

KETTERER KUNST

9. DEZ. 2017
KLASSISCHE
MODERNE I









459. AUKTION

Klassische Moderne – Teil I

Auktion | Auction

Los 600–679 Klassische Moderne – Teil I
Samstag, 9. Dezember, ab 13 Uhr | *from 1 pm on*

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 1–214 Klassische Moderne – Teil II
Donnerstag, 7. Dezember, ab 15 Uhr | *from 3 pm on*

Los 250–554 Kunst nach 1945/Contemporary Art – Teil II
Freitag, 8. Dezember, ab 12.30 Uhr | *from 12.30 pm on*

Los 700–760 Contemporary Art
Samstag, 9. Dezember, ab 14.45 Uhr | *from 2.45 pm on*

Los 800–893 Kunst nach 1945 – Teil I
Samstag, 9. Dezember, ab 15.45 Uhr | *from 3.45 pm on*

Vorbesichtigung | Preview

Hamburg

Ketterer Kunst, Holstenwall 5, 20355 Hamburg

Do. 2. November 17–20 Uhr | *5 pm–8 pm*
Fr. 3. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Sa. 4. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Frankfurt

Galerie Schwind, Fahrgasse 8, 60311 Frankfurt

Di. 7. November 11–18 Uhr | *11 am–6 pm*
Mi. 8. November 11–18 Uhr | *11 am–6 pm*

Zürich

Galerie Römerapotheke, Rämistrasse 18,
8001 Zürich, Schweiz

Di. 14. November 12–20 Uhr | *12 am–8 pm*

Düsseldorf

Ketterer Kunst, Malkastenstraße 11, 40211 Düsseldorf

Fr. 17. November 17–20 Uhr | *5 pm–8 pm*
Sa. 18. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*
So. 19. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*
Mo. 20. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Berlin

Ketterer Kunst, Fasanenstraße 70, 10719 Berlin

Fr. 24. November 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*
Sa. 25. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
So. 26. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mo. 27. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 28. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 29. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Do. 30. November 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*

München

Ketterer Kunst, Joseph-Wild-Straße 18, 81829 München

So. 3. Dezember 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*
Mo. 4. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 5. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 6. Dezember 10–17 Uhr | *10 am–5 pm*
Do. 7. Dezember 10–17 Uhr | *10 am–5 pm* (nur Lose 250–893)
Fr. 8. Dezember 10–17 Uhr | *10 am–5 pm* (nur Lose 600–893)

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,15 US Dollar (Richtwert).

Vorderer Umschlag: Los 660 - K. Schwitters (Detail) – Frontispiz I: Los 611 - F. Marc – Frontispiz II: Los 623 - E. Heckel – Seite 4: Los 668 - A. Birkle – S. 181: Los 652 - M. Beckmann – Hinterer Umschlag innen: Los 604 - M. Liebermann – Hinterer Umschlag außen: Los 651 - A. v. Jawlensky

ANSPRECHPARTNER

Klassische Moderne

Experten



Sandra Dreher M.A.

Tel. +49 (0)89 552 44-148
s.dreher@kettererkunst.de



Bettina Beckert M.A.

Tel. +49 (0)89 552 44-140
b.beckert@kettererkunst.de



Christiane Gorzalka M.A.

Tel. +49 (0)89 552 44-143
c.gorzalka@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Katalogisierung

Silvie Mühl M.A.

s.muehl@kettererkunst.de

Dr. Julia Scheu

j.scheu@kettererkunst.de

Klaus Dietz

k.dietz@kettererkunst.de

Dr. Eva Heisse

e.heisse@kettererkunst.de

Christiane Beer M.A.

c.beer@kettererkunst.de

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumsichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.the-saleroom.com
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen

HERBSTAUKTIONEN 2017

Aufträge | Bids

Auktionen 457 | 458 | 459 | 460 | 461

Rechnungsanschrift | Invoice address

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

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

Kundennummer | Client number

Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

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

Aufgrund der Versteigerungsbedingungen und der Datenschutzbestimmungen erteile ich folgende Aufträge:
On basis of the general auction terms and the data protection rules I submit following bids:

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

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

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

Bitte kontaktieren Sie mich während der Auktion unter:

Please contact me during the auction under the following number: _____

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

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

Rechnung | Invoice

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

E-Mail | Email _____

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

Versand | Shipping

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

München Hamburg Berlin Düsseldorf

Ich bitte um Zusendung.
Please send me the objects

**Von Neukunden benötigen wir eine Kopie des Ausweises.
New clients are kindly asked to submit a copy of their passport/ID.**

Datum, Unterschrift | Date, Signature _____

600 LEO PUTZ

1869 Meran - 1940 Meran

Erwachen (Sitzender Halbakt). 1912.

Öl auf Leinwand.

Putz 551. Rechts oben signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt: „Sitzender Halbakt“. 81,5 x 60 cm (32 x 23,6 in).

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.00 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46,000 – 69,000

Gegen den Willen des Vaters siedelt Leo Putz bereits mit 16 Jahren nach München über, um bei seinem Stiefbruder Prof. Robert Poetzelberger ersten Zeichenunterricht zu nehmen. Es folgt eine künstlerische Ausbildung zunächst an der Münchener Akademie und von 1891 bis 1892 an der Pariser Akademie Julian bei den Professoren Adolphe Bouguereau und Benjamin Constant. Nach der Rückkehr aus Paris besucht Putz die Atelierklasse des Genremalers Paul Höcker. Im Jahr 1892 wird die Münchner Sezession gegründet, an deren Ausstellungen Putz sich jährlich beteiligt. Einige Jahre später, 1899, entsteht aus der Atelierklasse Höckers die Künstlergruppe „Scholle“, zu deren Gründungsmitgliedern Leo Putz gehört. Dem vorherrschenden Akademiestil und Historismus der damaligen Zeit wird eine neue, temperamentvolle Malweise entgegengesetzt, die den Einfluss Wilhelm Trübners erkennen lässt. Der Mensch, vornehmlich die Frau, wird zum zentralen Thema des künstlerischen Schaffens. Schönstes Beispiel hiervon geben die sogenannten „Hartmannsberger-Bilder“, die in den Aktstudien badender Mädchen den Zauber und das Licht der Plein-air-Malerei einfangen.

Dem gemäßigten Spätimpressionismus folgend, entwickelt Leo Putz eine besondere Maltechnik, die fast alle seine Werke bis in die Spätzeit prägt. Das scheinbar Flüchtige wird in kultivierter, farblich delikater Weise mit breitem Pinselduktus vorgetragen, wie sie auch bedeutenden Spätimpressionisten, etwa Lovis Corinth, zu eigen war. Den Sujets seiner Werke liegt mit geringen Ausnahmen fast immer eine Huldigung an die jugendliche Weiblichkeit zugrunde, die Putz, wie im vorliegenden Falle, gern träume-

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen.

LITERATUR

- „Jugend“, 1914, Nr. 26, S. 817 Abb. als ganzseitige Farbtafel.
- „Jugend“, 1926, Nr. 49, S. 988 Abb. als ganzseitige Farbtafel.

risch entrückt in den Tag blicken lässt. Das vermittelt einen Reiz des Scheuen, des ästhetisch Nicht-Berührbaren und ist so eher indirekt von einer sexuellen Stimulanz der besonderen Art geprägt, die ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlt hat. Man könnte in ihnen eine Art Vorläufer der späteren Pin-up-Girls sehen, wäre da nicht die malerische Delikatesse, die sie von letzteren so wesentlich unterscheidet.

1923 zieht Leo Putz mit seiner Familie nach Gauting in Bayern und wird bereits zwei Jahre später Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. 1929 tritt Putz seine erste Fernreise nach São Paulo an. Er verbringt die kommenden Jahre mit seiner Familie in Südamerika, unternimmt ausgedehnte Reisen nach Buenos Aires und nach Bahia in den Urwald. Putz' Arbeit wird mit einer außerordentlichen Professur an der Escola Nacional de Bellas Artes in Rio geehrt. Die Jahre in Südamerika geben seiner Malerei neue Impulse, die Motive zeigen nun südländische Landschaften und Menschen, die Farbpalette erweitert sich um kräftige und farbenfrohe Töne. 1933 kehrt Putz mit seiner Familie wieder nach Gauting zurück. Sein Werk wird zwar mit einer großen Ausstellung vom Künstlerverein München geehrt, trotzdem sieht Putz sich 1936 gezwungen, vor den Nationalsozialisten in seine Geburtsstadt Meran zu fliehen. Er erhält 1937 Berufsverbot und bereits 1938 bewirkt die NSDAP die Auflösung der Sezession und sämtlicher Münchener Künstlergruppen. Am 21. Juli 1940 stirbt Leo Putz im Meraner Exil, die Beerdigung findet auf dem Gautinger Friedhof statt. [KD]



601 MAX SLEVOGT

1868 Landshut - 1932 Neukastel

Kastanie im Vorhof von Neukastel. 1903.

Öl auf Leinwand, doubliert.

Imiela S. 391. Rechts unten signiert. 50,3 x 60,5 cm (19,8 x 23,8 in).

Die Authentizität der vorliegenden Arbeit wurde von Bernhard Geil mündlich bestätigt.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.01 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 92.000 – 138.000

1884-1890 studiert Max Slevogt an der Münchner Akademie, sein Werk steht in dieser Zeit noch unter dem Einfluss von Wilhelm Trübner, Wilhelm Leibl und Arnold Böcklin. Eine Reise nach Italien 1889/90 trägt zu seiner Loslösung vom Münchner Akademiebetrieb bei. Slevogt bleibt aber dennoch ab 1890 in München. Was seinen Stil beeinflusst, ist sein Interesse für die niederländische Kunst, u. a. besucht der Künstler 1898 eine Rembrandt-Ausstellung in Holland. Nach kurzem Aufenthalt in Frankfurt lässt er sich 1901 in Berlin nieder, während er die Sommermonate auf dem Landgut Neukastel in der Pfalz verbringt. Im selbem Jahr wird er als Professor nach München berufen.

Nach seiner Heirat mit Antonie Finkler wird die Pfalz Slevogts neue Heimat. Das Landgut Neukastel, der heutige Slevogthof, wird nach seinen Plänen umgebaut. Fast alle Landschaftsgemälde Slevogts entstehen hier oder in der näheren Umgebung. Unser Bild entsteht im Herbst 1903 auf Neukastel und zeigt die Kastanie und Weinlaube im Vorderhof des Anwesens. In den Werken, die um 1900 entstehen, ist der Einfluss des französischen Impressionismus unübersehbar. Slevogt löst sich von den Zwängen der Akademie-malerei, macht sich frei von veralteten Ansichten, „man könne kein Licht auf die Palette spritzen“. Genau diese Fähigkeit, Lichtstimmungen auf der Leinwand einzufangen, erarbeitet er sich mit zunehmender Kenntnis der französischen Impressionisten und ihrer künstlerischen Techniken. Er baut seine Erfahrungen in der Freilichtmalerei aus, seine

PROVENIENZ

- Robert Mendelsohn, Berlin.
- Sammlung Josef Stránský, New York.
- Privatsammlung Essen.
- Privatsammlung Rheinland-Pfalz (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

LITERATUR

- Die Kunst für Alle XXI, 1905/06, S. 140.
- Kunst und Künstler XII, 1914, S. 533.
- Josef Stránský, Modern German Painters, 1914.
- Cicerone VIII, 1916, S. 267.
- Berthold Roland, Max Slevogt. Pfälzische Landschaften, 1991, S. 235 mit sw-Abb.

Farbpalette wird lichter und die Malweise pastoser. Das Verhältnis von Licht und Farbe wird zum bildbestimmenden Faktor für seine Arbeiten. Sein Malstil verkörpert in meisterlicher Weise die hohe Malkultur des deutschen Spätimpressionismus, der von dem Dreigestirn Liebermann, Corinth und Slevogt in eindrucksvoller Weise repräsentiert wird.

1914 schließlich wird Slevogt Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und leitet ab 1917 ein Meisteratelier. Paul Cassirer stellt die Werke Slevogts ab 1899 aus, ebenso erwächst eine enge Verbindung zur neu gegründeten Berliner Sezession. Wesentliche Seiten in seinem Schaffen sind durch die Verflechtung seines malerisch-zeichnerischen und musikalischen Talents bedingt, denn der Künstler ist auch ein begabter Sänger und Pianist. Seine Verehrung gilt besonders Wagner und Mozart. Er pflegt Freundschaft zu dem portugiesischen Sänger d'Andrade, den er in zahlreichen Porträtskizzen und Rollenbildnissen darstellt („Der weiße d'Andrade“ (1902); „Der rote d'Andrade“ (1912)). Das Gesamtwerk des Künstlers ist durch den Impressionismus geprägt, weist aber auch Elemente der älteren Malerei, des Symbolismus und des Jugendstils auf. Nicht nur als Maler zählt Slevogt zu den bedeutendsten deutschen Künstlern am Anfang des 20. Jahrhunderts, sondern auch als Illustrator und Grafiker ist er von herausragender Bedeutung. Hier verarbeitet er meist mythologische oder märchenhafte Stoffe wie in den bekannten Zyklen zu „Ali Baba“ (1903), „Lederstrumpf“ (1907) oder „Die Insel Wak-Wak“ (1922). [SM]



602 EDWARD CUCUEL

1875 San Francisco - 1954 Pasadena

Sommermorgen am Starnberger See. Um 1920/1925.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso signiert und auf dem Keilrahmen nochmals zweifach signiert sowie von fremder Hand betitelt. 80,5 x 80,5 cm (31,6 x 31,6 in).

Wir danken Herrn Wolfgang Schüller, München, für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.02 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

Edward Cucuel wird als Sohn eines Zeitungsverlegers in San Francisco geboren. Mit 14 Jahren bereits besucht er die Kunstakademie seiner Heimatstadt. Noch als Jugendlicher wird er von der Zeitung „The Examiner“ als Illustrator angestellt. Als Cucuel mit 17 Jahren nach Paris geschickt wird, tritt er dort in die Académie Julian und die Académie Colarossi ein. Dann wechselt er an die Académie des Beaux Arts zu Jean Léon Gérôme. 1896 kehrt Cucuel nach Amerika zurück und lässt sich in New York nieder. Nach einem halben Jahr, in dem Cucuel wieder als Zeitungsillustrator arbeitet, geht er nach Paris zurück, um sich der freien Kunst zu widmen. Zwei Jahre verbringt er dort, dann bereist er Frankreich und Italien, um die Alten Meister zu studieren. Zurück in Deutschland zieht es Cucuel nach Berlin, wo er hauptsächlich als Illustrator arbeitet. 1907 übersiedelt er nach München, die Stadt, die für lange Zeit seine Heimat werden soll. Dort schließt sich Cucuel der Künstlergruppe „Scholle“ an, in der Leo Putz die herausragende Künstlerpersönlichkeit ist, die sich seiner in künstlerischen Fragen annimmt. In München beteiligt sich Cucuel außerdem an den Ausstellungen der Sezession. Mit Erfolg stellt der Künstler auch 1912 in Paris aus. Sein malerisches Œuvre erinnert farblich aber auch motivisch stark an die französischen Impressionisten. Bevorzugte Motive sind Frauenporträts und Akte in lichtdurchfluteten Interieurs, Plein-air-Darstellungen mit Gesellschaftsszenen und reizvolle bayerische Land-

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin.

schaften. Von 1914 bis 1918 ist Cucuel in Holzhausen am Ammersee ansässig, später richtet er sich Ateliers in München und Starnberg ein.

Die gekonnte Meisterschaft, mit der Edward Cucuel die immer gleichen Motive variiert, ist nahezu kennzeichnend für das gesamte malerische Schaffen des Künstlers. Die Themen gleichen sich. Fast immer sind es die lasziv-eleganten Schönen, die Cucuel mit malerischer Delikatesse in schmeichelndem Licht malt und die in ihrer Sorglosigkeit von einer gewissen Naivität des Daseins künden, das in gewollter Realitätsferne eine hedonistische Lebenswelt versinnbildlicht. Cucuel versteht es, die Valeurs seiner Farben zum Leuchten zu bringen. Die oft in einer leichten Diagonale gesehenen Frauengestalten lassen den Betrachter in ein Bildgeschehen eintreten, in dem er nur zu gern verweilen würde. Es ist eine Gegenwelt der besonders noblen Art, die Cucuel pflegt und die ihm einen zeitigen Ruhm brachte.

Ab 1928 verbringt Cucuel regelmäßig die Sommer in Bayern, während er sich in den Wintermonaten bis 1934 regelmäßig in New York aufhält. Wegen des beginnenden Krieges verlässt Cucuel im Jahr 1939 Deutschland endgültig. Er lässt sich in der kalifornischen Stadt Pasadena nieder, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1954 zurückgezogen lebt. [KD]





VOM REALISMUS BIS ZUM IMPRESSIONISMUS – DAS PASTELL IM WERK MAX LIEBERMANNS

Jahrelang hat Liebermann keine Pastellkreide verwendet, denn als junger Maler strebt er danach, die Natur so wahrhaft wie möglich – nämlich als „einfach und grau“ – wiederzugeben, und befürchtet, dass die lieblichen, zartschimmernden Farben der Pastellstifte ihn zu Schönfärberei verführen könnten. Erst in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre überwindet er diese Hemmung, zunächst aus streng rationalen Gründen, denn er möchte seine Kunst vermarkten.

Gut 16 Jahre hat er nacheinander in Weimar, Paris und München gelebt und dort manchen Ausstellungserfolg erlebt. Doch nachdem er sich 1884 wieder in seiner Geburtsstadt Berlin niedergelassen hat, um seine Schwippschwägerin Martha Marckwald zu heiraten, muss er bald feststellen, dass die Berliner Kunstwelt seine Malerei zu rau und die Modelle zu hässlich findet, und sie keinerlei Verständnis für Liebermanns Realismus zeigt. Zum Glück ist die Familie bereit, das junge Paar finanziell zu unterstützen. Der Berliner Kunsthändler Hermann Pächter rät Liebermann eines Tages, die Kompositionen seiner Ölgemälde in großformatigen Pastellen zu wiederholen, die er für geringe Preise verkaufen möchte. Anhand des gefälligeren Mediums und der leuchtenden Farben würde das Publikum sich an die uneleganten Motive gewöhnen und somit ein Basisverständnis für seinen Realismus entwickeln. Pächters Intuition erweist sich als richtig: Er findet tatsächlich Käufer, und so malt Liebermann ab etwa 1887 eine Reihe von Kopien seiner Ölgemälde in Pastell.

Ab den 1890er Jahren entstehen aber auch neue Pastell-Kompositionen, z. B. Porträts von Weggefährten wie den naturalistischen Schriftstellern Gerhart Hauptmann und Eduard Grisebach. Liebermann hat nämlich inzwischen damit begonnen, Mitstreiter um sich zu scharen im Kampf gegen das akademische Bollwerk, das seit der Thronbesteigung von Wilhelm in 1888 einen besonders energischen Befürworter bekommen hat. So gründet er 1892 mit zehn anderen jungen Malern die Vereinigung der XI, um gemeinsam ausstellen zu können. Mit Erfolg, denn als die etwas lose zusammengewürfelten „Elf“ 1898 von der straffer organisierten Berliner Secession abgelöst wird, ist in Berlin eine Schar von Anhängern der modernen Kunst herangewachsen. In seiner Funktion als Vorsitzender bemühte Liebermann sich u. a. auch um mehr Anerkennung der zeichnenden Künste; jeden Winter organisiert er eine sogenannte Schwarz-Weissausstellung, auf der auch farbige Zeichnungen und Kleinplastiken zu sehen sind.

Um 1900 wandelt sich Liebermann allmählich vom Realisten zum Impressionisten, was bedeutet, dass er statt relativ statischer Alltagsszenen immer öfter Sommerfrischler in schneller Bewegung darstellt, wie z. B. Tennisspieler oder Reiter, aber vor allem auch im Wasser herumplanschende Knaben. Hat er früher seine Ölgemälde mit Schwarz-Weiss-Skizzen oder Aquarell- bzw. Gouachestudien vorbereitet; so erweist sich am Meer, im Wind und manchmal auch im Regen die Pastellmalerei als besonders gut geeignet, um momentane Eindrücke rasch festzuhalten. Besonders gut trifft er damit die örtliche Farbigkeit; so ist fast allein schon am Kolorit der Werke zu sehen, in welchem Land sie entstanden sind.

Mit dem Ausbruch des Krieges am 1. August 1914 entsteht für den Maler eine neue Situation. Vierzig Jahre lang hat er fast jeden Sommer Wochen, ja Monate in den Niederlanden verbracht und dort nach der Natur gezeichnet und gemalt. Plötzlich muss er sich neue Motive suchen und konzentriert sich notgedrungen auf seine Berliner Umgebung, vor allem die seiner Villa am Wannsee, wo er fortan die Sommermonate verbringt. Dort in der Abgeschiedenheit des in allen Farben prunkenden Gartens entwickelt er sich zum wahren Koloristen. Auch hier verwendet er gern Pastellstifte, um flüchtig vorbeihuschende Lichteffekte und Stimmungen mit raschen Strichen festzuhalten. Diese souverän gezeichneten und eigenständigen Impressionen illustrieren, wie keck und charakteristisch Liebermann sich das zunächst als zu lieblich verschmähte Medium am Ende zu eigen macht.

Drs. Margreet Nouwen

603 MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Altmännerhaus in Amsterdam (Garten im Brentanostift in Amsterdam). Um 1880.

Farbiges Pastell.
Rechts unten signiert. Auf leicht strukturiertem Papier, auf Karton kaschiert.
78,5 x 58,5 cm (30,9 x 23 in), blattgroß.
Die ausgewogene Komposition des vorliegenden Pastells dient Liebermann 1890 auch als Vorlage für die Radierung „Altmännerhaus“ (Schiefler 10).

Sehr schönes, frühes Pastell von gemäldehafter Wirkung, das einen künstlerischen Schlüsselmoment in Liebermanns Schaffen dokumentiert.

Die schriftliche Expertise von Frau Drs. Margreet Nouwen, Berlin, lag bei Drucklegung des Kataloges noch nicht vor. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Papierarbeiten aufgenommen.

Auftrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.03 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000
\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

- Sammlung des Bankiers Willy Molenaar, Berlin (spätestens 1897 bis 1906).
- Eduard Schulte, Berlin / Wiesbaden / Köln (1908).
- Generalkonsul Dr. Paul von Schwabach, Berlin (1909).
- Fabrikantenbesitz Rostock.
- Privatsammlung Rostock (1973 durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten).

AUSSTELLUNG

- Möglicherweise: Ausstellung der Sammlung des Bankiers W. Molenaar, Salon Schulte, Berlin 1892.
- Große Berliner Kunstausstellung (mit einer Kollektiv-Ausstellung von Liebermann mit über 60 Werken), Landesausstellungspalast am Lehrter Stadtbahnhof, Berlin 1.5.–26.9.1897, Kat.-Nr. 918.

LITERATUR (AUSWAHL)

- Von Ausstellungen, in: Die Kunst für Alle, Jg. XXIII (1907/08), H. 15, 1.5.1908, S. 360.
- Der Kunstmarkt, Jg. IV (1906/07), S. 63: Auktionsergebnisse der Sgl. Molenaar durch Lepke am 13.11.1906.
- Anlage zu einem Brief von Eduard Schulte (Berlin, Düsseldorf, Köln) aus Berlin an Gustav Pauli vom 19. April 1909.
- Erich Hancke, Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, mit Werkkatalog, Berlin 1914, S. 360.

„Er [Liebermann] hatte einen Freund im Rembrandthotel aufgesucht, und als er die Flurtreppe hinabsteigend aus dem Flurfenster sah, fiel sein Blick hinunter in einen Garten, wo viele alte, schwarzgekleidete Männer in einem von Sonnenlicht übersäten Gang herumstanden und saßen. [...] er gebrauchte später, um jenen Augenblick zu charakterisieren, einen drastischen Vergleich: ‚Es war, als ob jemand auf ebenem Wege vor sich hingehet und plötzlich auf eine Spiralfeder tritt, die ihn emporschnellt.‘“

Erich Hancke, Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, S. 157f.

Motivgleich bis auf die stehenden Personen im Hintergrund ist das Pastell ein Pendant zu dem gleichnamigen Gemälde im Besitz der Staatsgalerie Stuttgart (Eberle 1880/10). Mit dem vorliegenden, leuchtenden Pastell hat Liebermann eine Variation seines berühmten Gemäldes geschaffen, die lediglich hinsichtlich der figürlichen Staffage im Hintergrund vom Gemälde abweicht. Die vollständige Ausführung unseres Blattes lässt weniger auf eine vorbereitende Studie denn auf eine eigenhändige Wiederholung des Sujets schließen. Verglichen mit dem

Gemälde sind die Farbvaleurs fast die gleichen, was umso mehr erstaunt, da Wiederholungen gleicher Motive im Schaffen Liebermanns so detailgetreu höchst selten sind. Max Liebermann fängt mit dieser Darstellung einen Moment ein, der nicht zu vergehen scheint und der doch verrinnt. Der Rundbogen des Laubengangs mag in seiner Geschlossenheit symbolisch an den fast abgeschlossenen Lebenslauf der alten Männer erinnern. Er ist eine kompositorische Meisterleistung Liebermanns in seiner leicht aus der Mittelachse gerückten Sicht. [KD]



604 MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Junge Kuhhirtin (Auf der Weide / Mädchen mit Kuh). 1896.

Farbiges Pastell auf braunem Papier, original auf Keilrahmen montiert.
Rechts unten signiert und datiert. 55 x 77 cm (21,6 x 30,3 in), blattgroß.

Leuchtendes, großformatiges Pastell von gemäldehafter Wirkung des Meisters des deutschen Impressionismus. Arbeiten dieser Qualität sind heute auf dem internationalen Auktionsmarkt höchst selten.

Die schriftliche Expertise von Frau Drs. Margreet Nouwen, Berlin, lag bei Drucklegung des Kataloges noch nicht vor. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Papierarbeiten aufgenommen.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.05 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 180.000 ^h
\$ 172.500 – 207.000

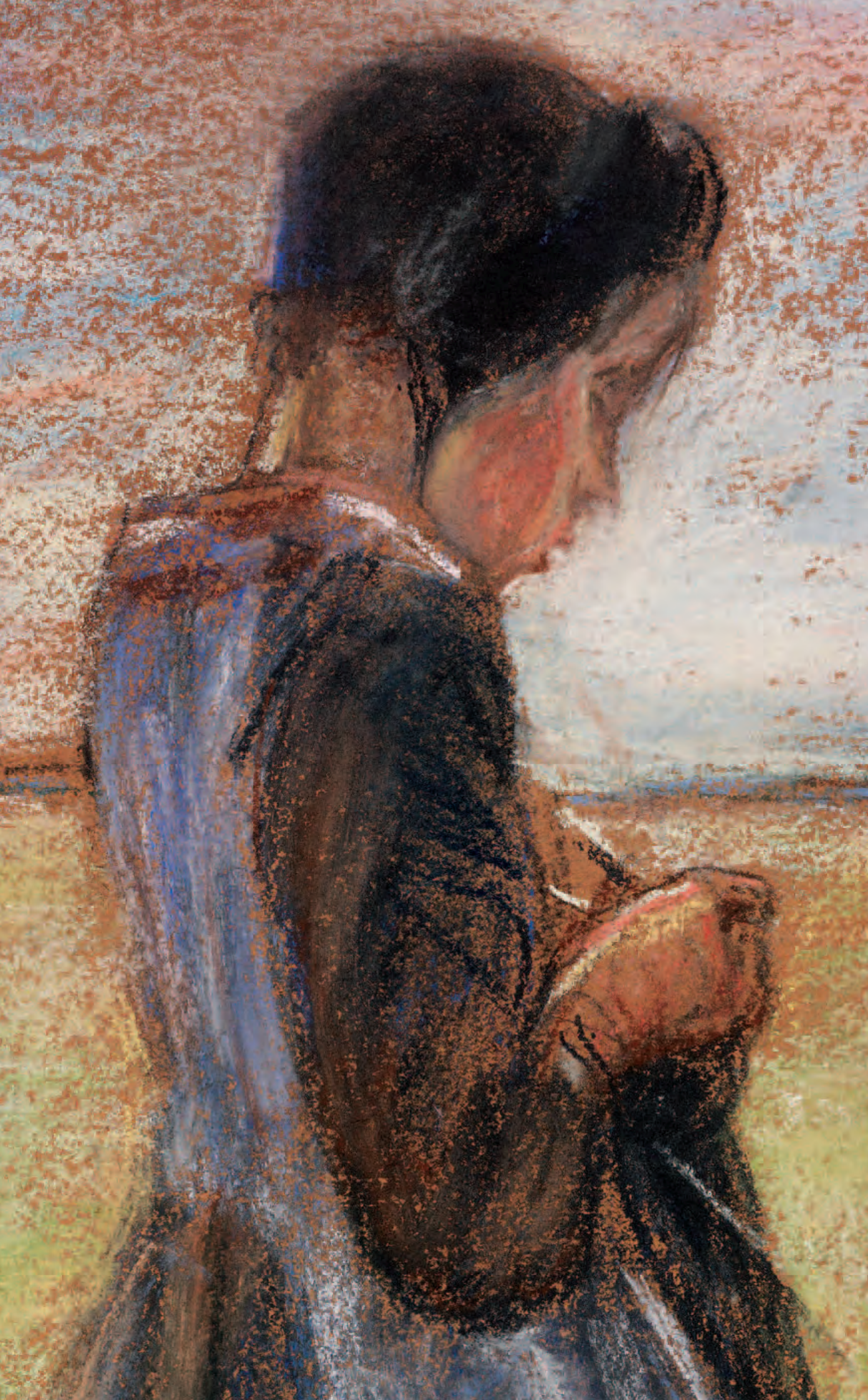
PROVENIENZ

- Gemäldegalerie Hans Wiedenbusch, Wiesbaden (bis 1899).
- Privatbesitz Berlin (1900, Angabe bei H. Rosenhagen).
- Eduard Schulte, Berlin / Düsseldorf / Köln.
- Carl Dietrich, Wiesbaden (bis 1904).
- Privatbesitz Berlin (1906).
- wohl Max Adler, Berlin (1914).
- Sammlung Bruno und Sadie Adriani, Berlin und Monterey/Kalifornien (der Jurist und Kunstsammler Bruno Adriani war ab 1910 in Potsdam als Rechtsanwalt tätig und hat in den Folgejahren eine umfangreiche Gemäldesammlung zusammengetragen, die er nach seiner Übersiedlung Ende 1930 nach Genf, schließlich von dort 1936 in die USA gebracht und zum Großteil in den 1960er Jahren den Fine Arts Museums of San Francisco vermacht hat).
- Rose Marie Chamberlin, Los Angeles (von den Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).
- Privatsammlung Los Angeles (von der Vorgenannten zwischen 1985 und 1989 als Geschenk erhalten).

