# Gerd Presler Der mit den Bauern tanzt – Ernst Ludwig Kirchners Genesung im Schatten des Tinzenhorns

Ernst Ludwig Kirchners erster Aufenthalt in Davos im Januar/Februar 1917 glich einer Flucht: Heraus aus dem Kriegsgeschehen; heraus aus der Nähe eines ständig lauernden Todes. Wie er sich empfand? „Hingewischt, beim nächsten Male weg.“ Wie er sich sah? Er malt sich mit abgetrennter rechter Hand, verstümmelt, seiner Bestimmung, Maler zu sein, beraubt (Abb.). Ein überdeutlicher Hinweis:

Nie wieder wird meine Hand einen Pinsel, nie wieder die Radiernadel führen, wenn ich nicht aus dieser Uniform des Feldartillerieregiments Nr. 75 herauskomme. Dass er jemals in einem hoch gelegenen Schweizer Gebirgsort einen neuen Lebensmittelpunkt finden würde, dass er für den Rest seines Lebens in dieser von Fels und Himmel geschützten Umgebung im Schatten des Tinzenhorns – des „Wächters am Ende des Tales“ – leben, schaffen und auch einen Hauch von Erfüllung finden würde, nein, das konnte niemand ahnen. Er selbst am allerwenigsten.

Als dann dieser ganz und gar unerwartete andere Lebensweg an ihn herantrat, änderte sich vieles; änderte sich alles. Der Maler, der seine überragenden, die Kunstgeschichte prägenden Werke in der tobend lauten, von einer Sensation zur nächsten eilenden großstädtischen Atmosphäre von Dresden und dann vor allem im aufgeregten, lauten, schnelllebigen Berlin geschaffen hatte, wo war er denn nun eigentlich angekommen, hier in Davos, von dem er annahm, es liege weit im Süden unter Palmen? Konnte er hier, umgeben von schroffen, abweisenden, ganz und gar harten, lautlosen Ewigkeiten, Quellen der Inspiration finden? Gab es hier etwas, das ihn in jene „Ekstase des ersten Sehens“ hob, der er seine unerhörten, unverwechselbaren Werke verdankte?

Es gab! Eines der wenigen Ölgemälde des Jahres 1917: „Mondaufgang auf der Stafelalp“ (Abb. rechts) zeigt ihn in friedlicher, geradezu paradiesischer Geborgenheit – vor allem aber im Vollbesitz seiner gestalterischen Kraft. Woher kam diese überraschende „Genesung“? Lucius Grisebach schrieb: „Dann richtete sich der Blick auf die Umgebung [...]. Sehr schnell wurde das ‚Bauernleben‘ zu einem der zentralen Themenbereiche in Kirchners Kunst. Es gewann den gleichen Rang wie die großen Themen der Dresdner und Berliner Zeit [...]. Dabei verstand Kirchner das Leben der Bauern um sich herum sofort als eine harmonische Ordnung, erwachsen aus den besonderen Bedingungen des Hochgebirges und des Laufes der Jahreszeiten.“ An seinen Freund, den Architekten Henry van de Velde, schrieb er: „So lebe ich hier ganz ruhig und wohlbesorgt.“ Wenig später teilte er dem Verfasser seines Werkverzeichnisses der Druckgrafik, dem Hamburger Landgerichtsdirektor Gustav Schiefeler, mit: „Ich bin so froh hier sein zu dürfen.“



E. L. Kirchner. Selbstbildnis als Soldat. 1915. Öl/Lwd (Gordon 435)



E. L. Kirchner. Mondaufgang auf der Stafelalp. 1917. Öl/Lwd (Gordon 561)

Auf einem Foto aus der Zeit um 1920 sieht man Ernst Ludwig Kirchner – die ständig glimmende Zigarette lässig im linken Mundwinkel – inmitten tanzender Bäuerinnen und Bauern im oberen Geschoss des „Hauses in den Lärchen“, ein etwas abgelegenes Gehöft im Landwassertal nahe Frauenkirch/Davos (Abb.). Er hatte es gemietet und schon bald seine Nachbarn eingeladen. Sie kamen gern, besaß er doch das einzige Grammophon weit und breit. Das brachte ein wenig Abwechslung in ihren harten Arbeitsalltag. Kirchner, der Fremde mit einem Beruf, den niemand hier beschreiben konnte und den niemand verstand, setzte so besondere Akzente in ihren gleichförmigen Alltag, pflegte den nachbarlichen Kontakt. Er war nicht einer von ihnen, aber doch jemand, den man achtete. Das war viel für die wortkargen, in oft weit voneinander liegenden Gehöften lebenden Gebirgsbewohner. Sie gaben ihm Anteil an ihren Festen, an ihrem Leben. Jedenfalls wusste man, wenn man sich begegnete, wer der andere war.

1923 änderte sich dann viel: Kirchner zog auf die andere Seite des Landwassertales in das „Haus auf dem Wildboden“ am Eingang des Sertigtals. Erna Schilling, seine Lebensgefährtin, kam und blieb – nachdem sie in Berlin die gemeinsame Wohnung und die geschäftlichen Belange geführt und dann aufgelöst hatte. Im Bewusstsein der Umgebung war sie schon bald „Frau Kirchner“. Der Maler bezog die obere Etage mit Atelier und Schlafzimmer, Räumen für die Druckerpresse und die Papieraufbewahrung – viel Platz, um (end-



Bauerntanz im „Haus in den Lärchen“, E. L. Kirchner links stehend. 1919/20

lich) größere Bilder zu malen. Ein Foto (Abb. rechts) zeigt die dafür vorgesehenen Leinwände, außerhalb des Hauses an die Wand gelehnt.

Er war angekommen. Kirchner beschrieb (Pseudonym: Louis de Marsalle), was das für ihn bedeutete: „Unter den Frauenkircher Bauern lebend fand er bald eine neue Form der Landschaft und Leute, die er in [...] großen, monumentalen Bildern niederlegte.“ Er, der ruhelose Künstler, tritt ein in das Panorama einer von allen Seiten bergenden Hochgebirgswelt – und er lernt eine neue Art zu leben kennen: den von den großen Rhythmen der Natur und der Jahreszeiten bestimmten Alltag der Bergbauern und ihrer Tiere.

In dieser glücklichen Situation entstand das Gemälde „Heuernte“.



Los 8

Einiges fällt sofort auf: Eine Vielzahl von langen, die gesamte Komposition umfassenden gelben und graublauen Linien aus verblühtem, zu Heu gewordenem Gras formt die überwältigende Natur des Landwassertales: Bergwiesen in ihrer herbstlichen Schönheit. Die Zeit, Winternahrung für die Tiere zu schneiden und mit einem vierrädrigen Wagen heimzufahren, ist gekommen. Dieses Geschehen gleicht einem Schattenriss, vor dem sich das harte Leben der Bergbewohner und ihrer Tiere abzeichnet. In dunkler Arbeitskleidung „schufften“ sie am schwierigen Steilhang – drei Bäuerinnen und vier Bauern, gebückt mit Sense und Rechen. Das wiederholt sich jedes Jahr; ein Rhythmus, fast ein Ritual: vorgegeben, sinnvoll, akzeptiert. Dann aber rechts oben, unauffällig zunächst: eine Szene, vom Künstler herausgenommen aus allen zeitlichen und örtlichen Bezügen, unwirklich fast, jedenfalls eine ganz und gar andere Situation, vielleicht so etwas wie eine Gegenwelt in hellerem, aufreizendem Licht? Von fern führt sie an jene Orte, die Thomas Mann im „Zauberberg“ beschrieben hat: Auf grünem Rasen tummeln sich die Reichen und Schönen beim therapeutisch-medizinischen Sonnenbad, um danach alle Spielarten des Vergnügens aufzusuchen „in den großen Sanatorien eines sich international und städtisch gebenden Kurortes“ – vornehme Kreise, „die sich [...] als geschlossene Gesellschaft verstanden“ (Lucius Grisebach).

Kirchner konsequent: Zwischen sich und d i e s e Gesellschaft stellt er – hoch aufgerichtet – einen achtsprossigen Rechen! Ein Signal. Eine Grenze. Er wendet sich ab von der Davoser Feriengesellschaft. Er gibt denen, die immer und an

jedem Ort alles für sich beanspruchen, kaum noch Raum in seinem Gemälde. Sie verschwinden in ihren teuren, bunten Gewändern – am Rande. Damit macht er mit seinen Mitteln und in seiner Sprache wahr, was er Jahre zuvor schon Henry van de Velde gegenüber in einem Brief äußerte: „Meine Zeiten des Zirkus, der Kokotten und der Gesellschaft sind vorbei [...]. Ich habe heute andere Aufgaben, die hier liegen.“

„Heuernte“: Dieses Gemälde gestaltet einen Nachmittag mit schon tief stehender Sonne. In ihrem Schatten erfasst Kirchner das unverfälschte, ursprüngliche Leben der Bergbauern auf den Hängen vor den Fenstern seines Malerateliers. Sie arbeiten, fahren das Heu ein, das in den langen Wintermonaten für das Vieh – Kühe, Ziegen, Schafe – gebraucht wird. Was geschieht hier – im Maler? Er findet für diese Welt, die er bis vor Kurzem noch gar nicht kannte, neue Zeichen, Farben, unerhörte kompositorische Elemente. Die gehetzten, geradezu atemlosen Augenblicke, die er in Berlin gestaltete, sind Vergangenheit. In der zeitlosen Architektur seiner „Neuen Welt“ taucht er ein in die großen Rhythmen, die sich nach Jahren, Jahrzehnten, letztlich noch größeren Zeitspannen bemessen. Und die Nachbarn hier, die schon lange diese Sicht auf die Welt in sich tragen, helfen ihm: „Es ist ein stolzer Mensch, der hier lebt. Die harte Arbeit, die mit grosser Liebe verrichtet wird, der Verkehr mit den Tieren [...] geben ihm die Berechtigung dazu.“ Kirchner bedankt sich. Das hat er nicht oft getan in seinem Leben: Wie eine Zusammenfassung und ein Geständnis klingen jene Worte, die er an den Sammler Georg Reinhart schrieb: „Es ist wunderbar hier oben. Berge und Menschen haben eine reinigende Wirkung auf mich.“

„Heuernte“: Dieses Gemälde gestaltet einen Nachmittag mit schon tief stehender Sonne. In ihrem Schatten erfasst Kirchner das unverfälschte, ursprüngliche Leben der Bergbauern auf den Hängen vor den Fenstern seines Malerateliers. Sie arbeiten, fahren das Heu ein, das in den langen Wintermonaten für das Vieh – Kühe, Ziegen, Schafe – gebraucht wird. Was geschieht hier – im Maler? Er findet für diese Welt, die er bis vor Kurzem noch gar nicht kannte, neue Zeichen, Farben, unerhörte kompositorische Elemente. Die gehetzten, geradezu atemlosen Augenblicke, die er in Berlin gestaltete, sind Vergangenheit. In der zeitlosen Architektur seiner „Neuen Welt“ taucht er ein in die großen Rhythmen, die sich nach Jahren, Jahrzehnten, letztlich noch größeren Zeitspannen bemessen. Und die Nachbarn hier, die schon lange diese Sicht auf die Welt in sich tragen, helfen ihm: „Es ist ein stolzer Mensch, der hier lebt. Die harte Arbeit, die mit grosser Liebe verrichtet wird, der Verkehr mit den Tieren [...] geben ihm die Berechtigung dazu.“ Kirchner bedankt sich. Das hat er nicht oft getan in seinem Leben: Wie eine Zusammenfassung und ein Geständnis klingen jene Worte, die er an den Sammler Georg Reinhart schrieb: „Es ist wunderbar hier oben. Berge und Menschen haben eine reinigende Wirkung auf mich.“



Erna Schilling und Ernst Ludwig Kirchner vor der Veranda am Wildbodenhaus. 1925/26



Blick auf das Wildbodenhaus. Nach 1924

## 8 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

„Heuernte“, 1924–26

Öl auf Leinwand, 90 × 120 cm (35 3/4 × 47 1/4 in.). Oben links signiert: E. L. Kirchner. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, datiert, betitelt und bezeichnet: ELKirchner Davos 24 Heuernte Ölgemälde. Dort auch der Nachlassstempel (nicht bei Lugt) mit der mit Pinsel in Schwarz eingetragenen Registriernummer: Da/Be 26. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Ausstellung München 2013 (s.u.) sowie ein Etikett des Museums Biberach. Werkverzeichnis: Gordon 787 (dort datiert: 1924–1926). Das Gemälde ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, registriert. [3041] Gerahmt.

Provenienz

Familie des Künstlers / Privatsammlung, Deutschland (durch Erbschaft 2023; seit 1967 als Leihgabe im Museum Biberach)

EUR 700.000–900.000

USD 753,000–968,000

Ausstellung

Ausstellung Ernst Ludwig Kirchner. Bern, Kunstmuseum, 1933, Kat.-Nr. 52 / Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner. München, Galerie Thomas, 2013, S. 93 und 94, m. Abb. / Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive. Frankfurt a. M., Städel Museum, 2010, Kat.-Nr. 123, Abb. S. 197

Literatur und Abbildung

Frank Brunecker/Uwe Degreif (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner im Braith-Mali-Museum Biberach. Biberach, Biberacher Verlagsdruckerei, 2004, S. 68–69, m. Abb.



Erfahren Sie mehr!





## 9 Peter Brüning

Düsseldorf 1929 – 1970 Ratingen

Ohne Titel. 1961

Öl auf Leinwand. 86 × 120 cm (33 7/8 × 47 1/4 in.). Unten rechts signiert und datiert: Brüning 61. Auf dem Keilrahmen signiert und datiert: Brüning 61. Dort auch mit Richtungspfeil bezeichnet. Werkverzeichnis: Nicht bei Otten. [3262] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland (1992 bei der Galerie Wolf, Düsseldorf, erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 43.000–64.500

Vorwiegend schwarze und blaue Pinselstriche verdichten sich in diesem Bild auf einer horizontalen Anordnung zu einem eng ineinander verschobenen Komplex. Das Werk stammt aus der letzten informellen Schaffensphase des Künstlers. Nur einige Jahre später änderte er seine bildnerische Sprache hin zu fotografischen und topografischen Motiven. Die gegenstandslose, gestische Malerei, die hier zu sehen ist, war auf der Höhe des malerischen Zeitgeists. Informell zu malen hieß, „traditionelle“ Kompositionen, wie Figuren, die sich deutlich von einem Grund abzeichnen, aufzugeben. Stattdessen bildeten Pinselstriche Spuren auf dem Bildgrund und konnten als Zerstörung der festen Formen, also informell gelesen werden – und sind damit auch heute noch als Reaktionen auf das Zersetzende von individuellen oder kollektiven Kriegserfahrungen verständlich.

Brüning konnte für kurze Zeit in der Mitte der 1950er-Jahre in Paris studieren, wo informelle Malerei sich zuerst in Galerien etablierte. Der französische Kritiker Pierre Restany nannte diese Kunst und explizit diejenige von Peter Brüning „peinture du geste“, gestische Malerei. Das malerische Vorgehen gewann mehr an Bedeutung als das Endresultat Gemälde. Die Frage, wie gemalt wurde, war fortan bestimmender. Typisch für Brüning war einerseits die genannte horizontale Verdichtung malerischer Gesten im Querformat, andererseits ein spezifischer Armschwung, der in vielen seiner informellen Werke eine diagonale Gesamtstruktur zwischen den Polen von unten links und oben rechts in Erscheinung treten ließ. Durch eine reduzierte Farbpalette – hier vorwiegend Schwarz, Blau und Weiß – vervollkommnete er diese malerische Praktik. DE



## 10 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

„Glockenblumen“. 1919

Öl auf Leinwand. 91 × 70,5 cm (35 7/8 × 27 3/4 in.). Rückseitig in Schwarz der Nachlassstempel (nicht bei Lugt) mit der mit Pinsel in Schwarz eingetragenen Registrierungsnummer: Be/Ac3. Werkverzeichnis: Gordon 584. [3041] Gerahmt.

Provenienz

Familie des Künstlers / Privatsammlung, Deutschland (durch Erbschaft 2023; seit 1967 als Leihgabe im Museum Biberach)

EUR 350.000–450.000

USD 376.000–484.000

Literatur und Abbildung

Ernst Ludwig Kirchner: Tagebucheintrag v. 16.8.1919, wieder abgedruckt in: Lothar Grisebach: E. L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften. Köln, DuMont Schauberg, 1968, S. 57

Blumenbilder sind im Schaffen Ernst Ludwig Kirchners eine Seltenheit. Sein bevorzugtes Thema war der Mensch in all seinen facettenreichen Erscheinungsformen, sei es als mondäner Flaneur auf den Straßen der Großstadt, als sich in der Natur erholender Badender oder im Rhythmus der Jahreszeiten lebender Bergbauer. „Meine Malerei ist Bewegung“, schrieb der Maler Ende der 1920er-Jahre in ein Skizzenbuch. Wie passt diese Aussage zu einem Stillleben?

Die entscheidende Wende in Kirchners Leben brachte der Erste Weltkrieg. Wie so viele junge Männer meldete er sich 1914 freiwillig zum Wehrdienst, erlitt durch traumatische Kriegserlebnisse jedoch im Herbst 1915 einen Nervenzusammenbruch und geriet infolgedessen in Abhängigkeit von Alkohol und Medikamenten. Es folgten zahlreiche Sanatoriumsaufenthalte, die seine psychische Verfassung stabilisieren und Lähmungserscheinungen an Händen und Beinen kurieren sollten. Der befreundete Philosoph Eberhard Grisebach empfahl Kirchner Davos als Erholungs- und Rückzugsort. Nach einer ersten Reise dorthin Anfang 1917 ließ sich der Künstler im September 1918 mit seiner Lebensgefährtin Erna Schilling dauerhaft in Davos-Frauenkirch nieder. 1921 war er von seiner Sucht befreit, erst dann begann für ihn eine relativ stabile Lebensphase.

Kirchners Gemälde „Glockenblumen“ entstand in der noch schwierigen Zeit des Umbruchs und der Neuorientierung in der Schweiz. Neben Porträts von Menschen, die ihn betreuten und versorgten, entstanden in Davos auch Blumenbilder. Eventuell erinnerte er sich hierbei an die ehemaligen Kollegen von der Künstlergemeinschaft Brücke, Emil Nolde und Karl Schmidt-Rottluff, welche die intensiven, reinen Farben der Blumen in expressiven Ölbildern und Aquarellen einzusetzen wussten.

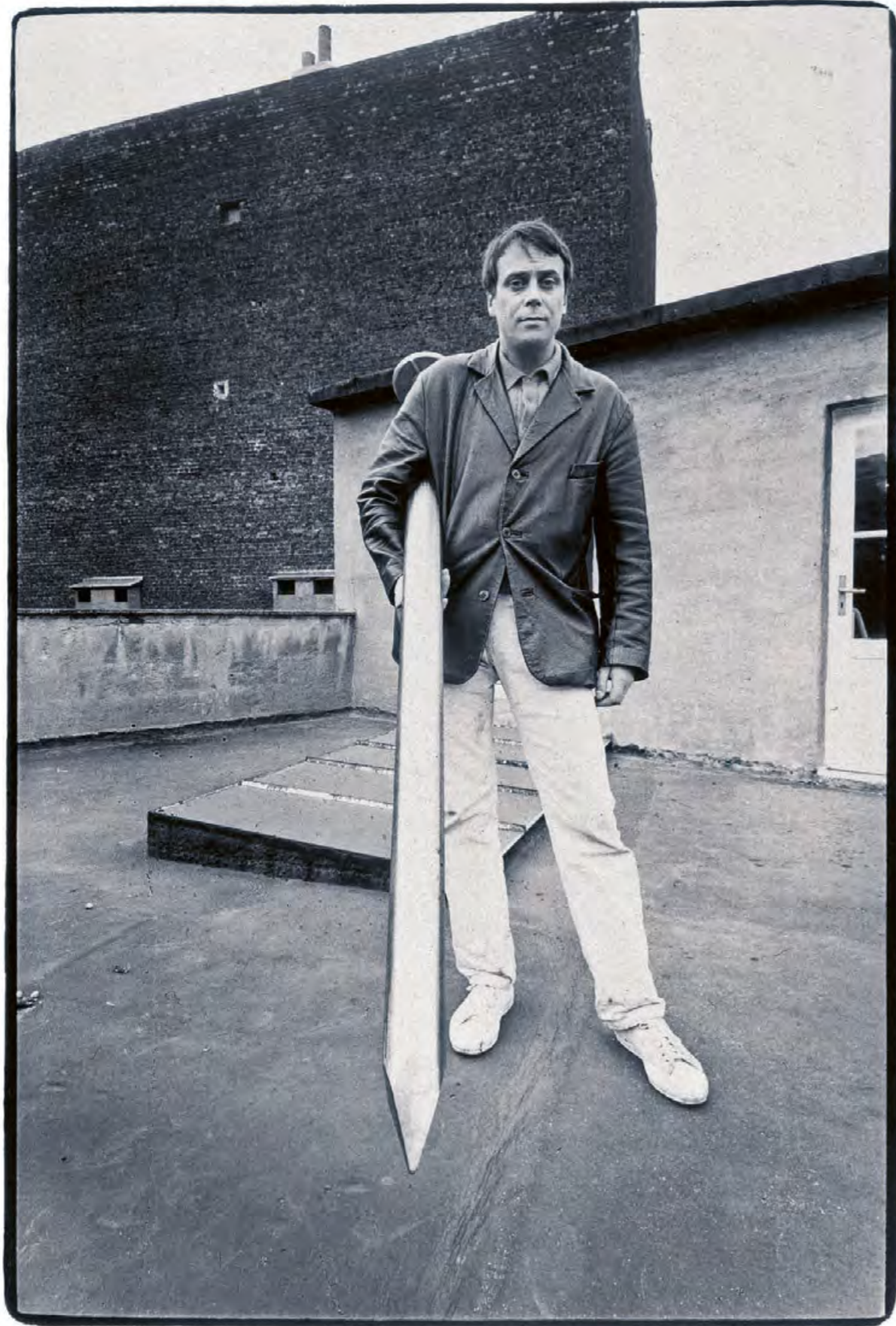
Die Pflanzen in unserem Bild lassen sich nur schwer verorten. Die titelgebenden dunkelblauen Glockenblumen sind auf unterschiedlichen Ebenen platziert, als seien sie auf einem Hang gepflanzt. Im linken oberen Bildviertel ist eine weitere Blumenart mit zarten gelben Blüten zu erkennen. Den überraschenden Abschluss bildet eine schräg nach rechts unten verlaufende Mauerkrone, von der hellgrünes Blattwerk herabranke. Auf der Mauerkrone breitet sich ein Gewächs mit üppigem rostroten Blattwerk und gelbgrünen Blüten aus, möglicherweise ein Busch oder ein bepflanzter Blumenkasten. Dessen intensive, warme Farben bilden ebenso wie die leuchtend gelben Farbflächen links unten einen willkommenen Kontrast zu dem vorherrschenden kühlen Blau und Grün. Die für Kirchners Malerei typischen spitzen, strahlenförmigen Formen und die nervöse Pinselführung finden sich auch in diesem Blumenbild. Wie in einem prachtvollen Feuerwerk streben die Einzelpflanzen nach oben, um im oberen Bild Drittel ein farbiges Spektakel zu erzeugen. Somit ist auch dieses Stillleben ganz im Sinne Kirchners voller Bewegung und unverkennbar ein Werk des großen Expressionisten.