LITERATUR (AUSWAHL)

- Die Kunstchronik, Jg. X, Nr. 27, 8.6.1899, Sp. 448 (Ergebnisse der Sammlung Weidenbusch): „Auf der Weide: 4300 M.“.
- Sammlung Hans Weidenbusch, Wiesbaden, Auktionshaus Heberle, Köln, 5. Juni 1899, Los 14, mit sw-Abb. (unter dem Titel „Auf der Weide“).
- Ölgemälde und Aquarelle (Gemälde-Sammlungen) moderner Meister ersten Ranges, Nachlass Ferd. Hirschwald und Nachlass Fr. Schwager, Berlin sowie Werke aus den Sammlungen Ed. Himmelbauer, Wien und Carl Dietrich, Wiesbaden, Katalog 1375, Rudolph Lepke, Berlin 15.3.1904, Los 100, sw-Abb. auf Taf. IV.
- Hans Rosenhagen, Liebermann, Knackfuß-Künstler-Monographie XLV, Bielefeld/Leipzig 1900, Abb. 87, S. 83 (dort unter dem Titel „Mädchen mit Kuh“ sowie fälschlicherweise unter 1897 verzeichnet).
- Der Kunstmarkt, Jg. I, Nr. 23/1904, S. 153: allg. über die bevorstehende Auktion bei Lepke; und Nr. 25/1904, S. 172 Ergebnisse der Lepke-Auktion.
- Rudolf Klein, Max Liebermann [Richard Muther (Hg.), Die Kunst, Bd. 55/56], Berlin 1906, S. 136.
- Anlage zu einem Brief von Eduard Schulte (Berlin / Düsseldorf / Köln) aus Berlin an Gustav Pauli vom 19. April 1909.
- Berthold Daun, Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart, Berlin 1909, S. 527.
- wohl Erich Hancke, Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, mit Werkkatalog, Berlin 1914, S. 537 (unter 1896: „Mädchen mit Kuh, Pastell, Pappe, 55 x 75 cm, Max Adler, Berlin“).
- Matthias Eberle, Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, 1900-1935, München 1996, S. 388, erwähnt unter WV 1891/5.





Die Aufenthalte in den Niederlanden hatten einen starken Einfluss auf das malerische Werk von Max Liebermann. Nicht nur, dass er dort seine Sujets der ländlich bäuerlichen Bevölkerung findet, sein Malstil wird freier, ungezwungener und vom Ballast des historischen Realismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts befreit. In Holland widmet Liebermann seinem Umfeld eine besondere Beachtung, vor allem wenn er die ländliche Bevölkerung bei ihren typischen Tätigkeiten beobachtet und auf seine von einer besonderen Empathie geprägte Weise schildert. Es sind die unspektakulären Ereignisse, das Alltägliche, das Liebermann in einer eher nüchternen Weise festhält, um ihm dadurch umso mehr Bedeutung zu geben. Die Figur der strickenden Kuhhirtin hat Liebermann bereits öfter skizziert, doch die Ölstudie auf Karton von 1886 (Eberle 1886/12) ist das eigentliche Vorbild, das er nun in anderem Zusammenhang, auch auf Anregung durch die Arbeiten des niederländischen Malers Anton Mauve, in dem vorliegenden Sujet neu interpretiert. Der Heroismus des Naturgegeben-Einfachen der bäuerlichen Landarbeit wird geschildert, ohne ihn pathetisch-religiös zu überhöhen, wie es etwa bei Jean-François Millet zu beobachten ist. Max Liebermanns technisch herausragende Malweise kommt auch in diesem Pastell zum Tragen, das aufgrund seines typischen und in gemäldeähnlicher Präsenz ausgeführten Sujets einen besonderen Platz im malerischen Werk des Künstlers einnimmt.



Anton Mauve. Frau mit Ziegen, 1885.

Max Liebermann. Hirtin mit Kuh auf einer baumlosen Weide, 1880er (Puschkin Museum Moskau).

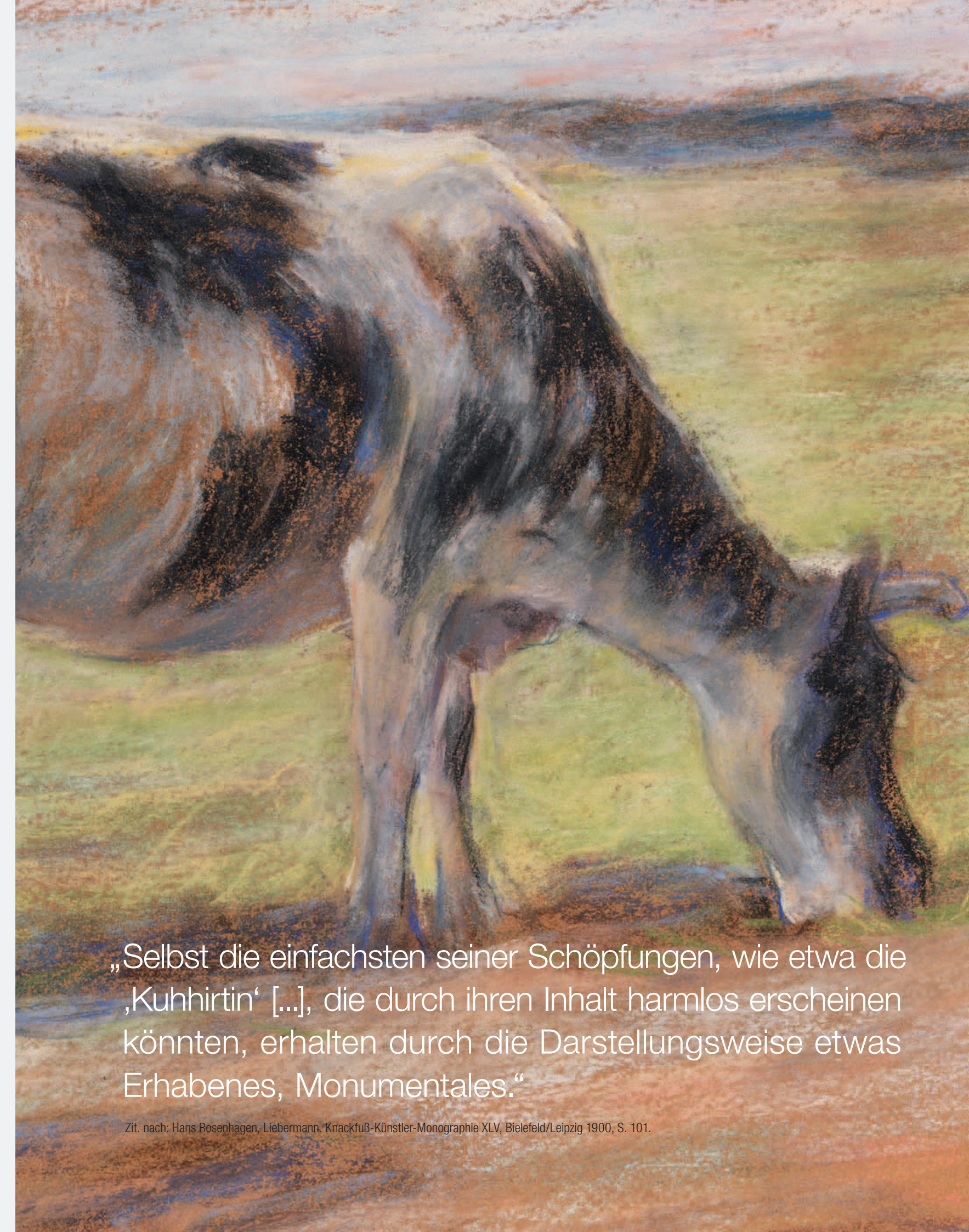


Jean-François Millet. Frau, die ihre Kuh weidet, 1858.



Max Liebermann. Die Kuhhirtin, begonnen 1891-94 (Kunsthalle Bremen).

Eine Vorform des Sujets mit der grasenden Kuh im Gegensatz findet sich in dem Gemälde von Liebermann, das er bereits 1884 in Laren mit der Kuh begonnen und ca. 1886 um die Figur des strickenden Mädchens ergänzt hat (Eberle 1884/16). Diese hat Liebermann in dem von 1891 bis 1894 ausgeführten Gemälde „Die Kuhhirtin“ (Eberle 1891/5, Kunsthalle Bremen) weiterentwickelt, das im Hintergrund durch ein undurchsichtiges Gehölz begrenzt wird und aufgrund seiner undurchsichtigen Farbigkeit kritisiert und von Liebermann deshalb mehrfach überarbeitet wurde. Neben der Gemäldeausführung sind laut Eberle (vgl. Eberle 1891/5) noch drei Pastell-Varianten dieses Sujets bekannt, die in den Jahren 1896/97 entstanden sind und zu denen neben unserem luftigen Pastell auch das nahezu motivgleiche, jedoch noch in gedeckterer Farbigkeit und mit reduzierten Lichtreflexen umgesetzte Pastell „Hirtin und Kuh auf einer baumlosen Weide“ (Puschkin Museum, Moskau) zählt. [KD/JS]



„Selbst die einfachsten seiner Schöpfungen, wie etwa die ‚Kuhhirtin‘ [...], die durch ihren Inhalt harmlos erscheinen könnten, erhalten durch die Darstellungsweise etwas Erhabenes, Monumentales.“

Zit. nach: Hans Rosenhagen, Liebermann. Kriackfuß-Künstler-Monographie XLV, Bielefeld/Leipzig 1900, S. 101.

605

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Zwei Männer beim Ausbaggern eines holländischen Kanals. Um 1884.

Farbiges Pastell.
Rechts unten signiert. Auf festem Zeichenkarton. 57 x 76,5 cm (22,4 x 30,1 in),
blattgroß.

**Schönes, frühes Pastell, das die charakteristische diesige Lichtstimmung
der holländischen Wasserlandschaft eindrucksvoll in Szene setzt.**

Mit einer Foto-Expertise von Drs. Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv,
vom 27. November 2010. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche
Werkverzeichnis der Pastelle, Aquarelle und Gouachen aufgenommen.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.06 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000
\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (vermutlich in den 1920er Jahren in Köln
erworben, seither in Familienbesitz).

„Mit Recht hat man Holland das Land der Malerei par excellence genannt, und es ist kein Zufall, daß Rembrandt ein Holländer war. Die Nebel, die aus dem Wasser emporsteigen und alles wie mit einem durchsichtigen Schleier umfluten, verleihen dem Lande das spezifisch Malerische; die wässerige Atmosphäre lässt die Härte der Konturen verschwinden und giebt [sic] der Luft den weichen silbrig-grauen Ton; die grellen Lokalfarben werden gedämpft, die Schwere der Schatten wird aufgelöst durch farbige Reflexe: alles erscheint wie in Licht und Luft gebadet.“

Max Liebermann, Jozef Israëls - Kritische Studien, Berlin 1901, S. 17f.

Liebermann verlobt sich im Frühling 1884 mit Martha Marckwald, der Schwägerin seines älteren Bruders Georg. Nach der Hochzeit am 14. September 1884 in Berlin bricht das junge Paar für etwa zwei Monate zu seiner Hochzeitsreise in die Niederlande auf. Liebermann hat in dieser Zeit viel gearbeitet und viele Bilder und Zeichnungen mit sich zurück nach Berlin gebracht, wo die frisch Vermählten eine Wohnung in der Beethovenstraße beziehen. Wie ein paar motivisch ähnliche Zeichnungen in dem Skizzenbuch seiner Hochzeitsreise zeigen, muss das vorliegende Pastell im Kontext dieser Hollandreise entstanden sein. Entweder vor Ort oder aber zurück in Berlin anhand der mitgebrachten Studien und erinnerten Landschaftseindrücke gestaltet,

präsentiert uns Liebermann in diesem großformatigen Pastell meisterlich einen die Harmonie von Mensch und Natur repräsentierenden Moment, der in seiner kontemplativen Wirkung durch die malerische Unschärfe des gleißenden Morgenlichts noch gesteigert wird.

In der im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden befindlichen lavierten Tuschezeichnung „Auf dem Kanal“, die vermutlich um 1886 entstanden ist, widmet sich Liebermann derselben Motivid. Aufgrund des Kolorits und der Ähnlichkeit zu ein paar Zeichnungen in einem Skizzenbuch, das Liebermann 1884 auf seiner Hochzeitsreise mit sich führte, wird unser schönes Pastell von Nouwen mit „um 1884“ etwas früher datiert. [JS]



606 MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Weg im Wald. Um 1907.

Farbiges Pastell.
Rechts unten signiert. Auf bräunlichem Papier. 10,3 x 17,5 cm (4 x 6,8 in),
blattgroß.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.07 h ± 20 Min.

€ 24.000 – 28.000 ^N
\$ 27,600 – 32,200

PROVENIENZ

- Sammlung Bruno und Sadie Adriani, Berlin und Monterey/Kalifornien (der Jurist und Kunstsammler Bruno Adriani war ab 1910 in Potsdam als Rechtsanwalt tätig und hat in den Folgejahren eine umfangreiche Gemäldesammlung zusammengetragen, die er nach seiner Übersiedlung Ende 1930 nach Genf, schließlich von dort 1936 in die USA gebracht und zum Großteil in den 1960er Jahren den Fine Arts Museums of San Francisco vermacht hat).
- Rose Marie Chamberlin, Los Angeles (von den Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).
- Privatsammlung Los Angeles (von der Vorgenannten zwischen 1985 und 1989 als Geschenk erhalten).



„Immer wieder muss in der Natur selbst das Echte und Ursprüngliche neu und ursprünglich geschaut und gefunden werden ...“

Max Liebermann, in seiner „Rede zur Eröffnung der Ausstellung der Akademie der Künste ‚Goethe und seine Welt‘, März 1932, zit.n.: Max Liebermann, „Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden, Berlin 1983, S. 292.

Die verblüffende Leichtigkeit und Sicherheit, mit der Max Liebermann diese kleinen Landschaften geschaffen hat, ist geradezu legendär. Mit wenigen zeichnerischen Mitteln wird ein stimmungsvoller Weg im Wald geschildert, der mit seinen feinen koloristischen Effekten ein malerisches Ganzes bildet. Unsere leuchtende Studie könnte bei einem Spazier-

gang im Tiergarten oder auch im Grunewald entstanden sein. Max Liebermann hat mit diesen kleinen Studien eine allseitige Könnerschaft bewiesen, die auf einer fundierten Kenntnis technischer Möglichkeiten beruhte und die, obwohl in der Tradition des 19. Jahrhunderts verwurzelt, alle positiven Elemente des Impressionismus zeigt. [KD]

607 MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Seitlicher Blick in den Wannseegarten. Um 1923.

Farbiges Pastell.
Rechts unten signiert. Auf bräunlichem Papier. 23 x 30 cm (9 x 11,8 in).
Die vorliegende Arbeit diente vermutlich als Vorlage für das Gemälde
„Die Birkenalle im Wannseegarten nach Westen“ (Eberle 1923/38).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.08 h ± 20 Min.

€ 24.000 – 28.000 ^N
\$ 27,600 – 32,200

PROVENIENZ

- Sammlung Bruno und Sadie Adriani, Berlin und Monterey/Kalifornien (der Jurist und Kunstsammler Bruno Adriani war ab 1910 in Potsdam als Rechtsanwalt tätig und hat in den Folgejahren eine umfangreiche Gemäldesammlung zusammengetragen, die er nach seiner Übersiedlung Ende 1930 nach Genf, schließlich von dort 1936 in die USA gebracht und zum Großteil in den 1960er Jahren den Fine Arts Museums of San Francisco vermacht hat).
- Rose Marie Chamberlin, Los Angeles (von den Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).
- Privatsammlung Los Angeles (von der Vorgenannten zwischen 1985 und 1989 als Geschenk erhalten).

LITERATUR

- Jenns Eric Howoldt u. Uwe M. Schneede (Hrsg.), Im Garten von Max Liebermann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 11.6.-26.9.2004 / Alte Nationalgalerie, Berlin 12.10.2004-9.1.2005, Bonn/Berlin 2004.



„Hundert Bilder könnte ich hier malen.“

Max Liebermann, zit. nach: Howoldt/Schneede, S. 63.

Eine von Max Liebermann oft gemalte Sicht auf das Wohnhaus mit den Birken im Vordergrund. „Hundert Bilder könnte ich hier malen“ (zit. nach: Howoldt/Schneede, S. 63) soll Liebermann gesagt haben. Die große Anzahl, die er verwirklichte, spricht für dieses Statement. Aus immer neuen Perspektiven sieht Liebermann das geliebte Haus mit seinem Garten am Wannsee. Immer von der Schönheit der Blickachsen beeindruckt, auch vor der ausgewählten Bepflanzung auf dem schmalen Grundstück zum See, schuf Max Liebermann hier ein bedeutendes Œuvre. Die maleri-

schen Valeurs, die auch dieses Pastell auszeichnen, sind einer geschlossenen Gartenlandschaft zu verdanken, die hier in ihrer lichtdurchfluteten sommerlichen Pracht geschildert wird. Vergleichbar mit Claude Monet, der auch in seinem Garten in Giverny die Erfüllung eines Lebenstraumes sah und dessen spätes Wirken nahezu ausschließlich auf den Garten konzentriert war. Max Liebermann hat Haus und Garten fast nur in der hellen Jahreszeit gemalt. Als Sommerhaus gedacht, wurde es zum späten Refugium des bedeutenden deutschen Impressionisten. [KD]

608 MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Sommerliche Allee. Um 1907.

Farbiges Pastell.
Rechts unten signiert. Auf bräunlichem Papier. 10,8 x 17,5 cm (4,2 x 6,8 in),
blattgroß.

Kleine, lichtdurchflutete Studie, die Liebermanns zeichnerische Perfektion und seine Begeisterung für die facettenreiche Wirkung des Lichts eindrucksvoll dokumentiert.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.11 h ± 20 Min.

€ 24.000 – 28.000 ^N
\$ 27,600 – 32,200

PROVENIENZ

- Sammlung Bruno und Sadie Adriani, Berlin und Monterey/Kalifornien (der Jurist und Kunstsammler Bruno Adriani war ab 1910 in Potsdam als Rechtsanwalt tätig und hat in den Folgejahren eine umfangreiche Gemäldesammlung zusammengetragen, die er nach seiner Übersiedlung Ende 1930 nach Genf, schließlich von dort 1936 in die USA gebracht und zum Großteil in den 1960er Jahren den Fine Arts Museums of San Francisco vermacht hat).
- Rose Marie Chamberlin, Los Angeles (von den Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).
- Privatsammlung Los Angeles (von der Vorgenannten zwischen 1985 und 1989 als Geschenk erhalten).



„Darin beruht die Poesie der wahren Malerei: mit den ihr eigenen Ausdrucksmitteln, d.h. mit der Zeichnung und Farbe, das Gefühl von Licht und Luft uns vorzuzaubern.“

Max Liebermann, zit.n.: Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden, Frankfurt a.M. 1978, S. 91.

Das durch das Laub der Bäume fleckenhaft einfallende Licht war ein reizvolles koloristisches Element in den Werken der Spätimpressionisten. Max Liebermann hat es neben Max Slevogt zu einem bevorzugten Stilmittel seiner städtischen Parklandschaften gemacht. Der Tiergarten, vor Liebermanns Haustüre, bot die Gelegenheit

naturnaher Studien, und sicher ist auch das vorliegende Blatt dort entstanden. Verblüffend sind die wenigen zeichnerischen Mittel, die Liebermann in seiner technischen Vollkommenheit benötigt, um eine so stimmungsvolle Parkszenen wie die unseres leuchtenden Pastells zu schaffen. [KD]

609 MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Blick in den Wannseegarten. Um 1920.

Farbiges Pastell.
Rechts unten signiert. Auf festem, bräunlichem Papier.
25,8 x 34,8 cm (10,1 x 13,7 in), blattgroß.
Die vorliegende Arbeit diente vermutlich als Vorlage für das Gemälde „Die Blumenterrasse im Wannseegarten und der große Rasen nach Osten“ (Eberle 1920/24).

Sommerlich leuchtende Ansicht des berühmten Wannseegartens.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.12 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 ^M

\$ 69.000 – 92.000

PROVENIENZ

- Sammlung Bruno und Sadie Adriani, Berlin und Monterey/Kalifornien (der Jurist und Kunstsammler Bruno Adriani war ab 1910 in Potsdam als Rechtsanwalt tätig und hat in den Folgejahren eine umfangreiche Gemäldesammlung zusammengetragen, die er nach seiner Übersiedlung Ende 1930 nach Genf, schließlich von dort 1936 in die USA gebracht und zum Großteil in den 1960er Jahren den Fine Arts Museums of San Francisco vermacht hat).
- Rose Marie Chamberlin, Los Angeles (von den Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).
- Privatsammlung Los Angeles (von der Vorgenannten zwischen 1985 und 1989 als Geschenk erhalten).

LITERATUR

- Vgl. Jenns Eric Howoldt u. Uwe M. Schneede (Hrsg.), Im Garten von Max Liebermann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 11.6.-26.9.2004 / Alte Nationalgalerie, Berlin 12.10.2004-9.1.2005, Bonn/Berlin 2004.

„Vor allen Ländern lächelt jenes Fleckchen Erde mich an
(ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet ...).“

Mit diesen Worten aus der 6. Ode des Horaz hat Liebermann 1921 sein geliebtes Sommerhaus am Wannsee beschrieben, das ihm fern der lauten Großstadt Berlin einen zentralen Rückzugsort in der Natur bot. (Vgl. J. E. Howoldt, in: Im Garten von Max Liebermann, Bonn/Berlin 2004, S. 11).

Die geradezu fulminante Zeichenkunst und die technische Perfektion Liebermanns zeigen sich in diesem Pastell auf besondere Weise. Der Blick auf den Wannseegarten, der sich vom Wohnhaus aus Richtung See bot, ist hier in seiner vollen Schönheit eingefangen. Die kühnen Strichlagen im Laub der Bäume zeugen von der spontanen Erfassung dieses glücklichen Augenblicks, in dem Liebermann, von der Gunst der Stunde beflügelt, den Garten seines geliebten Sommersitzes festgehalten hat. Mit Max Liebermanns

Gemälden und Pastellen seines berühmten Wannseegartens erlebte die deutsche Landschaftsmalerei des Impressionismus in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts einen fulminanten Höhepunkt. Zusammen mit Corinth und Slevogt hat Max Liebermann jene bleibenden Werte geschaffen, die, neben der Malerei des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, einen kunsthistorisch bedeutenden Bestandteil der deutschen Kunst dieser Jahrzehnte des Umbruchs bilden. [KD]



610 GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Vereiste Straße. 1911.

Öl auf Malpappe.

Verso handschriftlich datiert. Dort auch mit dem Nachlassstempel und dem Klebeetikett mit der Werknummer „L 560“. 34,8 x 40,4 cm (13,7 x 15,9 in).

Diese Arbeit entstand fast auf den Tag genau während der Gründung des „Blauen Reiters“ im Dezember 1911.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 3.8.2016 (in Kopie). Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Auflufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.15 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 138.000 – 172.500

Den ersten Unterricht erhält Gabriele Münter 1897 an der Düssel-dorfer Damen-Kunstschule, die weitere Ausbildung im Künstlerinnen-Verein als Schülerin von M. Dasio und A. Jank. Anschließend geht sie nach München und besucht dort die Privatkunstschule „Phalanx“; Leiter der Schule ist Wassily Kandinsky. Mit ihm unternimmt Gabriele Münter ab 1904 viele Reisen unter anderem nach Holland, Italien und Frankreich, wo sie Rousseau und Matisse kennenlernen. Stilistisch distanziert sich Münter nun vom Impressionismus und lässt in ihrem Werk Einflüsse der „Fauves“ und der Expressionisten erkennen. Ein ruhigeres Leben beginnt ab 1908 in der mit Kandinsky gemeinsamen Wohnung in München. Mit Klee, Marc, Macke, Jawlensky und Marianne von Werefkin pflegen die beiden regen Kontakt. Für eine produktive künstlerische Zusammenarbeit ist das von Münter gekaufte Landhaus in Murnau die richtige Umgebung. 1909 beginnt die Künstlerin mit Hinterglasbildern, ein Medium, das später auch Kandinsky, Marc, Macke und Campendonk aufgreifen. Zwei Jahre lang ist Münter Mitglied in der „Neuen Künstlervereinigung München“. Im Jahr 1911 tritt sie der von Kandinsky und Marc gegründeten Redaktion „Der Blaue Reiter“ bei. Mit Interesse verfolgt Gabriele Münter Kandinskys abstrakte Bilder, bleibt jedoch selbst bei der figurativen Malerei. Ihre Landschaften, Figurenszenen und Porträts zeigen eine Reduktion auf das Wesentliche mit Hang zur humorvollen Charakterisierung.

Fast detailgetreu zu der größeren Version dieses Sujets, ist unsere Winterlandschaft noch von einem ersten Impuls der Bildfindung geprägt, die dem Werk seinen besonderen Reiz verleiht. Statt einer durchdachten Komposition, wie sie die gleichnamige Winterlandschaft größeren Formats darstellt, ist diese Landschaft noch von farbigen Impulsen geprägt, die

PROVENIENZ

- Galerie Gunzenhauser, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (in den 1970er Jahren beim Vorgenannten erworben).

Münter in der endgültigen Fassung aufgegeben hat. Das zarte Rosa des winterlichen Himmels geht hier zusammen mit dem kühlen Blau des vereisten Weges eine glückhafte Symbiose ein, die wesentlich zu dem Stimmungsgehalt der kargen Landschaft beiträgt. Es ist immer wieder erstaunlich, wie gerade solche Impulse eine im zeichnerischen Duktus fast gleiche Komposition stimmungsvoll verändern können. Gabriele Münter befand sich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg auf dem Höhepunkt ihres künstlerischen Schaffens. Unter dem Einfluss von Kandinsky ließ sie den divisionistischen Spätimpressionismus, der bislang ihre Arbeiten prägte, hinter sich, um sich einer Kühnheit der Gestaltung zu öffnen, wie sie prägend für ihr gesamtes späteres Schaffen werden sollte. Die konturierte Flächenmalerei Münters wird zu einem eindringlichen Merkmal der Arbeiten dieser Zeit. Eine sublimale Koloristik unterstreicht das grafische Element dieser Werke, ohne deren Ausdrucksstärke durch einen malerischen Effekt zu schwächen.

Mit Kriegsausbruch gehen Münter und Kandinsky zunächst in die Schweiz, ein Jahr später (1915) entscheidet sich die Malerin für Stockholm, wo es zur Trennung von Kandinsky kommt. Im Spätherbst 1917 siedelt sie nach Kopenhagen über. Die 1920er Jahre sind geprägt von vielen Reisen und Aufenthalten in München, Murnau, Köln und Berlin. Durch den Bruch mit Kandinsky in eine tiefe Schaffenskrise geworfen, lebt ihre Malerei erst in den 1930er Jahren neu auf. Ab 1931 lebt Münter ständig in München und Murnau. Im Jahr 1956 erhält sie den Kulturpreis der Stadt München, 1960 findet die erste Ausstellung Münters in den USA statt, gefolgt 1961 von einer großen Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle. Die Künstlerin stirbt am 19. Mai 1962 in ihrem Haus in Murnau. [KD]





611 FRANZ MARC

1880 München - 1916 Verdun

Zwei Pferde, blaugrün. 1911.

Aquarell und Tempera über Bleistift.
Hoberg/Jansen Bd. III, S. 186. Lankheit 586. Links unten von Maria Marc mit der Blattnummer bezeichnet „18“. Auf feinem Zeichenpapier. 13,2 x 20,1 cm (5,1 x 7,9 in), blattgroß.

Die vorliegende Arbeit war wohl bis zur Gedächtnisausstellung des Künstlers 1916 in München als Seite 18 Bestandteil des Skizzenbuches Nr. XXII, das sich heute in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg befindet.

Mit einer Foto-Bestätigung von Frau Dr. Annegret Hoberg, Lenbachhaus München/Werkverzeichnis Franz Marc, vom 27. Juli 2016 sowie mit einer Bestätigung des Kuratoriums Werkverzeichnis Franz Marc, München, vom 8. März 2016.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.16 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000
\$ 230.000 – 345.000

„Zwei Pferde, mit wenigen, kühnen Bleistiftstrichen aufs Blatt gesetzt; beide Tiere eng aufeinander bezogen, was die umlaufende Linie - ein blaues Band - noch verstärkt, als wären es Liebende, werden sie durch das Blau der Aquarellpartien himmelwärts gerückt. 1911 das Jahr des „Blauen Pferdes“ wie des „Blauen Reiter“ - Franz Marc sieht in der Natur das Reine, etwas nahezu Geistiges von dem seine Werke widerscheinen.“

Prof. Helmut Friedel, langjähriger Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München.

Das Motiv der blauen Pferde gilt als das charakteristischste und wohl auch progressivste im künstlerischen Schaffen Franz Marcs, des bedeutenden Protagonisten der expressionistischen Künstlergruppe ‚Der Blaue Reiter‘. Es sollte Franz Marc nach seinem frühen Tod im Ersten Weltkrieg einen festen Platz in der Kunstgeschichte der Moderne

PROVENIENZ

- Maria Marc, Ried (Nachlass des Künstlers).
- Dr. phil. Erika Diener, Frankfurt (1916 in der Gedächtnisausstellung der Münchner Neuen Sezession erworben; seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Franz Marc. Gedächtnisausstellung Münchner Neue Sezession, München, 14.09. – 15.10.1916 (unter den Skizzenbüchern, vgl. Kat. S. 18).
- Franz Marc – Zwischen Utopie und Apokalypse. Weidende Pferde IV, Franz Marc Museum, Kochel 12.6.-11.9.2016.

LITERATUR

- Alois J. Schardt, Franz Marc, Berlin 1936, Nr. II.1911-2.

einbringen. Als Marcs wohl bekannteste Umsetzungen dieses Motives gelten zum einen sein bis heute verschollenes Gemälde „Der Turm der Blauen Pferde“ aus dem Jahr 1913 (Hoberg/Jansen 211) sowie „Blaues Pferd I“ aus dem Jahr 1911 (Hoberg/Jansen 141), das sich heute in der Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, befindet.





Franz Marc: Der Turm der blauen Pferde, 1913
(Verbleib seit dem Zweiten Weltkrieg unbekannt).

Bei unserem leuchtenden und in expressivem Duktus durchkomponierten Aquarell handelt es sich demnach um ein frühes Zeugnis des Motivs des blauen Pferdes im Schaffen Franz Marcs, das wie kein zweites Marcs kunsthistorisch bedeutende Loslösung von der Gegenstandsfarbe dokumentiert. Darüber hinaus ist das vorliegende Aquarell im Gründungsjahr der progressiven Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ entstanden. Deren erste Ausstellung fand von Dezember 1911 bis Januar 1912 in der Modernen Galerie Heinrich Tannhauser in München statt, bei der unter anderem Marcs Gemälde „Die blauen Pferde“ ausgestellt war (Hoberg/Jansen 159; dort unter dem Titel „Die großen blauen Pferde“; Walker Art Center, Minneapolis/USA), für

das die vorliegende Arbeit eine Art Vorstudie ist. Wie im bekannten Gemälde setzt sich Marc auch in „Zwei Pferde, blaugrün“ mit dem exzentrischen Bewegungsmotiv des sich mit gebeugtem Kopf kratzenden Pferdes auseinander. Und so dokumentiert unser farbstarkes Aquarell aus dem Jahr 1911, dem Jahr in welchem Franz Marc seine klare Hinwendung zum Expressionismus vollzieht, darüberhinaus die wegweisende Bedeutung der progressiven Motivik des blauen Pferdes für die Kunst der Moderne. Deshalb freuen wir uns umso mehr, das Aquarell „Zwei Pferde, blaugrün“, das im Werkverzeichnis von Hoberg/Jansen aus dem Jahr 2011 noch mit „Verbleib unbekannt“ gelistet ist, sich aber seit 1916 in deutschem Privatbesitz befand, in unserer Auktion anbieten zu können. [JS]

Franz Marc: Blaues Pferd I, 1911
(Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).