AF





## Shantala Branca 3, 2, 1... ZERO – Günther Uecker und die Welt als Nagelprobe



Es pulsiert (mal stärker, mal sanfter), dreht sich (mal schneller, mal langsamer) und lässt das Auge des Betrachters nicht mehr los. Wie ein Schwarm schwirren die Nagelköpfe umher, schließen sich in kreisförmigen Aggregationen zusammen, lockern sich, kommen wieder zusammen, unaufhörlich in Bewegung. Scheinbar.

Die Kunst als Illusion – in Günther Ueckers monumentalem Œuvre bildet der Nagel bis in die heutige Zeit das zentrale Medium. Der spitze Nagel, der mit Wucht aktiv in die Oberfläche geklopft wird, tritt nicht allein, sondern in der Masse auf und bildet somit eine neue Struktur, die das menschliche Auge zur Interaktion auffordert. Es wandert von einem Nagelkopf zum nächsten, rastlos, endlos. Das Werk beginnt zu flirren, zu vibrieren – und mit der Zeit sich zu verändern. Dem Nagel gelingt es, Licht zu modellieren und die Zeit sichtbar zu machen. Der sich wandelnde Schattenwurf der langen Nägel fängt die Vergänglichkeit auf dem weißen Grund ein. Je nach Tageszeit und Lichteinfall erzählen die scheinbar lebendigen Schatten einen anderen kosmischen Zeitpunkt, der erst durch die Wahrnehmung des Betrachters verwirklicht wird.

3, 2, 1 – ZERO. Nullpunkt. „Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. Zero ist der Mond. Die Sonne ist Zero. Zero ist weiss. Die Wüste Zero. Der Himmel über Zero. Die Nacht –, Zero fließt [...]“ (aus: Ausst.-Kat.: O. Mack, Piene, Uecker. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1965).

Nach dem Zweiten Weltkrieg herrschte eine große Leere – in der Gesellschaft, in der Kunst. Ende der 1950er-Jahre entstand nach einer Serie von Abendausstellungen in Düsseldorf die Kunstbewegung ZERO. Die beiden Künstler Otto Piene und Heinz Mack bildeten den Kern. Sie starteten bei null, strebten einen radikalen Neubeginn an, eine neue Ordnung nach dem zerstörerischen Chaos des Krieges. Auf der Suche nach dem reinen Licht und nach neuen Materialien, die imstande sind, Licht einzufangen, schufen sie eine avantgardistische Kunst, die ganz ohne Pinselstrich auskommt – stattdessen wirken Feuer, Licht, reflektierende Materialien auf den Bildträger direkt ein.

Für Günther Uecker stand am Anfang der Nagel. Er trat der Bewegung 1961 bei und gehörte – neben Otto Piene und Heinz Mack – rasch zum Kern der Gruppe. 1962 – in seiner ZERO-Hauptschaffenszeit – schuf Günther Uecker dieses monumentale und faszinierende Bildobjekt von ausgesprochener Ästhetik und Qualität, das das menschliche Auge vollkommen in seinen Bann zieht und nicht mehr entfliehen lässt.

Günther Uecker. Düsseldorf, 1968

# 11 Günther Uecker

Wendorf/Mecklenburg 1930 – lebt in Düsseldorf

„Phantom“. 1962

Nägel und weiße Farbe auf Leinwand auf Holz.  
110 × 80 cm (43 ¼ × 31 ½ in.). Rückseitig mit Grafit  
(schwer lesbar) betitelt, signiert und datiert:  
Phantom Uecker 62. Hier mit Etiketten der Galerien  
Schönwald Fine Arts, Xanten, und Ad Libitum,  
Antwerpen, sowie einem Etikett der Spedition  
La Continentale Menkès, Brüssel, zur Ausstellung  
Paris 1963 (s.u.). Werkverzeichnis: Honisch 257  
(irrtümlich betitelt „Struktur“). [3062].

Provenienz

Galerie Ad Libitum, Antwerpen (lt. Etikett) / Privat-  
sammlung, Frankfurt am Main / Schönwald Fine  
Arts, Xanten (2002) / Privatsammlung, Rheinland

EUR 400.000–600.000

USD 430,000–645,000

Ausstellung

Günther Uecker. Antwerpen, Galerie Ad Libitum, 1962 /  
Art Contemporain. Paris, Grand Palais des Champs-  
Élysées/Foire de Paris, 1963, o. Abb. (hier betitelt:  
Structure à clous)



Erfahren Sie mehr!



# Susanne Schmid Im Warteraum der Zeit – Oskar Schlemmers Raum mit sieben Figuren

Unser eindrucksvolles Bild gehört zu einer kleinen Gruppe von Arbeiten, die Oskar Schlemmer als „Lebensskizzen“ bezeichnete. Damit ist etwas angedeutet, was im Œuvre Schlemmers einzigartig ist: der Bezug zu einer konkreten Lebenssituation und zu realen Menschen, nämlich zum Künstler selbst und seiner Familie. Wir werden zu Beobachtern einer Szenerie, die sich in der intimen Atmosphäre eines vertrauten häuslichen Umfelds abspielt, einer Genreszene. Doch die großformatige Studie „Raum mit sieben Figuren“ ist noch mehr als das.

Oskar Schlemmer bekam als einer der ersten deutschen Künstler die Difamierungsmaßnahmen nationalsozialistischer Kulturpolitik zu spüren. Er sah sich als „Kunstbolschewist“ verunglimpft, sah seine Wandbilder in Weimar und Essen zerstört, seine Vision vom modernen Menschen in einer neuen spirituellen Gemeinschaft zunichte gemacht. Der Angriff auf seine Kunst war für den universal denkenden Schlemmer völlig unverständlich, galt doch sein ganzes künstlerisches Streben einem umfassend gültigen Menschenbild. Als Maler, Zeichner, Bildhauer, Bühnenbildner, Choreograf und Theoretiker stellte er unermüdlich Fragen nach dem Wesen des Menschen: Was ist der Mensch? Wo ist der Platz des modernen Menschen zwischen der sichtbaren und der metaphysischen Welt? Wie kann eine angemessene zeitgenössische Symbolform für den Menschen gefunden werden?

Der künstlerische Weg Oskar Schlemmers nahm seinen Anfang 1906 mit der Aufnahme eines Studiums der freien Malerei an der Stuttgarter Akademie der Bildenden

Künste. Während diverser Aufenthalte in Berlin zwischen 1910 und 1912 wurde der junge Künstler mit den verschiedenen Strömungen der europäischen Avantgarde konfrontiert. Insbesondere die Kunst Paul Cézannes und des Kubismus kam seiner Intention entgegen, alles Individuelle und Emotionale im Bild auszuschalten, erkennbar etwa in zwei frühen Selbstbildnissen, die er schlicht „Männlicher Kopf I“ und „Männlicher Kopf II“ nannte.

Nach der traumatischen Erfahrung des Ersten Weltkriegs wurden weite Künstlerkreise von einer allgemeinen Aufbruchstimmung und dem Wunsch nach einer reformierten, befreiten Gesellschaft erfasst. Mit seinem Anliegen, ein neues Bild des Menschen als physisches und zugleich geistiges Wesen zu erschaffen, stand Schlemmer daher ganz im Kontext seiner Zeit. Er entwickelte die Kunstfiguren der Gliederpuppe und der Figurine, die er im abstrahierten Tanz seines „Triadischen Balletts“ choreografisch in Szene setzte (Uraufführung 1922 im Stuttgarter Landestheater). Die Bühnenarbeit wurde auch essenzieller Bestandteil von Schlemmers jahrelanger Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar und Dessau, galt doch die künstlerische Auseinandersetzung mit Körper, Raum und Bewegung als wichtiges Experimentierfeld für architektonische Aufgaben.



Los 12



Oskar Schlemmer mit seiner Familie vor seinem Meisterhaus in Dessau. Um 1927/28

Gegen Ende seiner Schaffenszeit als Bauhausmeister konzentrierte sich Oskar Schlemmer erneut auf die Malerei und erarbeitete komplexe, vielgestaltige Kompositionen mit dem Höhepunkt der ikonischen „Bauhaustreppe“ (1932) – Hommage an das Dessauer Bauhaus, das im Sommer 1932 geschlossen wurde. Es folgten kurze Professuren an der Breslauer Staatlichen Akademie und den Vereinigten Staatsschulen in Berlin bis zur fristlosen Kündigung am 17. Mai 1933.

Fassungslos erlebte Oskar Schlemmer seine Verbannung aus dem Kunstleben und der Öffentlichkeit. Er zog sich zurück und begann erst 1935 wieder zu malen: dunkeltonige Ölpapiere, von der Farbe her aufgebaut, weniger von der Linie. 1937 erfolgten neue Tiefschläge: 65 seiner Werke wurden von den Nationalsozialisten beschlagnahmt, und die Münchner Schau „Entartete Kunst“ zeigte sechs Gemälde und sechs Papierarbeiten Schlemmers. Zeitgleich ermöglichte eine Erbschaft, dass die Familie Schlemmer – Oskar, seine Frau Tut und die drei Kinder Karin, Ute Jaina und Tilman – in Sehringen bei Badenweiler im Südschwarzwald ein eigenes bescheidenes Haus errichten konnte: wohl Anlass für die lichtdurchflutete Darstellung des vorliegenden Interieurs.

Eine nur mit Schulter und Hinterkopf ins Bild ragende Rückenfigur suggeriert Nähe, verwehrt dem Betrachter jedoch den Zugang. Wir sind nicht zum Betreten des Raumes eingeladen. Denn es erwartet uns keine zufällig erfasste Alltagsszene. Es ist eine Inszenierung, in der die Protagonisten den ihnen zugedachten Platz einnehmen. Ins Zentrum setzt Schlemmer eine „Tischgesellschaft“ – ein Thema, das den Künstler seit Beginn der 1920er-Jahre immer wieder beschäftigt. Flankiert wird die Gruppe von zwei Frauengestalten: die eine in die Betrachtung eines Bildes (oder des eigenen Spiegelbildes) vertieft, die zweite statuenhaft antikisch anmutend und womöglich auf Giorgio de Chiricos „Beunruhigende Musen“ anspielend. Ihnen zugeordnet sind eine Lesende, im charakteristischen Freischwinger-Stuhl sitzend, sowie eine skizzenhaft angedeutete, eher kindliche Gestalt am rechten Bildrand. Welche Figur real ist, welche sinnbildhaft entrückt – Schlemmer lässt das offen. Ihnen allen widmet er eine Bühne mit Lichtregie und dem Einsatz von feierlichen Blautönen. Oskar Schlemmers Menschenbilder, so empfindsam und verletzlich sie auch geworden sind, setzen dem Blick in eine ungewisse Zukunft seinen unbesiegt Traum von Maß und Harmonie entgegen.



Oskar Schlemmer. Frauenschule. 1930. Öl/Lwd (von Maur G 202)

## 12 Oskar Schlemmer

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

„Raum mit sieben Figuren“. 1937

Öl über Bleistift auf Ölpapier. 49 × 66,5 cm  
(19 ¼ × 26 ½ in.). Werkverzeichnis: von Maur G 380.  
[3276] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Gerd Rosen, Berlin / Privatsammlung, Süd-  
deutschland (1950 erworben beim Stuttgarter Kunst-  
kabinett Roman Norbert Ketterer, seitdem in Familien-  
besitz)

EUR 250.000–350.000

USD 269,000–376,000

Ausstellung

Willi Baumeister – Oskar Schlemmer. Berlin, Galerie  
Gerd Rosen, 1946 („Raumbild“) / Malerei und Graphik  
der Bauhaus-Künstler. Stuttgart, Galerie Valentien,  
1968, Kat.-Nr. 68 (Abb. auf Einladungsprospekt) /  
Oskar Schlemmer. Schwenningen, Räume der Berufs-  
schule, 1969, Kat.-Nr. 12, m. Abb. / Oskar Schlemmer  
– Visionen einer neuen Welt. Stuttgart, Staatsgalerie,  
2014/15, Kat.-Nr. 113, m. Abb.

Literatur und Abbildung

9. Kunstauktion. Zweiter Teil. Stuttgart, Stuttgarter  
Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 18.–20.10.1950,  
Kat.-Nr. 2549 („Personen im Zimmer“), m. Abb. / Hans  
Hildebrandt (Hg.): Oskar Schlemmer. München, Prestel,  
1952, Nr. 344







## Ute Diehl Hoch soll er leben! – Neo Rauchs Geburtstagsbild für Klaus Werner

Im Jahr 2000 schenkte Neo Rauch dem ostdeutschen Kunsthistoriker Klaus Werner zum 60. Geburtstag ein Bild, auf dem man die Anlieferung großer Mengen von Schokolade sieht. Die hatte sich der unermüdliche Kunstförderer auch wirklich verdient.

Klaus Werner kam nach seinem Studium an der Berliner Humboldt-Universität als Referent in das Ministerium für Kultur der DDR, verlor aber nach nur einem Jahr wegen seines Einsatzes für nicht systemkonforme Künstler und wegen seiner Kritik an der staatlichen Kulturpolitik seine Stelle wieder. Nach einer mehrjährigen Phase der „Bewährung“ in der brandenburgischen Provinz wurde Werner 1973 die Leitung der Ost-Berliner Galerie „Arkade“ übertragen, einer Künstlergenossenschaft am Strausberger Platz, die dann vom Staatlichen Kunsthandel übernommen wurde. In den 8 Jahren der Existenz der Galerie präsentierte er 67 Ausstellungen, mit denen er vor allem jüngeren, noch wenig bekannten Künstlern, aber auch älteren, umstrittenen Künstlern eine öffentliche Plattform bot. Er machte die Galerie so zu einem der wichtigsten Orte für nonkonforme Kunst in der DDR. Als Zeichen der Hoffnung und Zuversicht hatte er seine Bürotür grün anstreichen lassen und zahlreiche Künstler, darunter Klaus Staeck und Ilja Kabakow, hinterließen darauf ihre Signatur. Als Werner dann 1981 wegen „öffentlicher Propagierung künstlerischer und politischer Auffassungen im Widerspruch zur DDR-Kulturpolitik“ entlassen wurde, nahm er die grüne Bürotür einfach mit. Heute befindet sich dieses einzigartige Zeugnis der DDR-Kunstszene der 1970er- und 80-Jahre im Klaus-Werner-Archiv, das ihm die Akademie der Künste 2006 in Berlin eingerichtet hat.

1984 war Klaus Werner nach Leipzig gezogen, wo es im Sommer 1989 zur schicksalhaften Begegnung mit dem Unternehmer und Mäzen Arend Oetker kam. Gemeinsam und mit Unterstützung der Stadt Leipzig wurde die Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig gegründet, die sich unter der Leitung von Klaus Werner sehr bald zur wichtigsten Institution für internationale zeitgenössische Kunst in Ostdeutschland entwickelte.

Hier organisierte Klaus Werner im Jahr 2000, dem Entstehungsjahr unseres Gemäldes, unter dem Titel „Randgebiete“ die erste große institutionelle Einzelausstellung von Neo Rauch. Der 1960 in Leipzig geborene Künstler, der heute als der bedeutendste deutsche Maler seiner Generation gilt, studierte bei Arno Rink und Bernhard Heisig, die zu den Begründern der Leipziger Schule gehören. Durch den engagierten Galeristen Judy Lybke vermittelt, trat er ab 1993 einen beispiellosen Siegeszug durch den Kunstbetrieb des wiedervereinten Deutschlands an, vergaß aber die Unterstützung seines Freundes nie: „Klaus gehörte zu meinen frühesten Förderern und ich verdanke ihm unendlich viel.“

Auf dem Geburtstagsbild aber sucht man Klaus Werner vergeblich. Ein Lieferant im gelben Overall hat gerade den mit Schokolade beladenen Rollwagen abgestellt und ruft, wie in der Sprechblase zu lesen, nach „Clouse“. Dabei bewegt sich der Mann nach rechts, auf einen Streifen blauen Himmels zu, der vom Boden bis zur Decke reicht und an dem zwei weiße Wölkchen schweben. Ist Klaus da hinuntergefallen? Gleich wird sich eine Wand vor den Himmel schieben, denn in der Bildmitte zieht eine Frau an einer Schiebetür, um den Durchgang zu einem Nebenraum frei zu machen. Da sitzt ein Mann mit einem großen Messer am Tisch und schneidet in einen Berg von Schokolade. Das kann unmöglich Klaus sein. An der Längswand hängen allerdings vier große monochrom-grüne Bilder, die an die grüne Tür des Gefeierten erinnern, und auch der Fußboden ist so grün wie die Bluse der Frau.

Bei dem Versuch, das Dargestellte zu entschlüsseln, verrät sich das Bild noch mehr. Und das ist sehr unheimlich. Klaus Werner wird das alles gar nicht so wirklichkeitsfern vorgekommen sein. Er hatte ja selbst für ein System gearbeitet, das er gleichzeitig zu unterlaufen suchte.



## 13 Neo Rauch

Leipzig 1960 – lebt in Leipzig

„CLOUSE!“. 2000

Öl auf Leinwand. 40,2 × 100 cm (15 7/8 × 39 3/8 in.). Unten rechts signiert und datiert: RAUCH 00. Rückseitig mit Pinsel in Blau gewidmet, betitelt, signiert und datiert: für Klaus (CLOUSE) Rauch 00. [3255] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (vom Künstler als Geschenk erhalten, seitdem in Familienbesitz)

EUR 150.000–200.000

USD 161,000–215,000

## Zdravka Bajovic Ohrfeigenschleudern, Mauschellen – Skulpturale Interaktion bei Franz West

Als der Wiener Universalkünstler Franz West 2011 als erster Österreicher den begehrten Goldenen Löwen auf der Biennale Venedig für sein Lebenswerk erhielt, hatte er bereits vier Jahrzehnte eines einzigartigen und radikalen Kunstschaffens hinter sich. Die Jury würdigte ihn als „großen Innovator der Skulptur, indem er sie wie eine Meta-Sprache entwickelt und ihre Nähe zum Körper sowie zu Möbelstücken betont“.

Heute, zwölf Jahre nach seinem Tod, zählt West weiterhin zu den interessantesten Bildhauern der internationalen Postmoderne. Es ist faszinierend, dass sich Wests Œuvre keiner künstlerischen Strömung zuordnen lässt, gleichzeitig aber verschiedenste kunsthistorische Bezugssysteme in seinem Werk zu finden sind: etwa das Sich-Abarbeiten an den Wiener Aktionisten, das Verwenden von einfachen, „armen“ Materialien ähnlich den KünstlerInnen der Arte-Povera-Bewegung und vor allem das Kreieren eines eigenen, erweiterten Kunstbegriffs, wie ihn etwa Joseph Beuys mit seiner sozialen Plastik in den 1960ern in die Kunstgeschichte eingebracht hat.

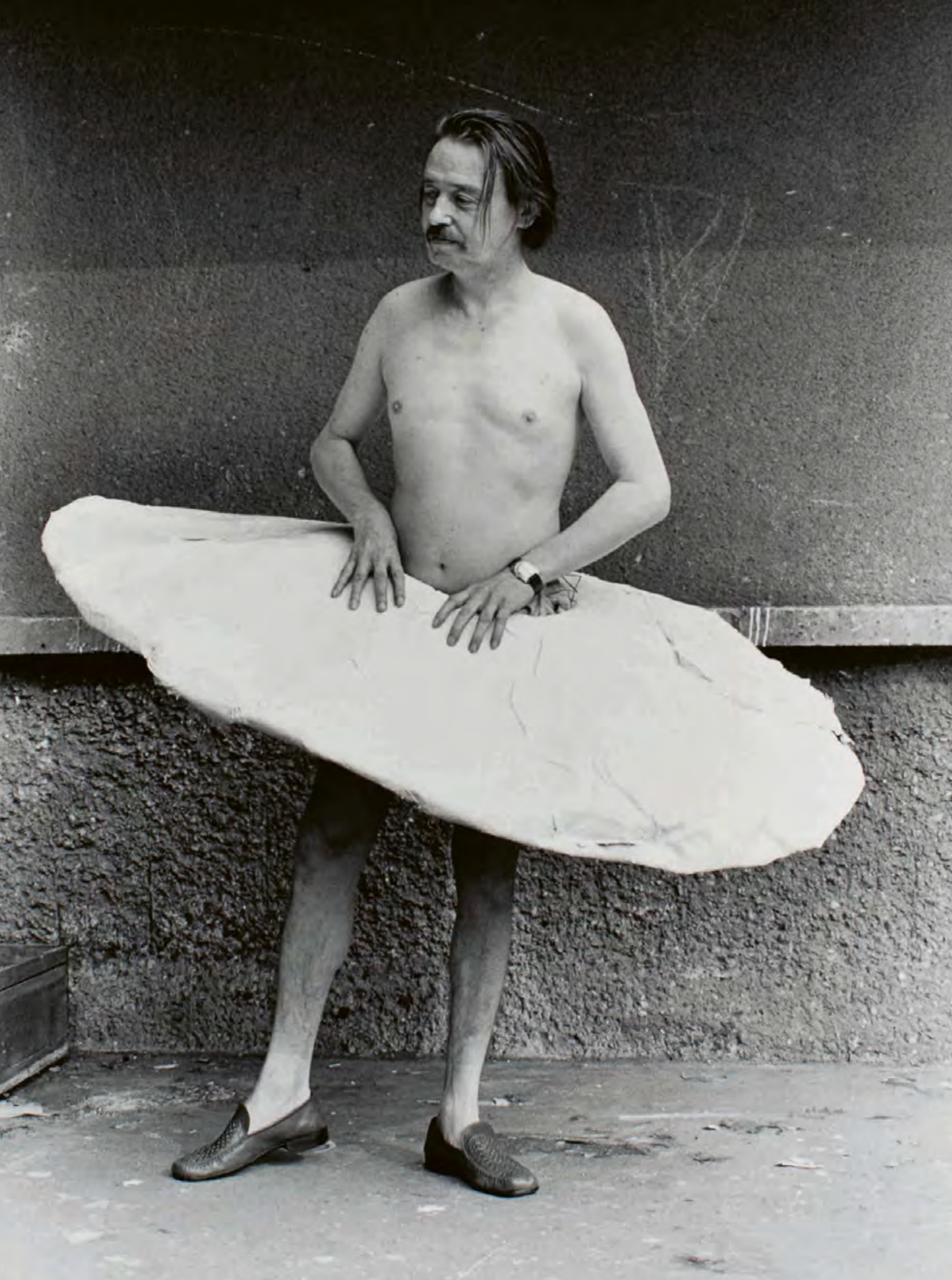
Es ist diese Wechselwirkung zwischen traditionellem Kunstkanon und einem fortwährenden intellektuellen und ästhetischen Hinterfragen desselben, das hierarchiefreie und vermeintlich beiläufige Verbinden von Hochkunst mit Gebrauchskunst, die Franz Wests Werk so besonders macht. Und es ist die Notwendigkeit, mit seiner Kunst und durch sie mit seinem Gegenüber zu interagieren und zu kommunizieren, mit Humor und einer existenziellen Tiefe gleichermaßen.

Bekanntheit erreichte West in den 1970er-Jahren mit Plastiken, die er „Passstücke“ nannte. Sie sind für den menschlichen Körper gemacht, gedacht als „körpererweiternde Sinnprothesen“, die, so West, „neurotischen Symptomen Form verleihen können“. Es sind einerseits freie Formen, andererseits je nach Situation Gebrauchsgegenstände oder autonome Skulpturen auf einem Sockel. Erst durch die körperliche Interaktion und Handlung der Nutzer im Ausstellungsraum ist die Plastik vollständig.

Unsere dreiteilige Installation ist in vielerlei Hinsicht paradigmatisch für Franz Wests Werk der 1980er-Jahre, einer Zeit, in der seine internationale Karriere endgültig nicht mehr zu stoppen war. Das Multiple wurde für eine Ausstellung mit sechs KünstlerInnen konzipiert, die 1989 in sechs Galerien in Gent, Köln, Madrid, New York, Rom und Wien parallel zu sehen war. Die Multiples sind ähnlich in der Form, aber jedes ist doch ein Unikat und somit ein nicht reproduzierbares Original.

Zu sehen ist eine Kombination aus drei Elementen: an der Wand hängend, ein in einem monochromen, gebrochenen Grün bemaltes Wandrelief aus Wellpappe, mit Schichten aus Gaze und Gips. Darunter ein asymmetrischer, rechteckiger weißer Sockel, dessen Oberfläche von aderähnlichen Strukturen und Auswölbungen durchdrungen ist und ein früheres Innenleben erahnen lässt. Und schließlich, auf dem Sockel liegend, ein Passstück, das West auf Österreichisch liebevoll „Watschen“ nennt. Zwischen 1983 und 1989 entstanden mehrere dieser „Mauschellen“ oder „Ohrfeigenschleudern“, wobei sie hier, für West nicht unüblich, durch eine alternative Zusammenstellung eine neue Funktion bekommt. Der Künstler formulierte eine klare Handlungsanleitung: „Die Plastik erhält erst ihre endgültige Form, wenn die Schlagkugel mit einem einmaligen ‚Watschen‘ gegen eine Person zum Einsatz kommt und Griff und Verbindungsdraht so die finale Biegung bekommen.“

Diese Anweisung wurde offensichtlich nie ausgeführt. Sie hätte die Arbeit zerstört und für den Kunstmarkt unbrauchbar gemacht. Die Installation funktioniert sozusagen auf rein virtueller, geistiger Ebene, einzig durch die Vorstellung der Handlung durch den Betrachter oder die Betrachterin. West lässt uns augenzwinkernd mit dem Dilemma der „Unvollständigkeit“ der Arbeit und mit einer leisen Kritik am Kunstmarkt zurück – und verdeutlicht die Dialektik der Kunstrezeption und Produktion mit einem Zitat des von ihm hochgeschätzten Philosophen Ludwig Wittgenstein: „Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld grenzenlos ist.“



# 14 Franz West

1947 – Wien – 2012

Ohne Titel. 1989

3-teilige Installation. Wandobjekt: Wellkarton mit Gips und Farbe auf Holzrahmen; „Maulschelle“: Metall, Holz, Gaze, Gips und Dispersionsfarbe; Sockel: Karton, Holz, Gaze, Gips, Dispersionsfarbe. Wandobjekt: 67,3 × 90 cm; „Maulschelle“: 18 × 63,5 × 7 cm; Sockel: 95 × 80 × 47 cm (26 ½ × 35 ¾ in.; 7 ⅞ × 25 × 2 ¼ in.; 37 ¾ × 31 ½ × 18 ½ in.). Das Werk ist in der Künstlerdatenbank der Franz West Privatstiftung, Wien, verzeichnet. Eine von 6 Versionen, von denen vermutlich nicht mehr alle vollständig sind. [3144]

Provenienz

Galerie Gisela Capitan, Köln (direkt vom Künstler erworben) / Sammlung Rudolf Zwirner, Berlin

EUR 90.000–120.000

USD 96,800–129,000

Ausstellung

Günther Förg, Cristina Iglesias, Ettore Spalletti, Jan Vercruyse, Franz West, Christopher Wool. Gent, Galerie Joost Declercq; Köln, Galerie Max Hetzler; New York, Galerie Luhring Augustine; Wien, Galerie Peter Pakesch; Madrid, Galerie Marga Paz; Rom, Galerie Mario Pieroni, 1989, Abb. o.S.

Wir danken Andrea Überbacher-Kloiber, Franz West Privatstiftung, Wien, sowie Eva Badura-Triska und Peter Pakesch, Archiv Franz West, Wien, für die freundliche Unterstützung.



## Ute Diehl Das Stapeln der Farblöcke – Stanley Whitneys optimistische Geometrie

Als der afroamerikanische Maler Stanley Whitney zehn Jahre alt war, ging er in Bryn Mawr, einem Vorort von Philadelphia, zur Schule. „Einmal gaben sie uns die Aufgabe, ein Selbstporträt zu malen. Ich fühlte mich sehr seltsam. Ich war arm und ich war das einzige schwarze Kind in der Klasse, also habe ich jede Farbe auf der Palette verwendet. Der Lehrerin gefiel es, aber meine Eltern fragten: ‚Was ist das?‘ Sie hatten keine Ahnung von Kunst und waren damit aufgewachsen, dass sie aufgrund ihrer Hautfarbe nicht einmal ein Museum betreten durften.“

Die Kunst hatte über alle Hindernisse hinweg ihren Weg zu Stanley Whitney gefunden, und er wusste jetzt, dass er malen wollte, und zwar mit so vielen Farben wie möglich. Die ganze Schulzeit über produzierte er farbenfrohe Bilder, studierte dann am Columbus College of Art and Design, am Kansas City Art Institute und legte seinen Master an der Yale University ab, ohne dass es ihm gelungen wäre, sein Hauptproblem zu lösen, nämlich die Farbe aus ihrem Dienstverhältnis zur Form zu befreien. Als er 1968 als 22-Jähriger zum ersten Mal nach New York kam, drehte sich dort alles um die Farbfeldmalerei, und obwohl sie doch eigentlich das war, wonach er suchte, nämlich Autonomie der Farbe, stand er ihr kritisch gegenüber: „Ich wollte die Farbe, aber nicht das Feld!“ Außerdem lehnte er den Puritanismus ab, den die Color Field Painter vertraten. Er frequentierte die Jazzclubs, und auch von einem Gemälde verlangte er „Bewegung, Musik, Rhythmus“.

Stanley Whitney hat immer wieder betont, wie entscheidend für ihn die 1990er-Jahre waren, die er in Rom verbrachte. Vor allem das Mauerwerk der römischen Antike, die Wände aus Tuff, Travertinblöcken oder Ziegeln, erschienen ihm als perfekt tragende Strukturen, die er auch für seine Bilder übernehmen konnte. Seitdem malt er immer nur quadratische Bilder mit Reihen von farbigen Kästchen, wie eine Mustertafel durch horizontale, etwas unregelmäßige Linien getrennt. Für den Aufbau seiner Bilder benutzt Whitney keine Struktur, die er dann mit Farbe füllt, sondern stapelt die Farblöcke übereinander. „Ich fange einfach an zu malen. Ich plane es nicht. Die Form kenne ich ja, also kann ich überall anfangen.“ Der Künstler macht auch keine Farbstudien im Voraus. Er legt eine Farbe fest und reagiert dann darauf. Sobald eine Farbe auf der Leinwand ist, kommt die Geschichte ins Rollen. Und natürlich versucht der Künstler, so viele Farben wie möglich aufzutragen.

Die Beziehungen zwischen den Farben funktionieren auf unterschiedliche Weise, je nachdem, ob man sie vertikal oder horizontal verfolgt. Auf dem angebotenen Bild „Violet Times“ kann der Betrachter fünf Rottöne samt ihrem Netz von Beziehungen in den Blick nehmen, sich auf verschiedene Farbpaare oder Kontraste konzentrieren und unzählige andere Sehmöglichkeiten ausprobieren. Das Bild verändert sich ständig. Es steht nicht still. Die dunklen Töne kommen einem entgegen, die hellen weichen zurück, die warmen Farben Rot und Orange drängen nach vorn und lassen die bläulichen Farben hinter sich. Orange ist doppelt so intensiv wie die gleich große blaue Fläche. Grün und Rot halten sich im Gleichgewicht.

Stanley Whitney steht mit seiner Malerei, auch wenn er es nicht hören will, fest verankert in der amerikanischen Farbfeldmalerei, auf die der Bauhauslehrer Josef Albers, der 1933 in die USA emigrierte und dort 40 Jahre lehrte, einen großen Einfluss ausübte. Um 1950 begann Albers seine Serie „Homage to the Square“ aus sich quadratisch überlagernden Farbfeldern, womit er die Farbe und ihre unendlichen Variationen in einem feststehenden quadratischen Bildschema durchexerzierte. Unbekümmert übernimmt Stanley Whitney das Quadrat des deutschen Farbtheoretikers und bringt Rhythmus hinein.



## 15 Stanley Whitney

Philadelphia 1946 – lebt in New York und Parma

„Violet Times“. 2012

Öl auf Leinwand. 152,5 × 152,5 cm (60 × 60 in.).

Rückseitig mit Grafit mit Richtungspfeilen versehen,  
datiert, betitelt, bezeichnet und signiert: 2012

„Violet Times“ TOP Stanley Whitney. [3309]

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland (bei der Galerie Norden-  
hake, Berlin, erworben)

EUR 250.000–350.000

USD 269.000–376.000

Ausstellung

Stanley Whitney – Yellow, Noon and Night. Berlin,  
Galerie Nordenhake, 2012

People say the color does this,  
or the color does that. And I say  
the color does what it does.

Stanley Whitney





Martin Schmidt **Melancholische Leere und spröde Schönheit – Werner Heldt malt sein Berlin in liebevoller Zuwendung**

Werner Heldts ikonische Bilder der Stadt „Berlin am Meer“, die er in den späten 1940er-Jahren schuf, lenken in ihrer Suggestivität ein wenig von der Tatsache ab, dass dieser Maler und Zeichner ein bedeutendes künstlerisches Vorleben hatte, in dem Berlin von Anfang an eine zentrale Rolle spielte. Im Gegensatz zu den Chronisten der Metropole aber war diese Stadt für Werner Heldt nie der quirliche Amüsierplatz der Nachtschwärmer und Tagediebe, sondern bestenfalls ein Ort der Kontemplation, mehr noch ein Raum der Melancholie, den die selten auftauchenden Menschen weniger belebten als die ihm innewohnende Anmutung der Verlorenheit zu verstärken. Unser Gemälde gehört zusammen mit dem im selben Jahr entstandenen „Berliner Stadtbild“ (Werkverzeichnis Seel 162) zu den frühesten Beispielen für die in Heldts Schaffen später so charakteristische Verschränkung von Innen- und Außenraum. Eine Verbindung, die anzeigt, dass die Stadt da draußen als Spiegel einer inneren Verfassung zu lesen ist. Häuserblöcke schieben sich aneinander, schmutzige Brandmauern als versiegelte Flächen versperren den Blick auf das Leben, das ihnen innewohnt, und selbst die Fenster lenken den Blick in undurchdringliches Dunkel, aus dem wir keine Resonanz erwarten dürfen. Eine stille Melancholie durchweht die Szenerie, und die hoffnungsvollsten Lichtreflexe gehen von der träge dahinfließenden Panke aus, dem Flüsschen, das auf einer Länge von etwa 20 Kilometern durch Berlin mäandert. Im unteren rechten Bildviertel liegt auf einem Fenstersims ein Kopf mit leeren Augenhöhlen, der aufgrund der beschriebenen Verschränkung von Innen- und Außenraum monumentale Präsenz beansprucht. Er wirkt wie die Hinterlassenschaft einer früheren Zeit, vergessen von den Menschen, die die Stadt verlassen zu haben scheinen.

Dieses Gemälde weist mit den abstrahierten Hausflächen und der verhaltenen Farbrhythmik bereits auf die Nachkriegszeit hin, als Werner Heldt auf einzigartige Weise die Trümmer der Hauptstadt und die Sehnsucht nach dem Meer zu emotionalen Sinnbildern einer Weltverlassenheit verdichtete.

Erhart Kästner schrieb über die Berlin-Bilder Werner Heldts: „Sie ist ihm nie zu vergessen, / die zärtliche Leere, zu welcher / es dieser Maler gebracht hat. / Leere Gassen, Hohlwege. / Alles ist voller Höhlung und Ansoh, / alles ist voller Erwartung. / Alles quillt über vor Leere, / alles ist voller Bedarf.“

## 16 Werner Heldt

Berlin 1904 – 1954 Sant'Angelo d'Ischia

„Die Panke fließt durch Berlin“. 1930

Öl auf Holz. 63 × 85 cm (24 ¾ × 33 ½ in.). Unten rechts monogrammiert und datiert: WH 30. Rückseitig ein Etikettenrest der Ausstellung Hannover 1968 (s.u.). Auf dem Schmuckrahmen zwei Etiketten zur Ausstellung München/Essen/Zürich 1977 (s.u.). Werkverzeichnis: Seel 164. [3058] Gerahmt.

Provenienz

Wolf Jobst Siedler, Berlin (spätestens 1966 erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 129.000–161.000

Ausstellung

Bilder deutscher Städte. Berlin, Akademie der Künste, 1966, Kat.-Nr. 207, Abb. S. 74 („Häuser an der Panke in Berlin“) / Werner Heldt. Retrospektive. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1968, Kat.-Nr. 42, m. Abb. / Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland. München, Haus der Kunst; Essen, Museum Folkwang, und Zürich, Kunsthaus, 1977, Kat.-Nr. 85, Abb. 99 / Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin, Berlin Museum, 1987, Kat.-Nr. 199 („Häuser an der Panke in Berlin“), Abb. S. 357

Literatur und Abbildung

Peter Winter: Die schwarzen Fenster der Melancholie. Werner Heldts Berliner Stadtgesicht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 241, 17.10.1987, m. Abb.





## 17 Helmut Middendorf

Dinklage 1953 – lebt in Berlin und Athen

„Sänger“. 1980

Acryl auf Leinwand. 175 × 220 cm  
(68 7/8 × 86 5/8 in.). Rückseitig mit Kreide  
in Schwarz betitelt, bezeichnet, signiert  
und datiert: „Sänger“ II Middendorf 80  
„The Singer“. [3238] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Frankreich (direkt vom  
Künstler erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 43.000–64.500

Ausstellung

Helmut Middendorf. Kick Out the Jams. Athen,  
Eleni Koroneou Gallery, 2015 / Die 80er.  
Figurative Malerei in der BRD. Frankfurt a. M.,  
Städel Museum, 2015, Abb. S. 54 / Nieuwe  
Wilden. Duits neo-expressionisme uit de jaren  
'80. Groningen, Groninger Museum, 2016, Abb.  
auf dem Cover und S. 43 / Geniale Dilettan-  
ten. Subkultur der 1980er Jahre in West- und  
Ostdeutschland. Dresden, Albertinum/Staat-  
liche Kunstsammlungen, 2017 (in der Literatur  
jeweils abweichend auf 1981 datiert)

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: Berlin SO 36 Revisited. Derneburg,  
Museum Schloss Derneburg/Hall Art Founda-  
tion, 2022, Abb. auf dem Cover und auf S. 209,  
210–211 (nicht ausgestellt)

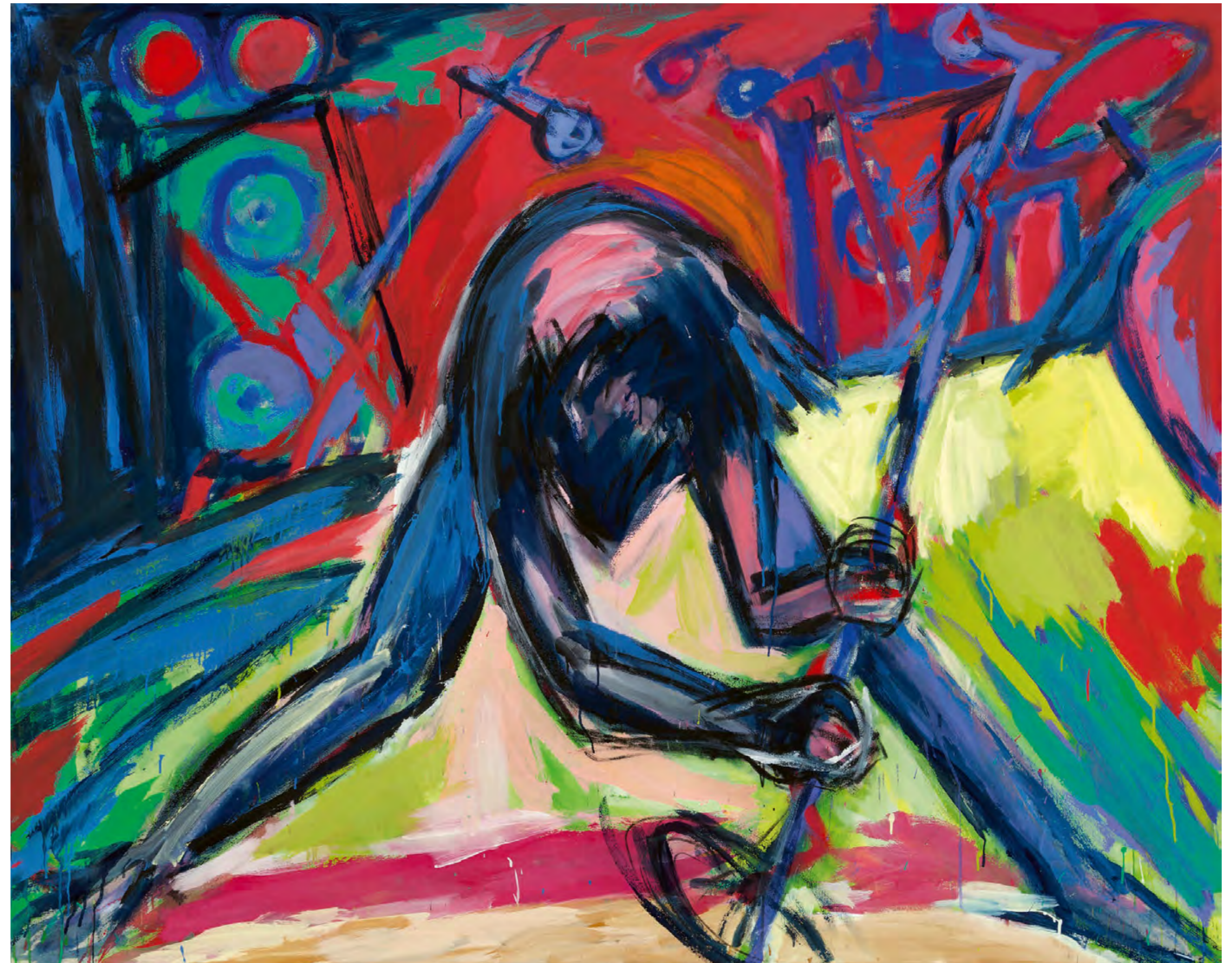
Wir danken dem Künstler für freundliche Hinweise.