„Der blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein blaues Pferd ...“

Franz Marc 1912 auf einer Postkarte an Else Lasker-Schüler,
zitiert nach: Hoberg/Jansen, Bd. II, Nr. 276.

Franz Marc: Die großen blauen Pferde, 1911
(Sammlung Walker Art Center, Minneapolis, USA).



612 GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Kirchgarten in Murnau. 1908/1911.

Öl auf Malpappe.

Verso mit dem Nachlassstempel. Dort auch ein Aufkleber mit der teils handschriftlichen, teils gestempelten Nummer „L 146“ und einer unleserlichen handschriftlichen Bezeichnung in Kreide „L. 14.“. 33 x 41 cm (12,9 x 16,1 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 12. November 2015. Das Gemälde wird unter dem Titel „Friedhof mit frischem Grab“ in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufruflzeit: 09.12.2017 – ca. 13.17 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115.000 – 172.500

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin (verso mit dem Stempel).
- Galerie Gunzenhauser (beiliegend mit einem Etikett und Fotobestätigung vom 27. Juli 1977).
- Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

- Gabriele Münter, Galerie Daniel Keel, Juni/Juli 1965, Kat.-Nr. 5 mit sw-Abb. (hier betitelt „Friedhof mit frischem Grab“).

„Was man an Gabriele Münter bewundern muss, ist, wie sie es schafft, mit ihrer farbenfrohen, kräftigen Palette, mit dem leuchtenden Rot der Blumen, dem durch das Blau intensivierten Grün, dem rosa schimmern- den Weg und der lichten blauen Bergsilhouette eine schöne, friedliche Stimmung dem Motiv des Murnauer Friedhofs abzugewinnen.“

Prof. Helmut Friedel, langjähriger Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München.

Die Entstehung der vorliegenden Arbeit fällt in die bei Sammlern am meisten geschätzte frühe Murnauer Zeit. Gabriele Münter schafft es mit ihren ausdrucksstarken Farben, wirklich alle Bereiche des ländlichen Lebens zu beschreiben. Dominiert wird der Blick nicht nur durch die leuchtend roten Blumen, sondern auch durch die Bergszenerie, die Gabriele

le Münter so fasziniert. Das leuchtende Blau der in der Ferne liegenden Silhouette schließt das Gesehene ab und verweist auf die von Gabriele Münter so geliebte Bergwelt der Murnauer Gegend. Ihr bewusster Umgang mit Farbe und der strukturierte Aufbau der Bildbereiche zeigen ihr malerisches Talent. [EH]





613 ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Heilandsgesicht. Um 1921.

Öl auf Holz.
Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 1157. Links unten monogrammiert.
23,8 x 17,7 cm (9,3 x 6,9 in).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.18 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000
\$ 172.500 – 287.500

PROVENIENZ

- Frau Neuberg (ab 1923).
- Kunstkabinett Kllhm, München.
- Alice Schuster, Nijmegen.
- Else C. Kraus, Ascona.
- Privatsammlung (seit 1979 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Rheinland-Pfalz (durch Erbschaft seit 2017).

AUSSTELLUNG

- Alexej von Jawlensky, Galerie Twardy, Berlin ab 5.3.1923, dort möglicherweise „Kleiner Kopf“ in der Verkaufsliste Nr. 4.
- Alexej von Jawlensky, Haus am Waldsee, Berlin 8.11.-14.12.1958, möglicherweise Nr. 54.
- Haus Wylerberg. Ein Landhaus des Expressionismus von Otto Bartning. Architektur und kulturelles Leben 1920-1966, Museum Commanderie van Lint, Haus Wylerberg, Nijmegen 23.1.-6.3.1988, Nr. 198.

„Das sehr schöne intime ‚Heilandsgesicht‘ gehört zu den letzten Arbeiten der gleichnamigen Serie im Werk des Künstlers. Obwohl sich kein Weisheitszeichen mehr zwischen den Augen befindet, das diese Arbeiten auszeichnet, aber vor allem auch aufgrund der verhalten pastellenen Farbigkeit handelt es sich doch noch nicht um ein Werk aus der konstruktiveren Serie der ‚Abstrakten Köpfe‘. Spannend ist das Gemälde insofern, weil es den Übergang zwischen diesen beiden wichtigen Serien Jawlenskys markiert und sichtbar zu machen vermag.“

Dr. Roman Zieglgänsberger, Museum Wiesbaden

Die Hinterfragung des menschlichen Antlitzes war und ist eines der wichtigsten Themen in der bildenden Kunst des Abendlandes. Albrecht Dürers berühmtes Selbstbildnis ist nur ein beredtes Zeugnis davon. Alexej von Jawlensky beginnt bereits früh, sich mit dem Abbild des menschlichen Gesichtes auseinanderzusetzen. Zunächst in seinen fulminanten Porträts der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg, dann mündet er in eine mehr kontemplative Versenkung, in das Eigentliche der Aussage. Die Formen auf das Wesentliche reduzierend, scheint sich Jawlensky im Laufe der Jahre seinem Idealbild, dem Ikon, zu

nähern, das er in stummer Verinnerlichung sah und malte. Die wenigen Ausdrucksmittel dienen einer Visualisierung des Nicht-Gesehenen: des Bildes hinter dem Bilde. In ihrer geradezu emotionslosen Ausdruckskraft vermitteln die Heilandsgesichter Jawlenskys mehr von verinnerlichter Religiosität, als es die Erzählweise der Altvorden je konnten. Die stilistischen Mittel sind denkbar einfach und doch erst in wachsender Synthese gewonnen. Auch das indifferent Androgyne des Kopfes trägt zur Übermittlung einer religiösen Botschaft bei, die Jawlensky für sich und seine Werke in Anspruch nahm. [KD]



614 GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Farbstudie mit Rot und Gelb. 1915.

Öl auf Malpappe.

Rechts unten signiert und datiert. Rückseitig signiert, betitelt und datiert sowie mit dem Nachlassstempel und der handschriftlichen Nachlassnummer in Kreide „V.55“. Dort auf einem Klebeetikett mit der gestempelten Nummerierung „769“. 30 x 35,2 cm (11,8 x 13,8 in).

Werk aus der frühen abstrakten Phase 1914/15.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 19. November 2015. Das Gemälde wird unter dem Titel „Farbstudie“ in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.20 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000
\$ 46,000 – 69,000

„Die meisten meiner gelungensten Sachen sind schnell und korrekturlos wie von selbst entstanden.“

Dr. Annegret Hoberg, G. Münter in München und Murnau 1901-14, München 1992, S. 32.

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

Den ersten Unterricht erhält Gabriele Münter 1897 an der Düssel-dorfer Damen-Kunstschule, die weitere Ausbildung im Künstlerinnen-Verein als Schülerin von M. Dasio und A. Jank. Anschließend geht sie nach München und besucht dort die Privatkunstschule „Phalanx“; Leiter der Schule ist Wassily Kandinsky. Mit ihm unternimmt Gabriele Münter ab 1904 viele Reisen unter anderem nach Holland, Italien und Frankreich, wo sie Rousseau und Matisse kennenlernen. Stilistisch distanziert sich Münter nun vom Impressionismus und lässt in ihrem Werk Einflüsse der „Fauves“ und der Expressionisten erkennen. Ein ruhigeres Leben beginnt ab 1908 in der mit Kandinsky gemeinsamen Wohnung in München. Mit Klee, Marc, Macke, Jawlensky und Marianne von Werefkin pflegen die beiden regen Kontakt. Für eine produktive künstlerische Zusammenarbeit ist das von Münter gekaufte Landhaus in Murnau die richtige Umgebung. 1909 beginnt die Künstlerin mit Hinterglasbildern, ein Medium, das später auch Kandinsky, Marc, Macke und Campendonk aufgreifen. Zwei Jahre lang ist Münter Mitglied in der „Neuen Künstlervereinigung München“. Im Jahr 1911 tritt sie der von Kandinsky und Marc gegründeten Redaktion „Der Blaue Reiter“ bei. Mit Interesse verfolgt Gabriele Münter Kandinskys abstrakte Bilder, bleibt jedoch selbst bei der figurativen Malerei. Mit Kriegsausbruch gehen Münter und Kandinsky zunächst in die Schweiz, ein Jahr später (1915) entscheidet sich die Malerin für Stockholm, wo es zur Trennung von Kandinsky kommt.

Diese ungewöhnliche Farbstudie, die sich jeglicher narrativen Interpretation entzieht, könnte in den ersten Monaten der Übersiedlung nach Schweden entstanden sein. Es ist eine Zeit, in der sich Münter wohl noch unter dem Einfluss von Kandinsky mit ungegenständlichen Kompositionen befasst. Wie auch in dieser Arbeit entwickelt sie in dieser ersten abstrakten Phase von einem figurativen Ausgangspunkt abstrahierende Motive. Letztlich kann nur ein Vergleich mit ihren Skizzenbüchern genauen Aufschluss über das zugrundeliegende Motiv geben. Diese abstrakten Arbeiten Gabriele Münters sind völlig zu Unrecht nicht so sehr bekannt. Münter selbst hat diese Arbeiten „unbeschreibbare Form- und Farbstudien ohne Gegenstände“ oder „kleine Bilder“ genannt. In der aktuell laufenden Retrospektive Gabriele Münters im Lenbachhaus ist diese Werkgruppe, die sie Mitte der 50er-Jahre von einem anderen Formverständnis geprägt nochmals aufgreift, erstmals angemessen präsentiert.

Durch den Bruch mit Kandinsky in eine tiefe Schaffenskrise geworfen, lebt ihre Malerei erst in den 1930er Jahren neu auf. Ab 1931 lebt Münter ständig in München und Murnau. Im Jahr 1956 erhält sie den Kulturpreis der Stadt München, 1960 findet die erste Ausstellung Münters in den USA statt, gefolgt 1961 von einer großen Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle. Die Künstlerin stirbt am 19. Mai 1962 in ihrem Haus in Murnau. [EH]



615 FRANZ MARC

1880 München - 1916 Verdun

Abstraktes Aquarell I. 1913/14.

Aquarell über Bleistiftzeichnung.

Schardt II/3. Lankheit 659. Hohberg/Jansen XXX S. 21. Links unten handschriftlich datiert „21. 1914/3“. Rechts unten bezeichnet: „Nachlass Franz Marc best. Maria Marc“. Auf festem bräunlichen Velin. 16,4 x 22 cm (6,4 x 8,6 in), Blattgröße.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.21 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000
\$ 57.500 – 80.500



Franz Marc. Kleine Komposition IV, 1914 (Franz Marc Museum, Kochel am See)

In den abstrakten Arbeiten von Franz Marc verbindet sich Vegetabilisches mit geometrischen Formen zu einer ausgewogenen Komposition. Die farbigen Kreissegmente rechts in der Darstellung erinnern an Robert Delaunay, während das weichere Motiv links mehr dem Marc'schen Formengut zugeordnet werden kann. Interessant ist das Übergreifen des linken Teils der Komposition auf den rechten, der klar durch die senkrechte Trennungslinie geschie-

PROVENIENZ

- Nachlass Franz Marc.
- Galerie Otto Stangl, München.
- Privatsammlung New Jersey/USA.
- Christie's, New York, 1996, Lot 182.
- Privatsammlung Hessen.

AUSSTELLUNG

- Kunstmuseum Basel 1935.
- Kandinsky, Marc, Macke, Hutton Gallery, New York 1969, Nr. 101.
- Franz Marc 1880-1916, Graphisches Kabinett, Kunsthandlung U. Voigt, Bremen 14.3.-30.4.1970, Nr. 38.
- Franz Marc zum Zeichnerischen Werk, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz 5.6.-1.8.1971, Nr. 31.
- Marc - Macke, Pels-Leusden, Berlin 1977/78, Nr. 57.
- Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle, Brücke-Museum, Berlin 3.9.-29.10.1989 / Museum Folkwang, Essen 12.11.-11.2.1990 / Kunsthalle Tübingen 24.2.-29.4.1990, Nr. 174.
- Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, Staatsgalerie moderner Kunst, München 2.12.1993-13.2.1994 / Westfälisches Landesmuseum, Münster 6.3.-15.5.1994, Nr. 79.
- Franz Marc. Die Retrospektive, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München 17.9.2005-8.1.2006, Nr. 234.

LITERATUR

- Frederick S. Levine, The Apocalyptic Vision. The art of Franz Marc as German Expressionism, 1979, S. 149-150, Abb. 50.
- Linie, Licht und Schatten. Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski, Ausst.-Kat. Berlin/Venedig/Madrid 1999/2000, S. 410.

den ist, wie überhaupt das Ineinanderwirken der einzelnen Formen ein besonderer Aspekt dieser abstrakten Zeichnung ist. Bestechend ist die Farbharmonie, die als entscheidendes Element dem Aquarell Haltung und Ausdruck verleiht. Es deutet auf einen größeren kompositorischen Zusammenhang hin, beachtet man die zahlreichen Öl-Arbeiten wie „Kleine Komposition IV“ von 1914 (Franz Marc Museum, Kochel am See), die um 1913/14 entstehen. [KD/SM]



„Die Dinge reden: in den Dingen ist Wille und Form, warum wollen wir dazwischen sprechen? Wir haben nichts Kluges ihnen zu sagen.“

Franz Marc, zit. n.: Hermann Bühnemann. Franz Marc. Zeichnungen - Aquarelle. München 1952, S. 40.

616 GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Aus der Blumenwelt. 1919.

Öl auf Leinwand, alt auf Leinwand doubliert.

Links unten signiert und datiert „3.VII.19“. Verso auf der Leinwand mit dem Nachlassstempel. Verso auf dem Keilrahmen auf einem Papierstreifen handschriftlich signiert, datiert, betitelt, auf dem Keilrahmen mit einem Etikett mit der teils handschriftlichen, teils gestempelten Nachlassnummer „B 62“ sowie einem Etikett mit der handschriftlichen Nummer „517“ bzw. „266“ und einem typografisch bezeichneten Etikett „37“. 36,5 x 47 cm (14,3 x 18,5 in).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.22 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 60.000
\$ 57,500 – 69,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland.

Den ersten Unterricht erhält Gabriele Münter 1897 an der Düsseldorfer Damen-Kunstschule, die weitere Ausbildung im Künstlerinnen-Verein als Schülerin von M. Dasio und A. Jank. Anschließend geht sie nach München und besucht dort die Privatkunstschule „Phalanx“; Leiter der Schule ist Wassily Kandinsky. Mit ihm unternimmt Gabriele Münter ab 1904 viele Reisen unter anderem nach Holland, Italien und Frankreich, wo sie Rousseau und Matisse kennenlernen. Stilistisch distanziert sich Münter nun vom Impressionismus und lässt in ihrem Werk Einflüsse der „Fauves“ und der Expressionisten erkennen. Ein ruhigeres Leben beginnt ab 1908 in der mit Kandinsky gemeinsamen Wohnung in München. Mit Klee, Marc, Macke, Jawlensky und Marianne von Werefkin pflegen die beiden regen Kontakt. Für eine produktive künstlerische Zusammenarbeit ist das von Münter gekaufte Landhaus in Murnau die richtige Umgebung. 1909 beginnt die Künstlerin mit Hinterglasbildern, ein Medium, das später auch Kandinsky, Marc, Macke und Campendonk aufgreifen. Zwei Jahre lang ist Münter Mitglied in der „Neuen Künstlervereinigung München“. Im Jahr 1911 tritt sie der von Kandinsky und Marc gegründeten Redaktion „Der Blaue Reiter“ bei. Mit Interesse verfolgt Gabriele Münter Kandinskys abstrakte Bilder, bleibt jedoch selbst bei der figurativen Malerei. Ihre Landschaften, Figurenszenen und Porträts zeigen eine Reduktion auf das Wesentliche mit Hang zur humorvollen Charakterisierung. Mit Kriegsausbruch gehen Münter und Kandinsky zunächst in die Schweiz, ein Jahr später (1915) entscheidet sich die Malerin für Stockholm, wo es zur Trennung von Kandinsky kommt. Im Spätherbst 1917 siedelt sie nach Kopenhagen über.

In den Jahren des Skandinavienaufenthaltes ändert sich der Malstil von Gabriele Münter grundlegend. Beeinflusst durch die Kunstszene der schwedischen Avantgarde, die sich am dekorativen Expressionismus von Matisse orientiert, ändert sich auch die Farbpalette Gabriele Münters. Die Komposition wird mehr einem Dekorativismus im positiven Sinne unterworfen, der auch in unserem Werk zu erkennen ist. Das Fehlen der bei Münter immer wieder auftauchenden kräftigen Konturierung der Gegenstände lässt die Komposition der roten Blüten vor den großen Farbflächen der Blätter aufflammen. Obwohl in ihrer botanischen Eigenschaft bestimmbar, führen die Blüten ihr Eigenleben, sowohl in der Form als auch in der Farbe. Eingebettet in ein reiches Blattwerk wird die Komposition raumfüllend und unterscheidet sich so von den späteren Arbeiten, in denen die Blüten rein und klar umrissen vor einem neutralen Hintergrund stehen.

Die 1920er Jahre sind geprägt von vielen Reisen und Aufenthalten in München, Murnau, Köln und Berlin. Durch den Bruch mit Kandinsky in eine tiefe Schaffenskrise geworfen, lebt ihre Malerei erst in den 1930er Jahren neu auf. Ab 1931 lebt Münter ständig in München und Murnau. Im Jahr 1956 erhält sie den Kulturpreis der Stadt München, 1960 findet die erste Ausstellung Münters in den USA statt, gefolgt 1961 von einer großen Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle. Die Künstlerin stirbt am 19. Mai 1962 in ihrem Haus in Murnau. [EH]



617

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Grosses Stillleben: Grüner Krug mit Pfingstrosen (Dunkles Rosenbouquet). 1937.

Öl auf Leinwand auf Pappe aufgezogen und auf eine Holztafel montiert.
Weiler 786; Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 2201. Unten links signiert und datiert.
48,5 x 38 cm (19 x 14,9 in). Holztafel 52 x 42 cm (20,5 x 16,5 in).
Rückseitig auf der Holzplatte vom Sohn des Künstlers bezeichnet: „A. Jawlensky
Spt. Stilb. Nr.8/1937 ‚DKI. Rosenbouquet‘, 49,6 x 38,6 Leinwand auf Karton
u.l.s. u. d.“

Großformatige Arbeit Alexej von Jawlenskys in bewusst reduzierter Farbigkeit zu Gunsten der Suche nach innerer Tiefe.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.23 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 50.000
\$ 46.000 – 57.500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Andreas Jawlensky.
- Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (1971).
- Hauswedell und Nolte, 3./5.6.1971, Lot 934.
- Galerie Wolfgang Ketterer, 9. Auktion, 28.5.1973, Los 974.
- Galerie Norbert Blaeser, Düsseldorf.
- Privatsammlung Rheinland.

AUSSTELLUNG

- Maîtres de l'art moderne. Galerie Beyeler Basel, Oktober - November 1957, Nr. 80
- Alexej von Jawlensky. Mostra antologica. Pinacoteca Comunale, 2.9.-12.11.1989 (verso auf der Holzplatte auf einem Speditionsetikett benannt, sowie mit einem Etikett verso auf dem Rahmen) und Kunsthalle Emden. Stiftung Henry Nannen, 3.12.1989 - 4.2.1990, Kat.-Nr. 113 mit Farbabb. S. 205.

LITERATUR

- Clemens Weiler, Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, Werkstattverzeichnis Nr. 1457.

„Ich habe bei meinen letzten Arbeiten den Zauber der Farbe
weggenommen um nur die geistige Tiefe zu konzentrieren.“

Alexej v. Jawlensky, zit. n. C. Weiler, Köpfe, Gesichte, Meditationen. Hanau 1970, unpag. (S. 92).

Zwischen der Arbeit an den Meditationen, die Jawlensky in den letzten Lebensjahren fast ausschließlich beschäftigt, malt er auch Blumenstillleben, oft von einer frappierenden Frische der Intention. Doch in einigen seiner Blumenstillleben findet Jawlensky zum meditativen Malen. In einer Notiz beschreibt er sein Handeln: „Ich habe bei meinen letzten Arbeiten den Zauber der Farbe weggenommen um nur die geistige Tiefe zu konzentrieren“. (C. Weiler, Köpfe, Gesichte, Meditationen. Hanau 1970, unpag. (S. 92)) Jawlensky strebt

nach einer geistigen Vertiefung in seinen Werken, im vorliegenden Gemälde verwirklicht er dieses durch die Reduktion der Farbe. Die Blumen scheinen aus dem Dunkel des Hintergrundes hervorzutreten, als ob sie eine geheime Botschaft zu übermitteln hätten. Die Hinwendung zum Dunkel-Mystischen bleibt nicht auf die Meditationen beschränkt. Es ist eine eigene Welt der Selbstbefragung, die Jawlensky in diesen Werken visualisiert und die in ihrer Faszination den kühnen Werken der Frühzeit in nichts nachsteht. [KD]



618 ERNST BARLACH

1870 Wedel/Holstein - 1938 Rostock

Frierendes Mädchen. 1916.

Bronze mit goldbrauner Patina.

Laur 243. Schult 180. Links auf der Plinthe mit dem Namenszug sowie verso mit dem Gießstempel „H. Noack Berlin“. Einer von 21 unnummerierten, posthumen Güssen. Höhe: 49,4 cm (19,4 in).

Gegossen von der Kunstgießerei Hermann Noack, Berlin, nach 1939.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.25 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 ^N
\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung USA.

WEITERE GÜSSE BEFINDEN SICH IN FOLGENDEN SAMMLUNGEN:

- Ernst Barlach Gesellschaft, Hamburg.
- Ernst Barlach Haus, Hamburg.
- Staatliche Galerie Moritzburg, Halle.
- Israel Museum, Jerusalem.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig.

LITERATUR

- Ernst Barlach, Deutsche Akademie der Künste, Berlin (Ost) 1951/52, Kat.-Nr. 29.
- Ernst Barlach, Plastik und Graphik, Ausst.-Kat. Galerie Valentien, Stuttgart 1965, Nr. 6.
- Ernst Barlach - Käthe Kollwitz, Ausst.-Kat. Marlborough Fine Art Ltd., London 1967, Kat. Nr. 5, S. 34 (mit Abb.).
- Ernst Barlach 1870-1970, Deutsche Akademie der Künste, Berlin (Ost) 1970, S. 27 (mit Abb.).
- Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach, Leipzig 1996, S. 12.
- Ernst Barlach. Mystiker der Moderne, Ausst.-Kat. St. Katharinen, Ernst Barlach Gesellschaft, Hamburg 2003, S. 203.
- Ernst Barlach. Bildhauer der Moderne, Ausst.-Kat. Goethe-Institut Istanbul u.a., Ernst Barlach Gesellschaft, Hamburg/Istanbul 2006, Nr. I-180, S. 119 (mit Abb.).

„Keinesfalls ist Ernst Barlach ein typischer Vertreter der europäischen Moderne. Im Gegenteil. Wie kein anderer Künstler seiner Zeit hat er sich den Strömungen der „oberflächlichen Welt“ ebenso wie den aktuellen Kunstdebatten und den ästhetischen Moden widersetzt. Er gilt als Einzelgänger und bis heute fällt seine Einordnung in die Paradigmen der Kunstgeschichte schwer.“

Heike Stockhaus, in: Ernst Barlach - Bildhauer der Moderne, S. 39.

Anders als die zeitgenössischen Bildhauerkollegen hat Barlach schon sehr früh ein Formengut entwickelt, das oberflächlich aufgrund seiner fast kubischen Einfachheit als expressiv gelten möchte, es bei genauer Betrachtung jedoch nicht ist. Das besondere an seinen Plastiken ist ihre Geschlossenheit in Bezug auf die Verteilung der Massen. Barlach hat, auch dies ist eine Ausnahme, nahezu ausschließlich Gewandfiguren geschaffen, d.h. die reine Körperlichkeit ist immer verdeckt. Dass sie trotzdem sichtbar und vorhanden ist, bleibt Barlachs großer gestalterischer Kunst zu danken.

Das frierende Mädchen in seiner in sich geschlossenen Statuarik ist der Inbegriff dessen, was Barlach ausdrücken will: Die eigentliche Aussage drängt sich nicht in den Vordergrund, Form und Inhalt gelangen zur Deckung. Sie bleibt einer künstlerischen Gestaltung untergeordnet, ohne jedoch an Kraft zu verlieren. Das sparsame Formengut wird optimal eingesetzt und im äußersten Falle zur Unterstützung der Aussage überbetont. Die klare Ruhe, die von den meisten der Barlach'schen Figuren ausgeht, ist einer der glücklichen Fixpunkte, auf die sich der Betrachter verlassen kann. [KD]



619 ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Sanddünen unter Bäumen. Um 1912.

Aquarell über schwarzer Kreide.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570b) und der handschriftlichen Registriernummer „A Be/Aa 30“. Auf chamoisfarbenem Velin. 38,3 x 54,9 cm (15 x 21,6 in), blattgroß.

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

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.26 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

Nach dem Abschluss eines Architekturstudiums in Dresden, während dem Ernst Ludwig Kirchner Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff kennenlernt und mit diesen bereits künstlerisch zusammenarbeitet, entscheidet sich Ernst Ludwig Kirchner gegen den Wunsch seines Vaters ganz für die Malerei. Der intensive Austausch der vier Freunde führt 1905 zur Gründung der Künstlergemeinschaft die „Brücke“ mit dem Ziel „alle revolutionären und gärenden Kräfte an sich zu ziehen“ (Schmidt-Rottluff). Die Künstler beginnen mit den „Viertelstundenakten“, den Zeichnungen nach Aktmodellen im Atelier oder in der Natur. Die Gruppe orientiert sich zunächst an Künstlern des Spätimpressionismus. Die Entdeckung der Fauves, der Südsee-Kunst und van Goghs führt die Maler zum Expressionismus. Infolge der Begegnung mit der Kunst der italienischen Futuristen verändert sich der Malstil der Gruppe um 1910, er wird „härter“. Ernst Ludwig Kirchner studiert die Plastik im Dresdner Völkerkundemuseum. Unter diesem Eindruck haut und schneidet Kirchner Holzplastiken. 1911 übersiedelt Ernst Ludwig Kirchner nach Berlin. Die Großstadt bietet ihm eine Fülle neuer Motive, die Kirchner in vereinfachten, scharf konturierten Formen, expressiven Zügen und grellen Farbkontrasten umsetzt. Diese Großstadtbilder werden zu Inkunabeln des Expressionismus und machen Ernst Ludwig Kirchner zu einem der bedeutendsten deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts.

Doch sucht der Künstler auch den Kontrast zum bunten Treiben der Berliner Metropole. Die Aufenthalte auf Fehmarn in den Sommern von 1912 bis 1914 sind für das künstlerische Schaffen von Ernst Ludwig Kirchner von entscheidender Bedeutung. Vergleichbar mit den Sommeraufenthalten an den Moritzburger Teichen der Dresdner „Brücke“-Zeit, wird hier Natur emotional und hautnah erlebt. Die dort entste-

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 31. Auktion, Mai 1958, Kat.-Nr. 485 mit Abb.
- Galleria Castelnovo, Ascona 1961, Kat.-Nr. 19 mit Abb.
- Privatsammlung Baden-Württemberg.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

henden Aquarelle sind in ihrer Handschrift für den gereiften Künstler typisch. Zugleich werden sie in der Landschaftsschilderung vom gestrafften Gestus einer Komposition bestimmt, die den expressiven Ausdruck in Zusammenhang mit einer vorhandenen Topografie sieht. Der große malerische Schwung, der sich aus unserem Aquarell mitteilt, wird von einem gehobenen Lebensgefühl getragen, wie es in seiner Unbeschwertheit dort an der Ostsee entstehen kann. Die meisterliche Verwaltung der optischen Elemente zwischen den reinen Papierflächen und denen des Aquarells zeigen Kirchner als souveränen Beherrscher technischen Könnens, welches gerade in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg einen Höhepunkt im Schaffen des Malers markiert.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die folgenden Jahre bedeuten einen Wendepunkt in Kirchners Leben. Die Kriegseignisse und der Militärdienst stürzen Kirchner in existenzielle Angst, führen letztlich zu Krankheit und langen Sanatoriumsaufenthalten. Um so bemerkenswerter ist seine künstlerische Produktion in dieser Zeit. Es entstehen Werke wie der Holzschnitt „Frauen am Potsdamer Platz“, die „Bilder zu Chamissos Peter Schlemihl“, die Selbstporträts und Holzschnittbildnisse aus den Sanatorien, die zu den Höhepunkten seines Œuvres zählen. 1917 lässt sich Ernst Ludwig Kirchner in Frauenkirch bei Davos nieder. Den Großstadtbildern folgen nun Gebirgslandschaften und Darstellungen ländlichen Lebens. Um 1920 beruhigt sich seine expressive Malweise, die Bilder erhalten eine teppichhafte Flächigkeit. Daneben entsteht ein bedeutendes grafisches Werk in Form von Holzschnitten, Lithografien und Federzeichnungen. 1923 zieht Ernst Ludwig Kirchner in das „Haus auf dem Wildboden“ am Eingang zum Sertigtal, wo Kirchner bis zu seinem Freitod im Jahr 1938 lebt und arbeitet. [KD]



620 EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Selbstporträt. 1910/1912.

Aquarell und Tuschfederzeichnung.

Unten links signiert. Auf festem braunen Velin. 48,7 x 30 cm (19,1 x 11,8 in), blattgroß.

Einziges Selbstbildnis aus dem malerischen wie auch zeichnerischen Werk Noldes auf dem internationalen Auktionsmarkt.

Von großer Seltenheit.

Mit einer Fotoexpertise in Kopie von Prof. Dr. Martin Urban, Stiftung Ada und Emil Nolde Seebüll, vom 28. Februar 1987, die von Prof. Dr. Martin Reuther, Direktor der Stiftung, am 21. November 2011 bestätigt wurde.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.27 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 100.000

\$ 92,000 – 115,000

„Der Fokus ist immer auf die Augen gerichtet, die den Betrachter zielgerichtet anblicken und durchdringen, von der Nolde oft nachgesagten Schüchternheit ist nichts zu spüren.“

Caroline Dieterich, Kuratorin der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde

Das ungewöhnlich eindrucksvolle Selbstporträt von Emil Nolde reiht sich in eine Folge von Selbstbildnissen ein, die der Künstler im Laufe eines langen Malerlebens schuf. Die Erforschung des eigenen Ich hat in der abendländischen Malerei eine Tradition, die bis in das sechzehnte Jahrhundert zurückgeht und mit der Emanzipierung des Malers als Künstler und Schöpfer seiner Werke eng zusammenhängt. Von Dürer über Rembrandt bis hin zu den Künstlern der klassischen Moderne lassen sich gerade in den Selbstporträts herausragende Zeugnisse der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich finden. Nolde sieht sich fast frontal und blattfüllend. Jede Zutat ist vermieden, um die Betrachtung ganz auf das Wesentliche zu lenken, denn mehr noch als seine Blumen-aquarelle ist Noldes „Selbstporträt“ von einer künstlerischen Überzeugung getragen, die ein getreues und genaues Nachbilden der Natur nicht als künstlerisch erfolgversprechend begreift. Gerade in dem vorliegenden Blatt hat der Meister des Aqua-

rells mit schnellen bestimmten Pinselstrichen und dem Verzicht auf alles Überflüssige ein besonders ausdrucksstarkes Charakterbild seiner Selbst geschaffen, das den Fokus ganz auf die forschend blickenden, etwas übergroßen Augen legt, die den Betrachter schnell in ihren Bann ziehen. Gerade für den Maler und Farbmagier Nolde muss das Auge als das zentrale Sinnesorgan gelten, das dem Künstler ein Bild der Wirklichkeit erschließt, das es künstlerisch umzusetzen und nach Noldes Verständnis, unter Hinzufügung des eigenen Seelisch-Geistigen, erst zum Kunstwerk zu transformieren gilt. Gerade das vorliegende Selbstporträt, das als eines der wenigen gilt, die Nolde in seiner Paradedisziplin des Aquarells geschaffen hat, führt uns in überzeugender Klarheit und künstlerischer Schärfe somit nicht nur Noldes Selbst-, sondern auch sein Kunstverständnis vor Augen, das seinen künstlerischen Blick auf die Welt zu einem bis heute unverwechselbaren gemacht hat. [KD/JS]





621
ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Badende in Wellen. 1912.