Blixa Bargelds Einstürzende Neubauten sind längst saniert, gentrifiziert und stehen unter Denkmalschutz. Das Jahrzehnt, das mit Punk, Aids und Leggings begann und mit dem Mauerfall endete, erscheint Lichtjahre entfernt und wird doch verlässlich immer wieder neuen Revivals unterzogen.

Den malerischen Sound dazu liefert Helmut Middendorfs „Sänger“ auch nach über vierzig Jahren in voller Lautstärke. „Heftige Malerei“ ist einer der vielen Namen, mit denen man die Malerei von Helmut Middendorf, Albert Oehlen, Walter Dahn, Salomé und vielen anderen zu fassen versucht, die in den 1980er-Jahren Kunstmarkt, Museen und Mainstream gleichermaßen stürmte. Sie kam scheinbar aus dem Nichts und verschwand ebenso schnell wieder, als die Mutter aller Kunstmarktblasen am Ende des Jahrzehnts platzte.

Selten aber finden wir diese Heftigkeit und Intensität, den befreienden Krach und die neu gefundene Wildheit dieses Jahrzehnts besser verkörpert als in Middendorfs „Sänger“. Bernd Zimmer, Middendorfs Maler-Kollege in der Produzentengalerie am Moritzplatz, fasst es im Sound der Achtziger so zusammen: „Ein Punk-Song musste in ein, zwei Minuten fertig sein – [...] Geschwindigkeit war die Form! [...] kurz, schnell, hart. So spontan sollte auch ein Bild, Malerei entstehen. [...] Wir fühlten uns wie Rock 'n' Roller innerhalb der Malerei!“

Middendorfs „Sänger“ haut dem Betrachter noch heute lautstark die Farben um die Ohren und vor allem auf das Auge. Das dabei nicht alles so spontan und ungeplant ist, wie uns Zimmer weismachen möchte, wird deutlich, wenn sich der Sänger exakt in die Bildecken stemmt und die wilde Malerei aus bewusst gesetzten Farbkontrasten und Diagonalen sorgsam gebaut wird. Und natürlich ist der „Sänger“ auch die Adaption des ersten LP-Covers der englischen Punkband The Clash, die den Sänger Joe Strummer zeigt. Zugleich studierte Middendorf Ende der 1970er – wie Salomé und andere Malerinnen und Maler der sogenannten Neuen Wilden – an der Hochschule der Künste Berlin bei Karl Horst Hödicke. Das Ergebnis ist eine perfekte und bis heute faszinierende Mischung aus Punk und deutschem Expressionismus. ME





## Felicitas von Woedtke **Malerei und antiker Mythos – Karl Horst Hödicke's rasende „Medea“**

Mit wehendem rotem Haar hält Medea ein abgetrenntes Bein ausgestreckt vor sich. Sie steht vor einem windgepeitschten grauen Himmel, scheinbar weit entfernt vom sonnigen Griechenland. Auf dem linken Teil der Arbeit sieht man nur noch eine Hand, die einen ausgerissenen Arm umklammert, aus dem in kräftigem Magenta das Blut nur so tropft. Karl Horst Hödicke's schneller, dynamischer Duktus unterstreicht das Chaos und die Wut, in die die Szene getaucht ist. Seine Medea ist ein zorniger Racheengel, den der Maler mitten im bestialischen Tun zeigt. Mehrmals hat sich der Künstler in den 1980er-Jahren dem Topos der Medea zugewandt und das Feld seiner ikonischen Stadtlandschaften Berlins um das Sujet der Mythen-darstellungen erweitert. Ikonografisch finden sich Vorläufer von „Medea“ in Hödicke's malerischen Studien von Händen und Füßen zu Beginn der 1980er-Jahre.

Welche Episode des Mythos Hödicke hier genau ins Bild fasst, ist unklar, denn Medea's Weg ist von Toten nur so gepflastert. Als Medea Iason und den Argonauten half, das Goldene Vlies von ihrem Vater zu stehlen, und sich mit ihnen auf die Flucht begab, tötete und zerstückelte sie dem Mythos nach als Ablenkungsmanöver ihren eigenen Bruder. Nach und nach warf sie seine Körperteile ins Meer, wo sie die Verfolger mühsam einsammeln mussten. Als sie mit Iason nach Iolkos zurückkehrt, ermordet sie dort mit einer List den grausamen König Pelias. Indem sie seinen Töchtern vorgaukelt, es handele sich um einen Verjüngungszauber, lässt sie ihn zerstückeln und kochen. Als Iason sie später verstoßen will, um die Prinzessin von Korinth zu heiraten, tötet sie aus Rache die gemeinsamen Kinder. Diese grausame Episode zementierte den Mythos von Medea als zürnendem Racheengel.

All diese Erzählungen scheinen hier gleichermaßen abgebildet zu sein. Der Kontext ist nicht entscheidend, denn Hödicke legt den Fokus auf die für eine Frau außergewöhnlich rohe Gewalt. In der Legende wird Medea häufig als Barbarin charakterisiert, die als Fremde vom Schwarzen Meer ins zivilisierte Griechenland kam. Gleichzeitig galt sie als kluge und selbstbestimmte Frau, in älteren Überlieferungen ist sie gar die Enkelin des Gottes Helios, deren Zauberkräfte Iason erst zu seinen heldenhaften Taten verhalfen. In modernen Darstellungen des Stoffes wird ihr Charakter auch über den der bestialischen Kindsmörderin hinaus betrachtet, als Frau, die sich immer wieder neu behaupten musste und deren Rachegefühle mitunter aus einer Verzweiflungshaltung heraus provoziert scheinen. Auch bei Hödicke lässt sich zwischen all der Raserei erahnen, dass wir es hier mit einer Frau zu tun haben, die Männern auf Augenhöhe begegnet, weil sie sich nicht den typisch weiblichen Attributen der damaligen Zeit, wie Demut und Zurückhaltung, unterworfen hat.

# 18 Karl Horst Hödicke

Nürnberg 1938 – 2024 Berlin

## „Medea“. 1982

Diptychon: Dispersionsfarbe und Kunstharz auf Leinwand bzw. Nessel. 190 × 150 cm bzw. 200 × 300 cm (74 ¼ × 59 in. bzw. 78 ¾ × 118 ½ in.). Jeweils rückseitig mit Kreide in Schwarz betitelt, bezeichnet und signiert: Medea (2teilig) K H Hödicke. Auf der rechten Leinwand zusätzlich rückseitig mit den Maßeinheiten bezeichnet und datiert: 82. Auf der rechten Leinwand auf dem Keilrahmen mit Kugelschreiber in Schwarz beschriftet: HOE B 0002/2. Ebendort mit einem Etikett der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. [3100]

## Provenienz

Galerie Folker Skulima, Berlin / Privatsammlung, Süddeutschland (als Leihgabe an das Museum Ulm) / Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf / Privatsammlung, Rheinland

EUR 80.000–100.000

USD 86,000–108,000

## Ausstellung

Zeitgeist. Internationale Kunstaussstellung. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1982, Kat.-Nr. 108, Abb. o.S. / K. H. Hödicke. Gemälde, Skulpturen, Objekte, Filme. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim; Wolfsburg, Städtische Galerie, Wolfsburger Kunstverein, 1986/87, Abb. S. 102-103

## Literatur und Abbildung

Dieter Bechtloff (Hg.): „Zeitgeist, Internationale Kunstaussstellung Berlin 1982 – Ein Rundgang“, in: Kunstforum International, Band 56, Köln 1982, Abb. S. 64 / K.H. Hödicke – Berlin & Mehr. Hamburg, Kunstverein in Hamburg, 1984, Abb. S. 20 (nicht ausgestellt) / K. H. Hödicke. Bonn, Deutsche Siedlungs- und Landesbank, 1989, Abb. S. 42-43



# 19 Gerhard Marcks

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl/Eifel

„Schwimmerin II“. 1938/52

Bronze mit grüngrauer Patina.

164 × 41 × 31 cm (64 5/8 × 16 1/8 × 12 1/4 in.).

Hinten links auf der Plinthe mit dem Signet des Künstlers und des Propyläen Verlags, Berlin. Dort auch der Gießstempel: H.NOACK Berlin. Werkverzeichnis: Rudloff 354. Guss der 1970er-Jahre. Einer von 6 oder 7 Güssen des Propyläen Verlags, Berlin (Gesamtauflage 12–14 Exemplare). [3060]

Provenienz

Wolf Jobst Siedler, Berlin

EUR 120.000–150.000

USD 129.000–161.000

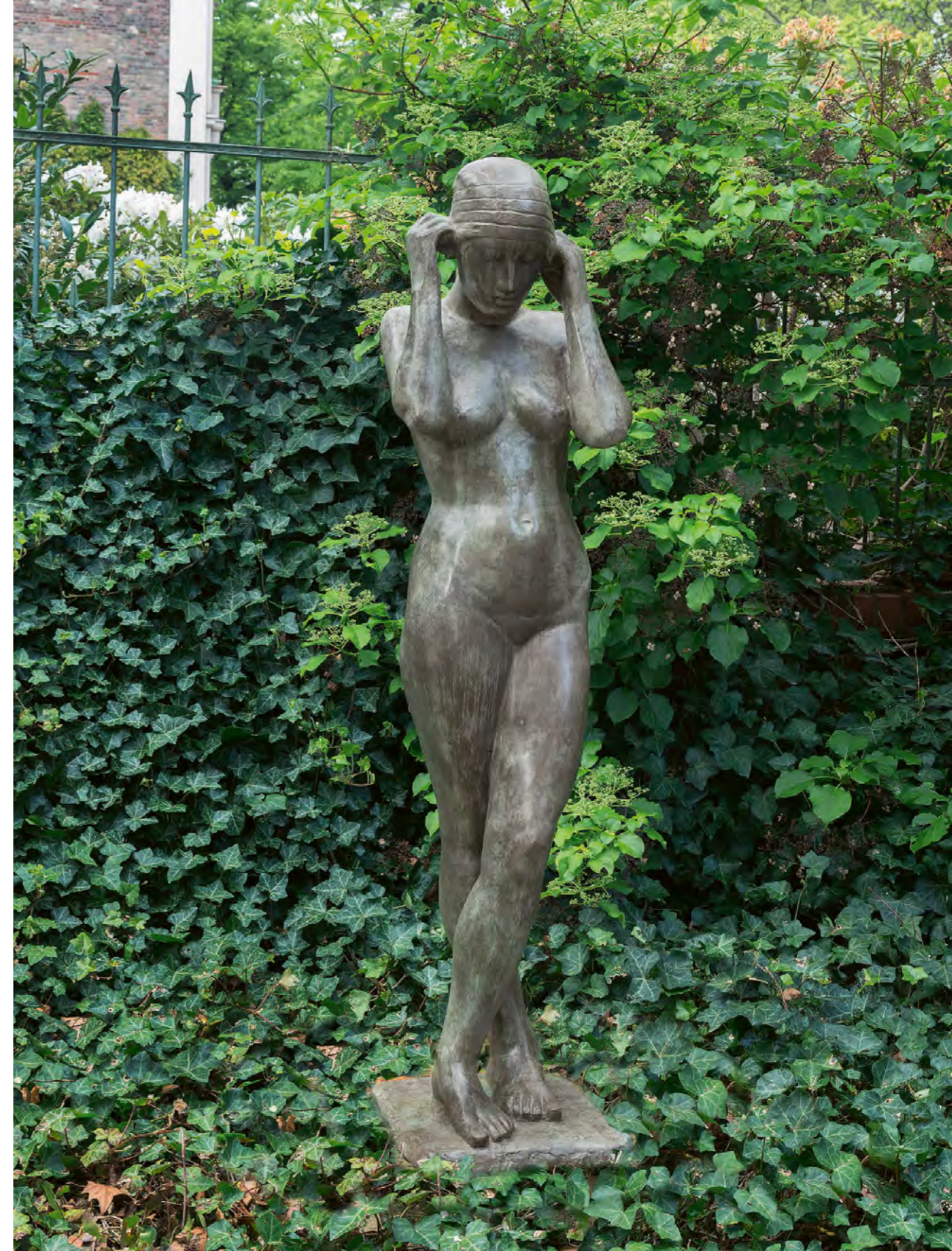
Ein Exemplar der „Schwimmerin II“ befindet sich in der Sammlung der Neuen Nationalgalerie, Berlin.

Werk und Biografie von Gerhard Marcks sind in diesem Standbild untrennbar miteinander verwoben. Ab 1933 arbeitete Marcks zunächst an einer Darstellung seiner Tochter Brigitte. Die mit überkreuzten Beinen stehende „Schwimmerin I“ ist im Begriff, eine Badekappe über ihr Haar zu ziehen und zeigt selbstbewusst ein Lächeln und ihre klassisch-gerade Nase. An der Entstehung der Figur „Schwimmerin II“ lässt sich nun ablesen, wie intensiv sich der Bildhauer über viele Jahre mit einem Entwurf auseinandersetzte, um eine einmal gefundene Form mit bedachten Eingriffen immer wieder aufs Neue zu verlebendigen. Für den ersten Bronze-guss der „Schwimmerin II“ überarbeitete Marcks im Jahr 1938 die Figur von „Schwimmerin I“. Vierzehn Jahre darauf veränderte er die Plastik noch einmal, wobei ihm nun seine jüngere Tochter Ute Modell stand.

Neben Veränderungen an Badekappe und Haar machen Ausdruck und Physiognomie hier den wesentlichen Unterschied: Die Gesichtszüge sind jugendlicher geworden. Der Ausdruck wirkt scheu, in sich gekehrt und ganz auf die bevorstehende sportliche Herausforderung konzentriert. „Bei aller Würde, die die statuarische Formulierung erzeugt, sind die Statuen von Gerhard Marcks menschlich anrührend.“ So beschrieb Franz Joseph van der Grinten das plastische Œuvre des Künstlers und charakterisierte damit treffend die beseelte Anmutung von „Schwimmerin II“ (Gerhard Marcks. Statuen, Plastiken und Zeichnungen aus dem Gerhard-Marcks-Haus Bremen. Ausst.-Kat. Museum Schloss Moyland 1999, S. 8).

Die ruhige Gegenständlichkeit, die Marcks hier meisterhaft vorführt, zeugt von seiner lebenslangen Ausein- setzung mit der antiken Bildhauerei Italiens und Griechen- lands. Mit viel Gefühl in ein harmonisches Gleichgewicht gebracht, steht die junge Frau auf einer quadratischen Plinthe. Ihr Spielbein kreuzt das rechte Standbein, der linke Ellenbogen neigt sich in Entsprechung zur linken Hüfte leicht abwärts. Es ist nur eine verhaltene Regung, mit der die junge Frau ihre Badekappe zurechtrückt, doch animiert sie auf subtile Weise die Skulptur.

KH



# 20 Karl Hofer

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

„Badende am See“. 1937

Öl auf Leinwand. 70,5 × 100,5 cm (27 ¾ × 39 ½ in.).

Unten rechts monogrammiert und datiert: CH 37.

Auf dem Keilrahmen ein fragmentarisches Etikett

der Kunstausstellung Gerstenberger, Chemnitz.

Auf der Rückseite des Schmuckrahmens ein Etikett

der Ausstellung Unna 1991 (s.u.). Werkverzeichnis:

Wohlert 1315. [3314] Gerahmt.

Provenienz

Volker von Stocki, Berlin / Privatsammlung

EUR 180.000–240.000

USD 194.000–258.000

Ausstellung

Fünf Generationen. Berlin, Schloss Charlottenburg,

1948, o.S. u. Nr. („Badende Frauen“) / Zeitspiegel I:

1891-1945. Berlin, Galerie Pels-Leusden, 1986, S. 118/119,

m. Abb. / Karl Hofer. Unna, Schloss Cappenberg, 1991,

ohne Kat.-Nr., Abb. S. 117 / Karl Hofer. Wolfsburg,

Kunstverein, 1992, Kat.-Nr. 28 / Karl Hofer. Anmut,

Elegie und äußerste Härte. Berlin, Galerie Pels-Leusden,

2005, S. 76f., m. Abb.

Literatur und Abbildung

Auktion 491: Kunst des XX. Jahrhunderts : Gemälde,

Plastik, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik. Köln,

Kunsthau Lempertz, 8./9.12.1966, Kat.-Nr. 305, Abb.

Tf. 8 / Auktion 79: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa

Grisebach Auktionen, 26.5.2000, Kat.-Nr. 60, m. Abb.

Die liegenden und ruhenden Frauengestalten sind bei Karl Hofer über Jahrzehnte hinweg ein Thema. Er findet eine zeitlose Darstellungsweise für diese Gestalten, entrückt sie einer bestimmten Epoche und kleidet sie doch nicht klassisch ein. Es sind Zeitgenossinnen des 20. Jahrhunderts in tradierten Posen, wie sie uns schon seit der Renaissance vertraut sind. In ihrer in sich gekehrten, von leiser Traurigkeit bestimmten Erscheinung halten sie den Betrachter auf Distanz, sodass er staunend an der Grenze dieses Zwischenreiches verharrt. „Die Schönheit unserer besten Bildwerke ist eine metaphysische“, hat der Künstler selbst dazu einmal bemerkt (zitiert aus Hofers nachgelassenen Schriften).

Unser Gemälde entstand 1937 – in dem Jahr, als die Nationalsozialisten Werke Hofers und zahlreicher anderer Künstler verfeimten, beschlagnahmten und vernichteten. Hofer malte zwei Frauen am See. Die Linke ist unter dem übergeworfenen, leuchtend gelben Tuch nackt, ihr Profil vor der Landschaft erinnert an Darstellungen der Iphigenie, in ihrer Haltung klingt die Ariadne an. Eine Gefährtin ruht schlafend ihr zur Seite auf einem Badelaken, das auf felsigem Grund ausgebreitet ist. Sie trägt in Ergänzung zu dem Gelb der Draperie einen blauen Badeanzug und eine grüne Kappe. Eine Landschaft mit hohen Bergen erstreckt sich zum Wasser hin, den ruhigen Spiegel eines Sees überspannt der azurne Himmel. Das felsige Plateau und die vermutlich süditalienische Idylle setzt Hofer in schroffen Kontrast und erzeugt zusammen mit den beiden Frauengestalten daraus die Spannung des Bildes.

Die leise Ahnung einer versunkenen Mythologie schimmert auf, die Figuren rufen Erinnerungen wach. Ihre Vorläuferinnen sind seit Giorgione über Rubens im Barock bis hin zu Corot in der Malerei des 19. Jahrhunderts anzutreffen. Auch in „Badende am See“ erweist sich Hofer als im besten Sinne klassisch. In der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts stellt sein immer dem Gegenständlichen treu gebliebenes Schaffen ein Zeichen des humanistisch geprägten Umgangs mit der Wirklichkeit dar. Sie aufzunehmen, geistig zu verarbeiten und mit den Mitteln des Künstlers umzusetzen, war einziges Ziel des Künstlers, der sich jeder Übersteigerung der Realität und allen Abstraktionen widersetzte. Seine Werke der Dreißigerjahre stehen de Chiricos Pittura Metafisica nahe; er konzentriert sich allerdings auf die plastischen und flächenhaften Gegensätze zwischen Figuren und Raum. Dadurch zwingt die Komposition zu eingehender Betrachtung, ohne doch sogleich ihre ganze Bedeutung zu offenbaren.