Bleistiftzeichnung.
Links unten signiert. Verso betitelt und datiert. Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „B Be/Bf 5“. Auf Velin. 45 x 58,5 cm (17,7 x 23 in), Blattgröße.

Mit einer Fotoexpertise von Dr. Wolfgang Henze, Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern vom 17. Januar 2017.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.28 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000
\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ
Nachlass des Künstlers.
Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern.
Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG
· Kirchner der Zeichner. Am Beispiel seines Menschenbildes 1909 - 1936, Galerie Henze & Ketterer Wichtrach/Bern, 2009.

Die Sommeraufenthalte auf der Insel Fehmarn von 1912 bis 1914 werden für Ernst Ludwig Kirchner zu einem wichtigen Impulsgeber in seinem zeichnerischen Schaffen. Wieder ist es die ungezwungene Nacktheit der Badenden, die ihn schon in der Zeit um 1909 an den Moritzburger Teichen beflügelt hat und ihn zu zeichnerischen Höchstleistungen führt. Die sichere, prägnante Strichführung voll nervöser Energie und die ausgewogene Komposition machen unsere Zeichnung zu einer herausragenden Arbeit dieser Jahre. Der Elan, der Kirchner beflügelt, lässt ihn spontan Situationen erfassen, die in ihrer Gesamtkomposition bereits eine ausgewogene Bildwirkung haben. [EH]



622
ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Sitzende Frau im Badetuch am Strand. 1913.

Schwarze Kreide.
Verso mit dem dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b), dort mit der handschriftlichen Registriernummer „B Be/Bh 19“. Auf Velin. 46 x 38 cm (18,1 x 14,9 in), fast blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Dr. Wolfgang Henze, Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern vom 17. Januar 2017. [FS]

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.30 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000
\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ
· Nachlass des Künstlers.
· Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern.
· Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG
· Kirchner der Zeichner. Am Beispiel seines Menschenbildes 1909 - 1936, Galerie Henze & Ketterer Wichtrach/Bern, 2009.

„... Das alles ändert auch den Stil, zunächst und vor allem in der Zeichnung: Langgestreckter und ausdrucksstärker wird sie ... Der Strich wird zunehmend feinnerviger, heftiger und nervöser, die immer häufiger eingesetzte Zickzackschraffur steiler und spitzer. Selbst auf Fehmarn, wo Kirchner in den Sommern 1912 bis 1914 lebte und arbeitete, konnte es zu höchster und sogar diffuser Nervosität kommen.“

Wolfgang Henze, Kirchner der Zeichner, Henze & Ketterer Katalog 78, S. 12.

623 ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen - 1970 Radolfzell/Bodensee

(Fränzi) Kind in der Hängematte. 1909.

Aquarell und schwarze Kreide.
Unten rechts signiert und datiert. Unten links betitelt. Auf dünnem, glattem Zeichenpapier. 22,5 x 28,5 cm (8,8 x 11,2 in), blattgroß.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.31 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000
\$ 103,500 – 138,000

PROVENIENZ

- Grafisches Kabinett Wolfgang Werner, Bremen (verso auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett) (hier betitelt „Fränzi“).
- Privatsammlung Großbritannien.
- Grisebach, Berlin, Auktion 100, 7.06.2002, Los 27.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Max Pechstein and the Artists of the Brücke, New York, Helen Serger Galerie La Boetie, Oktober-Dezember 1984, Kat.-Nr. 29 (verso auf der Rahmenrückpappe mit Etikett).
- Die Brücke in Dresden 1905 – 1911, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001 – 6.1.2002, Kat.-Nr. 348.
- Der Blick auf Fränzi und Marcella – Zwei Modelle der Brücke-Künstler, Heckel, Kirchner und Pechstein, Sprengel Museum Hannover, 29.8.2010 - 9.1.2011, Kat.-Nr. 64 mit Farbabb. S. 93.

„Mit diesen frühen Arbeiten, subsummiert unter den Bezeichnungen ‚Brücke‘ und ‚Expressionismus‘ und verbunden mit dem der eigenen Jugend bewußten Aufbruch in neue Ausdrucksformen und Inhalte der Malerei hat Erich Heckel Inkunabeln der Kunst des 20. Jahrhunderts geschaffen und dem Aquarell neue gestalterische Möglichkeiten eröffnet.“

Werner Mayer, in: Ausst.-Kat. Erich Heckel. Aquarelle, Reutlingen 1988, S. 9.

Die hell leuchtende und intensive Farbigkeit zeichnet die Aquarelle während Erich Heckels Dresdner „Brücke“-Zeit aus; sie sind von skizzenhafter Spontanität der Komposition geprägt. Die Dargestellte ist zweifelsfrei Fränzi, sie ist seit 1909 immer wieder Modell für die „Brücke“-Künstler. Als Erich Heckel 1958 von Roman Norbert Ketterer gefragt wird, woran er sich mit Blick auf das Jahr 1909 besonders erinnere, antwortet er: „In meiner Erinnerung ist sie [Fränzi]

[...] ein spezielles Ereignis aus dem Jahr 1909 und steht mit der Formulierung der relativ flächigen Malerei in Verbindung [...] Es sind Bilder, die mit verdünnter Farbe gemalt wurden [...] Im Jahr 1909 wurde diese Malweise [...] für uns zur allgemeinen Regel.“ (zit. nach: Klaus Albers/Gerd Presler, Festschrift für Eberhard W. Kornfeld zum 80. Geburtstag, Sonderdruck, S. 215). Unser Aquarell ist beispielhaft für diese Entwicklung. [EH]





624 EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Mann und Weibchen. 1912.

Holzchnitt.
Schiefler/Mosel/Urban H 111 III (von III). Signiert. Eines von ca. 7 Exemplaren.
Auf weichem Vellin. 29,3 x 38,2 cm (11,5 x 15 in). Papier 29,3 x 28,2 cm
(11,5 x 15 in).

Auflaufzeit: 07.12.2017 – ca. 15.32 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000

\$ 20,700 – 27,600

PROVENIENZ

· Privatsammlung Baden-Württemberg.

AUSSTELLUNG

· Emil Nolde. Mensch Natur Mythos, Museum der Moderne auf dem
Mönchsberg, Salzburg 29.10.2011-5.2.2012 (anderes Exemplar).



Emil Nolde, Mann und Weibchen, 1912 (verschollen)

Bereits in den Jahren vor seiner großen Südseereise 1913-1915 interessiert sich Emil Nolde für die Kulturen der Ureinwohner der Südsee. So fertigt er zahlreiche Skizzen von Masken und Figuren im Berliner Völkerkunde Museum an. Völkerschauen wie die 1912 auf dem Tempelhofer Feld in Berlin gastierende „Carl Hagenbecks größte indische Völkerschau“ werden gezeigt. Woher Emil Nolde seine Anregungen im Einzelnen genommen hat, kann bisweilen nur vermutet werden. Auf jeden Fall war

er überaus an dem Themenkreis interessiert. Das in unserem Holzchnitt gezeigte Motiv „Mann und Weibchen“ führt er auch in dem 1937 im Museum Folkwang als „entartet“ beschlagnahmten und heute verschollenen Gemälde „Mann und Weibchen“ (Urban 515) aus. Im Holzschnitt wird das spannungsreiche Beieinander des hintereinandersitzenden Paares noch deutlicher als im Gemälde, da der einander entsprechende Verlauf der Lineatur stark im Vordergrund steht. [EH]



625 ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Drei Figuren auf Fehmarn (Postkarte). 1914.

Aquarellierte Tuschefeder- und Kreidezeichnung.

Verso signiert und mit einem Grußtext. Auf einer Blanko-Postkarte.

9 x 14 cm (3,5 x 5,5 in).

Grüßkarte aus Fehmarn an Herrn Dr. Wallerstein. Auf dem Poststempel datiert.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

Nach dem Abschluss eines Architekturstudiums in Dresden, während dem Ernst Ludwig Kirchner Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff kennenlernt und mit diesen bereits künstlerisch zusammenarbeitet, entscheidet sich Ernst Ludwig Kirchner gegen den Wunsch seines Vaters ganz für die Malerei. Der intensive Austausch der vier Freunde führt 1905 zur Gründung der Künstlergemeinschaft „Brücke“ mit dem Ziel „alle revolutionären und gärenden Kräfte an sich zu ziehen“ (Schmidt-Rottluff). Die Künstler beginnen mit den „Viertelstundenakten“, den Zeichnungen nach Aktmodellen im Atelier oder in der Natur. Die Gruppe orientiert sich zunächst an Künstlern des Spätimpressionismus. Die Entdeckung der „Fauves“, der Südsee-Kunst und der Werke van Goghs führt die Maler zum Expressionismus. Infolge der Begegnung mit der Kunst der italienischen Futuristen verändert sich der Malstil der Gruppe um 1910, er wird „härter“. Ernst Ludwig Kirchner studiert die Plastik im Dresdner Völkerkundemuseum. Unter diesem Eindruck schneidet Kirchner Holzplastiken. 1911 übersiedelt Ernst Ludwig Kirchner nach Berlin. Die Großstadt bietet ihm eine Fülle neuer Motive, die Kirchner in vereinfachten, scharf konturierten Formen, expressiven Zügen und grellen Farbkontrasten umsetzt. Diese Großstadtbilder werden zu Inkunabeln des Expressionismus und machen Ernst Ludwig Kirchner zu einem der bedeutendsten deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts.

Durch den exakten Poststempel „Burg Fehmarn, 23.7. [19]14 5-6 N[achmittags]“ ist die Zeichnung der Postkarte „Drei Figuren auf Fehmarn“ so genau datiert wie kaum eine andere von Kirchner, der sie wohl am Vormittag des gleichen

PROVENIENZ

- Dr. Viktor Wallerstein (1878-1944).
- Sammlung Leo Blumenreich (als Geschenk vom Vorgenannten).
- Hannah Sotschek (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Eva Cassirer (Tochter von Hannah Sotschek, durch Erbschaft).
- Privatsammlung Norddeutschland (als Geschenk von der Vorgenannten).

Tages oder am Abend vorher gezeichnet haben muss. Das Thema der Postkarte könnte nicht glücklicher gewählt sein. Die Unbeschwertheit des Lebens am Meer, kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, macht die Postkarte auch als zeitgeschichtliches Dokument interessant. Die dichte Zeichnung und der gesamte Charakter der Arbeit zeugen von der Meisterschaft Kirchners gerade in diesem kleinen Format. Die in sich geschlossene Komposition dürfte zu den besten Leistungen Kirchners in dieser für den Künstler so bedeutenden Zeit gerechnet werden.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die folgenden Jahre bedeuten einen Wendepunkt in Kirchners Leben. Die Kriegsergebnisse und der Militärdienst stürzen Kirchner in existenzielle Angst, führen letztlich zu Krankheit und langen Sanatoriumsaufenthalten. Um so bemerkenswerter ist seine künstlerische Produktion in dieser Zeit. Es entstehen Werke wie der Holzschnitt „Frauen am Potsdamer Platz“, die „Bilder zu Chamissos Peter Schlemihl“, die Selbstporträts und Holzschnittbildnisse aus den Sanatorien, die zu den Höhepunkten seines Œuvres zählen. 1917 lässt sich Ernst Ludwig Kirchner in Frauenkirch bei Davos nieder. Den Großstadtbildern folgen nun Gebirgslandschaften und Darstellungen ländlichen Lebens. Um 1920 beruhigt sich seine expressive Malweise, die Bilder erhalten eine teppichhafte Flächigkeit. Daneben entsteht ein bedeutendes grafisches Werk in Form von Holzschnitten, Lithografien und Federzeichnungen. 1923 zieht Ernst Ludwig Kirchner in das „Haus auf dem Wildboden“ am Eingang zum Sertigtal, wo Kirchner bis zu seinem Freitod im Jahr 1938 lebt und arbeitet. [KD]



„Durch freundliche Hilfe bin ich doch wieder hierher gekommen und grüße Sie herzlichst. Ich hoffe Sie in Berlin wieder zu sehen Ihr E L Kirchner.“

Ernst Ludwig Kirchner. Text der Postkarte „Drei Figuren auf Fehmarn“, 1914.



Rückseite

626

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Dame stehend. 1915.

Farbige Pastellkreide.

Verso mit dem verblassten Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570b) und der handschriftlichen Registriernummer „FS Da/Bi 8“. Auf Bütteln von Ingres d'Arches MBM France (mit dem Wasserzeichen).
63 x 46,2 cm (24,8 x 18,1 in), Blattgroß.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.33 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 30.000
\$ 28,750 – 34,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland.

„Kirchner hat sowohl das Was wie das Wie seiner Malerei in Berlin in jeder Weise entwickelt und vertieft.“

E. L. Kirchner im Entwurf für „Das Werk“ in Davoser Tagebücher S. 78/79.

Nach dem Abschluss eines Architekturstudiums in Dresden, während dem Ernst Ludwig Kirchner Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff kennenlernt und mit diesen bereits künstlerisch zusammenarbeitet, entscheidet sich Ernst Ludwig Kirchner gegen den Wunsch seines Vaters ganz für die Malerei. Der intensive Austausch der vier Freunde führt 1905 zur Gründung der Künstlergemeinschaft „Brücke“ mit dem Ziel „alle revolutionären und gärenden Kräfte an sich zu ziehen“ (Schmidt-Rottluff). Die Künstler beginnen mit den „Viertelstundenakten“, den Zeichnungen nach Aktmodellen im Atelier oder in der Natur. Die Gruppe orientiert sich zunächst an Künstlern des Spätimpressionismus. Die Entdeckung der „Fauves“, der Südsee-Kunst und der Werke van Goghs führt die Maler zum Expressionismus. Infolge der Begegnung mit der Kunst der italienischen Futuristen verändert sich der Malstil der Gruppe um 1910, er wird „härter“. Ernst Ludwig Kirchner studiert die Plastik im Dresdner Völkerkundemuseum. Unter diesem Eindruck haut und schneidet Kirchner Holzplastiken. 1911 übersiedelt Ernst Ludwig Kirchner nach Berlin. Die Großstadt bietet ihm eine Fülle neuer Motive, die Kirchner in vereinfachten, scharf konturierten Formen, expressiven Zügen und grellen Farbkontrasten umsetzt. Diese Großstadtbilder werden zu Inkunabeln des Expressionismus und machen Ernst Ludwig Kirchner zu einem der bedeutendsten deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die folgen-

den Jahre bedeuten einen Wendepunkt in Kirchners Leben. Die Kriegsergebnisse und der Militärdienst stürzen Kirchner in existenzielle Angst, führen letztlich zu Krankheit und langen Sanatoriumsaufenthalten. Um so bemerkenswerter ist seine künstlerische Produktion in dieser Zeit.

Die prominent in den Raum gestellte Dame zeigt den für die Berliner Jahre typischen, erregt-dynamischen Duktus. Hier ist nicht eine Kokotte gezeigt, die Kirchner oft mit auffallenden Kleidern und Federn charakterisiert. Die Dame trägt Schwarz und ist sowohl durch das schrille Grün, das sie gleich einer Aura umgibt, wie auch durch die kühle, leuchtend blaue Hülle der schnellen Striche eingefasst. Es ist eine Farbigkeit, die aus den berühmten Straßenszenenbildern der Zeit bekannt ist.

1917 lässt sich Ernst Ludwig Kirchner in Frauenkirch bei Davos nieder. Den Großstadtbildern folgen nun Gebirgslandschaften und Darstellungen ländlichen Lebens. Um 1920 beruhigt sich seine expressive Malweise, die Bilder erhalten eine teppichhafte Flächigkeit. Daneben entsteht ein bedeutendes grafisches Werk in Form von Holzschnitten, Lithografien und Federzeichnungen. 1923 zieht Ernst Ludwig Kirchner in das „Haus auf dem Wildboden“ am Eingang zum Sertigtal, wo Kirchner bis zu seinem Freitod im Jahr 1938 lebt und arbeitet. [EH]



627

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Holzfigur (Judas). 1913.

Öl auf Leinwand.

Urban 548. Links unten signiert. 88 x 38,5 cm (34,6 x 15,1 in).

Im eigenhändigen Werkverzeichnis: „1910c no. 462“ und

„1930, 1913 Holzfigur (Judas)“. Zu dem Gemälde existiert eine Vorzeichnung, die sich weit mehr an der mittelalterlichen Holzskulptur orientiert.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.35 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 138,000 – 172,500

Nach einer Lehre als Möbelzeichner und Holzschnitzer 1884-1888 in Flensburg arbeitet Emil Nolde für verschiedene Möbel-fabriken in München, Karlsruhe und Berlin. 1892 erhält er dar-aufhin am Gewerbemuseum in St. Gallen eine Stellung als Leh- rer für gewerbliches Zeichnen, die er bis 1898 innehat. Mit dem Entschluss, Maler zu werden, geht Nolde schließlich nach Mün- chen, doch die Akademie unter Franz von Stuck lehnt ihn ab. Es folgt ein Studium an der privaten Malschule von Adolf Hölzel in Dachau und ab 1899 an der Académie Julian in Paris. Durch die Auseinandersetzung mit den Postimpressionisten Vincent van Gogh, Edvard Munch und James Ensor gelangt Nolde ab 1905 von seinem anfänglich romantischen Naturalismus zu einem eigenständigen Stil, in dem die Farbe eine wesentliche Rolle spielt; es entstehen farbintensive, leuchtende Blumenbilder.

1906 lernt Nolde während eines Aufenthaltes in Alsen die „Brücke“-Maler kennen, deren Gruppe er sich vorübergehend anschließt. In einer Reihe von Porträtstudien beginnt die Hin- wendung zum Aquarell. Als Nolde 1909 in dieser Technik erst- malige Versuche auf nicht saugfähigem Papier unternimmt, das Blattweiß in großen Teilen stehen lässt und auf Konturierung in der Gegenstandserfassung verzichtet, sind diese Neuerungen zukunftsweisend. Doch das Jahr 1909 ist noch aus anderem Grund ein Schlüsseljahr für ihn: er erleidet eine schwere Trink- wasservergiftung.

PROVENIENZ

- Hermann Krause, Halle (1926).
- Georg Zacharias, Düsseldorf.
- Wirtz-Häner, Düsseldorf.
- Christie's Düsseldorf, 14.11.1973, Kat.-Nr. 27 mit Abb.
- Privatsammlung Krefeld.

AUSSTELLUNG

- Emil Nolde. Neue Kunst Fides, Dresden, August/September 1926.

Diese traumatische Erfahrung hinterlässt auch Spuren in seinem Œuvre. Er findet nicht nur zu einer neuen Malweise, er wendet sich auch in folgenden Jahren verstärkt biblischen Themen zu. Völlig neuartig und fern jeder Anbietderung an die alten Meister ist seine Gestaltfindung. Nolde wählt kraft- volle Farben in grob zu nennenden Pinselfügen, wie sie für das zeitgenössische Publikum schockierend sind. Unser Gemälde zeigt die Holzskulptur des Judas, die als alleiniger Bildgegenstand aus der Dreidimensionalität der Plastik in eine zweidimensionale Farbflächenmalerei transponiert wird. Nolde interpretiert Judas nicht mehr als Aus- geschlossenen, als Verräter, sondern als ein grinsendes In- dividuum, das wie triumphierend den Geldbeutel vor sich herträgt. Auch in den Gemälden „Abendmahl“ und „Verspot- tung“ findet er ungewohnte Interpretationen der biblischen Themen, die bei den Zeitgenossen auf strikte Ablehnung stießen. Das Gemälde „Pfingsten“ (heute Nationalgalerie Berlin) führt letztlich zu Noldes Ausschluss aus der „Berliner Secession“. Heute gehören die Werke dieser Phase zu den bedeutendsten des Expressionismus.

Im Sommer 1916 ziehen Emil Nolde und seine Frau Ada nach Utenwarf und lassen sich kurz darauf 1928 in Seebüll nieder. Von den Nationalsozialisten als Künstler verfemt, dazu ab 1941 mit Arbeitsverbot belegt, malt Nolde ab 1938 in Seebüll seine „Un- gemalten Bilder“, viele hundert kleine Aquarelle, die er nach 1945 als Ölbilder wieder aufgreift. [KD]



628 EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Schauender. 1931/ 1935.

Tuschfederzeichnung und Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf dem Unterlagekarton betitelt. Auf festem Japan.

22,3 x 13,6 cm (8,7 x 5,3 in), blattgroß.

Unterlagekarton: 27,3 x 18,5 cm (10,7 x 7,2 in).

Aus der wichtigen Zeit der sogenannten Phantasien (1931-1935).

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 27. Oktober 2017.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.36 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

· Sammlung Emil Frey, Mannheim (seitdem in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Emil Nolde. Aquarelle aus den Jahren 1894-1956, Kunstverein Hamburg, 11.2.–27.3.1967, Nr. 81/ Kunstverein Frankfurt a.M., 8.4.–27.5.1967.
- Idee und Wirklichkeit - Handzeichnungen und Aquarelle des 20. Jahrhunderts aus Privatbesitz, Städtische Kunstsammlung Ludwigshafen a.Rh., 11.10. - 1.11.1970, Nr. 148.
- Emil Nolde - Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik, Kunsthalle Köln 1973, Kat.-Nr. 81 (Abb. 47).
- Sammlung eines Kielers, Kunsthalle Kiel, 3.2.–3.3.1974, Nr. 141.
- Emil Nolde, Beethovenhaus Villingen-Schwenningen, 18.5.–5.6.1974, Nr. 46.
- Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung F., Pfalzgalerie Kaiserslautern 15.2.-14.3.1976, Kat.-Nr. 262.

LITERATUR

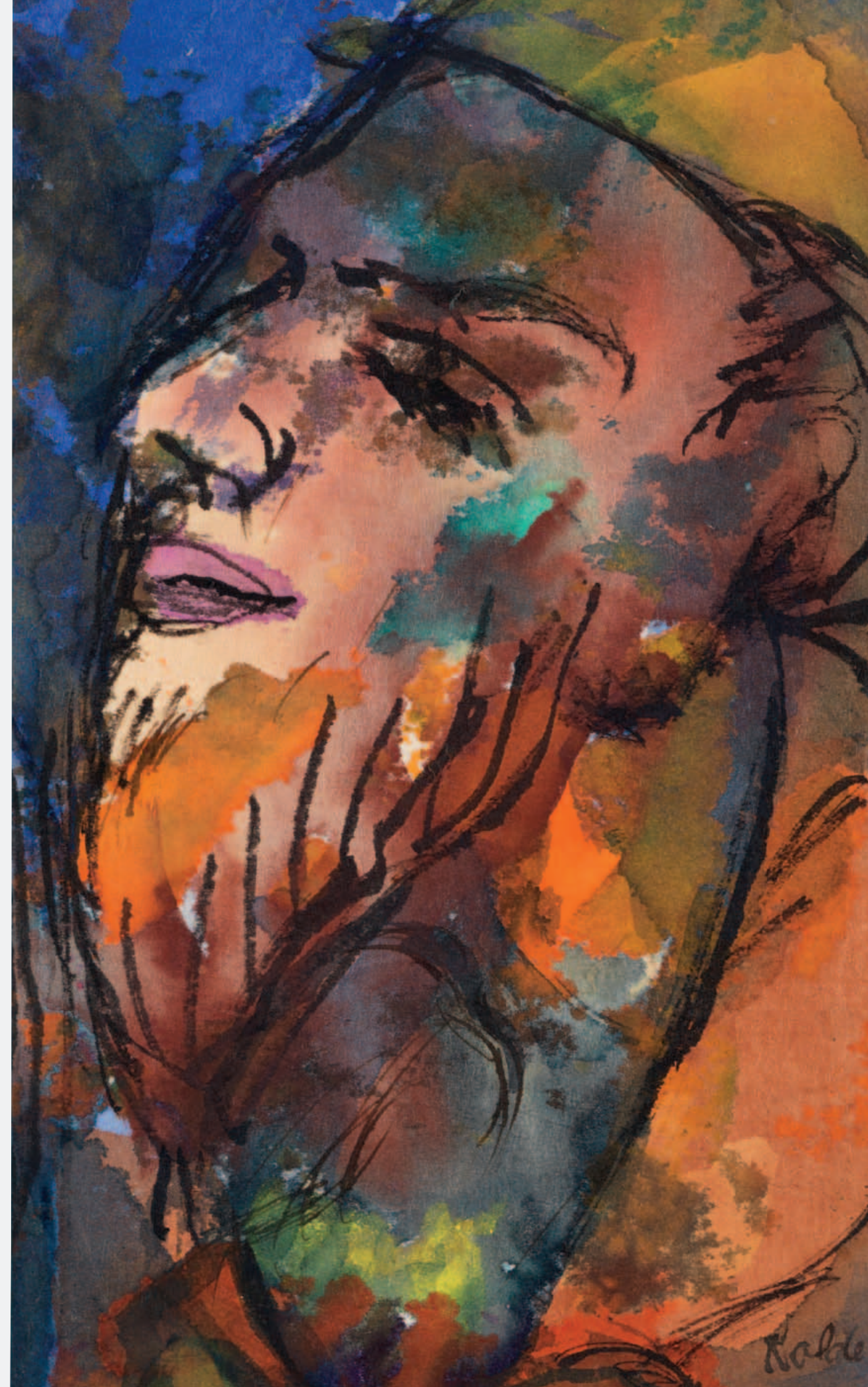
- Heinz Fuchs, Gaben des Augenblicks, vierundvierzig unveröffentlichte Zeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Frey, Heidelberger Kunstverein 1964, S. 22 (Abb.).

„Es sind besonders schöne Aquarelle,
in einer Höhe wie ich sie noch nie hatte.“

Emil Nolde an Hans Fehr, 1932.

Einmal mehr gelingt es Nolde in der Technik des Aquarells sich selbst und seine Meisterschaft zu übertreffen. Aus den scheinbar zufällig gesetzten Farbkleckschen arbeitet er mit Tusche und Feder zeichnerisch die Umrisse des Schauenden heraus. Die sehr polychrome Auffassung basiert auf einer künstlerischen Freiheit, die sich Nolde in diesen Jahren erarbeitet hat und die seinem gesamten späteren Werk ihre Prägung gibt. Der Gestaltungswille, aus dem Pinselstrich und der Farbe den Gegenstand zu formen, findet sich hier bis auf das Äußerste gesteigert. Der farbdurchtränkte Bildgrund entwickelt mit seinen sanften Übergängen eine eigene Dynamik und bedarf einer beschreibenden Zeichnung. Der Betonung des Malerischen steht das gezeichnete

te Motiv gegenüber und verleiht der Komposition ihren besonderen Reiz. Als Nolde erstmals 1934 die Phantasien bei Ferdinand Möller in Berlin präsentiert, sind sie eine Sensation, werden aber kontrovers diskutiert. Nolde, der sich eigentlich als Figurenmaler versteht, wendet sich wegen lauter werdender Kritik an seinem „abnormen“ und „negroiden“ Figurendarstellungen vermehrt den weniger verfänglichen Landschafts- und Blumendarstellungen zu, bei denen er seinen ungestümen Malstil beibehalten kann. Ab 1938 zieht sich Nolde immer mehr zurück und malt seine „ungemalten Bilder“, gestalterische Grundlage für diese sind jene farbkompositorische Lösungen, die er sich in den „Phantasien“ erarbeitet hatte. [SM]



629

GEORG KOLBE

1877 Waldheim/Sachsen - 1947 Berlin

Sitzende. 1928.

Bronze mit goldbrauner Patina.

Nicht bei Berger. Auf der Standfläche mit dem Monogramm. Einer von 9 zwischen 1928 und 1929 ausgeführten Güssen. Ein weiterer Guss wurde 1934 ausgeführt. Höhe: 25,9 cm (10,1 in).

Gegossen von der Kunstgießerei Hermann Noack, Berlin-Friedenau (ohne Gießerstempel; laut des Gutachtens von Frau Dr. Berger tragen Bronzen ohne Plinthe oftmals keinen Gießerstempel).

Mit einem schriftlichen Gutachten von Frau Dr. Ursel Berger, Berlin, vom 23. April 2016.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.37 h ± 20 Min.

€ 35.000 – 45.000

\$ 40,250 – 51,750

PROVENIENZ

· Ehemals Sammlung Hermann Hugo Neithold, Zwickau.

Waren die Arbeiten Georg Kolbes noch bis zu Beginn der zwanziger Jahre von einer raumgreifenden Gestik erfüllt, so ist in unserer 1928 entstandenen „Sitzenden“ eine Hinwendung zu einer Geschlossenheit zu erkennen, die in der Folge im plastischen Werk von Georg Kolbe eine bedeutende Rolle spielen sollte. Trotz der Verschränkung der Gliedmaßen ist die Wirkung dieser Plastik ganz auf eine innere Konzentration der Körperlichkeit konzipiert. Die Harmonie aller Teile im Ganzen verhilft zu einem Ausdruck innerer Gelassenheit und Ruhe, in welcher der leicht geneigte Kopf eine besondere Rolle einnimmt. Bereits in seiner „Sitzenden“ von 1926 hat Kolbe mit dem auffälligen Bewe-

gungsmotiv der gegeneinander verschränkten Knie experimentiert und dieses in der vorliegenden Bronze, die durch ihre kraftvolle Geschlossenheit überzeugt, weiterentwickelt. Ab 1926 begann sich Kolbe verstärkt für die bildhauerische Umsetzung exzentrischer Bewegungsmotive zu interessieren, die er durch die Tanzdarbietungen von Josephine Baker und Gret Palucca kennengelernt hatte, die dem Künstler auch Modell saß. Ein Jahr nach dem überraschenden Tod seiner Frau Benjamine geschaffen, der Kolbe in eine tiefe Lebenskrise stürzen sollte, dokumentiert die vorliegende Bronze zugleich Kolbes wieder erwachten künstlerischen Schaffensdrang. [JS]



630 ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen - 1970 Radolfzell/Bodensee

Zwei Frauen am Strand. 1921.

Öl auf Leinwand.
Hüneke 1921-14. Vogt 1921/18. Links unten signiert und datiert. Verso signiert und datiert sowie auf dem Keilrahmen nochmals signiert und betitelt.
80,5 x 70,5 cm (31,6 x 27,7 in).
Das vorliegende Gemälde ist im Sommer 1921 an der Flensburger Förde entstanden wie auch Heckels „Blick auf die Förde“ in der Kunsthalle zu Kiel (Vogt 1921/21).

Eines der seltenen Gemälde Erich Heckels mit dem charakteristischen „Brücke“-Motiv der Badenden auf dem internationalen Auktionsmarkt.

Das Gemälde ist im Archiv des Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen am Bodensee, unter der Vogt-Nummer 1921/18 registriert.