„Irgendein Naturalismus blieb mir fremd von Anbeginn an. Nie habe ich eine Figuration nach der äußeren Natur des Zufälligen geschaffen. Der Impressionismus vermochte mich darum nicht zu berühren. Die Ekstasen des Expressionismus lagen mir nicht. Ebenso wenig lag es mir, durch die bei uns so hochgeschätzte Brutalität zu wirken, die für Kraft gehalten wird. Der Mensch und das Menschliche war und ist immer dauerndes Objekt meiner Darstellungen. Darstellung allerdings verstanden in einem tieferen, das Religiöse berührenden Sinn. Es will mir das Kunstwerk als das Höchste erscheinen, auf das der Hölderlinsche Begriff des ‚Heilig-Nüchternen‘ anzuwenden wäre“ (Karl Hofer: Aus Leben und Kunst, 1952). EO



## 21 Paula Modersohn-Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Kopf eines Mädchens mit geschlossenem Kragen“.  
Um 1905

Öl auf Pappe. 27 × 22,3 cm (10 5/8 × 8 3/4 in.).  
Rückseitig ein Etikett des Kunstsalon Abels,  
Köln. Werkverzeichnis: Busch/Schicketanz/  
Werner 561. Retuschen. [3267] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass der Künstlerin / Otto Modersohn,  
Fischerhude / Albert Schäfer-Ast, Weimar  
(vor 1914 von Otto Modersohn erworben) /  
Herzogenrath-Goyert (Kunsthandlung Goyert) /  
Georg Schäfer, Schweinfurt (1953 beim Kunst-  
salon Abels, Köln, erworben) / Privatsammlung,  
Süddeutschland

EUR 100.000–150.000

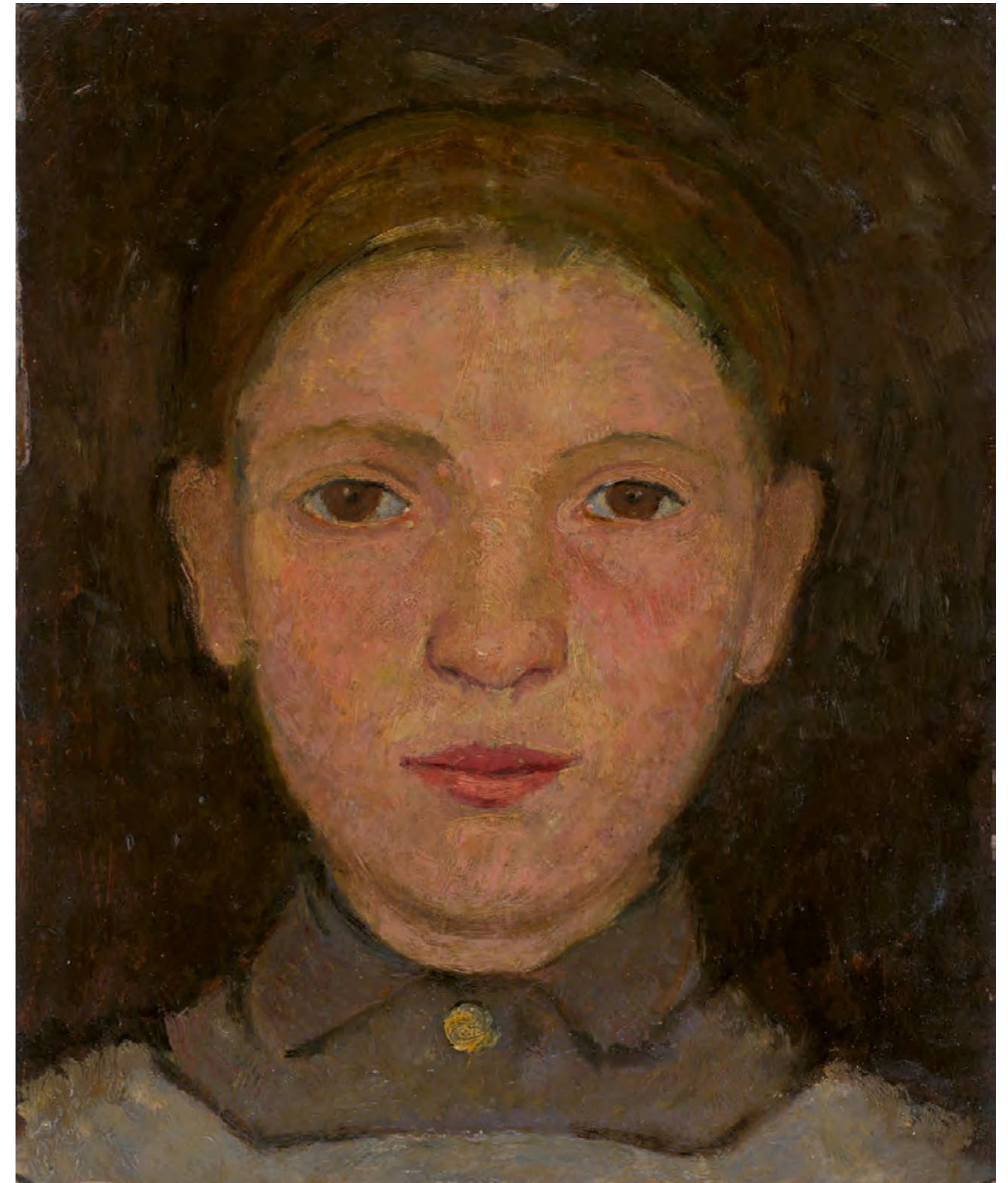
USD 108.000–161.000

Paula Modersohn-Becker wollte keine Abbilder schaffen, sondern allgemeingültige Bildschöpfungen, die – über den konkreten Anlass und die konkreten Umstände ihrer Entstehung hinaus – Bestand haben würden. „Die große Einfachheit der Form, das ist etwas Wunderbares“, notierte sie im Februar 1903 in ihr Tagebuch: „Von jeher habe ich mich bemüht, den Köpfen, die ich malte oder zeichnete, die Einfachheit der Natur zu verleihen. Jetzt fühle ich tief, wie ich an den Köpfen der Antike lernen kann. Wie sind die groß und einfach gesehen! Stirn, Augen, Mund, Nase, Wangen, Kinn, das ist alles. Es klingt so einfach und ist doch so sehr, sehr viel“ (zit. nach: Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt a. M. 2007, S. 410).

Wenige Tage vor diesen Aufzeichnungen hatte die Künstlerin im Pariser Louvre die Mumienporträts aus der römischen Zeit Ägyptens für sich entdeckt und sich mit den antiken Bildnissen auseinandergesetzt: „In den letzten Tagen habe ich viel Form gefunden und gedacht. Ich stand bis jetzt der Antike sehr fremd gegenüber. Ich konnte sie wohl schön finden an und für sich; aber ich konnte kein Band finden von ihr zur modernen Kunst. Und nun habe ich es gefunden, und das heißt, glaube ich, ein Fortschritt. Ich fühle eine innere Verwandtschaft von der Antike zur Gotik, hauptsächlich die frühe Antike, und von der Gotik zu meinen Formfindungen“ (ebd.).

Die Beschäftigung Paula Modersohn-Beckers mit antiken Bildnissen reichte von 1903 bis in ihr letztes Lebensjahr und inspirierte ihre bedeutendsten Selbstporträts ebenso wie die Bildnisse ihrer Freunde und Weggefährten, zu denen unter anderem Rainer Maria Rilke und Werner Sombart gehörten. Sie alle zeichnen sich durch den Verzicht auf alles Genrehafte und eine vollkommene „Affektlosigkeit“ aus. „Nicht Freude, nicht Trauer wohnt in diesen weitgeöffneten Augen, wie festgefroren in endgültiger Bewegungslosigkeit blicken sie still und erwartungsvoll über den Beschauer hinweg. Wohin? Einem unbekanntem Ziel entgegen?“, schrieb die Wiener Kunsthistorikerin Hilde Zaloscer 1961 über die geheimnisvolle Aura der ägyptischen Mumienporträts. Und dieselben Worte können auch für die Bildnisse Paula Modersohn-Beckers gelten: „Nicht eine Illustration äußerer Lebensumstände ist gegeben, sondern der Widerschein inneren Befindens, ein seelischer Zustand“ (Hilde Zaloscer: Porträts aus dem Wüstensand. Die Mumienbildnisse der Oase Fayum, Wien/München 1961, S. 42).

Als Motive ihrer Porträtmalerei nutzte sie neben engen Freunden und Verwandten, die sie bat, ihr Modell zu sitzen, Kinder und Jugendliche in Worpswede sowie – in Paris – professionelle Modelle. Wie bei den antiken Mumienporträts – oder auch dem etwa zeitgleich entstandenen „Mädchenbildnis mit gespreizter Hand vor der Brust“ im Von der Heydt-Museum, Wuppertal – ist auch zu diesem Porträt Modersohn-Beckers kein Name überliefert. Eine unbekannte Zeitgenossin der Künstlerin sieht uns an, entrückt, aus monochromem Hintergrund. Ihr Porträt steht beispielhaft für die Malerei Paula Modersohn-Beckers, die das Gesicht aus feinsten Farbnuancen und -schichten geformt hat. Es ist ein Bildnis schlechthin – von monumentaler Einfachheit, wie sie die Künstlerin für ihr Werk erstrebt hat. RS



# Susanne Baunach Pittura amorosa in Ligurien – Rapallo als Inspiration auf Wassily Kandinskys Weg zur Abstraktion

Wassily Kandinskys Ölstudie „Rapallo – Castello und Kirche“ von 1906 eröffnet den Blick auf eine idyllische ligurische Kleinstadt. Das Castello, eine Mitte des 16. Jahrhunderts erbaute Burganlage, wird am äußeren rechten Rand neben dem Kirchturm erkennbar. Die Stadt erstreckt sich an der Küste entlang und wird von einer hintergründigen Bergkette umschlossen. In dieser mit Spachteltechnik ausgeführten Ölstudie offenbart sich eine zarte Frische, eingefangen durch pastellige Farbnuancen. Diese Elemente verleihen dem Gemälde eine luftige Qualität, die den Geist des Frühlings einfangen. Durch die subtile Verschmelzung von Farben und Licht erzeugt Kandinsky eine Atmosphäre, die ein Gefühl von

Leichtigkeit und Unbeschwertheit hervorruft. Im Vergleich zu weiteren „Rapallo“-Studien Kandinskys, die überwiegend maritime Motive behandeln, sticht dieses Gemälde aufgrund der Fokussierung auf landschaftliche und architektonische Strukturen wie die Berglandschaft im Hintergrund, die Stadtansicht sowie die Geländer und Bootsstege im Vordergrund, hervor. Die frühen expressionistischen Tendenzen des Künstlers zeigen sich hierdurch besonders eindrucklich.

Von April 1905 bis Dezember 1906 hielt sich der Künstler mit Gabriele Münter in Italien auf. Das unverheiratete Paar reiste durch Europa und Nordafrika und genoss fernab der bürgerlichen Welt von München das ungezwungene Leben. Kennengelernt hatten sie sich 1902 in Kandinskys Malklasse der avantgardistischen Phalanx-Schule. Während dieser Zeit entwickelte sich nicht nur ein intensives künstlerisches, sondern auch ein persönliches Verhältnis zwischen der Schülerin und ihrem verheirateten Lehrer.

Kandinsky und Münter begaben sich bereits 1904 auf ihre Reise, die vor allem Kandinsky als eine ‚Zeit der Prüfung‘ für die Beziehung ansah und insgesamt vier Jahre andauern sollte. Stationen waren Italien, Holland, Tunesien, Dresden, Paris und die Schweiz. Münter und Kandinsky beabsichtigten nicht nur ihre Zeit im Ausland zur ungestörten Entfaltung ihrer jungen, aber komplizierten Liebe zu nutzen, sondern auch, um sich künstlerisch weiterzuentwickeln und ein umfassendes Bild ihrer Umgebung zu schaffen. Das Künstlerpaar widmete sich akribisch dem Fotografieren, Zeichnen und Malen der einheimischen Menschen, des Straßenlebens und der Landschaften.



Wassily Kandinsky. Rapallo – Boot im Meer. 1906. Öl/Pappe. Verkauft bei Grisebach 2011 für 670.000 EUR (inkl. Aufgeld)



Gabriele Münter. Kandinsky im Ruderboot. 1905/06

Erhaltene Fotografien aus der Zeit in Rapallo zeigen etwa Kandinsky auf einem Ruderboot oder Münter vor der Stadtkulisse Rapallos in Ganzaufnahme am Strand. Im Hintergrund ist wieder das Castello zu erkennen. Eine Bleistiftzeichnung Münters fängt einen Moment ein, der Kandinsky in der Bucht von Rapallo zeigt, vertieft beim Anfertigen einer Zeichnung oder vielleicht sogar einer Ölstudie. Diese in situ entstandenen Werke stellen bedeutende Zeitzeugnisse der unkonventionellen Beziehung der beiden Kunstschaffenden dar, die jedoch an Kandinskys über viele Jahre immer wieder versprochenen, aber nie in die Tat umgesetzten offiziellen Bekenntnisses zu Münter am Ende scheiterte.

Die spätimpressionistischen „kleinen Ölstudien“, wie sie Kandinsky zwischen 1901 und 1907 selbst nannte, sind nicht nur frühe Meisterwerke seiner Pleinairmalerei, sondern auch Vorboten einer revolutionären neuen Ära in Kandinskys künstlerischem Schaffen. Sie lassen uns den Anfang seiner bahnbrechenden künstlerischen Vision erleben und markieren die ersten Schritte auf dem Weg zu seiner späteren expressionistischen und abstrakten Malpraxis.



Gabriele Münter. Kandinsky in Rapallo. Bleistift/Papier. 1906

## 22 Wassily Kandinsky

Moskau 1866 – 1944 Neuilly

„Rapallo - Castello und Kirche“. 1906

Öl auf Leinwand auf Malpappe, auf Holzrahmen montiert. 24 × 32,8 cm (9 ½ × 12 ¾ in.). Rückseitig mit Bleistift signiert und betitelt: 1906 Rapallo. Werkverzeichnis: Roethel 147. [3196] Gerahmt.

Provenienz

Gabriele Münter, Murnau / Galerie Otto Stangl, München / The Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Madame Jacques Neubauer, Neuilly-sur-Seine / Marc Blondeau, Paris / Privatsammlung, Berlin (1990 bei Grisebach erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 250.000–350.000

USD 269,000–376,000

Ausstellung

45 œuvres de Kandinsky provenant du Solomon R. Guggenheim Museum New York. New York, Guggenheim Museum; Brüssel, Palais des Beaux-Arts; Paris, Musée National d'Art Moderne; Lyon, Palais Saint-Pierre; Oslo, Kunsternes Hus; Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1957/58 (mit separaten Katalogen für jede Ausstellungsstation) / Wassily Kandinsky. Toronto, The Art Gallery, 1959, Kat.-Nr. 11

Literatur und Abbildung

Auktion Sotheby's London, 30.6.1964, Kat.-Nr. 2, m. Abb. / Auktion 15: Ausgewählte Kunstwerke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 23.11.1990, Kat.-Nr. 9, m. Abb.



Wassily Kandinsky (?). Gabriele Münter am Strand von Rapallo, Frühjahr 1906



# 24<sup>N</sup> Paula Modersohn-Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Birkenstämme, rechts ein rotes Haus“. Um 1901

Tempera auf Pappe. 56 × 33 cm (22 × 13 in.). Rückseitig von Tille Modersohn, der Tochter der Künstlerin, mit Bleistift bestätigt: Ich bezeuge, daß diese Arbeit von der Hand meiner Mutter Paula Modersohn-Becker gemalt ist, Fischerhude 1949. Dort auch ein Etikett der Ausstellung Kiel 1921 (s.u.). Werkverzeichnis: Busch/Schicketanz/Werner 231. [3236]

Provenienz

Otto Modersohn, Fischerhude / Tille Modersohn, Fischerhude / Privatsammlung, USA (in den 1950er-Jahren erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000

USD 53,800–75,300

Ausstellung

Paula Modersohn-Becker. Gemälde. Kiel, Kunsthaus „Tom Kyle“, 1921, Kat.-Nr. 31 [= Eröffnungsausstellung] / Niedersächsische Landschaften seit 1800. Hannover, Kunstverein, 1953, Kat.-Nr. 249

Die Landschaft des Teufelsmoors nördlich von Bremen ist bis heute überwältigend in ihrer Kargheit, Weite und Leere. Für Paula Becker muss die Rückkehr aus dem trubeligen Paris zurück in diese unwirtliche Gegend einem Weltwechsel gleichgekommen sein. In der Neujahrsnacht 1900 war die junge Malerin – begleitet von ihrer Freundin Clara Westhoff – in die französische Metropole aufgebrochen. Dort hatten die beiden Künstlerinnen begierig zahlreiche neue Eindrücke in sich aufgesogen, die Paula Becker in den darauffolgenden Tagen, Wochen und Monaten zu einem wahren Schaffensrausch inspirierten und insbesondere Einfluss nahmen auf ihre Auffassung von Malerei und Farbe.

„Zunächst war es ein seltsamer Eindruck für uns, auf den langen Birkenchauseen wieder in das heimatliche Land hineinzuwandern, nach dem wir uns in der Ferne gesehnt hatten“, erinnert Clara Westhoff die Rückkehr nach Worpswede: „Das Land war so ernst und so schwer, so dunkel, so schien es uns, und so ernst und schweigsam die arbeitenden Bauern, die rechts und links in den Torfstichen zu sehen waren. [...] Wir waren tief ergriffen und bewegt von diesem Unterschied zwischen unserer jetzt kärglich erscheinenden Heimat und den Eindrücken der vergangenen Monate“ (Clara Westhoff, zit. nach: Rainer Stamm: Ein kurzes intensives Fest. Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie. Stuttgart 2007, S. 84).

Nach ihrer Rückkehr setzte eine intensive Arbeitsphase ein. Ein für Paula Becker eigenartig bestimmendes Sujet dieser Zeit, das sich zu einer umfangreichen Serie entwickelt, sind ihre markanten Birken-Studien. In den Werken anderer Künstler der Worpsweder Kolonie sind die charakteristischen Bäume fester Bestandteil der Landschaft, doch bei Paula Becker werden die Birken zu einem Schlüsselmotiv, das sie auf höchst eigentümliche Weise erfasst: Die Künstlerin verzichtet weitgehend darauf, die flirrenden, kleinen Blätter oder den charakteristisch-zweifarbigen Stamm zu schildern, sondern konzentriert sich – häufig in dem an japanische Holzschnitte erinnernden, schmalen Hochformat – auf einen Bildausschnitt, der einem fotografischen Close-up gleicht und Baumkrone, Äste oder Wurzelwerk ausblendet. Das Bild ist hier nicht mehr Abbild der Natur, sondern von allen Konventionen befreite Malerei.

Auch in unserem Gemälde von 1901 sind zwei Birken das bestimmende Bildmotiv. Im Hintergrund der fast monochromen Landschaft ist am rechten Bildrand – quasi als Kontrapunkt – ein auffälliges rotes Haus zu sehen, welches sich auf verschiedenen weiteren Gemälden wiederfindet.

Die Begeisterung für das Motiv der Birken hatte die Künstlerin bereits bei ihrem ersten Besuch in Worpswede erfasst, die sogleich verschiedene Skizzen fertigte. 1897 notierte sie in ihrem Tagebuch über die für die Landschaft charakteristischen Bäume: „Die zarten schlanken Jungfrauen, die das Auge erfreuen. Mit jener schlappen, träumerischen Grazie, als ob ihnen das Leben noch nicht aufgegangen sei. Sie sind so einschmeichelnd, man muß sich ihnen hingeben, man kann nicht widerstehen. Einige sind auch schon ganz männlich kühn, mit starkem, geradem Stamm. Das sind meine ‚modernen Frauen‘[...]“ (zit. nach: Günter Busch und Liselotte von Reinken (Hg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Frankfurt a. M., 2007, S. 128). GK



## 25 Albert Oehlen

Krefeld 1954 – lebt in Bühler, Schweiz und Segovia, Spanien

Ameise. 1982

Öl und Latex auf Leinwand. 67,5 × 89 cm  
(26 5/8 × 35 in.). Rückseitig mit Kreide in Schwarz  
signiert und datiert: A. Oehlen 82. Auf dem Keilrah-  
men ein Etikett der Galerie Max-Ulrich Hetzler, Stutt-  
gart. [3201] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Max Hetzler, Stuttgart / Politischer Club  
Colonia (PCC), Köln / Privatsammlung, Rheinland

EUR 60.000–80.000

USD 64.500–86.000

In der Regel gibt es in der Malerei Albert Oehlers viel Ironie und Tiefgründiges, nicht selten beides in einem: Selbstpor-  
träts mit Palette oder Pferd, ein Führerhauptquartier mit  
Hakenkreuz im Anschnitt. Es werden Denkmale von Militär-  
diktaturen gefällt, und ein deutscher Adler macht Kopfstand  
auf dem Zuckerhut in Rio. Der Blick auf die kraftvolle, eben-  
so intelligente wie sinnliche Malerei wird dadurch gelegent-  
lich, wenn nicht verstellt, so doch etwas abgelenkt. Hinter  
Kalauer und Herrenwitz, Wortspiel und politischer Anspie-  
lung, die die Rezeption Oehlers wie die seiner Freunde und  
Entourage der 1980er – Kippenberger, Büttner oder Herold  
– bis heute wesentlich prägen, gibt es immer wieder auch den  
grandiosen Maler Albert Oehlen zu entdecken.

Sein gern zitiertes Bonmot „Morgens lasen wir die  
Bildzeitung, mittags haben wir gemalt, und was abends  
dabei herauskam, daran war die Gesellschaft schuld“  
beschreibt eben nur eine Seite seiner Malerei. Dies umso  
mehr, wenn die große malerische Geste im kleinen Format  
nicht minder kraftvoll auftritt und ganz ohne vordergründige  
inhaltliche Aufladung auskommt. Etwa in dieser „Ameise“ im  
kleinen, fast intimen Format. Wobei das winzige Insekt das  
Format fast sprengt. Die in Oehlers Bild knapp einen Meter  
große Ameise hat sich verheddert in den Fängen der Malerei.  
Oder ist sie gerade dabei, ebenjene Malerei zu zerlegen?  
Vielleicht ist sie auch nur ein weiteres Alter Ego des Künstlers  
als schwer arbeitendes, hier aber auf sich allein gestelltes  
Maler-Tier, das die Welt zugleich erschafft und zerlegt.