€ 100.000 – 150.000
\$ 115.000 – 172.500

„... unmittelbar nach dem Krieg kehren auch die Badenden in Heckels Motivrepertoire zurück. In der farblichen Gestaltung fällt auf, wie sehr die Figuren mit ihrer Hauttönung mit dem Hintergrund und der Palette der Landschaftselemente verschmelzen. Die badenden Menschen fügen sich völlig harmonisch in die Natur ein.“

Janina Dahlmanns, Erich Heckel, in: Im Zentrum des Expressionismus. Erwerbungen und Ausstellungen des Brücke-Museums Berlin 1988-2013, München 2013, S. 289.



Erich Heckel. Blick auf die Förde, 1921 (Kunsthalle zu Kiel).

Wohl kein anderes Motiv ist so charakteristisch für das expressionistische Schaffen der „Brücke“-Künstler wie das Motiv der Badenden. Auch Heckel, der von Berlin aus die Sommer vorwiegend an der Flensburger Förde verbringt, hat sich ähnlich wie Otto Mueller intensiv mit der Thematik des Aktes in freier Natur auseinandergesetzt, die aufgrund ihrer Ursprünglichkeit von den Expressionisten so besonders geschätzt wurde. Erich Heckel hält, wie viele seiner Malerkollegen, in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg an dem Erarbeiteten fest. Er nähert sich einem expressiven Realismus, der in der Folge sein malerisches Werk bestimmen sollte. Die beiden sitzenden Frauen am Strand, ein bekanntes Motiv im Schaffen

von Heckel und den Expressionisten, werden nun malerischer gesehen, wie auch die Landschaft, die sich vor den beiden Akten in weichen Zügen panoramaartig ausbreitet. Neu ist das Element einer Kontemplation, das in unserem Werk besonders ausgeprägt ist. Das vertraute Miteinander in Symbiose mit der Umwelt. Dieser Gedanke, der bereits in der Zeit der Arbeit an den Moritzburger Seen das Schaffen Heckels und seiner Malerkollegen beflügelte, lebt nun wieder auf. Ähnlich wie Otto Mueller, der ebenfalls in seinen Werken die Verbundenheit des Menschen mit der Natur thematisierte, schafft Erich Heckel sich hier einen neuen Freiraum, den er in seiner Weise künstlerisch zu nutzen verstand. [KD/JS]



631 OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge - 1930 Obernigk bei Breslau

Fünf gelbe Akte am Wasser. 1921.

Farblithografie.
Karsch 156 a (von c). Signiert. Einer von 25 Drucken auf diesem Papier. Auf Japanbütten.
33,5 x 44 cm (13,1 x 17,3 in).
Papier: 37 x 50,5 cm (14,5 x 19,8 in).
Erschienen im Hyperion Verlag.
Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.40 h ± 20 Min.

€ 35.000 – 45.000^R
\$ 40,250 – 51,750

„Badeszenen wie die dargestellte konnte Mueller während seiner Besuche auf den Inseln Föhr und Sylt sowie an der Flensburger Förde beobachten. Muellers Blatt ... tritt hinter den früheren seiner Kameraden an Qualität nicht zurück, unterscheidet sich von diesen aber durch die offensiver vorgestellte Erotik.“

Heinz Spielmann, in: Die Maler der „Brücke“. Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Stuttgart 1995, S. 413.

Die Badenden in freier Natur gehören im Œuvre von Otto Mueller zu einem der großen Themen, die der Künstler auch nach der „Brücke“-Zeit kontinuierlich immer wieder aufgreift. Die Farblithografie „Fünf gelbe Akte am Wasser“ entsteht 1921, als Mueller seine Lehrtätigkeit an der Breslauer Akademie mit Besuchen in Schleswig-Holstein unterbricht. Unsere Arbeit mag durch einen Aufenthalt auf der Insel Föhr im Jahr 1920 angeregt worden sein. In der Kom-

position aus dem Gelb der Körper, dem modulierten Blau des Wassers, dem Weiß des Strandes und der schwarzen Konturzeichnung lässt Otto Mueller die Körper der jungen Mädchen fast plakativ dominieren. Die Lebendigkeit der Szene erinnert an die gut ein Jahrzehnt zurückliegenden Arbeiten Heckels, Kirchners und Pechsteins von den Moritzburger Seen, die Otto Mueller aber durch eine wesentlich offensiver vorgestellte Erotik übertrifft. [EH]



632

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Hohe See unter violettem Himmel. Um 1930/1935.

Aquarell und Deckweiß.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 36,5 x 50,3 cm (14,3 x 19,8 in), blattgroß.

Der Verkaufserlös kommt dem Bau eines buddhistischen Weltfriedensstupas bei Grafenwörth, Niederösterreich zugute. Weitere Informationen zum Bauprojekt finden Sie unter: www.friedensstupa.at.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 2. Juli 2017.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.41 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115.000 – 172.500

„Alles Ur- und Urwesenhafte immer wieder fesselte meine Sinne. 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 in seiner Autobiografie (II, 197)

„Emil Nolde hat schon früh das Meer als elementare Urgewalt erfahren und tief in sich aufgenommen. ‚Alles Ur- und Urwesenhafte‘ immer wieder fesselte meine Sinne“, bemerkt der Maler in seiner Autobiografie. In seiner Aquarellmalerei bot ihm die Eigenheit dieses Motivs unbegrenzte Möglichkeiten, die Farbe als sein wesentliches Ausdrucksmittel in ihrer reichen Vielfalt und ungebändigten Kraft frei verfügbar einzusetzen, gleichsam als natürliches Ereignis das Bild in einem virtuoson Spiel sich allein aus der Farbe entfalten zu lassen. Himmel und Meer durchdringen einander und finden zu einer furiosen, doch unverbrüchlichen Einheit.“

Prof. Dr. Manfred Reuther

Noldes Interpretationen von Landschaft, Meer und Himmel sind immer Interpretationen seiner eigenen Stimmungslage. Er sah die Landschaft nicht im Sinne eines Realismus, der in expressive Farben gekleidet, neu und aufregend daher-

PROVENIENZ

· Privatsammlung Wien.

kommt. Seine Landschaften sind durchdrungen von dem Willen, die der Natur immanente Metaphysik zum Klingen zu bringen, sie den Betrachter nachvollziehen zu lassen. Erst 1920 beginnt Nolde Meeresdarstellungen in Aquarelltechnik zu gestalten. In dieser Technik hat er bis dato eine unübertreffliche Meisterschaft erlangt. Um der Darstellung mehr Tiefe zu geben, setzt er hier pointiert auch Deckweiß ein. Das typische Dunkelblau der Nordsee wird durch Türkistöne ergänzt, was der Darstellung eine gewisse Leichtigkeit gibt. Die See wirkt weniger bedrohlich, sondern erfrischend und einladend. Der dunkelvioletten getönten Himmel unterstreicht die friedlich melancholische Abendstimmung des zu Ende gehenden Tages. Trotz wogender See strahlt die Darstellung eine geheimnisvolle Ruhe aus. Der Künstler nimmt den Betrachter in die Pflicht. Kein fester Halt wird geboten, er befindet sich mitten im Geschehen und wird von den Emotionen getragen, die für Nolde mitbestimmend für die Anlage der Komposition waren. [SM]





633 OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge - 1930 Obernigk bei Breslau

Zigeunermadonna (Zigeunerin mit Kind vor Wagenrad). 1926/1927.

Farblithografie von 3 Steinen, in Grün aquarelliert.
Karsch 168. Signiert. **Unikat.** Auf bräunlichem Vellin.
70 x 50,4 cm (27,5 x 19,8 in), blattgroß.

Das Hauptblatt aus der 1927 erschienen Folge, die unter dem Titel
„Zigeunermappe“ als wichtigste graphische Arbeit Otto Muellers gilt.

**Aquarelliertes Unikat. Eines der wenigen zu Lebzeiten verkauften
Blätter. Otto Mueller signierte seine Blätter erst beim Verkauf.**

€ 40.000 – 60.000
\$ 46,000 – 69,000

„Otto Muellers ‚Zigeunermappe‘ [...] verrät nicht nur seine besondere Zuneigung zum Volk der Roma, sie ist das Meisterwerk seiner Druckgraphik und ein Höhepunkt des expressionistischen Steindrucks.“

Heinz Spielmann, in: Die Maler der Brücke - Bestandskat. Slg. Hermann Gerlinger, Halle S. 2005, S. 416.

Die sogenannte „Zigeunermappe“ ist die letzte große grafische Leistung von Otto Mueller. Mit besonderer Hingabe arbeitet der Künstler an dieser Folge. An Maschka Mueller, seine geschiedene Frau in erster Ehe, schreibt er: „Ich bin sehr in Arbeit mit den farbigen Lithos, die werden sehr schön. Zwei hab' ich schon fertig. Muß noch sieben für die Mappe machen. Die Arbeit ist mir wieder etwas ganz Neues. Wenn ich einige fertig habe, schick' ich Dir Probedrucke“ (zit. nach: Lothar-Günther Buchheim, Otto Mueller - Leben und Werk, Feldafing 1963, S. 184). Otto Mueller überarbeitet die einzelnen Blätter nach dem Druck teilweise und vollkommen unterschiedlich mit Aquarellfarben oder Kreiden, so erhalten die Blätter jeweils einen ganz eigenen Reiz und Charakter und jedes für sich ist einzigartig. Unbestritten kann das Blatt „Zigeunermadonna“ als Hauptblatt der Folge bezeichnet werden. Otto Mueller adaptiert den tradierten Topos der Mariendarstel-

PROVENIENZ

- Sammlung Heinrich Neuerburg (mit dem Trockenstempel (Lugt 1344a) und der handschriftlichen Bezeichnung „4“ links unten und bei dem Trockenstempel).
- Privatsammlung Rheinland.

lung in diesem Blatt, unweigerlich wandelt sich das Wagenrad hinter dem Kopf zum Strahlenkranz und die Zigeunerfrau mit dem Kind zur Maria mit dem Jesuskind. Er greift nicht ohne Bedacht auf diese Vorlage zurück, damit hebt er die Darstellung bewußt und herausfordernd auf eine höhere, transzendente Ebene, hat er sich doch dem Volk der Roma sehr verbunden gefühlt.

Zur Entstehungszeit der „Zigeunermappe“ ist der Künstler bereits schwer erkrankt und setzt große Hoffnungen in den guten Verkauf des Mappenwerks, die sich leider nicht erfüllen. Wenige der Mappen sind in ihrer Gesamtheit erhalten geblieben und kaum eine ist in den freien Verkauf gelangt. So veräußert er aus wirtschaftlichen Gründen Einzelblätter: unser Blatt ist durch die Signatur Otto Muellers als eines der wenigen gekennzeichnet, die noch zu Lebzeiten des Künstlers einen neuen Besitzer fanden. [EH]





Rückseite

Die eher seltenen reinen Landschaftstudien im opulenten zeichnerischen Œuvre von Ernst Ludwig Kirchner sind in ihrer Sonderstellung deshalb beachtenswert, weil sich hier Kirchner, losgelöst vom Figuralen, einem zeichnerischen Sujet widmet, das hinsichtlich einer expressiven Gestaltung der Gesamtaussage vordergründig als wenig ergiebig galt. Kirchner sieht seine Landschaften wie figürliche Objekte. Er dynamisiert die Strichführung in kräftig-breitgelagerten Strichen. Die sparsame Kolorierung mit Fettkreiden verstärkt noch diesen Eindruck, indem sie auf alle Tendenzen ins Malerische abzugleiten verzichtet. Dass Kirchner im vorliegenden Fall darüber hinaus eine figürliche Komposition in Kohle auf die Rückseite des Blattes gesetzt hat, ist ein lebendiges Zeugnis von Kirchners andauerndem, künstlerisch stets reflektierenden und von neuem ansetzenden Arbeitsprozess. „Kirchner hat ständig über seine Bilder reflektiert. Vielleicht ist das der tiefste Grund für seine Drehungen: die dauernde Auseinandersetzung mit seinem Werk.“ (Dr. Ulrike Lorenz, Direktorin der Kunsthalle Mannheim, 2015, zit. nach: „Der doppelte Kirchner: Rückseitenbilder im Blick“, Focus Online, 6.2.2015.). [JS/SD]

634 ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Baumgruppe in Königstein. 1916.

Kohle und farbige Kreide.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „FS Be/Ae 19“. Auf festem Velin. 31,6 x 51,5 cm (12,4 x 20,2 in), blattgroß.

Verso mit der blattgroßen Zeichnung einer Männergruppe in Kohle mit roter Kreide.

Die Arbeit ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, registriert.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.43 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Galerie Henze-Ketterer & Triebold, Riehen/Schweiz.
- Privatsammlung (vom Vorbesitzer 2009 erworben-2013).
- Privatsammlung Norddeutschland (seit 2013).

635

Schaukel. 1912.

Bleistiftzeichnung.

Rechts unten signiert und datiert. Verso betitelt. Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570b) und der handschriftlichen Registriernummer „B Be/Bh 1“. Auf Velin. 46,6 x 30 cm (18,3 x 11,8 in), Blattgröße.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.45 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Brücke und Blauer Reiter, Kunsthalle Hamburg und Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal, 1.12.1996-16.2.1997.



„Wie dumm und oberflächlich die Menschen urteilen, sie sehen nicht, dass gerade das Flüchtige in meiner Zeichnung das Wichtigste ist, weil ich dadurch die feinste erste Empfindung einfange.“

Kirchner Davoser Tagebuch S. 98.

636

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Meer mit Wolkenhimmel. Um 1930/1935.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 21,5 x 27,8 cm (8,4 x 10,9 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Martin Urban vom 7. November 1975.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.46 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 60.000

\$ 57,500 – 69,000

PROVENIENZ

· Galerie Vömel, Düsseldorf.

· Privatsammlung Rheinland (1998 beim Vorgenannten erworben).

„Das Empfinden bei Tönen, seien es Freude, Jubel, Trauer, Tragik, Traum oder andere seelische Regungen, läßt sich in Farben geben; ja, jedes Bild durch den Wert und Klang seiner Farben kann eine seelische Erregung entfachen bei jedem Menschen, der farbenempfindlich ist.“

Emil Nolde, zit. n.: Emil Nolde: Reisen, Ächtung, Befreiung. Köln 1988, S. 25.

Noldes herausragende Aquarelltechnik des Nass-in-Nass-Malens auf Japanpapier übernimmt auch im vorliegenden Werk „Meer mit Wolkenhimmel“ die gesamte Blattgestaltung. Diese eigens entwickelte Mal-Technik erlaubt Nolde mit schnellen Pinselstrichen die Formen und die Stimmung seiner Nordsee-Motive direkt vor Ort zu formen. Bereits seit den frühen Jahren seines Künstlerdaseins widmet sich Nolde bevorzugt der rauen Nordsee, aus deren Urelement er die Kraft und Inspiration seines Schaffens zieht. Beson-

ders ab 1912 rückt diese immer weiter in den Vordergrund seiner Sujets, denen er bis an sein Lebensende treu bleibt. Zwischen den Jahren 1930 und 1935 entstanden, mischen sich klare, konträre und kräftige Farben direkt auf dem Blatt und kreieren eine dunkelblaue, raue Meereslandschaft mit einer wütenden orange-roten Wolkendecke. Meer und Wolken scheinen aneinanderzudrängen und fast miteinander zu kämpfen, und geben somit der Komposition eine starke Dynamik. [CG/SM]





637
ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Stafelalp mit Tinzenhorn. 1917.

Holzschnitt.

Dube H 301. Gercken 854 1 (von 2). Signiert und bezeichnet „Handdruck“. Eines von 19 bei Gercken verzeichneten Exemplaren dieser Farbvariante. Auf Blotting-Papier. 33,7 x 55 cm (13,2 x 21,6 in).
Papier: 42 x 56 cm (16,5 x 22 in).

11 der o.g. Exemplare dieser Farbvariante befinden sich weltweit in verschiedenen Museen, u.a. im Kupferstich Kabinett/Berlin, Albertina/Wien, Museum of Fine Arts/Boston (s. Gercken, E. L. Kirchner, 2015, S. 20).

Wir danken Herrn Prof. Dr. Günther Gercken für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.47 h ± 20 Min.

€ 35.000 – 45.000
\$ 40,250 – 51,750

PROVENIENZ

· Sammlung Heinrich Neuerburg, Köln (mit dem Trockenstempel (L.1344a)).

„Erstaunt muss man feststellen, wie sich sofort der ‚Davoser Stil‘ herausgebildet hat, unverkennbar verändert gegenüber den letzten Berliner oder Königsteiner Holzschnitten“

E.W.Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner - Nachzeichnung seines Lebens, 1979, S.96.

In seinem ersten Sommer auf der Stafelalp 1917 schneidet Ernst Ludwig Kirchner trotz der starken gesundheitlichen Einschränkungen diesen Holzschnitt. Er zeigt die Berglandschaft, die Kirchner von nun an gefangen nimmt. Im Hintergrund ist das steil aufragende Tinzenhorn zu sehen. „Im Sommer konnte ich wenigstens noch einige Holzschnitte machen, die ich Ihnen gerne schicken möchte, wenn ich Drucke habe“ (E.L.Kirchner in einem Brief an G. Schieffler vom 16.11.1917) Diese Drucke zählen in ihrer künstlerischen und technischen Perfektion zu den stärksten der Davoser Jahre. [EH]



638

Bäume am Berghang. 1919.

Holzschnitt.

Dube H 419. Gercken 1025 II (von II). Schieffler H 375.
Signiert und mit einer persönlichen Widmung von 1937 versehen. Auf Japan. 38,5 x 56,5 cm (15,1 x 22,2 in).
Papier: 40 x 60 cm (15,7 x 23,6 in).

Einzig bekannter Abzug auf weißem Papier von diesem Druckzustand.

Wir danken Herrn Prof. Dr. Günther Gercken für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.48 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000
\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

· Privatbesitz Frankfurt a. Main (1937 als Geschenk vom Künstler erhalten).
· Privatbesitz Baden-Württemberg (1980, Geschenk vom Vorgenannten).

1917 siedelt Kirchner in die Davoser Berge über. In dieser neuen Umgebung gelangt der Künstler zu verstärkter Produktivität. Er wählt Motive seines unmittelbaren Umfeldes und findet mit ihnen wieder zu einer beruhigteren Form. „Kirchner selbst schreibt mehrfach, daß für ihn die Übersiedlung nach Davos gleiche künstlerische und menschliche Bedeutung habe wie Tahiti für Gauguin“ (zit. nach: Roman Norbert Ketterer, Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Pastelle, Stuttgart/Zürich 1979, S. 71). Bei diesem Blatt interessiert ihn besonders der Gegensatz von Wiese und Bäumen vor einem in die Weite reichenden, bewegten Himmel. In seinem Tagebucheintrag nennt er das „Kulissenkomposition“. Das andere Blatt, das von diesem Druckzustand bekannt ist, wird im Museum of Modern Art in New York aufbewahrt. Es ist collageartig auf zwei Papieren unterschiedlicher Farbe gearbeitet. [EH]

639 ALFONS WALDE

1891 Oberndorf - 1958 Kitzbühel

Ellmauer Tor. Um 1925.

Öl auf schwarzem Tonpapier.

Verso auf der Rahmenrückpappe mit dem von Guta E. Berger (der Tochter des Künstlers) unterschriebenen Nachlassstempel. 16,5 x 25,1 cm (6,4 x 9,8 in).

Das Werk ist unter der Nummer D-LA-363 im Walde-Archiv verzeichnet.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.50 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46.000 – 69.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Salzburg.
- Galerie Kovacek & Zetter, Wien.
- Privatsammlung Österreich (seit 2010).

„Ich bin ein natürlicher Mensch und einfach und aufrichtig. So muß auch meine Kunst sein, der Spiegel der Seele; ich bilde mir ein und bin überzeugt, daß es auf der Welt sehr wenige Menschen mit diesen bescheidenen Eigenschaften gibt ...“

Alfons Walde am 11. August 1916, zit. n. Gert Ammann, Alfons Walde 1891-1958, Innsbruck 2005, S. 41.

Alfons Walde fand in seiner unmittelbaren Umgebung die Motive, die fast sein gesamtes künstlerisches Werk kennzeichnen: das alpenländische Tirol mit seinen kleinen Bergdörfern und fantastischen Bergkulissen. So wird auch das Ellmauer Tor in der Nähe Waldes Heimatstädten Oberndorf und Kitzbühel, ein Felssattel, der für seine atemberaubenden Ausblicke bekannt ist, ein Motiv in seinem Gesamtwerk. Das Ellmauer Tor gilt in der Bergwelt als das „Herz des Kaisers“. Gemeint ist damit das Kaisergebirge in Tirol, bestehend aus zwei langen Gebirgszügen, dem Wilden Kaiser und dem Zahmen Kaiser. Das Ellmauer Tor wird als Herzstück bezeichnet, da es durch seine Sattelposition den Übergang über den Gebirgskamm des Wilden Kaisers vergleichsweise unproblematisch ermöglicht.

In der Malerei von Alfons Walde ist der Werdegang des Künstlers deutlich nachzuvollziehen. Eine ursprüngliche

Ausbildung zum Architekten hat Walde zu einem Malstil finden lassen, der in der Gestaltung von kompakten Formengut und klaren Umrissen, verbunden mit einer formalen Gliederung der Bildfläche, das Architektonische in den Kompositionen betont. Die Herausforderung der Bergmotive ist allem voran, die räumliche Dimension dieser Gebirgswelten einzufangen und zur Wirkung zu bringen. Dieses schafft Walde bereits mit wenigen Farben und Farbwerten, denen er mit seinem groben Pinselduktus eine vibrierende Intensität verleiht.

Gerade die Einfachheit der Stilmittel, die hier dem kargen Sujet zugute kommen, haben Walde zu einem der herausragenden Maler alpenländischer Folklore gemacht. Seine Malerei ist frei von anheimelnder Verbindlichkeit in der Aussage. Der Künstler versucht der Realität des Alltags nachzuspüren und er tut dies mit äußerst knappen, aber gezielten Mitteln. [JD/SD]



640 ALFONS WALDE

1891 Oberndorf - 1958 Kitzbühel

Luis Trenker „Heimat aus Gottes Hand“. 1950.

Öl und Gouache auf papierkaschierter Malpappe.

Unten mittig signiert sowie verso mit dem (angeschnittenen) Künstleretikett, dort signiert, datiert und mit der Titelangabe „Trenker Buch: Titelbild“ bezeichnet.

18,1 x 13,8 cm (7,1 x 5,4 in), fast blattgroß.

Vorlage für den Bucheinband der 1951/52 erschienenen Auflage von Luis Trenkers Buch „Heimat aus Gottes Hand“. Dargestellt ist ein Haus am Fuße des Langkofels in den Grödner Dolomiten unweit des Geburtsortes von Luis Trenker.

Eindrucksvolles künstlerisches Dokument der Zusammenarbeit zwischen dem bedeutenden Bergmaler Alfons Walde und dem bekannten Südtiroler Bergsteiger Luis Trenker.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.51 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

„Landschaft bedeutete ihm auch Kontrast zum Himmel, selten führte er die Berge bis hinaus zum oberen Bildrahmen, stets wurde das Blau des Himmels in seiner Intensität zu einem bildmitbestimmenden Element. Der kompositionellen Steigerung vom leicht erhöhten Vordergrund über den tiefen eingedrückten Mittelgrund bis zum wieder hoch kulissenartig aufsteigenden Bergmassiv im Hintergrund bediente sich Walde bei seinen Landschaftsdarstellungen.“

Gert Ammann, Alfons Walde 1891-1958, 2005, S. 83.

Die kleine Arbeit ist der abschließende Entwurf zum Buchumschlag von Luis Trenkers „Heimat aus Gottes Hand“ (Erstausgabe Klagenfurt 1948) und ein eindrucksvolles Zeugnis der prominenten Freundschaft zwischen Walde, dem wohl berühmtesten Maler der Südtiroler Bergwelt, und dem Bergsteiger, Schauspieler und Schriftsteller Luis Trenker, dessen Schaffen ebenfalls eine nicht enden wollende Begeisterung für die alpine Bergwelt dokumentiert. Alfons Walde, der nach dem Ersten Weltkrieg in seinen Geburtsort Kitzbühel zurückkehrt, kommt dort in den Folgejahren in Kontakt zu Luis Trenker und seiner Frau Hilda, die ab den 1930er Jahren das Zentrum eines

illustren Freundeskreises von Dichtern, Regisseuren, Sängern und Schauspielern bilden. Die vorliegende Arbeit, die Walde Trenker vermutlich im Kontext der gemeinsamen Arbeit im Zuge der Buchpublikation geschenkt hat, zeigt die für Walde typische Arbeitsweise in der pastosen Übermalung einer in Gouache angelegten Komposition. Sie lässt unter dem Blau des Himmels im Streiflicht noch den darunterliegenden Schriftzug „Heimat aus Gottes Hand“ erkennen. Das grelle Licht im Gebirge, verbunden mit den kräftigen Schlagschatten, ist eines der herausragenden stilistischen Merkmale Alfons Waldes, das auch die vorliegende Arbeit auszeichnet. [JS]





641
ALFONS WALDE

1891 Oberndorf - 1958 Kitzbühel

Auf dem Dorfplatz. Wohl um 1925.

Tempera auf bräunlichem Papier.

24,5 x 26,5 cm (9,6 x 10,4 in), Blattgröße. [EH].

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.52 h ± 20 Min.

€ 14.000 – 18.000

\$ 16,100 – 20,700

PROVENIENZ

· Privatsammlung Bayern

(direkt von Bertha Walde erworben, seitdem in Familienbesitz).



642

Im Winter. Wohl um 1925.

Tempera über Bleistift.

Auf bräunlichem Papier. 24,6 x 26 cm (9,6 x 10,2 in). [EH].

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.53 h ± 20 Min.

€ 14.000 – 18.000

\$ 16,100 – 20,700

PROVENIENZ

· Privatsammlung Bayern

(direkt von Bertha Walde erworben, seitdem in Familienbesitz).

643 ALFONS WALDE

1891 Oberndorf - 1958 Kitzbühel

Luis Trenker „Sonne über Sorasass“. 1953.

Öl und Gouache auf papierkaschierter Malpappe.
Links unten signiert. Verso signiert, datiert „Kitzbühl 1.3.1953.“ sowie mit dem Künstlerstempel. Verso zusätzlich von Luis Trenker an seinen Sohn Florian gewidmet „Meinem lieben Florian / zum Geburtstag am 18. XII.1962 / Pa Luis.“ sowie von diesem ein weiteres Mal gewidmet „Für Nesti mit vielem Dank. / für die gute Hilfe in schlechter Zeit! / Herzlichst Flore / 14.6.1990“. 18,2 x 13,5 cm (7,1 x 5,3 in), fast blattgroß.

Vorlage für den Bucheinband der 1953 erschienenen Auflage von Luis Trenkers Buch „Sonne über Sorasass“.

Eindrucksvolles künstlerisches Dokument der Zusammenarbeit zwischen dem bedeutenden Bergmaler Alfons Walde und dem bekannten Südtiroler Bergsteiger Luis Trenker.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.55 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

Schon während seiner Schulzeit in Innsbruck entstehen die ersten Aquarelle und Temperabilder Alfons Waldes. Von 1910 bis 1914 studiert er an der Technischen Hochschule in Wien Architektur und setzt gleichzeitig seine Ausbildung als Maler fort. In der Donaumetropole findet er in dem Architekten Robert Örley einen wichtigen Förderer, der ihm die Wiener Kunstszene erschließt. Walde verkehrt in Künstlerkreisen um Egon Schiele und Gustav Klimt, die für die Frühphase richtungsweisend sind. Weitere Einflüsse erfährt er durch Ferdinand Hodler. 1911 findet seine erste Ausstellung in Innsbruck statt und bereits 1913 ist er mit vier Bauernbildern in der Ausstellung der Wiener Sezession vertreten. Von 1914 bis 1917 nimmt er als Tiroler Kaiserschütze aktiv am Hochgebirgskrieg im Ersten Weltkrieg teil. Danach studiert er wieder an der Technischen Hochschule in Wien, kehrt aber dann nach Kitzbühel zurück. Walde widmet sich nun ganz der Malerei und nimmt in den zwanziger Jahren wieder an Ausstellungen der Sezession und des Wiener Künstlerhauses teil. 1924 erhält er den 1. und 2. Preis beim Wettbewerb „Winterbilder“ des Tiroler Landesverkehrsamtes und 1925 nimmt er an der Biennale Romana in Rom teil. Um 1928 findet Walde schließlich zu seinem ganz charakteristischen Stil, der mit stark reduzierter Binnenzeichnung und kräftig-pastoser Kolorierung der Tiroler Bergwelt – vor allem den belebten Winterlandschaften – und ihren kernigen Menschen Ausdruck verleiht. 1928 erhält Walde gemeinsam mit Rudolf Stolz aus Bozen den 1. Preis für den Entwurf der Ausgestaltung der Halle des Innsbrucker Hauptbahnhofes. Die späten dreißiger Jahre bringen Walde schwere Zeiten: 1938 kommt die

PROVENIENZ

- Luis Trenker (1953–1962).
- Florian Trenker (1962–1990).
- Privatsammlung Bozen (1990 vom Vorgenannten als Geschenk).

Gestapo mehrmals ins Haus und aufgrund von Diffamierungen wird er für zwei Monate inhaftiert.

Nichts zeichnet das beeindruckende malerische Werk Alfons Waldes deutlicher aus als das leuchtende Weiß der Schneemassen und das gleißende Licht der Tiroler Bergwelt. Typisch ist darüber hinaus auch die angeschnittene Figur im Vordergrund, über die sich der Blick in die Ferne weitet und die den Bezug zum Betrachter herstellt. Geradezu spielerisch hat Walde in unserem Entwurf für das Titelbild des Romans „Sonne über Sorasass“ von Luis Trenker die einzelnen, miniaturistisch ausgeführten Skifahrer in ihren dynamischen Posen ins Bild gesetzt. Klein wie Ameisen lässt er sie in Anbetracht der Monumentalität des alpinen Naturschauspiels links den Berg hinab ihre Bahnen ziehen, während uns die massive Schneedecke auf der rechten Seite in ihrer unberührten Schönheit entgegentritt.

1956 wird Walde der Professorentitel verliehen, für ihn eine späte offizielle Anerkennung seines künstlerischen Werkes. Die letzten Jahre seines Lebens sind von Schicksalsschlägen und Krankheit bestimmt. In seinem Schaffen wendet sich Walde wieder der Malerei zu und es entstehen Blumenbilder, Aktzeichnungen und kleine Winter- und Sportmotive in Tempera. 1958 stirbt der Künstler in Kitzbühel. Alfons Walde prägt als Maler, Architekt, Grafiker und Verleger die Tiroler Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidend mit. [JS]



644 EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Bergfrühling. 1920/ 24.

Aquarell und Tusche.
Rechts unten signiert. Auf Japan. 35 x 46,8 cm (13,7 x 18,4 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 28. Oktober 2017.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.56 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000
\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung (ca. 1977 erworben).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

„Einst einmal war es, als ob die Schweiz mein Heimatland hätte werden sollen.“

Emil Nolde

Das angebotene Aquarell „Bergfrühling“ zeigt eine relativ unbekanntere Seite des Künstlers: Seine Begeisterung für die Schweiz und ihre imposante Berglandschaft. Selten gelangen Werke aus Noldes Zeit im Schweizer St. Gallen und Davos auf dem Kunstmarkt, und somit ist das vorliegende Werk eine Rarität und Besonderheit. Als Mitglied des Schweizer Alpen-Clubs SAC erkundet Nolde in vielen Klettertouren die Berglandschaft und bezwingt Gipfel bis zu 4000 Metern Höhe.

Dieses direkte Erleben der Alpenwelt hält der Künstler in ausdrucksstarken farbigen Aquarellen auch noch Jahre später fest, so auch das Frühlingsgeschehen in der um 1930 erschaffenen Papierarbeit. Wie in seinen Küsten- und Meeresbildern schafft es Nolde wieder einmal die Kraft der Natur in seiner Farbintensität einzufangen: ein orange-blühender Baum steht im Kontrast zur eindrücklich violett-leuchtenden Bergkette, die wuchtig zwei Drittel des Blattes einnimmt. [CG/SM]



645

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Abstrakter Kopf: Orient - Verhaltene Glut. 1932.

Öl auf Malpappe auf Karton und Holz aufgezogen.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 1405. Links unten monogrammiert. Rechts unten datiert. Verso von fremder Hand bezeichnet „Alexej von Jawlensky Konstruktive Köpfe ‚Orient - Verhatene [sic!] Glut 1932“ sowie mit den Maßangaben und der Technik (wohl die originale Bezeichnung verso imitierend).

30,4 x 23,8 cm (11,9 x 9,3 in). Unterlagekarton: 30,5 x 24,5 cm (12 x 9,6 in).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.57 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000

\$ 172,500 – 287,500

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Galerie Wilhelm Großhennig, Düsseldorf, 1965.
- Privatsammlung Düsseldorf.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Alexej von Jawlensky, Galerie Alex Vömel, Düsseldorf 1.10.-15.11.1956, Nr. 25.
- Alexej von Jawlensky, Kunsthalle Bern 11.5.-16.6.1957, Nr. 74.
- Alexej von Jawlensky, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2.-29.9.1957 / Kunstverein Hamburg Oktober/November 1957, Kat.-Nr. 84.
- Alexej von Jawlensky, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 2.2.-16.3.1958 / Städtische Kunsthalle, Mannheim 22.3.-20.4.1958, Nr. 93.
- Alexej von Jawlensky, Galerie Krugier, Genf Februar 1963, Nr. 53.
- Auserlesene Meisterwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Galerie Wilhelm Großhennig, Düsseldorf 1963/64, Farbabb. S. 19.
- Meisterwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Galerie Wilhelm Großhennig, Düsseldorf 20.11.1964-31.1.1965, Farbabb. S. 21.
- Alexej von Jawlensky. Gemälde 1908-1937, Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf September/Oktober 1986, Nr. 27 mit Farbabb. S. 59.

LITERATUR

- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, S. 254, Nr. 369 mit Abb.

„Es war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden. Ich hatte verstanden, dass die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, dass der Künstler durch Formen und Farben sagen muss, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott und Kunst ist Sehnsucht zu Gott.“

A.v.Jawlensky, zit. n. Alexej von Jawlensky, Gal. Wittrock, 1986, S. 12.

Das malerische Werk von Alexej von Jawlensky ist in seinem wesentlichen Teil mit dem Porträt verbunden. Zunächst in einem realistischen Nachimpressionismus, dem bald darauf ein von intensiver Farbigkeit geprägter Expressionismus folgt, um dann in den beruhigten Bahnen einer kontemplativen Malerei des Übersinnlich-Vergeistigten zu münden, die vor allem von den Meditationen geprägt ist. Es ist das gleiche Motiv eines abstrakten Kopfes, der in Fläche und Kontur einem Bildschema folgt, das Jawlensky in selektiver Durchdringung des Geistigen zu einer visuellen Vollkommenheit führt. In immer neuen Annäherungen an das hinter dem Porträt stehende Gesicht - das Ikon - hat Jawlensky hier ein einmaliges Werk der Durchdringung des Geistig-Abstrahierten geschaffen, das in der Geschichte der Male-

rei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts singulär steht. Die fast religiöse Versenkung, in der sich der ausübende Maler befand, teilt sich dem Betrachter auf eine distanziert-subtile Weise mit, fern erinnernd an die Ikonenmalerei des orthodoxen Ritus, die in dem schematisch-vergeistigten Bildnis eine visuelle Botschaft der Heilsbringung sieht. Doch Jawlensky geht weit darüber hinaus. Schon in der Variation wird sein eigentliches Anliegen der malerischen Bewältigung dieses schwierigen Themas deutlich. Die Meditationen Jawlenskys können so unter verschiedenen Aspekten gesehen und verinnerlicht werden. Einerseits nach ihrem dezidiert malerischen Ausdruck, zum anderen aber auch nach ihrem geistig-religiösen Anspruch, in dem Alexej von Jawlensky die wesentliche Botschaft seiner Werke sah. [KD]



646 GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Zigeunerwagen II. Um 1930.

Öl auf Malpappe.

Verso mit dem Nachlassstempel sowie auf einem Klebeetikett die Werknummer „1249“ und handschriftlich in blauer Kreide „76“. 37,6 x 45,5 cm (14,8 x 17,9 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 3.8.2016 (in Kopie). Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 13.58 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000
\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

- Galerie Gunzenhauser, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (in den 1970er Jahren beim Vorgenannten erworben).



Gabriele Münter, Blauer Bagger, 1935
(Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München)

Schon in Gabriele Münters Fotos der Amerikareise 1897/99 zeigt sich ihr Interesse an Objekten der Technik und der Arbeit. Fortan finden sich immer wieder Darstellungen dieser Themen in ihrem Œuvre, die leider allzuoft in den Hintergrund gedrängt werden. Die Arbeiten zur Baustelle der Olympiastraße wie „Blauer Bagger“ (1935) zählen zu den bekannteren Arbeiten dieses Themenkreises. Neben Bauarbeiten ist es die Arbeit im bäuerlichen Alltag, die Gabriele Münter immer wieder beschäftigt. Hier ist zum Beispiel auf das Gemälde „Holzhauer“ (1909) verwiesen. Welchem der beiden Themenkreise „Bauarbeit“ oder „bäuerliches Leben“ unsere Arbeit zuzuordnen ist, lässt sich nur schwer sagen. Der bestehende Titel „Zigeunerwagen II“ scheint

hierbei irreführend, er ist auch nicht auf dem Bild selbst vermerkt und kann daher durchaus in Frage gestellt werden. Vielmehr scheint es sich hier um eine mit Steinen an den Rädern fixierte einfache Transportkutsche und einen kleinen Lastenanhänger zu handeln, wie sie im ländlichen Umfeld Murnaus in den 30er-Jahren sicher üblich waren. Verortet wird die Darstellung durch die baumbestandene Hügelkette, die wir von Gemälden wie dem „Blauen Berg“ oder „Bergwiese“ kennen. Somit ist unsere Arbeit eines der Bilder, in denen Gabriele Münter sich ihrem eher unbekanntem Steckenpferd zuwendet, nämlich „Arbeit und Technik“. Die aktuelle Gabriele Münter-Ausstellung im Lenbachhaus widmet diesem Bereich eine eigene Abteilung. [EH]



647

ANDREAS JAWLENSKY

1902 Preli - 1984 Barga

Ile d'Ouessant - Port d'Harant. 1927.

Öl auf Malpappe.

Links unten signiert, rechts unten datiert „1927 IX“. Verso handschriftlich mit dem Künstlernamen, betitelt und bezeichnet. 22,2 x 31 cm (8,7 x 12,2 in).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.00 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

Andreas Jawlensky wird 1902 als einziges Kind von Alexej Jawlensky und Helene Nesnakomoff während einer Reise nach Lettland auf Ansbaki bei Preli geboren. Der kleine Andreas malt bereits seit seinem fünften Lebensjahr mit dem Vater und mit der Malerin Marianne Werefkin. Die Werke von van Gogh beeindrucken ihn ebenfalls schon früh. „Roter Mohn“, ein Stilleben, wird das erste Gemälde des Fünfjährigen - eine faszinierende Arbeit, die das überbordende Talent des Knaben augenscheinlich werden lässt. Im Alter von nur sechs Jahren wird Andreas Jawlensky erstmals für seine Malereien ausgezeichnet. Als Zehnjähriger bespielt er bereits eine Ausstellung in Stockholm und erhält einen Preis des Schwedischen Königs. Als Andreas Jawlensky gerade zwölf Jahre alt ist, sieht der berühmte Symbolist Ferdinand Hodler eine seiner virtuoson Zeichnungen. Spontan gibt er zwei seiner eigenen Blätter, um im Tausch das Werk des Jungen zu erhalten. 1918 übersiedelt Andreas Jawlensky mit seinen Eltern nach Ascona. Hier malt der jugendliche Andreas verblüffende Traumvisionen: Landschaftsbilder aus der russischen Heimat, die der Knabe doch niemals bewusst erlebte. Der Vater, Alexej Jawlensky, ist nachhaltig begeistert von der Kraft und Kühnheit dieser Werke. Die Zusammenarbeit von Vater und Sohn wird immer intensiver. 1922, im Alter von 20 Jahren, zieht Andreas Jawlensky nach Wiesbaden. Die bunte, fantasievolle Farbigkeit verleiht seinen seltenen erhaltenen Malereien der folgenden Jahre eine märchenhafte, mystische Aura von besonderer Ausdrucksstärke. Will Grohmann, der bedeutende Kunsthistoriker, äußert sich 1925 begeistert im Magazin „Der Cicerone“. Andreas Jawlensky betei-

PROVENIENZ:

· Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Die schöne Welt des Andreas Jawlensky: Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Grafik, Museum Wiesbaden 30.4.-18.6.1978, Kat.-Nr. 9 (verso mit einem typografisch und handschriftlich bezeichneten Etikett).
- Jawlensky - Father and son, Leonard Hutton Galleries, New York (verso mit einem typografisch bezeichneten Etikett).

ligt sich in den 1920er Jahren an wichtigen Avantgarde-Ausstellungen, etwa 1923 in der Dresdener Galerie Fides oder 1926 im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden.

Unser Gemälde „Ile d'Ouessant - Port d'Harant“ aus dem Jahr 1927 zeigt eine nächtliche Seelandschaft. Die felsige Atlantikbucht auf der kleinen bretonischen Insel Ouessant, vom nahen Hafen durch einen schwarzen Mauerriegel gesondert, inszeniert Jawlensky wie eine verborgene, traumhafte Parallelwelt. In kraftvollen Farben von der mystischen Strahlkraft mittelalterlicher Kirchenfenster, mit dunklen Stegen zu leuchtenden Flächen gefasst, wird hier alles zu einem Märchen von fremdartig-schönem Klang. Die bunten Felsformationen, die grün-blauen Bögen der sich sanft brechenden Wellen und die wie ein geheimnisvolles Meerwesen unter Mond und Stern ruhende Frau erzeugen ein Werk von ganz besonderem Zauber.

Bei Schames in Frankfurt erhält Andreas Jawlensky 1929 eine Einzelausstellung. Nach dem Zweiten Weltkrieg befasst sich Andreas Jawlensky vorrangig mit dem Nachlass seines Vaters, bevor ein eindrucksvolles, traumhaft-expressives Spätwerk entsteht. Ab 1956 lebt er mit seiner Familie in der italienischen Schweiz. Ausstellungen in New York (1958), Düsseldorf (1959), Los Angeles (1964) und Wiesbaden (1978) würdigen sein Schaffen. Andreas Jawlensky stirbt 1984 im toskanischen Barga im Haus seines Schwiegersohns.



648 AUGUSTE HERBIN

1882 Quiévy - 1960 Paris

Le vieux port de Bastia. 1907.

Öl auf Leinwand.

Nicht bei Claisse. Links unten signiert. Auf dem Keilrahmen handschriftlich betitelt „Barque sur le vieux port de Bastia“. 46 x 55 cm (18,1 x 21,6 in).

Mit einer Fotoexpertise von Geneviève Claisse vom 5. September 2017.

€ 70.000 – 90.000

\$ 80,500 – 103,500

Am 29. April 1882 kommt Auguste Herbin als Sohn einer Handwerkerfamilie in dem kleinen Dorf Quiévy an der belgischen Grenze zur Welt. Entsprechend dieser Herkunft wird auch die Malerei des Nordfranzosen von großer handwerklicher Qualität bestimmt. Ab 1900 besucht der Künstler die École des Beaux-Arts in Lille, 1901 lässt er sich in Paris nieder, wo er sich zunächst den Impressionisten anschließt.

Bei kaum einem anderen Maler der französischen Moderne lässt sich eine stilistische Entwicklung bis hin zur Abstraktion so klar verfolgen wie bei Auguste Herbin. Liegen die Anfänge noch im Pointillismus, so findet Herbin schnell zu einer gemäßigten Form des Fauvismus, die gleichzeitig die besten Elemente eines späten Impressionismus in sich trägt. Es ist eine Malerei ganz aus der Farbe heraus, die in diesem Werk ihre Erfüllung findet und durch ihre elementare Leuchtkraft der Szene eine besonnte Heiterkeit erzeugt, wie sie ihresgleichen sucht. Der kräftige Pinselduktus in breiten Strichlagen vermittelt eine Unmittelbarkeit der Auffassung, die dem Gemälde eine Frische der Gegenwart verleiht, wie sie prägnanter nicht sein könnte. Auguste Herbin ist bei

PROVENIENZ

- Siegfried und Gesche Poppe, Hamburg (spätestens seit 1967).
- Sammlung Rohleder, Hamburg (durch Erbschaft an die heutigen Eigentümer).

AUSSTELLUNG

- Auguste Herbin. Kestner Gesellschaft, Hannover 14.9.–15.10.1967, Kat.-Nr. 3 o. Abb (auf dem Keilrahmen mit dem Ausstellungsetikett).
- Auguste Herbin, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf 15.12.1967–14.1.1968, Kat.-Nr. 3 o. Abb.

dieser Art der Interpretation nicht stehen geblieben. Sie ist jedoch entscheidend in seinem malerischen Œuvre auf dem Weg zu einer Abstraktion mittels geometrischer Bildelemente, die das Fundament seines bedeutenden Spätwerkes ist.

Ab 1917 beginnt eine ungegenständliche, geometrische Phase, die sich zunehmend in Richtung Konstruktivismus entwickelt. Herbin wird 1929 Mitbegründer des Salon des Surindépendants, zwei Jahre später ruft er die Künstlervereinigung Abstraction-Création ins Leben. Ab 1938 führt ihn die Beschäftigung mit dem italienischen Trecento zu einer konkreten Malerei mit strengem Flächenprinzip und einfachen geometrischen Formen. Nach dem Krieg ist er Mitbegründer, ab 1955 Präsident des Salon des Réalités Nouvelles. 1953 muss der Künstler aufgrund einer halbseitigen Körperlähmung lernen, mit der linken Hand zu malen. Die für Herbins Malerei charakteristische architektonische Gesinnung und seine koloristischen Qualitäten eröffnen bereits seinem Vorkriegswerk eine breite internationale Anerkennung, die auch nach dem Krieg ihre Fortsetzung findet. Auguste Herbin stirbt 1960 in Paris. [KD]





649 EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Abendwolken am Meer. 1946.

Aquarell und Tusche.

Links unten signiert. Auf altem Unterlagekarton handschriftlich betitelt.

Auf Japan. 23 x 26,7 cm (9 x 10,5 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 28. Oktober 2017.

Auflufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.02 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115.000 – 172.500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

„Ich sah die erregte und wilde Schönheit, die abends ihre Feuerfinger über den Himmelsbogen ziehen läßt in letzten schwebenden Wolkenstreifen, in loderndem, glühendem Farbwechsel vergehend. Ich fühlte die Schwüle der Stunde, ich fühlte sie wie Glut und Funkensprühen, malend, malend in naturgetreuer, gehorsamster Empfindsamkeit, wie erhaltenen Befehlen gehorchend.“

Emil Nolde, zit. aus.: Emil Nolde. Mein Leben. Köln, DuMont Buchverlag 1976, S. 378.

Der Künstler speist immer wieder neue Kraft aus der Natur. Dieser Rückzugsort in die Natur zieht sich durch Noldes gesamte Schaffenszeit: seine Heimat und das Meer mit seinen rauen vom Wind und Wetter gezeichneten Küstenlandschaften, welche sich in intensiven Farbspielen in seinen reichen Öl- und Aquarellbildern widerspiegeln, dienen stetig als Noldes Inspirations- und Kraftquelle. „Abendwolken am Meer“ ist ein für Nolde exemplarisches Werk, das diese Dynamik und Unberechenbarkeit der Natur, in diesem Fall die Urgewalt des Meeres, in tiefen

Violett-, Gelb- und Rottönen dem Betrachter nahe bringt. Noldes Aquarelle sind aus der Farbe heraus geboren. Sie ist sein primäres Gestaltungselement und nur durch sie visualisiert er sein künstlerisches Bekenntnis. Nolde bleibt auch hier seinem einmal gefundenen Kompositionsschema treu, das gänzlich von der Aussagekraft der Farben bestimmt wird. Die Verlorenheit an die Elemente war eines der großen Bildthemen des Künstlers, der, an der Nordsee lebend, ihr mit seiner sinnlichen Farbenpracht eine neue, völlig unbekannt Seite abgewonnen hat. [CG/SM]



650 ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Stilleben mit Glas und Flasche. 1926.

Federzeichnung in Braun und Aquarell.
Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 542. Links unten signiert. Rechts unten datiert.
Auf einer Blanko-Postkarte. 14,7 x 10,4 cm (5,7 x 4 in), blattgroß.
Verso mit der handschriftlichen Widmung von Toni Kirchhoff vom 19. April 1936. Dort auch von fremder Hand mit „1927“ bezeichnet.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.03 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 30.000

\$ 28,750 – 34,500

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers.
- Sammlung Toni Kirchhoff.
- Privatsammlung, Wiesbaden (ab 1936, Geschenk von Toni Kirchhoff).
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 15. Auktion, 1.-5. Mai 1975, Kat.-Nr. 798 mit Farbbab.
- Leonard Hutton Galleries, New York.
- Privatsammlung Süddeutschland.

Als ehemaliger Offizier der zaristischen Armee beginnt Alexej von Jawlensky erst 1889 in St. Petersburg mit seiner künstlerischen Ausbildung. Er studiert bei Ilya Repin und lernt über diesen Marianne von Werefkin sowie Helene Nesnakomoff, seine spätere Frau, kennen. Mit beiden siedelt Jawlensky 1896 nach München über, um eine private Kunstschule zu besuchen. Hier lernt er Wassily Kandinsky kennen. Der Künstler unternimmt mehrere Reisen nach Frankreich und kann 1905 durch Vermittlung von Sergej Djagilev im „Salon d'Automne“ zehn Gemälde zeigen. Jawlensky trifft zum ersten Mal Henri Matisse. Im Sommer 1908 arbeitet er mit Kandinsky, Marianne von Werefkin und Gabriele Münter erstmals zusammen in Murnau. Hier entsteht auch die Idee zur Gründung der „Neuen Künstlervereinigung München“, zu der sich die vier Maler und andere Münchner Künstler 1909 zusammenschließen. Im Dezember desselben Jahres findet in München die erste Ausstellung der Gruppe statt. Zwei Jahre später wird der „Blaue Reiter“ als neue große Idee einer künstlerischen Zusammenarbeit ins Leben gerufen. 1913 nimmt Jawlensky am „Ersten Deutschen Herbstsalon“ Herwarth Waldens in Berlin teil. Als 1914 der Erste Weltkrieg beginnt, wird Jawlensky als russischer Staatsbürger aus Deutschland ausgewiesen. Er siedelt mit seiner Familie und Marianne von Werefkin nach St. Prex am Genfer See über und lebt bis 1921 in der Schweiz, wo er 1918 mit seinen abstrakten Köpfen beginnt. Anschließend lässt sich Jawlensky endgültig in Wiesbaden nieder.

Im Gegensatz zu seinen Gemälden arbeitet Jawlensky in den Aquarellen mit einer eher luziden Farbgebung, der alles Schwere genommen scheint. Die zarte Zeichnung umschreibt die Gegenstände des Stillebens, die in lichten Aquarelltönen mit einer für den Künstler typischen Farbigkeit festgehalten werden. Alexej von Jawlensky hat mit diesen kleinen Arbeiten Meisterwerke seiner Aquarellkunst geliefert, die in der Dichte ihrer farblichen Aussage zu den besonders subtilen Arbeiten des Meisters gehören. Der strenge Formenkanon, der Jawlenskys malerische Werke bestimmt, ist hier zugunsten einer mehr malerischen Wirkung aufgegeben.

Eine schwere Arthritis-Erkrankung im Jahr 1929 hat einige Kuraufenthalte zur Folge, denen sich der Künstler regelmäßig unterziehen muss. Jawlensky leidet unter einer fortschreitenden Lähmung und kann nur unter Schwierigkeiten malen. 1933 wird er von den Nationalsozialisten mit Ausstellungsverbot belegt. Im Jahr darauf beginnt der Maler mit der Reihe der kleinformatigen „Meditationen“. 1937 werden 72 seiner Werke als „entartet“ beschlagnahmt. Vier Jahre später, 1941, stirbt Jawlensky in Wiesbaden. Sein Stil ist anfänglich beeinflusst von den „Fauves“ und hier besonders von Matisse. Dann aber findet der Maler seinen eigenen expressionistischen Stil, dem eine starke Farbigkeit in einfacher Zeichnung zu eigen ist. In späterer Zeit werden stille, verinnerlichte Bilder des mystisch vergeistigten menschlichen Antlitzes kennzeichnend für Jawlensky. [KD]



651

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Grosse Meditation: Fegefeuer I. 1937.

Öl auf Papier, auf festem Malkarton kaschiert und auf Hartfaserplatte montiert. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 2185. Links unten monogrammiert und rechts unten datiert. Verso von Lisa Kümmel bezeichnet „A. Jawlensky IV 1937 N. 20“ sowie zusätzlich vom Sohn des Künstlers bezeichnet „Grosse Meditation LXIX / Fegefeuer“. 25,2 x 16,5 cm (9,9 x 6,4 in).

Mit einer Bestätigung von Maria Jawlensky vom 21. Januar 1990 (in Kopie).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.05 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000
\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (bis 1969).
- Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles.
- Virginia Steele Scott Foundation, Pasadena/Kalifornien.
- Christie's New York, 13. Mai 1980, Los 61, mit Farbabb.
- Privatsammlung Deutschland.
- Privatsammlung Hamburg.

AUSSTELLUNG

- Alexej Jawlensky, Saarländmuseum Saarbrücken 5.7.-7.8.1957, Nr. 13b.
- Andreas und Alexej von Jawlensky, Basel, Atelier Riehentor, Nr. 8 (unter dem Titel „Meditation LXIX 1937/IV Nr. 20“).
- A Centennial Exhibition of Paintings by Alexej Jawlensky, Leonard Hutton Galleries, New York, Nr. 78.
- 225 Jahre danach, Galerie Thomas, München 17.2.-28.4.1990, Kat.-Nr. 24, mit Abb.
- Alexej von Jawlensky und sein Kreis, Galerie Neher, Essen 27.4.-29.6.1991, mit Abb. S. 63.

„In seinen Lebenserinnerungen schreibt Jawlensky: „Meine letzte Periode meiner Arbeiten hat ganz kleine Formate, aber die Bilder sind noch tiefer und geistiger, nur mit der Farbe gesprochen. Da ich gefühlt habe, dass ich in Zukunft infolge meiner Krankheit nicht mehr werde arbeiten können, arbeitete ich wie ein Besessener diese meine kleinen Meditationen. Und jetzt lasse ich diese kleinen, für mich aber bedeutenden Werke für die Zukunft den Menschen, die Kunst lieben.“

Alexej von Jawlensky, zit. in: Tayfun Belgin (Hg.), Alexej von Jawlensky, Reisen, Freunde, Wandlungen, Ausst.-Kat. Dortmund 1998, S. 119.

Von den expressiven Bildnissen der Frühzeit ausgehend, schuf Jawlensky im Laufe der Jahre ein immer eindringlicheres Bildnis, das bar jeder individuellen Züge, allein in zeichenhafter Vision die Quintessenz seiner Bestrebungen, dem inneren Bildnis näherzukommen, zeigt. Die Grundlage ist immer eine farbliche Interpretation erfüllter innerer Zustände, die Jawlensky zu einer Komposition des Meditativ-Unnahbaren verdichtet. Jeglicher Sinn für Details, die im Grunde nur Ablenkung bedeuten, ist ausgeschlossen. Die Konzentration auf

das über einen langen Bildprozess erarbeitete Ikon, das Gesicht hinter dem eigentlichen Antlitz, ist das Geheimnis dieser eindringlichen Schöpfungen. Die Meditationen von Alexej von Jawlensky stellen einen umfassend-eigenen Werkkomplex im Schaffen des Künstlers dar, der Jawlenskys malerisches Œuvre in entscheidender Weise charakterisiert und nicht zuletzt aufgrund seines kontemplativen Charakters und seiner außerordentlichen Formstrenge einen festen Platz in der europäischen Kunstgeschichte innehat. [JS]



652 MAX BECKMANN

1884 Leipzig - 1950 New York

Stilleben mit Rosen. 1927.

Öl auf Leinwand.

Göpel 270. Unten links von der Mitte in der Darstellung signiert und datiert „F 27“. 57 x 64 cm (22,4 x 25,1 in).

In der Werkliste des Künstlers vermerkt mit „Frankfurt 1927: Stilleben mit Rosen (in Vase). 15. Juni begonnen, beendet 18. Juli“.

Aufruflzeit: 09.12.2017 – ca. 14.06 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000^R
\$ 460.000 – 690.000

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München.
- Sammlung Hugo Marx, München/New York (seit 1938, möglicherweise direkt beim Vorgenannten erworben; bis 2016 in Familienbesitz/Privatsammlung USA).

AUSSTELLUNG

- 53. Ausstellung der Berliner Secession, Berlin Februar - 25. April 1928, Kat.-Nr. 5.
- Deutsche Kunst, Kunstpalast Düsseldorf Mai-Oktober 1928, Kat.-Nr. 48.
- Max Beckmann, Kunsthaus Schaller, Stuttgart bis 21. November 1928.
- Max Beckmann, Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Braunschweiger Schloss, Braunschweig 13.1.-24.2.1929, wohl ohne Kat. (erwähnt in Artikel zur Ausstellung: F. Sack, Max Beckmann, in: Braunschweigische Landeszeitung, Januar 1929, s. u.).
- Twenty-eighth annual international exhibition of paintings, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh/USA 17.10.-8.12.1929, Kat.-Nr. 335.

LITERATUR

- Friedrich Sack, Max Beckmann. Ausstellung in der Jungen Kunst, in: Braunschweigische Landeszeitung, Januar 1929.



„Raum - Raum - und nochmals Raum -
die unendliche Gottheit, die uns umgibt
und in der wir selber sind. Die suche ich
zu gestalten durch Malerei.“

Max Beckmann in seiner Rede „Über die Malerei“, New Burlington Galleries London 1938,
zit. n. Kat. Max Beckmann - Kleine Stilleben. Franz Marc Museum, Kochel am See 2013, S. 27.

Seit Ende des Ersten Weltkrieges durchziehen neben apokalyptischen Figurenszenen auch immer wieder Stillleben Beckmanns malerisches Werk. Auch hier entwickelt er das traditionelle kunsthistorische Sujet entscheidend weiter, macht es sich mit seiner charakteristischen, summarischen Malweise, die sich durch ihren breiten, energischen Strich auszeichnet, zu eigen. Neben den großformatigen Figurenszenen gilt das Stillleben in der kunsthistorischen Beurteilung geradezu als Beckmanns Paradedisziplin, die den Künstler bis zu seinem Lebensende begleiten soll und mit deren Hilfe sich Beckmann Stück für Stück die ihn umgebende Sachwelt malerisch erschließt, welche fortan auch als attributhafte Erläuterung in seine vielfigurigen Figurenszenen Aufnahme findet. So überrascht es nicht, dass ein großer Teil der Beckmann'schen Stillleben, in denen der Künstler gerade ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre zu der ihm eigenen, charakteristischen Formsprache gefunden hat, sich heute in bedeutenden öffentlichen Sammlungen befindet, wie etwa das „Grosse Stilleben mit Musikinstrumenten“ von 1926 (Göpel 257; Städel Museum, Frankfurt a. M.). Auch die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zählen mit „Stilleben mit Zigarrenkiste“ (1926; Göpel 264), „Champagner-Stillleben“ (1929; Göpel 311) und „Sonnenblume“ (1930; Göpel 324) gleich drei um 1930 entstandene Stillleben zu ihrer Sammlung.

Daneben wäre u. a. auch noch das „Grosse Fisch-Stillleben“ der Hamburger Kunsthalle (1927; Göpel 276), das „Stilleben mit Apfel und Birne“ der Kunsthalle Bremen (1928; Göpel 283) und das „Stilleben mit Weingläsern und Katze“ des Country Museum of Art, Los Angeles (1929; Göpel 310) zu nennen. Wie in unserem „Stilleben mit Rosen“ hat Beckmann häufig Gegenstände seiner häuslichen Umgebung in ausgesprochen ausgewogener Komposition ins Bild gesetzt.

Nach unten begrenzt ein Arrangement mit der Pfeife des Künstlers und wohl - passend zum Entstehungsort des Gemäldes - einer Ausgabe der Frankfurter Allgemeine Zeitung die Komposition. Deren besondere Stärke liegt im Gegensatz von schwarzem Grund und dem leuchtend bunten Rosenstrauß des Vordergrundes. Durch den am rechten Rand angeschnitten präsentierten Spiegel, der als ein besonders beliebtes Element in Beckmanns Stillleben gilt, wird gekonnt die notwendige Verbindung zwischen dem abstrahierten Hintergrund und dem detaillierter ausgearbeiteten Blumenarrangement im Vordergrund geschaffen, welche die Komposition in ein spannungsvolles Gleichgewicht bringt. Von September 2014 bis Januar 2015 hat die Kunsthalle Hamburg Max Beckmanns Stillleben, die sein Werk von den frühesten Gemälden über die Kriegsjahre, die Frankfurter Zeit, das Amsterdamer Exil bis zu den letzten Jahren in den USA begleiten, eine eigene Ausstellung gewidmet. [JS]

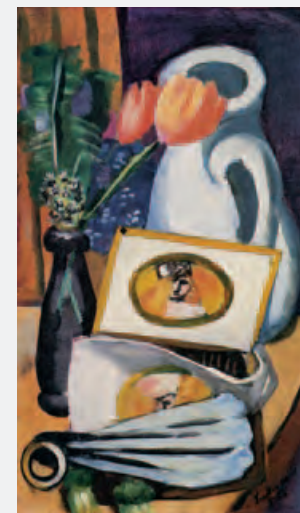
Max Beckmann,
„Großes Fisch-Stillleben“, 1930
(Hamburger Kunsthalle)



Max Beckmann,
„Sonnenblume“, 1930
(Bayerische Staatsgemäldesammlung)



Max Beckmann,
„Stilleben mit Zigarrenkiste“, 1926
(Bayerische Staatsgemäldesammlung)



653 EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Spielende Kinder. 1938/1945.

Gouache über Aquarell.

Links unten signiert. Auf Japan. 18,8 x 23 cm (7,4 x 9 in), blattgroß.