Und wieder fragt man sich, was es eigentlich auf sich  
hat mit diesem Kampfbegriff des „Bad Painting“, wenn das  
Insekt gekonnt aus wenigen Strichen vor dem abstrakten  
Hintergrund entsteht. Ist das „schlechte Malerei“, wenn die  
schwarz-weiße Ameise mit den Farben im Kampf zu liegen  
scheint? Sodass nur noch minimale Reste von Rot und Blau  
an den Rändern zu sehen sind und das Gelb wuchtig weg-  
gerakelt wird? Wohl kaum. ME



## 26 Horst Antes

Heppenheim 1936 – lebt in Karlsruhe und Castellina/Chianti

„Figur mit blauem Arm 2“. 1964

Ei-Öl-Tempera auf Leinwand. 100 × 90,5 cm  
(39 3/8 × 35 1/8 in.). Auf dem Keilrahmen Etiketten der  
Ausstellung Berlin 1964 (s.u.) und der Bayrischen  
Staatsgemäldesammlungen München. Werkverzeich-  
nis: Szymczak 1964-19. [3077]

Provenienz

Franz Marc Museum, Kochel am See – Sammlung Stif-  
tung Etta und Otto Stangl / Privatsammlung, Nord-  
rhein-Westfalen

EUR 70.000–90.000

USD 75,300–96,800

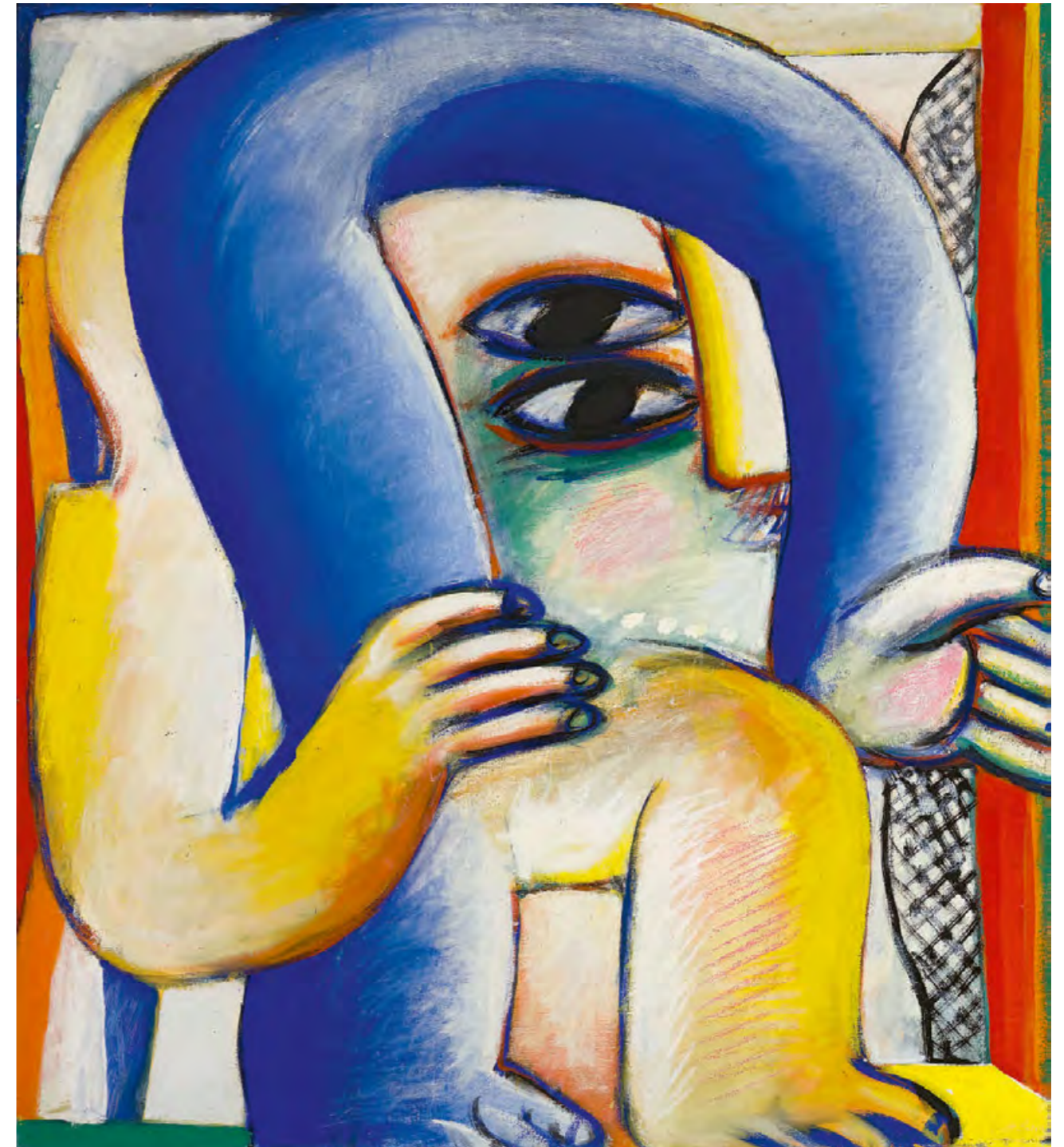
Ausstellung

13. Jahresausstellung. Deutscher Künstlerbund. Berlin,  
Hochschule für Bildende Künste, 1964, Abb. S. 152 /  
Horst Antes. Bilder, Arbeiten auf Papier, Mappenwerke  
aus der Sammlung Etta und Otto Stangl. Frankfurt a. M.  
Galerie Jahrhunderthalle Hoechst, und Halle, Staatli-  
che Galerie Moritzburg, 1996/97, Kat.-Nr. 3, Abb. S. 36 /  
Antes und Ranru und Boro. Kochel am See, Franz Marc  
Museum, 2010, Abb. S. 21

Horst Antes gehört zu den Malern und Bildhauern, die schon sehr früh zu einem unverwechselbaren Stil fanden. Der gebürtige Heppenheimer war 25 Jahre alt, als er zum ersten Mal einen „Kopffüßler“ schuf. Diese Figuren zeichnen sich dadurch aus, dass sie praktisch keinen Oberkörper haben: Kopf und Arme sitzen direkt auf den Beinen auf. Die Kopffüßler wurden für Antes zum Ausgangspunkt eines künstlerischen Instrumentariums, das der Kunstkritiker der FAZ, Niklas Maak, als „modellhafte, allegorische Fabelwelt“ beschrieb: Wie die Götter der Antike, so Maak, „sind die Kopffüßler seines privatmythologischen Kosmos Darsteller menschlicher Zustände“.

In seiner Rezension der großen Antes-Retrospektive 2013 im Berliner Martin-Gropius-Bau zitiert Maak im Folgenden aus dem Text des Kurators der Schau, des Lyrikers, Diplomaten und Kulturmanagers Joachim Sartorius: „Sie (die Kopffüßler) können monumental und aggressiv sein, Trauer zeigen oder Scheu, manchmal ist ihnen eine naive Anmut eigen, sie können zutraulich sein oder irritierend, sie können sich maskieren oder verlieben.“ Daraus schließt Maak, dass die Kopffüßler „wie das Personal der Mythen der Antike [sind], chiffrenhafte Figuren, an denen ein Mensch sich selbst erklärt“ (zit. nach: Niklas Maak: Bilder aus der Innenwelt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.7.2013).

Betrachtet man die „Figur mit blauem Arm 2“ von 1964, möchte man diese trefflichen Charakterisierungen noch ein wenig ergänzen. Gerade in den frühen Arbeiten von Antes' Bilderkosmos sind die Figuren Stellvertreter der Gefühls- und Gemütswelt ihres noch nicht einmal dreißigjährigen Schöpfers. Sie sind aber vor allem auch zutiefst rätselhaft. Bei unserem Kopffüßler mit dem blauen Arm sollte man nicht einmal versuchen, aus dessen Physiognomie schlau werden zu wollen. Antes gilt seit den frühen Sechzigerjahren als Mitbegründer und Hauptvertreter der neuen figurativen Malerei, doch hier zeigt er, wie weit eine solche Begrifflichkeit gefasst sein kann. Sein Kopffüßler ist wie ein antikes Orakel, er ist ein verklausuliertes Zeichen. Dieses Wesen weist mit seinem blauen Arm offensichtlich in eine bestimmte Richtung, doch der Sinn dieser Geste ist zumindest mehrdeutig – und das ist fast eine Untertreibung. UC



## 27 Karl Otto Götz

Aachen 1914 – 2017 Niederbreitbach

„Werla“. 1973

Mischtechnik auf Leinwand. 80 × 100 cm  
(31 ½ × 39 ¾ in.). Unten links signiert: K. O. Götz.  
Rückseitig signiert, datiert, betitelt und bezeichnet:  
K. O. GÖTZ 1973 „WERLA“ Karin zugeeignet 73.  
Werkverzeichnis: Lissmann WV1-1973-03 (Online-  
Werkverzeichnis). [3279]

Provenienz

MB ART, Galerie Marlies Breitling, Stuttgart / Privat-  
sammlung, Süddeutschland

EUR 30.000–40.000

USD 32,300–43,000

Ausstellung

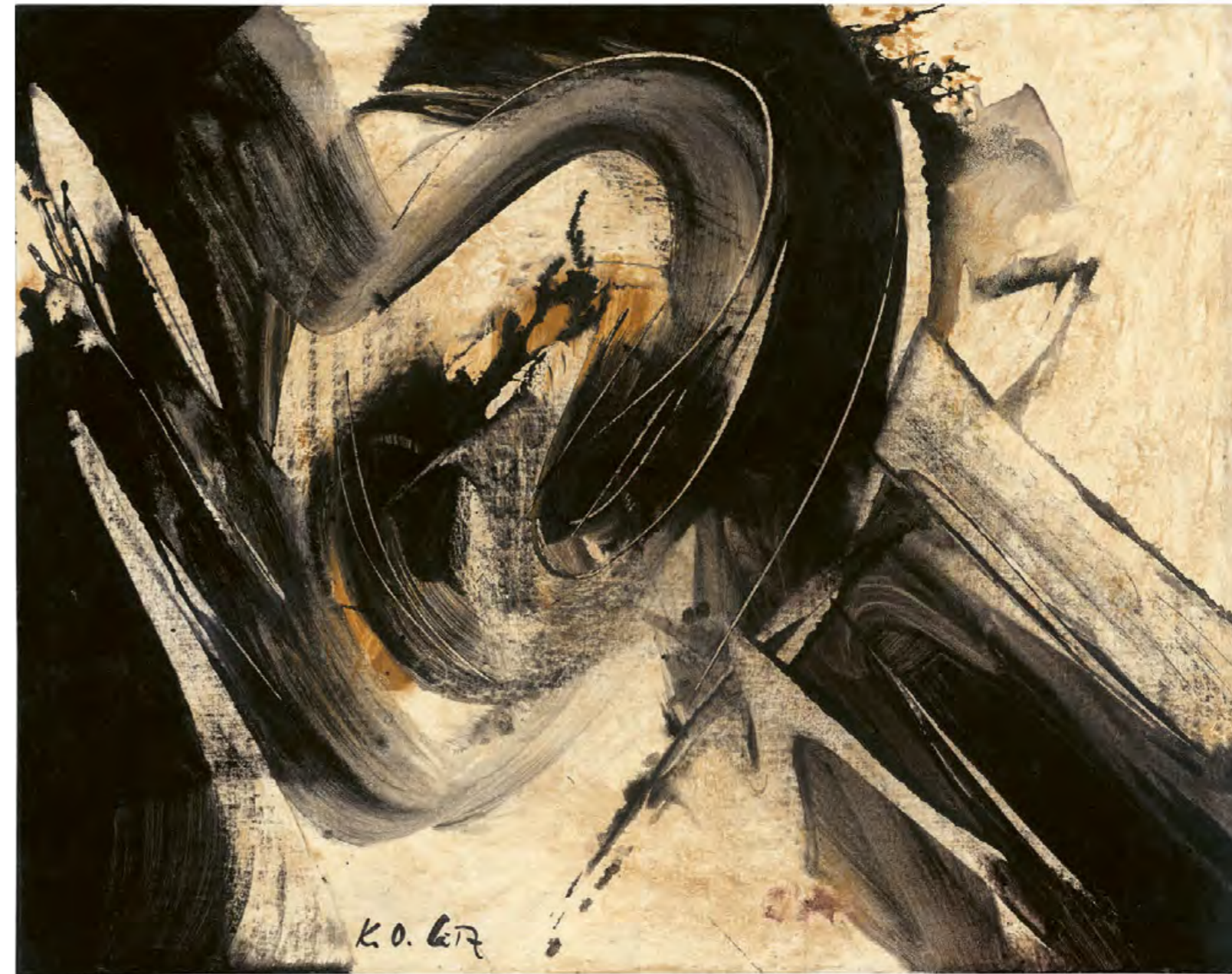
K. O. Götz. Stuttgart, MB Art Galerie, Marlies Breitling,  
1987

Karl Otto Götz arbeitete, wie Peter Brüning auch, mit einer reduzierten Farbpalette – hier das typische Schwarz und Weiß mit einem zusätzlichen ockerfarbenen Gelbton. In früheren Werken hatte Götz häufiger mehrere Farbtöne kombiniert. Sein Malvorgang bestand zuerst aus der Vorbereitung des Malgrunds, dem Herstellen einer möglichst flachen und glatten Oberfläche. Anschließend hat er Farbe mit Kleisteremulsion verdünnt, um den flüssigen, reibungsarmen Farbauftrag, der in diesem Bild ansichtig ist, gewährleisten zu können. Teilweise opake Zonen sind visuell undurchdringlich, andere lassen wiederum Tropfenverläufe und halbtransparente Schlieren erkennen. Fast schon modest scheint hier die Malerei auf ihr Wesentliches reduziert worden zu sein, einen dynamischen Farbauftrag, in den dann in einem weiteren Schritt mit einer Rakel manch aufgetragener Farbschwung wieder eingeritzt oder abgetragen wurde. So konnten starke Kontraste mit feinen Linien entstehen, die das Bild detailreich werden lassen und ein bloßes Vorder- und Hintergrundgefüge durch dieses palimpsestartige Arbeiten auflösen.

Im Jahr 1959 wurde Götz Professor für Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf. Anders als Brüning blieb Götz seinem informellen Bildkonzept, das er fortwährend modifizierte, treu und ging im Rahmen seiner Tätigkeit auch der Frage nach, welchen Informationsgehalt ein Bild vermitteln kann. Während großformatige Gemälde den gesamten Körper von Götz in Anspruch nahmen, haben kleinformigere Bilder seine Körper-Arm-Schulter-Partie mobilisiert. Seine Malerei ist daher ein Spiegel der körperlichen Möglichkeiten und Dokument einer Dynamik und wohlüberlegten, aber zügigen Ausführung. DE



K. O. Götz in seinem Düsseldorfer Atelier. 1959





## 28 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Feuersäule“. 1965

Öl auf Leinwand. 140 × 162 cm (55 1/8 × 63 3/4 in.).

Unten rechts signiert und datiert: Nay. 65. Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert: NAY – „Feuersäule“ – 1965 -. Dort auch ein Etikett der Ausstellung Köln 1989 (s.u.). Werkverzeichnis: Scheibler 1174. [3291] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Hessen

EUR 150.000–200.000

USD 161,000–215,000

Ausstellung

E. W. Nay. München, Galerie Günther Franke, 1965, Kat.-Nr. 8 / Galerie Orangerie-Reinz Köln 1959–1989. 30 Jahre Orangerie. Jubiläumsausstellung. Köln, Galerie Orangerie-Reinz, 1989, Abb. S. 61

Literatur und Abbildung

Werner Haftmann: E. W. Nay. Köln, DuMont, 1991, S. 261, Abb. 101

Als Ernst Wilhelm Nay das Gemälde „Feuersäule“ malte, war er der meistdiskutierte Künstler in Deutschland. Im Jahr zuvor hatte er mit drei Bildern, die Arnold Bode bei ihm bestellt hatte, den „Documenta-Streit“ ausgelöst (es liegt eine gewisse Ironie darin, dass Nay den „Ehrentitel“ des umstrittensten deutschen Künstlers bald darauf an Joseph Beuys abtreten musste, mit dem ihn tatsächlich überhaupt nichts verband). Doch genau betrachtet war der „Documenta-Streit“ im Grunde nur ein Abbild der inneren Verfassung Nays. Zeit seines Lebens zweifelte er an sich, fand dann bildnerische Lösungen, die ihn nicht nur befriedigten, sondern regelrecht euphorisierten – nur um alsbald wieder von neuen Werk-Phasen abgelöst zu werden. Ernst Wilhelm Nay mag äußerlich ruhig und überlegt gewirkt haben, was man im Übrigen auch an seinen im „Lesebuch“ von 2002 zusammengefassten Schriften und Briefen erkennen kann. Aber als Maler muss es in ihm gebrodelt haben, und dieses Energiezentrum schien jederzeit zu Eruptionen bereit.

Insofern ist der Titel „Feuersäule“, den Nay dieser Arbeit von 1965 gab, kein Zufall. Um die Jahre 1964/65 schloss Nay den Werkkomplex der „Augenbilder“ ab und begann mit seinem letzten Konvolut an Bildern, die man klar von den vorangegangenen unterscheiden kann. Eines der ersten Gemälde, die er 1965 schuf, trägt den Titel „Meditation“ – und man weiß von seinem Biografen Werner Haftmann, dass Nay selbst es sehr schätzte. Haftmann beschreibt die Veränderungen nach den unruhigen frühen Sechzigerjahren folgendermaßen: „Die Bilder werden wieder ganz flach und machen in der Entfaltung ihres Dekors den Eindruck, als seien sie mit Schablonen gefertigt.“ Der 1967 zum ersten Direktor der Neuen Nationalgalerie berufene Kunsthistoriker sah in ihnen Parallelen zu Ornamenten, die man in Marokko, Tunesien oder der hispano-maurischen Architektur in Spanien findet. „Es sind nahezu abstrakte Knospenformen [...], nichts botanisch Benennbares, sondern eher Schattenformen einer besonderen Vegetation, die sich auf weißer Wand abzeichnen“ (zit. nach: Werner Haftmann: E. W. Nay. Köln 1991, S. 258).

Ähnliches gilt für das auch von Haftmann erwähnte Gemälde „Feuersäule“, wenngleich dort die Farbkomposition aus Nachtblau, Himmelblau, Schwarz, Ocker und hellem Gelb in diesem „stürmisch bewegten, spontan hingemalten Bild“ (a. a. O., S. 261) wesentlich dramatischer erscheint. Einzelne Elemente erinnern an Arabesken, und so „stürmisch bewegt“ Haftmann diese Arbeit empfand, könnte darüber doch auch das genaue Gegenteil gesagt werden. Denn bei aller Aufgewühltheit strahlt das Gemälde auch Reife und Ruhe aus. Die Dynamik der aufstrebenden gelben Feuersäule und der diagonalen hellblauen Zone trifft auf Entschleunigung und visuelle Verlangsamung – durch das dunkle Blau des Hintergrunds, den ockerfarbenen Schatten an der gelben Säule und die wie ein spirituelles Zeichen wirkende schwarz-weiße Formation in der linken unteren Ecke der Leinwand.

So vereint Ernst Wilhelm Nays „Feuersäule“ auf komplexe Weise Gegensätze, die eine neue Harmonie ergeben. Aber mit Gegensätzen, miteinander ringenden Empfindungen und Gedanken war der Maler ja vertraut. UC



## 29 Alighiero Boetti

Turin 1940 – 1994 Rom

„Una parola al vento due parole al vento tre parole al vento 100 parole al vento“. 1989

Stickerei auf Nessel. 86,4 × 24,6 cm  
(34 × 9 5/8 in.). Rückseitig auf dem Überspann mit Filzstift in Blau signiert: alighiero boetti. Ebendort mit Kugelschreiber in Blau mit Richtungspfeil versehen. Mit einem Zertifikat des Archivio Alighiero Boetti, Rom, vom 31. Januar 2024. Das Werk ist unter der Nummer 10410 im Archivio Alighiero Boetti registriert. [3032].

Provenienz

Privatsammlung, Baden-Württemberg (1998 bei der Galerie Raffaelli Studio D'Arte, Trento, erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 86.000–129.000

Ordnung und Unordnung, Schema im Chaos, berechneter Zufall: Diese Leitthemen des italienischen Künstlers Alighiero Boetti finden sich in seinem Werk „Una parola al vento due parole al vento tre parole al vento 100 parole al vento“ wieder. Die Stickerei eröffnet eine auf den ersten Blick willkürliche Ansammlung bunter Buchstaben. Erst nach einigen Augenblicken des Rätselns verbinden sich die Buchstaben zu dem den Bildtitel gebenden Satz: ein Wort im Wind, zwei Wörter im Wind, drei Wörter im Wind, 100 Wörter im Wind.

Boetti sagt über sein Spiel der versteckten Worte: „Ich habe viele Arbeiten gemacht, die eine visuelle Störung erzeugen, die eigentlich eine mentale repräsentiert. Es geht darum, ob man die Regeln des Spiels beherrscht. [...] Wie beim Betrachten des Sternenhimmels: Jemand, der die Anordnung der Sterne nicht kennt, wird Chaos sehen, ein Astronom sieht alles klar.“

Die Stickerei entsteht in einer zweiten Schaffensphase Boettis. Ursprünglich ein Teil der italienischen Arte-Povera-Bewegung, die sich durch eine anti-elitäre Haltung zur Kunst auszeichnet, wendet Boetti sich in den 1970er-Jahren ab von der politischen Kunst, wie Luciano Fabro oder Jannis Kounellis sie praktizierten. Begründet in der von ihm behaupteten Verwandtschaft zu einem muslimischen Mönch und Abenteurer des 18. Jahrhunderts, verspürt Boetti eine tiefe Orient-Sehnsucht und bereist Afghanistan und Pakistan.

Er wird inspiriert von afghanischen Landkartenteppichen und beginnt eigene Entwürfe an die Weberinnen und Stickerinnen zu schicken, so auch die „Arazzi“, denen unser Werk entstammt. Jedes „Arazzo“ (arazzo ital. für Wandteppich) tritt in Serie auf, doch gleicht keines exakt dem nächsten.