Mit einer Foto-Expertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, vom 26. Oktober 2017.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.07 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

Am 7. August 1867 wird Emil Hansen im deutsch-dänischen Grenzland geboren. Den Namen seines Heimatortes Nolde nimmt er später als Künstlernamen an. Nach einer Lehre als Möbelzeichner und Holzschnitzer 1884-1888 in Flensburg arbeitet er für verschiedene Möbelfabriken in München, Karlsruhe und Berlin. 1892 erhält Emil Nolde am Gewerbemuseum in St. Gallen eine Stellung als Lehrer für gewerbliches Zeichnen, die er bis 1898 innehat. Dort, wo zunächst vor allem Landschaftsaquarelle und Zeichnungen der Bergbauern entstehen, wird Nolde durch kleine farbige Zeichnungen der Schweizer Berge bekannt. Mit dem Entschluss, Maler zu werden, geht Nolde schließlich nach München, doch die Akademie unter Franz von Stuck lehnt ihn ab. Es folgt ein Studium an der privaten Malschule von Adolf Hölzel in Dachau und ab 1899 an der Académie Julian in Paris. 1900 mietet er ein Atelier in Kopenhagen und zieht 1903 auf die Insel Alsen. Durch die Auseinandersetzung mit den Postimpressionisten Vincent van Gogh, Edvard Munch und James Ensor gelangt Nolde ab 1905 von seinem anfänglich romantischen Naturalismus zu einem eigenständigen Stil, in dem die Farbe eine wesentliche Rolle spielt; es entstehen farbintensive, leuchtende Blumenbilder. 1906 lernt Nolde die „Brücke“-Maler kennen, deren Gruppe er sich vorübergehend anschließt. In einer Reihe von Porträtstudien beginnt die Hinwendung zum Aquarell. Als Nolde 1909 in dieser Technik erstmalige Versuche auf nicht saugfähigem Papier unternimmt, dabei das Blattweiß in großen Teilen stehen lässt und auf eine Konturierung in der Gegenstandserfassung verzichtet, sind diese Neuerungen zukunftsweisend. 1910 wird Emil Nolde nach einer Kontroverse mit Max Liebermann aus der „Berliner Sezession“ ausgeschlossen und gründet mit anderen zurückgewiesenen Künstlern die „Neue Sezession“, an deren Ausstellungen er bis 1912 teilnimmt. Weniger vom Berliner Großstadtleben, das er in einigen expres-

PROVENIENZ

- Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
- Marlborough Fine Art, London (auf der Rahmenabdeckung mit Etikett).
- Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen (auf der Rahmenabdeckung mit Etikett).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG:

- Emil Nolde, Marlborough Fine Art Ltd., London, Februar/März 1964 Nr. 71.

siven Bildern festhält, als vom Primitivismus fasziniert, malt Nolde Stillleben mit exotischen Figuren und Maskenbilder. Von einer Expedition nach Neu-Guinea 1913/ 1914 bringt er reiches Studienmaterial mit, das er in zahlreichen Werken noch bis 1915 verarbeitet. Im Sommer 1916 ziehen Ada und Emil Nolde nach Utenwarf und lassen sich kurz darauf 1927 in Seebüll nieder. Der dort angelegte Garten wird zur unerschöpflichen Inspirationsquelle seiner Malerei, auch Küstenlandschaften und religiöse Szenen werden zu tragenden Sujets.

Die Gouache gehört zu der Folge der „ungemalten Bilder“, die zwischen 1938 bis 1945 während Noldes Malverbot in Seebüll entstehen. Die Figurendarstellungen in den Aquarellen von Emil Nolde sind von einer eigenen Farbigkeit geprägt. Anders als in den Blumen-aquarellen, in denen Emil Nolde die Blütenfarben zum Leuchten bringt, werden seine Figurenblätter von einem Farbenduktus beherrscht, der zugunsten von Ausdruck Realitätsferne signalisiert. Zwei spielende Kinder in fast heftiger Aktion werden durch das Rot ihrer Körper in eine Sphäre der Hyperaktivität gehoben, die durch das fahle Gelb der beiden Köpfe noch unterstützt wird. Nolde hat hier einen sehr eigenen Weg der Kinderdarstellung gefunden, der, weitab vom Verniedlichen, kindliches Gebaren im Bereich trollhafter Wildheit verankert.

Von den Nationalsozialisten als Künstler verfemt, dazu ab 1941 mit Arbeitsverbot belegt, malt Nolde ab 1938 in Seebüll seine „Ungemalten Bilder“, viele hundert kleine Aquarelle, die er nach 1945 als Ölbilder wieder aufgreift. In den letzten Lebensjahren entstehen vor allem Aquarelle mit Blumen- und Landschaftsmotiven aus der näheren Umgebung seines Hauses in Seebüll, wo Nolde am 13. April 1956 stirbt. [KD]



654 KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

Am Fenster. 1922.

Öl auf Leinwand.
Wohlert 488. Rechts unten monogrammiert (ligiert).
70,7 x 59 cm (27,8 x 23,2 in).
Rückseitig eine verworfene und ausgekratzte Landschaftskomposition.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.08 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000
\$ 115.000 – 172.500

„Dies Gemälde mit den beiden aus dem Fenster schauenden Frauen zeigt ein Motiv, das der Künstler in Jahrzehnten immer wieder abgewandelt und variiert hat. Es ist also überaus charakteristisch für Hofer; man würde es auch ohne Signatur jederzeit Karl Hofer zusprechen müssen.“

Bernhard Wohlert, 2006

Die Mädchen am Fenster gehören zu den wichtigsten Sujets, die Karl Hofer in seinem malerischen Werk verwirklicht. Das vorliegende Gemälde ist eine der frühesten Darstellungen dieser Art, wenn nicht sogar die früheste überhaupt. Karl Hofer wird die Aktion der den Vorhang Hebenden besonders geschätzt haben, er hat sie in den vielen Variationen dieses Sujets oft verwandt. Die barbusig auf dem Fenstersims Lagernde ist in ihrer statuarischen Ruhe als Gegenpol zu der Stehenden anzusehen. Schon früh entscheidet sich Hofer, seinen Gestalten eine realitätsferne Schemenhaftigkeit zu verleihen, die sie von einer sie umgebenden Außenwelt abgrenzt. Die Form der Dreieckskomposition, die bereits im Heiligenbild der Frührenaissance eine wichtige Rolle spielte, dient hier einer Beruhigung des Ausdrucks, der von der inneren Haltung der in sich gekehrten Personen

PROVENIENZ

- Lisbeth Hofer.
- Rechtsanwalt Erwin Meck (als Geschenk vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Süddeutschland.

LITERATUR

- Benno Reifenberg, Karl Hofer, Leipzig 1924, mit Abb.

unterstützt wird. Karl Hofer hat sich bereits früh entschlossen, eine Bildwelt zu formen, die dem sachlichen Realismus dieser Zeit als eine Art Gegenpol gegenübersteht. Ohne die Realität jemals zu verlassen, hat Karl Hofer in seinen Figurenbildern einen Kanon geschaffen, der fernab von Effekthascherei seinen eigenen Weg gefunden hat.

Zum 50. Geburtstag findet 1928 eine große Retrospektive in der Kunsthalle Mannheim, der „Berliner Secession“ und in der Berliner Galerie von Alfred Flechtheim statt. Während des Dritten Reiches wird Hofers Kunst als „entartet“ diffamiert, 1933/34 wird er vom Dienst suspendiert und seine Arbeiten 1937 in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Bis zu seinem Tod im Jahr 1955 lebt Hofer in Berlin und bekleidet das Amt des Direktors an der Hochschule für Bildende Künste. [KD]



655

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Portrait einer brünetten Frau. Um 1925.

Aquarell.

Rechts unten signiert (mit Feder und schwarzer Tinte über Bleistift). Auf Japanbütten. 49 x 35,5 cm (19,2 x 13,9 in), blattgroß.

Mit einer Foto-Expertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, vom 30. März 2017.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.10 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 80,500 – 103,500

„In Frauen innigstes Wesen mich einlebend
– so entstanden meine Bilder.“

Emil Nolde

Personendarstellungen und Bildnisse des Alltags, vorrangig solche von Frauen oder Mädchen, haben den Künstler Emil Nolde Zeit seines Lebens immer wieder sehr beschäftigt. „Einige Male bin ich gefragt worden, ob denn ich gar kein Interesse an Menschen nähme, weil anscheinend ich so wenig hinschaue. ‚Doch sehr‘, sagte ich, ‚vielleicht nur anders als üblich.‘ In einer zwölftel Sekunde soll das Auge den Eindruck aufnehmen können, und weiteres Verweilen am Objekt ist Privatvergnügen. Aber auch, wenn man Menschen nur halb ansieht, dann werden sie einfacher und größer. [...] Lachtet, jubelt, weinet oder seid glücklich, ihr seid meine Bilder, und der Klang eurer Stimmen, das Wesen eurer Charaktere in aller Verschiedenheit, ihr seid dem Maler Farben.“ Besonders fein ist das Gesicht in unserem Werk modelliert:

Wie von der Abendsonne sind die rechte Wange und Stirnhälfte beleuchtet und heben sich daher eindrucklich vom dunkelvioletten changierenden Hintergrund ab.

Für den Farbenkünstler Nolde ist die Zusammenstellung der komplementär miteinander kontrastierenden Töne von größter Bedeutung. Hauptsächlich über die farbige Tonalität des Blattes vermittelt er den Eindruck des porträtierten Individuums. Verlockende Erotik und gleichzeitige selbstbehauptete Unnahbarkeit gehen in diesem Werk eine faszinierende Verbindung ein. Es wirkt wie eine Essenz des ambivalenten Frauenbildes Noldes: „Unverständlich ist mir vieles – ich brauche es nicht zu wissen.“ (Ausst.-Kat. „Bewundert, gefürchtet und begehrt. Emil Nolde malt die Frauen“, hrsg. v. Manfred Reuther und Jörg Garbrecht, Berlin 2010). [EH]



656 EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Marschlandschaft mit Fischerbooten. Um 1920.

Aquarell und Tusche.

Links unten signiert. Auf feinem Japan. 35,2 x 47,7 cm (13,8 x 18,7 in), blattgroß.

Mit einer Expertise von Dr. Martin Urban, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 19. November 1996 (in Kopie). Mit einer Zweitschrift von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 30. Oktober 2012.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.11 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115.000 – 172.500

PROVENIENZ

- Otto Brill, Wien (mit dem Sammlungsstempel, Lugt 2005a).
- Henry Roland, London.
- Anthony Roland, London.
- Privatsammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung Berlin.

AUSSTELLUNG

- The Roland Collection, York, Newcastle, Leicester, Brighton, 1950 / Southampton 1952 / Manchester und Leeds 1962 / Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1968 / Bristol 1969 / Folkestone 1975 / Edinburgh 1976 /
- Works from the Roland Collection, London, Courtauld Institute of Art Galleries, 1979, Nr. 33.
- Picture of the month, Glyn Vivian Art Gallery, Swansea 1964.
- Germany in Ferment, Durham University, Sheffield / Graves Art Gallery, Leicester 1970.
- One man's Choice, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1985.

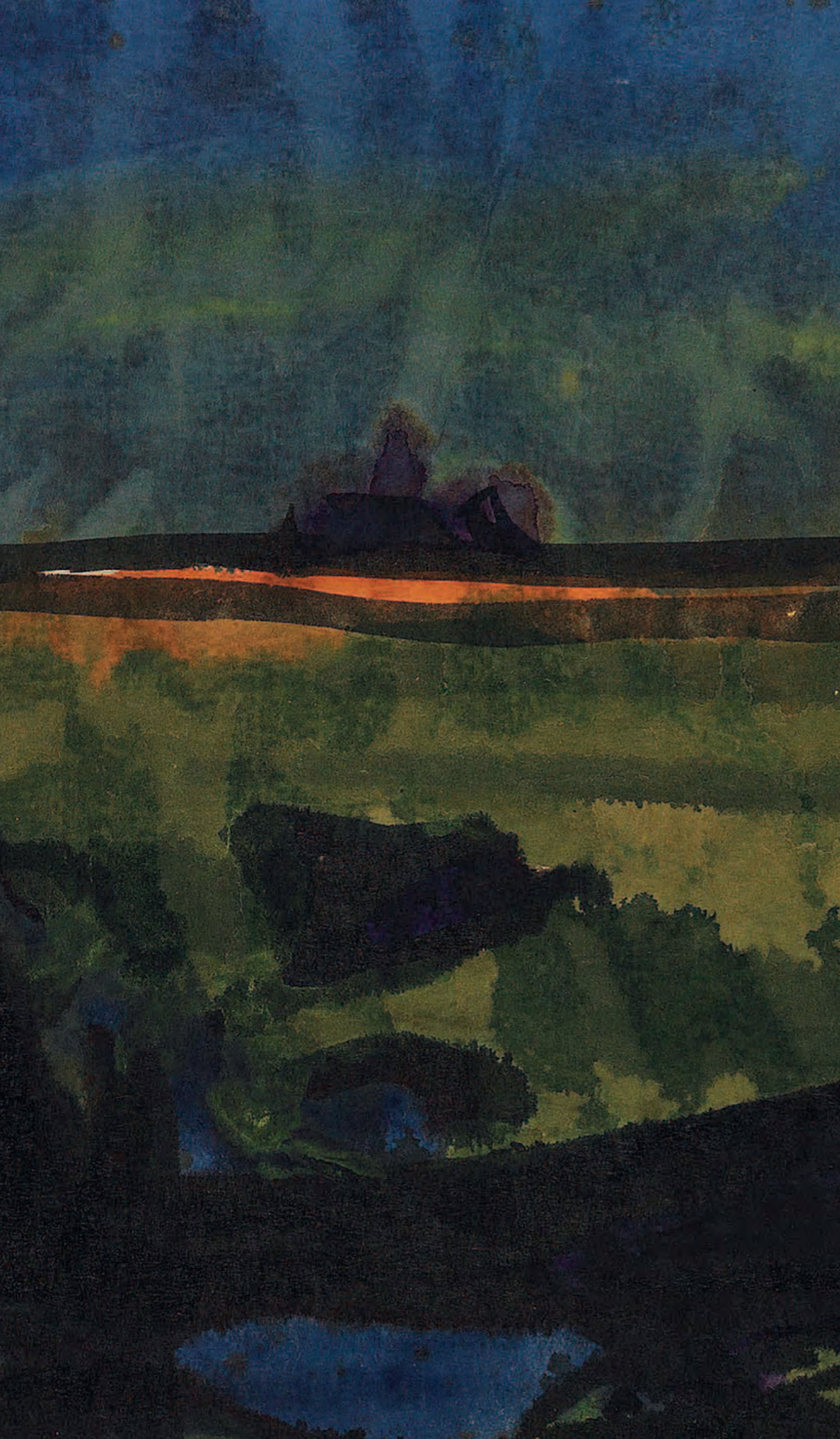
„Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Beraushenden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“

Emil Nolde

Mit seinen Marschlandschaften betritt Emil Nolde Neuland. Die Verwurzelung in der nordfriesischen Heimat bewegt ihn dazu, dort sesshaft zu werden und seine eigene Bildsprache zu verwirklichen. Die Weite der Marschlandschaft, die Noldes Wohnsitz umgibt, wird Ziel seiner Erkundungen und bleibt in ihrer kargen Strenge, allein beflügelt durch wetterbedingte Ereignisse, ein sprödes Sujet, das Nolde mit der ihm eigenen Emphase ausdeutet. Das Ergebnis sind überbordende Farbwelten, wie sie der Künstler empfindet und

in seiner unnachahmlichen Aquarelltechnik zu Papier bringt. Nolde gibt damit einer Landschaft, die bar jeglicher optischer Exzesse einfach flach und graugrün ist, eine noch nie gekannte Farbigkeit. Es sind die wechselhaften Lichtstimmungen eines weiten Himmels, der keine Begrenzung kennt, die Nolde einfängt, um sie zu einer Symbiose von gesehener Naturnähe und gewollter Abstraktion zu vereinen. Nicht Realität ist gefragt, sondern Empfindung von Realität. [SM]





657 KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

Jünglinge mit Fahnen. 1935.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 1141. Links unten mit dem ligierten Monogramm und der Datierung. Auf dem Keilrahmen betitelt. 159 x 106 cm (62,5 x 41,7 in). Die fragmentarischen Etiketten der Galerie Commeter, Hamburg, sowie der Galerie Flechtheim, Berlin/Düsseldorf, (bis 1933) auf dem Keilrahmen beziehen sich auf eine frühere, ebenfalls auf dem Keilrahmen betitelte und gestrichene „Gruppe am Meer“, bei der es sich um das verschollene Gemälde „Frauengruppe am Meer“ aus dem Jahr 1928 handeln könnte (vgl. Wohlert 822).

Auch das auf dem Keilrahmen angebrachte Etikett der XVII. Esposizione internazionale d'arte di Venezia, 1930, muss sich auf dieses frühere Gemälde beziehen, dessen Keilrahmen Hofer für die vorliegende Komposition aus dem Jahr 1935 wiederverwendet hat.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.12 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 161,000 – 207,000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (Nr. 377, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Besitz Elisabeth Hofer, Witwe des Künstlers (1957, Wirnitzer-Nr. 372, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Kunsthandel Gerd Köhrmann, Köln (seit 1966 Verwalter des Nachlasses von Elisabeth Hofer; auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Ehemals Sammlung Rolf Deyhle, Stuttgart (um 1996/97).
- Villa Grisebach Auktionen, Auktion 145, Karl Hofer, Berlin, 8. Juni 2007, Los 60.
- Privatbesitz Baden-Württemberg (seit 2007).

AUSSTELLUNG

- Galerie Nierendorf, Berlin 1937, Nr. 26 (auf dem Keilrahmen mit dem zweifachen Etikett, u.a. Inv. Nr. 5121).
- Karl Hofer anlässlich seines 75. Geburtstages, Hochschule für bildende Künste Berlin, Berlin 12.9.-15.10.1953, Nr. 27 (dort unter dem Titel „Fahnenträger“; auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Gedächtnis-Ausstellung für Karl Hofer, Hochschule für bildende Künste Berlin, Badischer Kunstverein zusammen mit Staatlicher Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 9.12.1956-6.1.1957, Kat.-Nr. 74 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Karl Hofer. Ölbilder, Zeichnungen, Druckgraphik der Jahre 1922 bis 1955. Der größte Teil der Ölbilder stammt aus dem Besitz der Witwe Prof. Karl Hofer und wurde bisher in der Galerie noch nicht gezeigt, Baukunst-Galerie, Köln 23.11.1972-20.1.1973, Nr. 3.
- Retrospektiv-Ausstellung Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik, Baukunst-Galerie, Köln 20.1.-5.4.1975, Nr. 11, ohne Abb. (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Karl Hofer 1878-1955, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 16.4.-14.6.1978; Badischer Kunstverein e. V., Karlsruhe 1.8.-17.9.1978, S. 173, Nr. 97.
- Ausstellung anlässlich des 100. Geburtstages von Karl Hofer. Ölbilder der Jahre 1918-1955, Baukunst-Galerie, Köln 15.9.-4.11.1978, Nr. 12.
- Die Figur im Werk von Karl Hofer, Baukunst-Galerie, Köln 17.9.-13.11.1982, Nr. 3.
- Zwanzig Jahre Baukunst. Das Programm und die Künstler nach zwanzig Jahren, Baukunst-Galerie, Köln 2.11.1984-16.1.1985, S. 50, Nr. 85.
- Karl Hofer 1878-1955, Galerie Michael Haas, Berlin 26.1.-16.3.1985, Nr. 4, mit Abb.
- Karl Hofer. Ölbilder, Handzeichnungen, Druckgraphik, Altstadt Galerie Wiesbaden, Wiesbaden 14.2.-15.3.1987, S. 25, Nr. 14, mit Abb.
- Karl Hofer 1878-1955. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Galerie Schlichtenmaier, Grafenau 19.1.-29.2.1992, S. 29, Nr. 26, mit Abb.
- Die Sammlung Rolf Deyhle III: Karl Hofer, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar, Cismar; Städtische Galerie, Stuttgart und Anger Museum, Erfurt, 1996/1997, Nr. 36, mit Abb. S. 54 (verso mit dem Expeditionsetikett).

LITERATUR

- Robert Scholz, Naturerlebnis und Formalismus. Gang durch Berliner Ausstellungen, in: Völkischer Beobachter, Nr. 20, 20.1.1937, S. 5 (Ausstellung bei Nierendorf).
- Wolfgang Schimming, Das Lebenswerk Karl Hofers, in: Süddeutsche Zeitung, München, Nr. 252, 20./21.10.1956, S. 38.
- Doris Schreiber, Totenmasken im Spiel der Liebe, Gemälde Karl Hofers in der Baukunst, in: Kölnische Rundschau, Nr. 222, 24.9.1982, S. 16.
- Werner Langer, In stoischer Spannung. Karl Hofer - dreißig Jahre nach seinem Tod, in: Der Tagesspiegel, Berlin, Nr. 11998, 10.3.1985, S. 5.
- Thomas Gädeke, Karl Hofer in der Sammlung Rolf Deyhle, in: Karl Hofer. Die Sammlung Rolf Deyhle III: Karl Hofer. S. 12.



Karl Hofer wird am 11. Oktober 1878 in Karlsruhe als Sohn eines Militärmusikers geboren. Nach einer kaufmännischen Lehre in der Hofbuchhandlung von C. F. Müller beginnt er 1897 ein Studium an der Großherzoglich Badischen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. Im Jahr 1900 bricht Hofer zu einer Studienreise nach Paris auf, wo er die naive Malerei Henri Rousseaus kennenlernt, die ihn besonders beeindruckt. Der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe erschließt ihm nicht nur sehenswerte Pariser Privatsammlungen, sondern macht ihn auch auf Hans von Marées aufmerksam, so dass Hofer sich 1903 entschließt, für einige Jahre nach Rom zu gehen. Seine bis dahin vom Symbolismus in der Nachfolge Böcklins geprägte Malerei verändert sich nun zugunsten einer klassisch-arkadischen Auffassung im Stil Marées. 1904 präsentiert das Kunsthaus Zürich innerhalb der „Ausstellung moderner Kunstwerke“ die erste Einzelausstellung Hofers, die danach in erweiterter Form in der Karlsruher Kunsthalle, im Folkwang-Museum in Hagen und 1906 in Weimar gezeigt wird. Ab 1908 lebt Hofer zeitweise in Paris; der dortige Aufenthalt mit der Verarbeitung der Einflüsse Cézannes, der französischen Impressionisten und El Grecos verändern seinen Stil. 1913 übersiedelt der Künstler nach Berlin. Im folgenden Jahr wird Hofer in Frankreich interniert und kehrt erst 1917 nach Deutschland zurück. 1921 nimmt er eine Professur an der Kunstschule in Berlin-Charlottenburg an. Zum 50. Geburtstag findet 1928 eine große Retrospektive in der Kunsthalle Mannheim, der „Berliner Secession“ und in der Berliner Galerie von Alfred Flechtheim statt. Während des Dritten Reiches wird Hofers Kunst als „entartet“ diffamiert, 1933/34 wird er vom Dienst suspendiert und seine Arbeiten 1937 in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt.

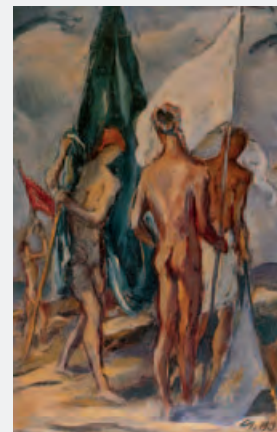
Hofers großformatige Figurenkompositionen der 1930er-Jahre gehören zu den gefragtesten Werken des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt. Bereits 1913 widmet sich Karl Hofer der archaischen Motivik des Fahnenträgers in einer Folge von drei Gemälden (Wohlert 260-262), von denen sich zwei heute in den Sammlungen der Städtischen Kunsthalle Mannheim und der Städtischen Museen Chemnitz befinden. Während diese durch den raschen, bewegten Strich und die aufgelösten Konturen noch die anfängliche künstlerische Aus-

einandersetzung mit Werken El Grecos deutlich machen, hat Hofer die fahnentragenden Jünglinge unseres eindrucksvollen Gemäldes in seiner charakteristischen, reifen Bildsprache und in monumentalem Format auf die Leinwand gesetzt. Die athletischen Körper erinnern in der kraftvollen Haltung der Fahnenstangen an die bekannte Motivik antiker Speerträger. Der melancholische, scheinbar ins Leere gerichtete Blick und die tiefverschatteten Augenhöhlen zeichnen unter anderem auch die beiden bekannten, ebenfalls 1935 entstandenen Hofer-Gemälde „Zwei Mädchen“ (Wohlert 1130, Städtische Kunsthalle Mannheim) und „Zwei Frauen“ (Wohlert 1133, Museum für Neue Kunst, Freiburg i. Br.) aus. Während die zahlreichen Mädchenbildnisse Hofers die Dargestellten meist in häuslich-kontemplativem Kontext zeigen, wie etwa „Mädchen mit Laute“ (Wohlert 981; Busch Reisinger Museum, Cambridge) oder auch „Mädchen mit Brief“ (Wohlert 1064, The Cleveland Museum of Art, Cleveland), entwirft Hofer in seinen seltenen Jünglingsdarstellungen der 1930er Jahre - zu denen unser leuchtendes Gemälde und etwa auch „Knabe mit Ball“ aus dem Jahr 1938 (Wohlert 1380, Museum für Neue Kunst, Freiburg i. Br.) zählen - das scheinbare Paradoxon eines einerseits sportlich-aktiven und zugleich höchst kontemplativen Menschenbildes.

Dass Hofer seinen melancholischen Fahnenträgern die zwar nicht in ihrer Gänze ersichtlichen, jedoch vom zeitgenössischen Betrachter einfach zu erschließenden Flaggen des faschistischen Italiens, des nationalsozialistischen Deutschlands und der unter der stalinistischen Sowjetherrschaft leidenden Ukraine beigibt, ist darüber hinaus ein letzter, überdeutlicher bildlicher Kommentar des suspendierten Künstlers zur bedrückenden politischen Situation dieser Jahre.

Bei einem Brand von Hofers Berliner Atelier fielen 1943 zahlreiche seiner Werke den Flammen zum Opfer. Nach Kriegsende wird Hofer zum Direktor der Hochschule für Bildende Künste berufen, wo er sich als Verfechter einer gegenständlichen Kunstauffassung gegen die zeitgenössischen abstrakten Tendenzen positioniert. Im Jahr 1955 stirbt Karl Hofer in Berlin. Seine Werke sind heute in zahlreichen öffentlichen Sammlungen vertreten. [JS]

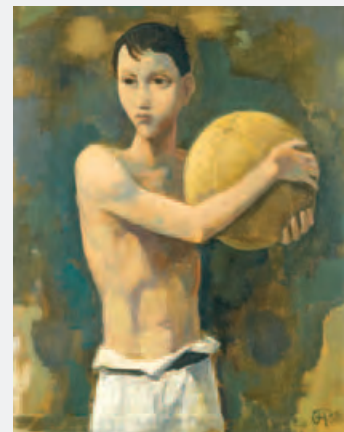
Karl Hofer. Fahnenträger, 1913 (Städtisches Museum Chemnitz)



Karl Hofer. Fahnenträger, 1913 (Städtisches Museum Mannheim)



Karl Hofer. Knabe mit Ball, 1938 (Museum für Neue Kunst, Freiburg i. Br.)



„Je stärker das innere Gefühl ist, das zur Gestaltung drängt, je heißer die Empfindungen sind, die sichtbar werden wollen, desto unerbitterlicher muß die Form sein, in der sie Gestalt annehmen ... Nicht durch ein Ungefähr oder Übertreibung, sondern durch verstehende Vereinfachung, die alles erklärt.“

Karl Hofer, zit. n.: Karl Hofer 1878 - 1955, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1978, S. 31.

658

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Meditation. 1934.

Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen.

Nicht bei Jawlensky/Pieroni-Jawlensky. Links unten monogrammiert. Rechts unten datiert. 17 x 13,2 cm (6,6 x 5,1 in). Unterlagekarton: 18,7 x 15 cm (7,3 x 5,9 in).

Mit einer Bestätigung des Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Muralto, vom 18.8.2017 über die Aufnahme des Werkes ins Werkverzeichnis. Die Arbeit wird im 4. Band der Reihe „Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys“ publiziert.

Aufruflzeit: 09.12.2017 – ca. 14.13 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46,000 – 69,000

Als ehemaliger Offizier der zaristischen Armee beginnt Alexej von Jawlensky erst 1889 in St. Petersburg mit seiner künstlerischen Ausbildung. Er studiert bei Ilja Repin und lernt über diesen Marianne von Werefkin sowie Helene Nesnakomoff, seine spätere Frau, kennen. Mit beiden siedelt Jawlensky 1896 nach München über, um eine private Kunstschule zu besuchen. Hier lernt er Wassily Kandinsky kennen. Der Künstler unternimmt mehrere Reisen nach Frankreich und kann 1905 durch Vermittlung von Sergej Djagilew im „Salon d'Automne“ zehn Gemälde zeigen. Jawlensky trifft zum ersten Mal Henri Matisse. Im Sommer 1908 arbeitet er mit Kandinsky, Marianne von Werefkin und Gabriele Münter erstmals zusammen in Murnau. Hier entsteht auch die Idee zur Gründung der „Neuen Künstlervereinigung München“, zu der sich die vier Maler und andere Münchner Künstler 1909 zusammenschließen. Im Dezember desselben Jahres findet in München die erste Ausstellung der Gruppe statt. Zwei Jahre später wird der „Blaue Reiter“ als neue große Idee einer künstlerischen Zusammenarbeit ins Leben gerufen. 1913 nimmt Jawlensky am „Ersten Deutschen Herbstsalon“ Herwarth Waldens in Berlin teil. Als 1914 der Erste Weltkrieg beginnt, wird Jawlensky als russischer Staatsbürger aus Deutschland ausgewiesen. Er siedelt mit seiner Familie und Marianne von Werefkin nach St. Prex am Genfer See über und lebt bis 1921 in der Schweiz, wo er 1918 mit seinen abstrakten Köpfen beginnt. Anschließend lässt sich Jawlensky endgültig in Wiesbaden nieder. Eine schwere Arthritis-Erkrankung im Jahr 1929 hat einige Kuraufenthalte zur Folge, denen sich der Künstler regelmäßig unterziehen muss. Jawlensky leidet unter einer

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Dohse, Essen.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

fortschreitendeN Lähmung und kann nur unter Schwierigkeiten malen. 1933 wird er von den Nationalsozialisten mit Ausstellungsverbot belegt. Im Jahr darauf beginnt der Maler mit der Reihe der kleinformatischen „Meditationen“.

In seinem Ringen um die Aussagekraft des menschlichen Antlitzes gelangt Jawlensky über mehrere Zwischenstufen schließlich zu den Meditationen, die die Krönung seines Alterswerkes werden sollen. Durch Krankheit behindert und oft unter Schmerzen, wie er selbst berichtet, malt er die kleinen Meditationen in einer Art Schwebezustand, entrückt von den Plagen irdischen Daseins. Sie sind Variationen eines Typus, den er ursprünglich schuf und den er nun im Sinne einer transzendentalen Erweiterung neu und zugleich ewig schaffen will. Vertrauend auf die einmal gefundene Form, kommt ihm die Magie der Farbe zu Hilfe, mit der er die Stadien des Sichversenkens visualisiert. Es ist eine tief religiös geprägte Kunst, deren Aspekte weit über das rein Visuelle hinausgehen.