Jeweils vier Quadrate nach unten und in die Breite bilden einen Teppich-Abschnitt, in jedem einzelnen ein Buchstabe in kräftiger Farbe auf ebenso kräftigem Untergrund. Um die strenge Geometrie des mosaikartigen Rasters hervorzuheben, werden nur Großbuchstaben gewählt, jeder Buchstabe steht sowohl für sich als auch für das Ganze. Durch diese Zerlegung erlaubt Boetti dem Betrachter, Form und Klang der Buchstaben neu zu entdecken, anstatt Sprache auf ihre Informationsfunktion zu reduzieren.

Der Künstler gibt nur das Konzept vor, die farbliche Gestaltung ist den Stickerinnen überlassen, und so wird jedes Werk Ausdruck der Individualität seiner Herstellerin, ein von Boetti berechneter Zufall.

CM





## Lena Reichelt Leuchtkraft und Lichtzauber – Otto Freundlich's autonome Farbereignisse als Frucht mittelalterlicher Glasmalerei

Otto Freundlich, 1878 in Stolp geboren, hat sich erst relativ spät, im Alter von 27 Jahren, der bildenden Kunst zugewandt. Als Maler, Bildhauer, Grafiker, Verfasser kunsttheoretischer und gesellschaftskritischer Schriften sowie als Glasmaler entwickelte er eine individuelle abstrakte Formensprache und trat trotz enger Vernetzung innerhalb der avantgardistischen Kunstszene in Deutschland und Frankreich nicht in künstlerische Abhängigkeit zu seinem Umfeld. Sein ausgeprägtes Selbstverständnis und sein Selbstbewusstsein als Künstler machten ihn früh zum Individualisten. Nach einer künstlerischen Ausbildung in München und Berlin reiste Freundlich 1908 erstmals einige Monate nach Paris und bewohnte dort, Tür an Tür mit Pablo Picasso, ein Atelier im Künstlerhaus Bateau-Lavoir. 1910 siedelte er für längere Zeit in die französische Kunstmetropole um, ohne jedoch seine Kontakte nach Deutschland abzubrechen. Im März 1914 schließlich zog er nach Chartres und bewohnte dort im Juli für einige Wochen ein Atelier im Nordturm

der Kathedrale, wo er sich erstmals mit mittelalterlicher Glasmalerei auseinandersetzte. Voller Begeisterung berichtete er von der „[...] Pracht der Glasfenster am portail royal, [die] in größter Nähe sichtbar sind“ (Brief von Otto Freundlich an Wilhelm Niemeyer vom 4.7.1914, S. 184–185; in: Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): Otto Freundlich und die rheinische Kunstszene. Bonn 2006, S. 184).



Atelier von Otto Freundlich und Jeanne Kosnick-Kloss. Paris

Dieser Aufenthalt in Chartres gilt als Schlüsselereignis für Otto Freundlich's späteres Schaffen, bis in die 1940er-Jahre finden sich immer wieder motivische Zitate der Rosenfenster aus Chartres (vgl. Otto Freundlich, „Rosace II“, 1941). Freundlich selbst beschrieb seinen Aufenthalt in Nordfrankreich mit den Worten: „Ich war ca. 5 Monate der Welt in Chartres verfallen und bin für mein Leben lang gezeichnet daraus hervorgegangen [...]“ (Brief von Otto Freundlich an Gottfried Heinersdorff vom 22.12.1917; in: Archiv Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, Berlinische Galerie, Berlin; zit. nach: Verein August Macke Haus e.V. (Hg.), 2006, S. 300). So hatte die Chartreser Zeit sein intensives Interesse für die Technik der Glasmalerei geweckt, insbesondere die Möglichkeiten der Darstellung intensiver Farbleuchtkraft und großer Helligkeitsunterschiede. Darüber hinaus prägte das Studium der Rosenfenster von Chartres und Freundlich's Faszination für die Architektur der gotischen Kathedrale sein Verständnis einer kosmischen Ordnung in der Kunst, also seine

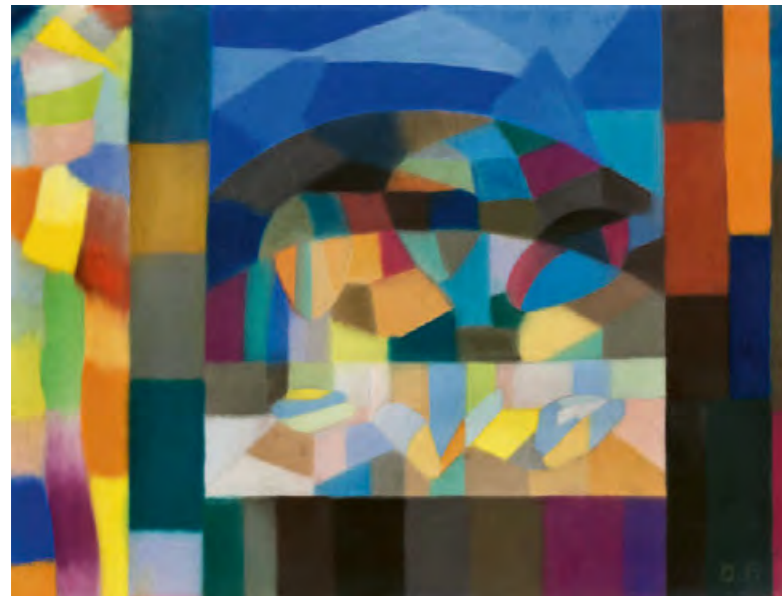
Vorstellung vom Verhältnis des Individuums zum Kosmos und zur Natur, der er mittels einer eigenen Formensprache Ausdruck verlieh und in seinen kunsttheoretischen Schriften formulierte.

1922 gestaltete Freundlich ein erstes Glasfenster im Auftrag seines Förderers Julius Wissinger, und zwei weitere Glasmalereien entstanden 1924 in der Berliner Werkstatt des Glasbauers und Mitinhabers der Firma Puhl, Wagner & Heinersdorff, Gottfried Heinersdorff (vgl. Otto Freundlich, „Fries (Liegende Frau)“, 1924).

Abb. links: Kathedrale Notre-Dame von Chartres.  
Südrose über Fünffenstergruppe



Parallel zur Technik des geschnittenen Glases widmete sich Freundlich in den 1920er-Jahren zahlreichen Pastellen, die eng mit seiner Hinwendung zum Glas und seinen Erfahrungen in Chartres verbunden sind. Die Zersplitterung der Fläche und Zerlegung der Form zur Entfesselung ihrer jeweils eigenen Kraft im kosmischen Gefüge beschrieb Freundlich in Briefen an seinen Freund, den Maler Amadeo de Souza-Cardoso, bereits 1914 aus Chartres. Eine solche Zerlegung und neue Zusammensetzung von Formen ist Grundelement seiner individuellen Bildsprache, die sich bereits in seiner ersten abstrakten Arbeit von 1911 (vgl. Otto Freundlich, „Komposition“, 1911) andeutet, und gipfelt in den farbintensiven Pastellen der 1920er-Jahre, wie das vorliegende Blatt eindrücklich zeigt.



Los 30

Der betonte Vertikalismus in „Blick aus dem Fenster“, das hier mittig genutzte Motiv des Bogens als Anlehnung an gotische Architektur, die fast schon mosaikartige Zusammensetzung einzelner Elemente zu neuen Formen, die Farbintensität und Spannung zwischen Licht und Schatten sowie die freischwebenden Elemente im Raum gegenüber klarer architektonischer Struktur veranschaulichen eindrucksvoll, wie eng Glas und Pastell für Freundlich insbesondere in den 1920er-Jahren beieinanderlagen. Leuchtende, ineinander verschwimmende Farbfelder, sich frei entlang des linken Bildrandes bewegend, stehen fast schon konträr zu den sonst mauerartig neben- und übereinandergesetzten einzelnen Formenelementen, die sich zu neuen Strukturen verbinden. Weiche Farbübergänge wetteifern mit intensiven Farbkontrasten. Gerade diese Gegensätze von Licht und Schatten, von freien und gebundenen Formen, von klaren Konturlinien und ineinander verlaufenden Farben sind bewusste Kompositionsmittel einer eigenen Farb- und Formensprache, die das Œuvre Otto Freundlichs so einzigartig macht.

Das großformatige Pastell „Blick aus dem Fenster“ wird dominiert von einer konstruiert zusammengesetzten Umrahmung des Bildzentrums, das durch die spielerisch schwebenden Farbfelder links im Bild leicht nach rechts versetzt ist. Während rechtsseitig am Bildrand die Rahmung in drei nebeneinander verlaufende, unterschiedlich breite, vertikale Stränge untergliedert ist, besteht die Umrandung links aus klar übereinandergesetzten Farbrechtecken. Zum unteren Bildrand greift Freundlich diese Rechtecke in gleicher Blockhaftigkeit wieder auf, setzt sie jedoch vertikal nebeneinander. Mit Ausnahme des kräftig orangen, hochkantigen Formenelements rechts oben, als farbliche Korrespondenz zur Leichtigkeit im linken Bildrand, dominieren hier dunklere, zurückgenommene Farbtöne.

Mittig öffnet sich der Blick in das Bildinnere, aufgeteilt in vier Bildabschnitte, in denen unterschiedlich runde und eckige Elemente, mal eng verzahnt, mal

nebeneinander platziert, zu neuen Formen zusammenwachsen. Begrenzt durch den oberen Bildrand, spannt sich, alles übergreifend, ein blauer Bogen, bestehend aus meist dreieckigen und farblich unterschiedlich abgestuften Formenelementen. Darunter, zurückhaltender meist in Braun- und Grüntönen, schließt sich eine Bogenform an, deren Schwung nach unten hin erneut aufgenommen wird. In Anlehnung an einen architektonischen Sockel platziert Otto Freundlich unterhalb dieser drei Bogenformen einen breiten, rechteckigen Streifen, der aus hellen gelblich-orangen, blauen und grünen Gebilden zusammengesetzt ist.

Während diese Basis zunächst unabhängig von den darüberliegenden Elementen wirkt, entsteht dieser Eindruck doch ausschließlich aufgrund der hellen Farbigkeit. Denn Otto Freundlich bedient sich innerhalb der einzelnen Elemente immer wieder der gleichen ursprünglichen Formen, setzt diese nur unterschiedlich zusammen und lässt so jeweils neue Gebilde entstehen. Es dominieren mittig drei tropfenartige Formenelemente, die, wesentlich schmäler verlaufend, im unteren Bildteil wieder aufgegriffen werden und die farbig zunächst markant erscheinenden Übergänge wieder aufweichen.

Insbesondere mittels der sich von unten nach oben verändernden Farbigkeit von hell zu dunkel lässt der Künstler eine innere Bildspannung entstehen, die den Blick des Betrachters in das Werk hineinzieht und schließlich in der einheitlichen blauen Wolkenformation zur Ruhe kommen lässt, um den Titel des Werks, „Blick aus einem Fenster“, aufzugreifen. Ob das Fenster den Blick auf eine Landschaft oder eine Stadt freigibt, denn Otto Freundlich lebte zur Entstehungszeit des Bildes bereits wieder in Paris, kann nur vermutet werden. Zu konstatieren ist, dass das vorliegende Pastell eindrücklich Freundlichs intensive Auseinandersetzung mit Glasmalerei veranschaulicht und zeigt, welche enge Verbindung für den Künstler zwischen Glas und Pastell insbesondere in den 1920er-Jahren bestand.



Otto Freundlich. 1931



Otto Freundlich. Komposition. 1938-41. Glasgemälde

## 30 Otto Freundlich

Stolp/Pommern 1878 – 1943 Sobibor/Polen

„Blick aus dem Fenster“. Um 1924/25

Pastell auf Papier. 50 × 64,7 cm (19 5/8 × 25 1/2 in.).

Unten rechts monogrammiert: O.F. Werkverzeichnis:  
Heusinger von Waldegg 231. [3102] Gerahmt.

Provenienz

Emil Grobel, Wuppertal (um 1925 vom Künstler erworben) / Clemens Grobel (um 1970–2011) / Privatsammlung, Berlin (erworben bei der Galerie Hasenclever, München)

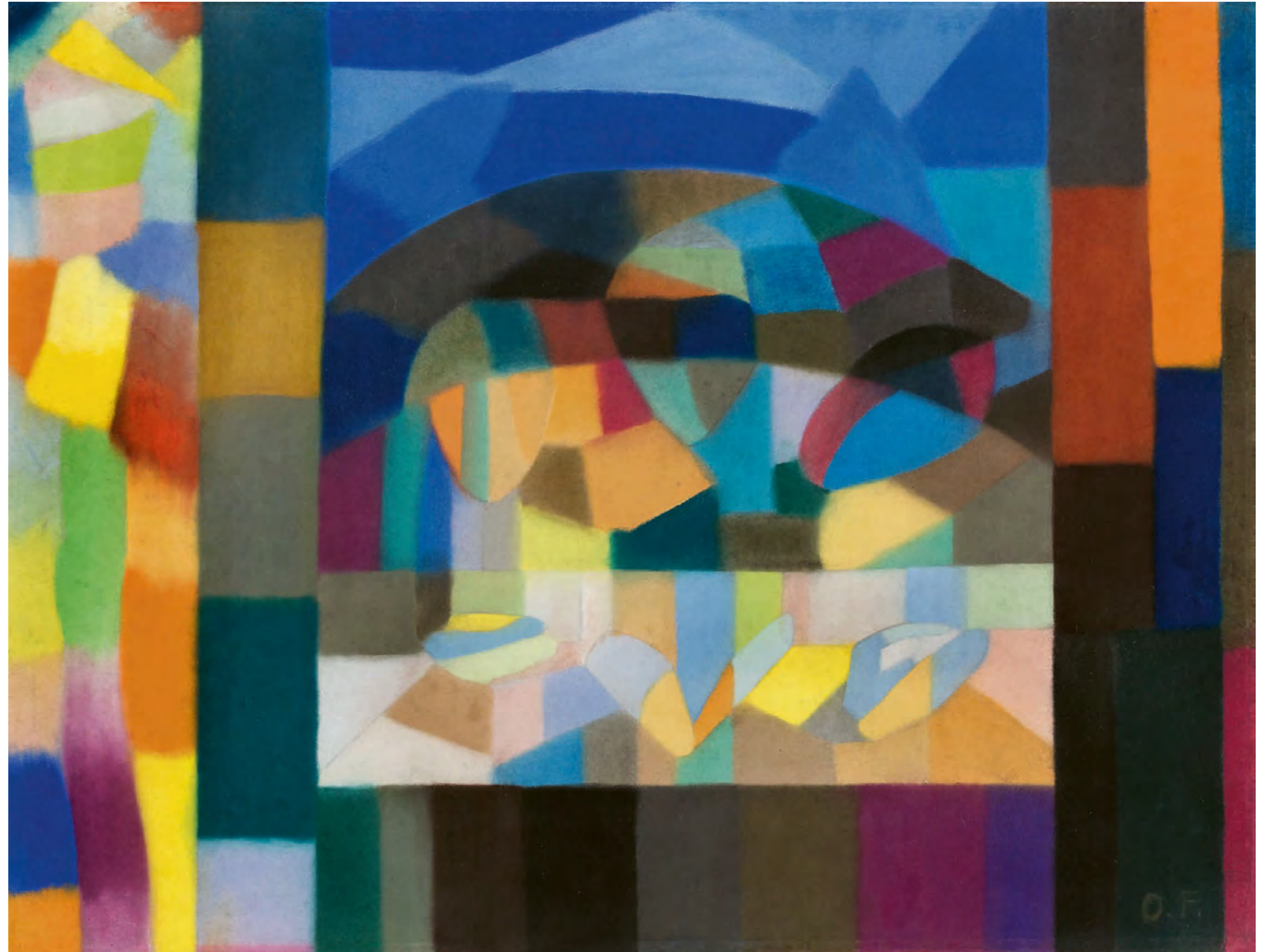
EUR 80.000–120.000

USD 86,000–129,000

Ausstellung

Otto Freundlich 1878–1943. Gemälde, Graphik, Skulpturen. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1960, Kat.-Nr. 10 / Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus. Köln, Museum Ludwig, und Basel, Kunstmuseum, 2017, ohne Kat.-Nr., Abb. S. 160

Der erste Besitzer des Pastells war der Wuppertaler Rechtsanwalt Emil Grobel, der sich in den Jahren 1925/26 ein Landhaus durch den Architekten Hans Heinz Lüttgen bauen ließ. Es bestach durch seine gestaffelten quaderförmigen Baukörper, die sich dem Höhenterrain des Grundstücks anpassten. Grobel stattete das Haus mit moderner Kunst aus. Das Pastell von Otto Freundlich hing dort neben Bildern der Kölner Progressiven.



## 31 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

Dahlien und Rittersporn. Vor 1933

Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 34,5 × 47,7 cm  
(13 5/8 × 18 3/4 in.). Unten rechts mit Tuschfeder signiert: Nolde. [3265] Gerahmt.

Provenienz

Paul Nordmann, Berlin (von Leopold Reidemeister, Berlin, Mitte der 1930er-Jahre für dessen Sammlung erworben, seitdem in Familienbesitz) / Privatsammlung, Berlin (1988 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 129,000–161,000

Literatur und Abbildung

Auktion Nr. 7: Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.  
Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 25.11.1988, Kat.-  
Nr. 81, m. Abb.

„Es war mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und plötzlich war ich fast beim Malen. [...] Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal; emporsprießend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend“ (zit. nach: Emil Nolde: Mein Leben. Köln, 2. Aufl., 1979, S. 148).



## 32 Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Fischer am Strand“. 1924

Aquarell und Tuschfeder auf Papier. 50 × 64,5 cm (19 5/8 × 25 3/8 in.). Unten rechts signiert und datiert: SRottluff 1924. Rückseitig mit Bleistift betitelt: Fischer am Strand sowie signiert und bezeichnet: K. Schmidt-Rottluff Bln. Zehlendorf Schützallee 136. Das Aquarell ist registriert im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin. Randmängel. [3237] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland (in den 1950er-Jahren erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 40.000–60.000

USD 43,000–64,500

Ausstellung

Karl Schmidt-Rottluff, Ausstellung zum 70. Geburtstag. Katalog der Ausstellung im Rahmen der Berliner Festwochen. Schloss Charlottenburg, Berlin, 1954 / Karl Schmidt-Rottluff. Duisburg, Städtisches Kunstmuseum, 1955. Kat.-Nr. 68



## 33<sup>N</sup> Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Blick in die Tiefe“. Um 1925

Aquarell und Tuschfeder auf Papier. 69 × 51 cm (27 1/8 × 20 1/8 in.). Oben rechts signiert: SRottluff. Das Aquarell ist registriert im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin. [3002] Gerahmt.

Provenienz

C. Kracht, Schweiz (seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000

USD 53,800–75,300

Ausstellung

Schmidt-Rottluff. Gemälde, Landschaften aus 7 Jahrzehnten. Aquarelle aus den Jahren 1909 bis 1969. Hamburg, Altonaer Museum (Gemälde), und B-A-T Cigaretten-Fabriken GmbH (Aquarelle), 1974, Kat.-Nr. 67, m. Abb.

Kunsthistorischer Begleittext unter [grisebach.com](http://grisebach.com)



## 34 Erich Heckel

Döbeln 1883 – 1970 Radolfzell am Bodensee

„Mädchen am Meer“. 1922

Öl auf Leinwand. 83 × 96 cm (32 5/8 × 37 3/4 in.).

Unten rechts signiert und datiert: Erich Heckel 22.

Rückseitig auf der Leinwand erneut signiert und

datiert: Erich Heckel 22. Auf dem Keilrahmen in

Schwarz betitelt: Mädchen am Meer. Werkverzeichnis:

Hüneke 1922-4. [3088] Gerahmt.

Provenienz

Alfred Hess, Erfurt / Stefan Pauson, Schwager von

Alfred Hess, Bamberg / Horace P. Oscher, Sohn von

Stefan Pauson, Cincinnati/Ohio (1965) / Roman Norbert

Ketterer, Campione d'Italia (1967/68) / Udo und Mania

Bey, Sarlhusen (1968 bei R. N. Ketterer, Campione

d'Italia, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 100.000–150.000

USD 108,000–161,000

Literatur und Abbildung

Paul Vogt: Erich Heckel. Recklinghausen, Verlag Aurel

Bongers, 1965, Kat.-Nr. 1922-4 / Lagerkatalog: Moder-

ne Kunst IV. Campione d'Italia, R. N. Ketterer, 1967,

Kat.-Nr. 35, m. Abb. / Lagerkatalog: Moderne Kunst V.

Campione d'Italia, R. N. Ketterer, 1968, Kat.-Nr. 41,

m. Abb. / Ausst.-Kat.: Erich Heckel im Schleswig-

Holsteinischen Landesmuseum. Gemälde, Aquarelle,

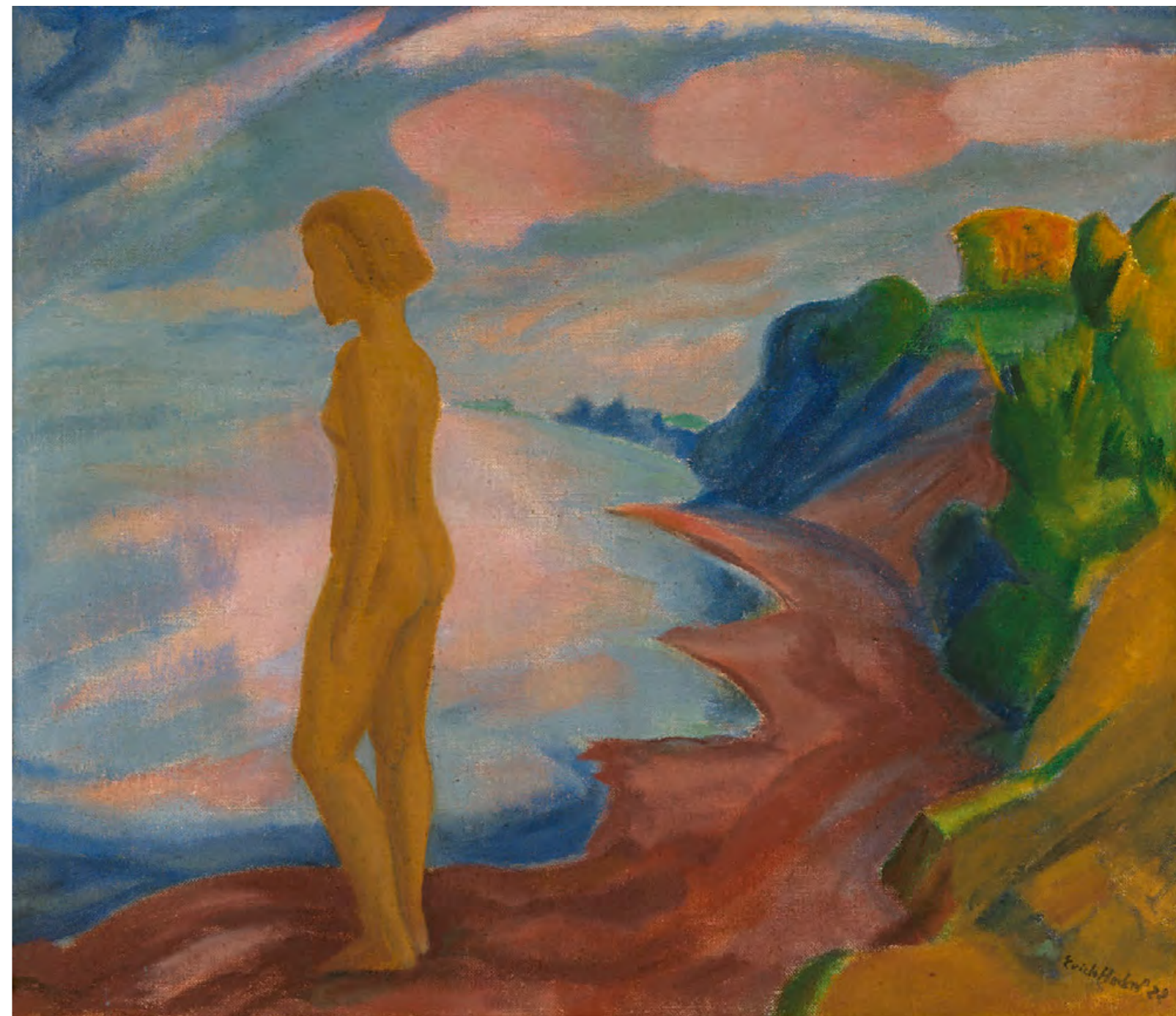
Zeichnungen. Schleswig, Schloss Gottorf, 1980/81,

S. 68 (nicht ausgestellt)

„Das neue Arbeitsjahr fängt für mich jeweils im April an. Der Winter ist im allgemeinen eine geschlossene Arbeitsperiode, [...] da sitzt man in seinem ‚Bau‘ und verarbeitet die Eindrücke des Sommers“, beschrieb Erich Heckel einst seinen Jahresrhythmus (Erich Heckel im Gespräch mit Roman Norbert Ketterer 1958, in: Roman Norbert Ketterer: Dialoge. Bildende Kunst und Kunsthandel, Stuttgart/Zürich 1988, S. 36-63, hier S. 47). Den Eindruck eines Sommers vermittelt auch unser museales Bild von 1922: Eine weibliche, in einem warmen Sandton gefasste Figur – wie wir sie in diesen Jahren häufig in den Bildern Heckels antreffen – ist das bestimmende Motiv in dem großformatigen Ölgemälde „Mädchen am Meer“. In einer eigenartigen Flächigkeit gestaltet Heckel die unbedeckte Figur zwar mit Körperlichkeit schaffenden Konturen, doch auf porträthafte Details verzichtet er vollkommen. Im farblichen Kontrast setzt sich der blau-rosa Hintergrund ab, in dem Meer, Himmel und Wolken ineinander überzugehen scheinen. Die rechte Bildhälfte wird von der dynamischen Uferlinie und einer in Grün- und Blautönen gestalteten Steilküste dominiert.

Das Gemälde entsteht in einem für Heckel erfolgreichen Jahr: Neben mehreren Ausstellungen in verschiedenen Galerien und der Oldenburger Avantgarde-Vereinigung für junge Kunst widmet die Nationalgalerie dem expressionistischen Maler eine Einzelausstellung seiner aktuellen Werke im Berliner Kronprinzenpalais. Auch dort beeindruckt Heckel mit „weite[n] Meeresflächen“, „Silhouetten steiler Menschen gestalten“ und „ins Paradiesische gesteigert[en]“ Landschaftseindrücken, wie es in einer Rezension der Schau heißt (K. Sch. [Karl Scheffler]: Neue Arbeiten von Erich Heckel. In: Kunst und Künstler, 20. Jg. (1922), H. 9, S. 320).

Auch der Kunstkritiker Alfred Kuhn lobt die „Klarheit und Beruhigung“ der neuesten Arbeiten: „Heckel, auf der Höhe des Lebens angelangt, tritt in die lichtvolle Sphäre des reinen Seins. Ruhig stehen oder sitzen Menschen beieinander. Sie bewegen sich kaum. Sie sind nicht in irgendeiner Tätigkeit. Sie haben nicht den Willen zur Aktion. Sie sind reine Existenz. Alles zufällig Bedingte ist von ihnen abgefallen“ (Alfred Kuhn: Berliner Ausstellungen. In: Feuer, 3. Jg. (1921/22), S. 99). Neben diesen Ausstellungen steht das Jahr 1922 im Zeichen eines der bedeutendsten Wandbilder des deutschen Expressionismus: Heckels im Erfurter Angermuseum realisiertes Werk „Lebensstufen“. Initiiert durch den Museumsleiter Walter Kaesbach und finanziert durch den Erfurter Sammler und ersten Eigentümer unseres Bildes Alfred Hess findet Heckel auch hier zu Menschenbildern von reiner Existenz, die unserem „Mädchen am Meer“ verwandt sind. GK



## 35 Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Früchtestilleben“. 1915

Öl auf Leinwand. 55,5 × 70,5 cm (21 7/8 × 27 3/4 in.).  
Unten links signiert und datiert: Lovis Corinth 1915.  
Werkverzeichnis: Berend-Corinth/Hernad 644.  
[3267] Gerahmt.

Provenienz

Robert F. K. Scholtz, Berlin (1926/27) / Arthur Kaiser, Frankfurt a. M. (1953 verkauft an den Kunsthändler Franz Resch, Gauting) / Heinrich Nordhoff, Wolfsburg (1953 von Franz Resch, Gauting, erworben) / Georg Schäfer, Schweinfurt (1956 bei der Kunsthandlung Franz Resch, Gauting, erworben) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 100.000–150.000

USD 108,000–161,000

Kunsthistorischer Begleittext unter [grisebach.com](https://www.grisebach.com)

Ausstellung

Katalog der 27. Ausstellung der Berliner Secession, Berlin 1915, Kat.-Nr. 18, m. Abb. („Obst und Pfefferlinge“ [sic!]) / Berliner Secession 1918, Kat.-Nr. 95, m. Abb. / Corinth Ausstellung. Einhundertsiebenzig Bilder aus Privatbesitz. Berlin, Nationalgalerie, im ehemaligen Kronprinzenpalais, 1923, Kat.-Nr. 165 / Lovis Corinth, Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis. Berlin, Nationalgalerie, 1926, Kat.-Nr. 270 („Früchte“) / Das Stilleben in der deutschen und französischen Malerei von 1850 bis zur Gegenwart. Berlin, Galerie Matthiesen, 1927, Kat.-Nr. 6 („Stilleben mit Pilzen und Früchten“), Abb. S. 71/ Lovis Corinth. Gedächtnisausstellung zur 25. Wiederkehr seines Todestages. Hannover, Landesmuseum, 1950, 2. Aufl., Kat.-Nr. 80 („Stilleben mit Äpfeln, Birnen und Weintrauben“) / Deutsche Impressionisten. Liebermann, Corinth, Slevogt. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 1955, Kat.-Nr. 77, m. Abb. / Deutsche Malerei. Ausgewählte Meister seit Caspar David Friedrich. Wolfsburg, Volkswagenwerk, 1956, Kat.-Nr. 23, Abb. 41 / Lovis Corinth, Gedächtnisausstellung. Zur Feier des hundertsten Geburtsjahres. Wolfsburg, Volkswagenwerk, in der Stadthalle, 1958, Kat.-Nr. 131 / Lovis Corinth. Zur Feier seines hundertsten Geburtstages. München, Städtische Galerie (Gemälde), Staatliche Graphische Sammlung (Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik), 50 Graphische Selbstbildnisse (Galerie Wolfgang Gurlitt), 1958, Kat.-Nr. 89 / Lovis Corinth, 1858–1925. Basel, Kunsthalle, 1958, Kat.-Nr. 76 / Hannover, Kunstverein, 1958, Kat.-Nr. 61 / Lovis Corinth, 1858–1925. Essen, Museum Folkwang, und München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1985/86, Tf. 22 / 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. 114, m. Abb.

Literatur und Abbildung

Die Kunst für Alle, 31. Jg., 1916, Abb. S. 138 / Kunst und Künstler, 14. Jg., 1916, Abb. S. 151 / Deutsche Kunst und Dekoration, 21. Jg., H. 1, Okt. 1917, Abb. S. 27 / A. Kuhn: Lovis Corinth. In: The Studio, Bd. 103, Juni 1932, Abb. 346 / Donald E. Gordon: Modern Art Exhibitions 1900–1916. Selected Catalogue Documentation. 2 Bde. München, Prestel-Verlag, 1974 (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 14/I u. II), hier Bd. I, S. 320, Nr. 1180, Bd. II, S. 879 / Horst Uhr: Lovis Corinth. Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990, Abb. 140



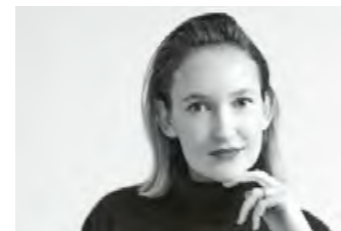
# Grisebach Partner und Repräsentanzen

Grisebach Berlin and Representatives

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



**Daniel von Schacky**  
daniel.schacky@grisebach.com  
T +49 30 885 915 28



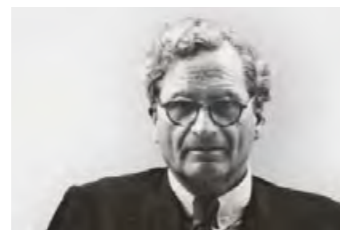
**Diandra Donecker**  
diandra.donecker@grisebach.com  
T +49 30 885 915 27



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



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



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



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



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



**Silke Stahlschmidt**  
Nordrhein-Westfalen/ Benelux  
silke.stahlschmidt@grisebach.com  
T +49 211 8629 2199



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



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



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



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



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



**Michèle Sandoz**  
Schweiz  
michele.sandoz@grisebach.com  
T +41 44 212 8888



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

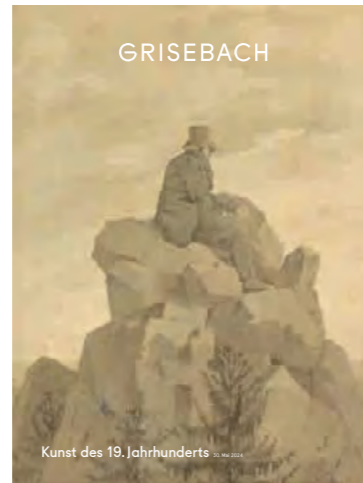
**New York, USA/Kanada**  
auktionen@grisebach.com

# Sommerauktionen in Berlin 30. & 31. Mai 2024

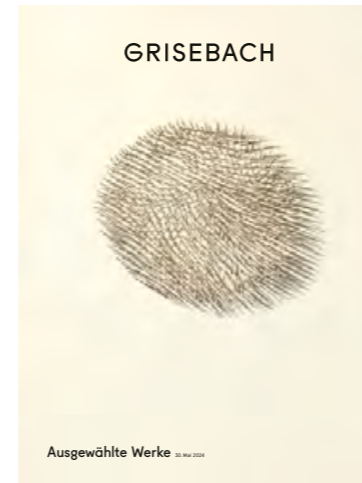
Summer Auctions in Berlin, 30 & 31 May 2024



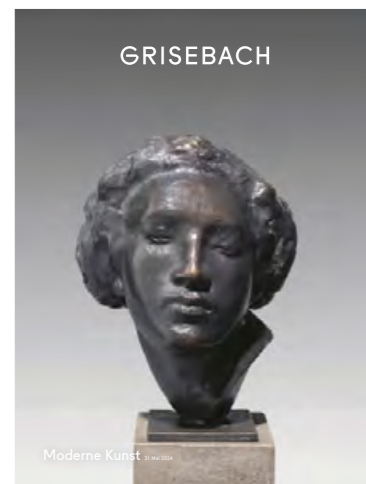
Sammlung Rudolf Zwirner –  
Arbeiten auf Papier  
Donnerstag, 30. Mai 2024, 14 Uhr



Kunst des 19. Jahrhunderts  
Donnerstag, 30. Mai 2024, 15 Uhr



Ausgewählte Werke  
Donnerstag, 30. Mai 2024, 18 Uhr



Moderne Kunst  
Freitag, 31. Mai 2024, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst  
Freitag, 31. Mai 2024, 18 Uhr

Grisebach – Sommer 2024

# Setzen Sie auf unsere Expertise



## Einlieferung zu unseren Auktionen

Kontaktieren Sie unsere Experten unter:

+49 30 885 9150

[auktionen@grisebach.com](mailto:auktionen@grisebach.com)



ONLINE ONLY.  
THIRD FLOOR  
ONLINE ONLY.

Auktion 744  
14. bis 23. Juni 2024

Auktion 745  
23. August bis 8. September 2024



Dorothy Lamone. I lift my lamp beside the golden door. 1977. Farbserigratie auf Papier. EUR 1.000-1.500



# Restitution & Provenienzforschung bei Grisebach

Die Provenienz eines Kunstwerkes ist von größter Wichtigkeit und hat in den letzten Jahren immer weiter an Bedeutung gewonnen. Sie zu recherchieren, wichtige Informationen aufzuspüren, diese zu deuten und zu einem möglichst vollständigen Bild zusammensetzen, ist ein wesentlicher Teil bei der Bearbeitung der uns anvertrauten Werke geworden.

Gerne unterstützen Sie bei Grisebach die renommierte Provenienzexpertin Isabel von Klitzing als Beraterin und ihr Team Dr. Nadine Bauer und Stefan Pucks.

Kontaktieren Sie uns unter [auktionen@grisebach.com](mailto:auktionen@grisebach.com)



Stefan Pucks, Isabel von Klitzing, Dr. Nadine Bauer  
Foto: Roderick Aichinger

- 1 Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.
  - 2 Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:  
USD 1,00 = EUR 0,93 (Kurs vom 2. April 2024)
  - 3 Bei den Katalogangaben sind Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.
  - 4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originalen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Bei druckgrafischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand.
  - 5 Bei den Papieren meint „Büttenpapier“ ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders“ oder „BfK Rives“ beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier“ bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.
  - 6 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.
  - 7 Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.
  - 8 Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.
- 1 Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.
  - 2 The basis for the conversion of the EUR-estimates:  
USD 1.00 = EUR 0.93 (rate of exchange 2 April 2024)
  - 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.



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





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

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

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

## § 5

### Nachverkauf

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

## § 6

### Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

#### 1. Abholung

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

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

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

#### 2. Lagerung

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

#### 3. Versand

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

#### 4. Annahmeverzug

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

#### 5. Anderweitige Veräußerung

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

## § 7

### Haftung

#### 1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

Der Kunstgegenstand wird in der Beschaffenheit veräußert, in der er sich bei Erteilung des Zuschlags befindet und vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden konnte. Ergänzt wird diese Beschaffenheit durch die Angaben im Katalog (§ 2 Ziff. 1) über 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 hammer price, will be charged in addition to the buyer’s premium.

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

##### a) Buyer’s premium

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

##### b) Turnover tax

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

##### c) Exemption from turnover tax

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

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

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

#### 2. Due date and payment

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

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

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

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

### 3. Default

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

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

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

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

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

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

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

## Section 5

### Post Auction Sale

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

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

## Section 6

### Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

#### 1. Pick-up

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

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

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

#### 2. Storage

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

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

### 3. Shipping

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

### 4. Default of acceptance

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

### 5. Sale to other parties

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

## Section 7

### Liability

#### 1. Characteristics of the work of art

The work of art is sold in the condition it is in at the time it is knocked down to the buyer, and in which it was viewed and inspected. The other characteristic features of the work of art are comprised of the statements made in the catalogue (Section 2 Clause 1) regarding the work's creator(s), technique and signature. These statements are based on the scholarly knowledge published up until the date of the auction, or otherwise generally accessible, and on the information provided by the Consignor. No further characteristic features are agreed among the parties, in spite of the fact that such features may be described or mentioned in the catalogue, or that they may 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 0

## Rechnungslegung, Abrechnung

### *Buyer's/Seller's accounts*

auktionen@grisebach.com

+49 30 885 915 36

## Versand und Versicherung

### *Shipping and Insurance*

logistics@grisebach.com

+49 30 885 915 54

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

# Einliefererverzeichnis

## Consignor Index

[3002] 33 [3005] 2, 5 [3032] 29 [3041] 8, 10 [3058] 16 [3060] 19  
[3062] 11 [3077] 26 [3088] 34 [3100] 18 [3102] 30 [3144] 14  
[3196] 22 [3201] 25 [3210] 6 [3236] 24 [3237] 32 [3238] 17  
[3245] 23 [3255] 13 [3262] 3, 4, 9 [3265] 31 [3267] 1, 21, 35  
[3276] 12 [3279] 27 [3291] 28 [3309] 15 [3313] 7 [3314] 20

# 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](http://www.grisebach.com) können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 29. Mai 2024, 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](http://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](http://www.grisebach.com) you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 29 May 2024.*

*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](http://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

## Herausgeber

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

## Geschäftsführer

Daniel von Schacky  
Diandra Donecker  
Micaela Kapitzky  
Dr. Markus Krause

## Auktionator

Dr. Markus Krause  
Daniel von Schacky

## Katalogbearbeitung

Laura von Bismarck  
Constanze Hager  
Julius von Hausen  
Traute Meins  
Elena Sánchez y Lorbach  
Dr. Frederik Schikowski  
Dr. Martin Schmidt  
Felicitas von Woedtke

## Provenienzforschung

Isabel von Klitzing  
Dr. Nadine Bauer  
Dr. Sibylle Ehringhaus  
Stefan Pucks

## Textbeiträge

Susanne Baunach (SB)  
Shantala Sina Branca (SSB)  
Ulrich Clewing (UC)  
Dominik Eckel (DE)  
Dr. Martin Engler (ME)  
Dr. Andreas Fluck (AF)  
Anne Ganteführer-Trier (AGT)  
Dr. Kai Hohenfeld (KH)  
Dr. Gloria Köpnick (GK)  
Charlotte Meckert (CM)  
Dr. Elke Ostländer (EO)  
Prof. Dr. Rainer Stamm (RS)

## Text-Lektorat

Matthias Sommer, Berlin

## Photobearbeitung

Ulf Zschommler

## Photos

Fotostudio Bartsch  
Karen Bartsch, 2024  
Recom GmbH & Co. KG, Berlin  
Grisebach GmbH / Inszenierungen: © Wolfgang Stahr / 1. & 2. Vorlaufseite: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024 / Abb. zu Los 7: © Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Gabriele Münter) / Abb. zu Los 8: © Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio; © Privatsammlung; © Kirchner Museum Davos, Schenkung Nachlass Ernst Ludwig Kirchner 2001 / Abb. zu Los 11: © Bernd Jansen-Portrait Günther Uecker, 1968; Foto © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Foto: ONUK / Abb. zu Los 12: © Staatsgalerie Stuttgart / Archiv Oskar Schlemmer; © akg images (Kulturhistorisches Museum Rostock) / Abb. zu Los 13: © Städelscher Museumsverein e.V., Frankfurt a.M. (Barbara Klemm), © courtesy Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin und Zwirner, New York / Abb. zu Los 14: © Wien Museum (Friedl Kubelka) / Abb. zu Los 15: © Nathan Bajar / Abb. zu Los 16: © Fritz Eschen / Abb. zu Los 18: © Angelika Platen / Abb. zu Los 22: © Gabriele Münter – und Johannes Eichner- Stiftung (Gabriele Münter); © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957 / Abb. zu Los 27: © Siegfried Kühl / Abb. zu Los 30: © PtrQs / CC BY-SA 3.0 (creative commons); © Maisons-Laffite, Association Willy Maywald; © Hannes Flach-Archiv, Köln; © Musée de Pontoise / VG Bild-Kunst, Bonn 2024 / Abb. Essay Uecker, West, Heldt, Kandinsky und zu Losen 7 und 27: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024 (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](mailto:auktionen@grisebach.com)

## Markenentwicklung und -gestaltung

Stan Hema, Berlin

## Layout & Satz

Dani Ziegen, Berlin

## Produktion

Nora Rüsenberg

## Database-Publishing

Digitale Werkstatt  
J. Grützkau, Berlin

## Herstellung & Lithographie

Königsdruck GmbH

## Abbildung auf dem Umschlag vorne:

Günther Uecker, Los 11 (Detail)

## Abbildung auf dem Umschlag hinten:

Ernst Ludwig Kirchner, Los 10 (Detail)