1937 werden 72 seiner Werke als „entartet“ beschlagnahmt. Vier Jahre später, 1941, stirbt Jawlensky in Wiesbaden. Sein Stil ist anfänglich beeinflusst von den „Fauves“ und hier besonders von Matisse. Dann aber findet der Maler seinen eigenen expressionistischen Stil, dem eine starke Farbigkeit in einfacher Zeichnung zu eigen ist. In späterer Zeit werden stille, verinnerlichte Bilder des mystisch vergeistigten menschlichen Antlitzes kennzeichnend für Jawlensky. [KD/SM]



659 ARNOLD TOPP

1887 Soest - 1945 verschollen

Schlafende Gestalten in nächtlicher Gebirgslandschaft. 1917.

Aquarell, weiß gehöht.

Enders 17.A.7. Rechts unten signiert und datiert „17.III.“. Auf Velin. 41,5 x 52,5 cm (16,3 x 20,6 in), blattgroß.

R. Enders vermerkt ergänzend, dass dieses unter der Nummer 17.A.7. neu ins Werkverzeichnis aufgenommene Aquarell möglicherweise identisch mit dem unter der WVZ-Nr. 18.Oe.1.I. „Die Schläfer-1.Fassung“ sein könnte. Dann wäre die Arbeit auch auf folgenden Ausstellungen gezeigt worden:

63. Ausstellung, Galerie Der Sturm, Berlin, Mai 1918, Kat.-Nr. 66.

Der Sturm Ausstellung, Galerie Ernst Arnold Breslau, 10.10. - Mitte November 1918. II. Expressionistische Ausstellung, Der Sturm, Galerie Ernst Arnold, Dresden, April 1919.

77. Ausstellung, Galerie Der Sturm, August 1919.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.15 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 ^N

\$ 23,000 – 34,500

Arnold Topp wird 1887 in Soest/Westfalen geboren. Bereits 1904 ist er freundschaftlich mit den Soester Künstlern Wilhelm Morgner und Eberhard Viegener verbunden. Topp besucht zunächst das Soester Lehrerseminar und beginnt nach seinem Abschluss eine Tätigkeit als Dorfschullehrer. 1910 wechselt er an die Königliche Kunstschule in Düsseldorf, wo er am Seminar für Zeichenlehrer bei Lothar von Kunowski studiert. 1913 wird er als Zeichenlehrer in Brandenburg an der Havel angestellt. Von hier aus pflegt Topp seinen früher geknüpften Kontakt mit der Berliner Galerie „Der Sturm“. Regelmäßig hält er sich in Berlin auf und freundet sich mit Künstlerkollegen wie Bruno Taut und Georg Muche an. 1914 heiratet der Maler, ein Jahr später wird der erste Sohn geboren. Im Dezember 1915 findet im „Sturm“ seine erste Ausstellung statt. Im selben Jahr wird er auch zum Kriegsdienst eingezogen und bei den Kämpfen um Verdun verwundet. Nach Lazarettaufenthalten kehrt Topp nach Brandenburg zurück.

Arnold Topp verleiht den Dingen durch seine magisch-mystische Farbgebung und seine sich ineinander verwobenen Formen eine völlig neue Bedeutung. Arnold Topp entwirft eine kosmische Landschaft, einen von Planeten durchschwebten Weltraum, durchaus mit realen Bezügen, wie die Ansätze von Monden und Wellen zeigen. Die Zeit scheint aufgehoben und die Dinge entwickeln sich allein aus der Farbe heraus. Der Interpretation bleibt viel Freiraum und doch zeigt sich eine Grundstimmung: Es ist eine Ro-

PROVENIENZ

· Arthur Alexander und Lucy Strauss, Barmen/Den Haag (Dr. med. Arthur Strauss war ein Cousin von Else Lasker-Schüler).

· Privatsammlung Arnold and Marjory Strauss, Virginia/USA (1938 von Vorgenannten erhalten).

· Privatsammlung Massachusetts/USA (durch Erbe von den Vorgenannten).

LITERATUR

· Zur Sammlerfamilie: Miles Chappell/Marjory Spindle Strauss, Arthur Strauss and the German Expressionists. An Exhibition of Paintings and Prints. Sponsored by The Department of Finearts, College of William and Mary, Williamsburg, VA. 1.2.-13.3.1978.

antik des Raumes, der Zeit und der Farbe, die diese Komposition prägt.

Arthur Alexander Strauss ist der erste Eigentümer des hier angebotenen Aquarells von Arnold Topp. Über seine Verwandte Else Lasker-Schüler, Dichterin und zeitweise Lebensgefährtin von Herwarth Walden, kam der Sammler in Kontakt mit der Galerie „Der Sturm“ und folglich mit den Arbeiten von Arnold Topp, der durch Walden vertreten und gefördert wurde. Die Arbeit befindet sich seitdem in Familienbesitz.

1918 gehört er zu den Gründungsmitgliedern des Arbeitsrates für Kunst. Arnold Topps produktives künstlerisches Schaffen umfasst eine große technische Bandbreite. Er beteiligt sich bis 1929 an unzähligen Ausstellungen in ganz Deutschland, aber auch in den USA, der Sowjetunion, Japan und Frankreich. Ab 1927 ist Topp in Brandenburg als Studienrat tätig. In Reaktion auf das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums tritt er 1933 in den NS-Lehrerbund ein, seine Kunst wird dennoch als entartet verunglimpft. Mit mindestens fünf seiner Werke ist er auf der Schau „Entartete Kunst“ vertreten. 1940 erfolgt die Versetzung nach Meseritz in Westpreußen. 1945 wird er zuerst zum Volkssturm einberufen, dann zur Wehrmacht versetzt. Seit einem Kampfeinsatz im selben Jahr gilt er als verschollen. Aufgrund der Flucht vor der Roten Armee müssen zahlreiche Gemälde des Künstlers zurückgelassen werden. Im April 1961 wird Arnold Topp durch das Amtsgericht Soest für tot erklärt. [EH/SD]



„Was soll ich Ihnen lieber Herr Walden sagen ... Möchten meine Bilder Ihnen aufdecken, welcher Art mein mir Verborgenes sei.“

Arnold Topp in einem Brief an Herwarth vom Walden 29.11.15, in: R. Enders, Reiner Enders: Arnold Topp, Weimar 2007, S. 139.

660 KURT SCHWITTERS

1887 Hannover - 1948 Ambleside/Westmorland

Merzzeichnung. 1919.

Assemblage. Karton, Papier, Holz, Draht, Nägel, Kreide.
Schulz/Orchard 503a. Rechts oben monogrammiert und datiert. Verso auf der Rückseite eigenhändig: „Schwitters 1919 Merzzeichnung 1000 M“. 17,5 x 14 x 2,5 cm (6,8 x 5,5 x 0,9 in).

Diese vorliegende Arbeit ist, neben den Merzbildern 5A und 9A, erst die dritte Assemblage aus den wichtigen 1910er-Jahren, die auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten wird. (Quelle: www.artnet.com)

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.16 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 M
\$ 460.000 – 690.000

PROVENIENZ

- Gebrüder Uphoff, Worpswede 1919.
- Sammlung Duiker, Den Haag, vor 1938 (durch Tausch vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Pols, Scheveningen, 1976 (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Sotheby's New York, 7.4.1976, Lot 119 mit Farbabb.
- Sammlung Claude Givaudan, Genf/Paris.
- Galerie Alice Adam, Chicago (1981 erworben).
- Privatsammlung USA.

AUSSTELLUNG

- Kurt Schwitters. Words and Works, Helen Serger Galerie La Boetie, New York, 20.3.-10.5.1985.
- German Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1905-1985, Royal Academy of Arts, London 11.10.-22.12.1985 / Staatsgalerie Stuttgart 8.2.-27.4.1986, Farbabb. 140.

„Die höchste Form der Kunst ist das Gesamtkunstwerk, in dem die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst aufgehoben sind.“

Kurt Schwitters

Von 1908 bis 1914 studiert Kurt Schwitters an der Kunstgewerbeschule in Hannover und an der Kunstakademie in Dresden. Die lange akademische Ausbildung scheint eher eine konventionelle Malerlaufbahn vorzubereiten. Entsprechend wenig Einfluss der Moderne zeigt sein Frühwerk. 1917 wird Schwitters zum Kriegsdienst einberufen, den er, da er unter Epilepsie leidet, auf der Schreibstube verbringt. Nach vier Monaten wird er entlassen. Die Eindrücke des Krieges und der Inflation machen aus ihm einen modernen Künstler, der sogar den Expressionismus hinter sich lässt.

Die Kunstrichtung DADA, die fleischgewordene Verweigerung des Bürgerlichen, manifestiert sich Anfang 1916 zunächst in Zürich und breitet sich in der Folge über ganz Europa aus. Schwitters stellt sich dem Kreis der Berliner Dadaisten um Huelsenbeck mit den Worten „Ich bin Maler, ich nagle meine Bilder“ vor. Zunächst bleibt ihm der Zutritt in den Kreis verwehrt, er wirkt den Großstädtern zu bourgeois.

Ab 1918 entstehen die aus zufällig gefundenen Materialien, Zeitungen, Reklamen und Abfall zusammengestellten Collagen Kurt Schwitters'. Mit seiner Kunst und seinen literarischen Texten begründet er in Hannover eine eigene Dada-Einrichtung, die er „Merz“ nennt, ein Wortfragment von „Commerzbank“ (lat. cum=mit, merx=Ware), damals eine der führenden Filialbanken. Unsere Merzzeichnung ist eine der ganz frühen Arbeiten in diesem überaus wichtigen Kapitel der Kunstgeschichte. In dieser Zeit hat Schwitters Kontakt mit dem Kreis um Bernhard Hoetger, der in Worpswede lebt. Bei einem der Künstlertreffen in Worpswede entsteht 1919 die hier angebotene Assemblage. Die Entstehung unserer Merzzeichnung ist in einem eigenhändigen Schriftstück von Walter Müller-Wulckow (1886–1964) bezeugt. Der Kunsthistoriker berichtet darin von einem Besuch bei Eugenie von Garvens, der direkten Nachbarin Hoetgers, in Worpswede am 19. Juli des Jahres 1919: „Nach einem anregenden Teestündchen bei Fr.[rau] v.[on] G.[arvens], wobei ein



von Schwitters auf dem Grundstück niedergelegtes Kunstwerk aus Holz u. Pappdeckel eine Rolle spielte, suchte ich noch Heinrich Vogeler auf, der mit seiner Komunisten [sic] das benachbarte Grundstück bewirtschaftet.“ Dieses Schriftstück, das ein wichtiges Zeugnis für die Entstehung der angebotenen Arbeit ist, befindet sich heute im Nachlass Walter Müller-Wulckow im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Wir haben es also wohl mit einem sehr gut dokumentierten Werk von Schwitters zu tun – ein Objekt, in dem sich das „MERZ“-Ideal vom Gesamtkunstwerk auf außergewöhnliche Weise verwirklicht: Dada in Reinkultur. Über den Worpssweder Künstler Fritz Uphoff gelangt das Werk in Niederländischen Familienbesitz, wo es bis zum Verkauf bei Sotheby's im Jahre 1976 bleibt. Unsere Assemblage von 1919 betitelt Schwitters beachtenswerter Weise als „Merzzeichnung“, wie er sonst ausschließlich flächig-farbige Collagen und Kompositionen titulierte, und macht diese damit zur einzigen Merzzeichnung, die Zeichnung und Assemblage miteinander vereint. Nicht weniger als 1000 Mark notiert der Künstler als Preis rückseitig auf das kleine Werk weit mehr, als Schwitters 1919 sonst für seine Arbeiten verlangt; vielleicht drückt er damit seine Wertschätzung für den Typus dieser Arbeiten in seinem Œuvre aus, wohlwissend, dass der Preis damals nicht zu erzielen war.

Die 1919 veröffentlichte Prosa- und Gedichtsammlung „Anna Blume“ macht Schwitters weit über die Grenzen Hannovers hinweg bekannt. Er knüpft Kontakte zu Herwarth Walden, Hans Arp und Tristan Tzara, nimmt an „Sturm“-Ausstellungen in New York und Zürich teil. Wichtig für Schwitters wird außerdem seine enge Verbindung zu den Bauhaus-Künstlern, zu den holländischen Dadaisten und Konstruktivisten, denen er 1923 die erste Nummer der „Merz“-Zeitschrift widmet. Mitte der 1930er Jahre stellen sich die ersten internationalen Erfolge ein, 1937 wandert Schwitters nach Norwegen aus. 1940 folgt die Flucht vor den deutschen Truppen nach England, wo sich die isolierte Position, unter der er schon in Norwegen litt, nicht entscheidend verbessert. 1948 stirbt Schwitters in Ambleside (Westmorland). Erst nach seinem Tod setzt die internationale Anerkennung seines Lebenswerkes ein. Schwitters wirkt seiner Zeit weit voraus und hat starken Einfluss auf die Assemblagekunst der neodadaistischen Künstler, wie zum Beispiel Robert Rauschenberg. [EH]

„Ich bin Maler, ich nagle meine Bilder.“

Kurt Schwitters



„Das betreffende Werk stammt aus der frühen ‚Merz‘-Phase von Schwitters und weist, stilistisch gesehen, ein ungewöhnliches Zusammenspiel von Zeichnung und Assemblage auf, das in Schwitters Œuvre absolut einzigartig ist.“

Dr. Isabel Schulz und Dr. Karin Orchard, 27.2.2014



661 OSKAR SCHLEMMER

1888 Stuttgart - 1943 Baden-Baden

Treppenszene. 1932.

Bleistiftzeichnung.
Grohmann ZB 343. Rechts unten datiert „8.31“.
Mit Farb- und Proportionsangaben in der
Darstellung. Auf Papier. 28,3 x 22 cm (11,1 x 8,6
in), Blattgröße.

Verso auf der Rahmenrückpappe mit einer
Echtheitsbestätigung von Tut Schlemmer. Hier ist
als Nummer des Œuvre-Katalogs „ZB 355“
angegeben.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.17 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000
\$ 28,750 – 40,250

PROVENIENZ

· Sammlung Emil Frey, Mannheim (seitdem in
Familienbesitz).

LITERATUR

- Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung
F., Pfalzgalerie Kaiserslautern 15.2.-14.3.1976,
Kat.-Nr. 297.
- Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik des 20.
Jahrhunderts aus der Sammlung eines Kieler,
Kunsthalle Kiel 3.2.-3.3.1974, S. 69.
- Oskar Schlemmer - Aquarelle und Handzeichnun-
gen, Nationalgalerie Berlin 31.1.-19.3.1973,
Kat.-Nr. 111.
- Idee und Wirklichkeit - Handzeichnungen und
Aquarelle des 20. Jahrhunderts aus Privatbesitz,
Städt. Kunstsammlungen, Ludwigshafen a. Rhein
11.10.-1.11.1970, Kat.-Nr. 189 (Abb.).
- Meister der Zeichnung in der deutschen Kunst
des 20. Jahrhunderts, Kunstverein Hamburg u.
Frankfurt a. M. 2.9.-15.10.1967, Kat.-Nr. 200
(Abb. 200).
- H. Fuchs, Gaben des Augenblicks, vierundvierzig
unveröffentlichte Zeichnungen und Aquarelle aus
der Sammlung Frey, Heidelberger Kunstverein
1964, S. 70 (Abb.).



Bei unserem Blatt „Treppenszene“ von 1932 handelt es sich um eine Vorarbeit zu der berühmten „Treppenszene“ (von Maur G 264) von 1932, die sich heute in der Hamburger Kunsthalle befindet. Von Maur verweist auch auf die hier angebotene Vorzeichnung „die mit Proportionszahlen, Farbangaben und mit der Datierung 8.31 (August 31) versehen ist: sie zeigt, dass Schlemmer sich anscheinend ein Jahr vor der Gemäldeausführung mit dieser Komposition beschäftigt hat.“ (zit. nach: v. Maur, Oskar Schlemmer - Œuvre-katalog, 1979, S. 104). Ganz im Sinne des Bauhauses stehen Mensch und Raum im Fokus von Oskar Schlemmer. Schon ab 1931 malt er die Treppenbilder, die dieses Thema in aller Vielfalt offenbaren. Unsere Skizze zeigt exemplarisch wie Raum und Fläche, rhythmisierte Bewegung und ruhiger Stand miteinander verwoben werden. In seinem Œuvre mag das Treppenschema auch auf die Hoffnung Oskar Schlemmers auf die Ordnung einer künftigen Zivilisation verweisen. Mit dem Aufkommen der nationalsozialistischen Machthaber zerbricht diese Utopie. [EH]



„Dennoch bleibt ein großes Thema, uralt, ewig neu, Gegenstand und Bildner
aller Zeiten: der Mensch, die menschliche Figur. In ihm ist gesagt, daß er das
Maß aller Dinge sei.“

Oskar Schlemmer, 1923

662 OSKAR SCHLEMMER

1888 Stuttgart - 1943 Baden-Baden

Duo. 1936.

Tuschfederzeichnung und Bleistift.
Grohmann ZT 362. Links unten monogrammiert,
rechts unten datiert „2946“ (29.4.1936). Auf
gelblichem Transparentpapier, fest auf dünnen
Karton aufgezogen. 30,4 x 41,3 cm (11,9 x 16,2 in),
Blattgröße.

In der linken oberen Ecke scheint von verso die
Bezeichnung „6“ (wohl von fremder Hand) durch.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.18 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000
\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

· Sammlung Emil Frey, Mannheim (seitdem in Familienbesitz).

LITERATUR

- Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung F., Pfalzgalerie Kaiserslautern 15.2.-14.3.1976, Kat.-Nr. 299.
- Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung eines Kieler, Kunsthalle Kiel 3.2.-3.3.1974, S. 69.
- Idee und Wirklichkeit - Handzeichnungen und Aquarelle des 20. Jahrhunderts aus Privatbesitz, Städt. Kunstsammlungen, Ludwigshafen a. Rhein 11.10.-1.11.1970, Kat.-Nr. 180a.

Das Schematische des Figuralen ergänzt sich in dieser Werkphase Oskar Schlemmers um die Statuarik der Sitzenden, die in eine Aura des Mystisch-Abstrakten mündet. Gleich den Figurinen des „Triadischen Balletts“ ist nicht die Individualität, sondern die Pose der bestimmende Faktor der Aussage. Das Unnahbare der Gestalt, vergleichbar den Herrscherporträts des italienischen Manierismus, ist in seiner Wirkung auf den Betrachter die kalkulierte Komponente, die Oskar Schlemmer hier zu seinem besonderen Stilmittel erhebt. [EH]

663 CURT EHRHARDT

1895 Ziesar/Kreis Jerichow - 1972 Schwarz/Hessen

Mord-Maschine. 1921.

Öl und Collage auf Malpappe.

Rechts unten signiert. Verso bezeichnet: „Mord-maschine 1921 entworfen: d. 31. Mai, d. 2. Juni 1921 gemalt: d. 3. 4. Juni C. Ehrhardt Brabg a/H (d.i. Brandenburg an der Havel)“. 61,5 x 74,4 cm (24,2 x 29,2 in).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.20 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Galerie Hebecker, Weimar.
- Privatsammlung Rheinland.

AUSSTELLUNG

- Internationale Kunstausstellung in Düsseldorf, 1922.
- Kunstverein Hannover, 1922 (verso mit Etikett).
- Curt Ehrhardt. Gemäldegalerie Städtisches Museum Wiesbaden 14.9.-3.11.1968.

LITERATUR

- Peter Arit, Des Lebens dunkle Tänze. Der Maler Curt Ehrhardt 1895-1972, Lauenförde 2002, S. 72 mit Farbabb. S 76.



George Grosz.
Der kleine Frauenmörder
(in Privatbesitz).

Die illusionslose Generation nach dem Ersten Weltkrieg wurde noch in der Aufarbeitung des Erlebten mit neuen ungewohnten Ereignissen konfrontiert, die nachhaltig auch die Kunst der Zeit beeinflusst haben. Eine sich hektisch neu formierende Gesellschaft ließ ganze Teile der deutschen Bevölkerung in Chaos und Resignation versinken. Zügellose Urinstinkte wurden wach und der Mord, allen voran der an Prostituierten, gehörte zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung fast zur Tagesordnung. Diese Verwerfungen einer bis dahin scheinbar heilen Welt haben viele Künstler zu bedeutenden Werken inspiriert, die allerdings im Kontext zu den

Ereignissen der Zeit gesehen werden sollten. Curt Ehrhardt thematisiert den Mord als das allgemeine Grauen, das mit einer sinkenden Moral einhergeht, und schafft damit eine Stimmung der Verunsicherung, die sich bereits in der furios gesprengten Komposition dieses Gemäldes ausdrückt. Mögen die koloristischen Effekte und die Segmentierung der Komposition etwas über den eigentlichen Sinngehalt hinwegtäuschen, der Anspruch bleibt der gleiche. Es ist eine aus den Fugen geratene Welt, in der sinngemäß maschinell gemordet wird, eine moralische Apokalypse, die Curt Ehrhardt jedoch in malerisch herausragender Weise visualisiert. [KD/SM]



„Während eines kurzen Fronturlaubes im Jahr 1916 und dem Besuch der Wanderausstellung des „Sturm“ mit Bildern von Picasso, Kurt Schwitters, Franz Marc, Marc Chagall und Campendonk machte ich Bekanntschaft mit Herwarth Walden, Dr. Blümler und dem Sturm-Kreis. Diese Begegnung gab den entscheidenden Anstoß zum eigenen künstlerischen Schaffen. Ich sah dort das Bild, was mir vorschwebte und um das es sich lohnte Schaffender zu werden.“

Curt Ehrhardt

664 GEORGE GROSZ

1893 Berlin - 1959 Berlin

Rotkreuztante. Ca. 1924.

Aquarell und Tuschfederzeichnung.
Rechts unten signiert. Verso signiert und betitelt. Auf festem Velin. 61 x 47,7 cm
(24 x 18,7 in), blattgroß. [SM].

Großformatiges und fein ausgearbeitetes Aquarell aus den frühen
1920er-Jahren, der gefragtesten Schaffensphase von George Grosz.

Mit einer Fotoexpertise von Ralph Jentsch, Berlin, vom 7. Juni 2017.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.21 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 92,000 – 138,000

„Den Unterdrückten die wahren Gesichter ihrer
Herren zu zeigen - ist der Sinn meiner Arbeit.“

George Grosz, 1925, zit. n. George Grosz und Wieland Herzfelde, *Statt einer Biografie*, in: ebd., *Die Kunst ist in Gefahr*.
Drei Aufsätze. Berlin 1925, S. 43.

Eine Grundlage für die gesellschaftskritischen Werke von George Grosz sind seine Beobachtungen des alltäglichen Lebens. George Grosz' Aquarell „Rotkreuztante“ zeigt auf meisterhaft subtile Weise seine so grandios auf den Punkt gebrachte Kritik an der verrotteten Gesellschaft seiner Zeit. „Vielleicht haben wir ein neues Mittelalter vor uns?“, schreibt der Künstler 1931 in seinem Aufsatz „Unter anderem ein Wort für die deutsche Tradition“. „Wer weiß? Jedenfalls scheinen mir die humanistischen Ideen im Absterben.“ (zit. n. George Grosz: „Unter anderem ein Wort für die deutsche Tradition“, in: *Das Kunstblatt* 15 (1931), S. 79f.)

Mit mahndend schamlosen Blick malt und karikiert George Grosz mit viel Scharfsinn jene Beobachtungen, die er auf den Straßen einer von moralischen Werten verlassenen Nachkriegsgesellschaft beobachtet: das Berliner Spießertum der zwanziger Jahre - ein Spießertum, das ganz unverblümt seine Prosperität zur Schau trägt. Dieser Wohlstand steht seiner Meinung nach im krassen Gegensatz zu denen für ihn so offensichtlichen gesellschaftlichen Auswirkungen des politischen und wirtschaftlichen Chaos der Weimarer Republik.

PROVENIENZ

- Joseph Heymann, Köln (erworben vor 1938).
- Privatsammlung (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

Mit seinem Aquarell „Rotkreuztante“ lädt uns der Künstler ein, einen genaueren Blick auf die herrschende Gesellschaftsschicht zu werfen. Wir sehen eine gut gekleidete ältere Dame, die sich mit dem Enkel in das herbstliche Berlin aufmacht, um ihre täglichen Besorgungen zu erledigen. An Kragen und Ärmeln trägt die alte wohlgenährte Dame natürlich Pelz. Was sonst, wenn man sich auf der Straße zeigt. Prüfend wirft sie einen Blick auf ihren ebenfalls gutgekleideten Enkel. Sorgen macht ihr in diesem Moment wohl nur eine Sache, und zwar seine für seinen Stand unschickliche Ausgelassenheit, mit welcher er, spielend mit seinem kleinen Windrad, auf der Straße herumtänzelt.

Die Verwendung von Aquarellfarben, die durch Grosz einmalig zärtlich auf Papier gebracht werden, steht im krassen Gegensatz zu den derben verbissenen Gesichtszügen der alten „Rotkreuztante“, einer Frau aus einer längst vergessenen Zeit, die versucht ihre überholten Werte, welche sie durch ihr gesellschaftliche Stellung gepachtet glaubt, aufrechtzuerhalten. So auch Grosz: „Das Getue um das eigene Ich ist vollkommen belanglos“. (George Grosz 1925, zit. n. George Grosz und Wieland Herzfelde: *Statt einer Biografie*, in: ebd.: *die Kunst ist in Gefahr*. Drei Aufsätze. Berlin 1925, S. 43.) [SM/SD]



665 ALBERT BLOCH

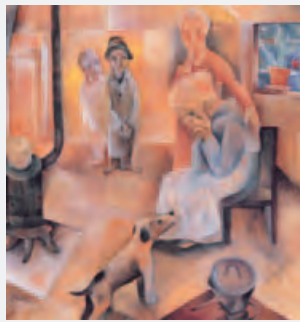
1882 St. Louis - 1961 Lawrence/Kansas

Stammgäste. 1921.

Öl auf Malplatte.
Links unten monogrammiert und datiert, verso betitelt und an die Malerin Emmy Klinker gewidmet „B/ für E. K. / im Februar 1921 / München“. 59,5 x 39,5 cm (23,4 x 15,5 in).

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.22 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000
\$ 28,750 – 40,250



Albert Bloch. Interieur, 1920
(Lenbachhaus München)



George Grosz. Stützen der Gesellschaft, 1926
(Neue Nationalgalerie Berlin)

In Herwarth Waldens „Sturm“-Galerie in Berlin hat Albert Bloch im März 1916 eine große Doppelausstellung mit Paul Klee. Blochs Arbeiten werden im Kontext dieser Ausstellung in der Berliner Presse gegenüber denen von Klee derart gelobt, dass sich Bloch sogar veranlasst sieht, ein Protestschreiben zu verfassen. Umso bedauerlicher ist es, dass Bloch selbst in späteren Jahren eine Vielzahl der Gemälde seines expressionistischen Frühwerks zerstört hat. „Stammgäste“ von 1921 ist daher eine der ausgesprochen seltenen figürlichen Kompositionen aus dem expressionistischen Frühwerk Blochs, welche als die international gefragtesten Arbeiten des Künstlers gelten.

Der frühe Tod des befreundeten Künstlers Franz Marc 1916 ist ein besonders einschneidendes Ereignis und ein schmerzlicher Verlust für Bloch, der jedoch im selben Jahr einen für die Folgezeit zentralen privaten Kontakt zu der jungen Malerin Emmy Klinker knüpft. Diese war als Schülerin aus dem Rheinland zu dem in München unterrichtenden Künstler gekommen und ihr ist auch das vorliegende Gemälde gewidmet.

Das Blochs beeindruckendem expressionistischen Frühwerk zuzuordnende Gemälde „Stammgäste“ ist kurz vor

PROVENIENZ

- Sammlung Justizrat Richard Klinker, Barmen, bzw. Emmy Klinker, München.
- Privatbesitz (bis 1978).
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 30. Auktion, 11.-13. Dezember 1978, Los 640, mit sw-Abb.
- Privatsammlung Bayern (beim Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Albert Bloch 1882-1968. Ein amerikanischer Blauer Reiter, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 16.4.-29.6.1997.

Blochs Rückkehr in die USA entstanden und ist nicht nur ein herausragendes kunsthistorisches Zeugnis seines sozialkritischen Nachkriegsstils, sondern darüber hinaus auch eine visuelle Dokumentation seiner Freundschaft zu der „Sturm“-Künstlerin Emmy Klinker. Und schließlich ist die äußerst expressive Komposition der „Stammgäste“ - die auch der Motive und der höhengestaffelten Anordnung der Dargestellten geradezu George Groszs 1926 entstandenes Werk „Stützen der Gesellschaft“ (Neue Nationalgalerie, Berlin) vorwegzunehmen scheint - eines der wenigen Gemälde aus der Sammlung Emmys Vater und Bloch-Förderer Richard Klinker, das die Bombenangriffe von 1943 unbeschadet überstanden hat. 1946 teilt Emmy Klinker in einem Schreiben mit: „Von Dir erhalten sind ‚Interieur‘ Ende 1920, ‚Straße‘ 1921, ‚Stammgäste‘ Februar 1921 und undatiert ein kleines Haus im Garten ganz in rot-grün komponiert.“ (zit. nach: A. Hoberg, Albert Bloch in München 1909 bis 1921, Anm. 69, S. 78, in: Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter, München 1997). Das ebenfalls an dieser Stelle erwähnte Gemälde „Interieur“ befindet sich heute in der Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München. [JS]



666

DODO (D. I. DÖRTE CLARA WOLFF)

1907 Berlin - 1998 London

Straßenszene. Wohl 1920er Jahre.

Aquarell und Tuschefederzeichnung.

Am rechten Rand mittig signiert. Auf leichtem Karton. 40 x 31,8 cm (15,7 x 12,5 in), blattgroß.

Charakteristische Milieustudie des eleganten Berlin der zwanziger Jahre.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.23 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 23,000 – 34,500

1907 mit dem Namen Dörte Clara Wolff als zweite Tochter in eine gutbürgerliche, jüdische Berliner Familie hineingeboren, entschließt sich Dodo, einen künstlerischen Beruf zu ergreifen, und beginnt im Herbst 1923 eine Ausbildung an der angesehenen privaten Kunst- und Kunstgewerbeschule Reimann in Berlin-Schöneberg. Hier belegt Dodo Kurse für Naturstudien, Anatomie, Porträtzeichnen, dekorative Malerei sowie für Mode- und Kostümentwurf bei namhaften Lehrern wie Georg Tappert und Erna Schmidt-Caroll. Nach erfolgreichem Abschluss im September 1926 beginnt Dodo ihre berufliche Laufbahn als freie Grafikerin. Sie erhält sofort zahlreiche Aufträge, illustriert unter anderem Schnittmuster der Modezeitschrift „Vogue“ und entwirft Kostüme für die Revue „Es liegt in der Luft“, die im Mai 1928 mit Margo Lion und Marlene Dietrich in den Hauptrollen uraufgeführt wird. Zu einem Höhepunkt in der künstlerischen Laufbahn Dodos avancieren schließlich ihre Illustrationen für das Satiremagazin „ULK“, die auf Augenhöhe mit den Arbeiten von Jeanne Mammen häufig die Titel- und Rückseiten zieren oder großformatig im Heft erscheinen.

Als gelernte Modezeichnerin findet Dodo schnell ihre Motive in der glitzernden Halbwelt des Berlin der zwanziger Jahre. Die gesellschaftlichen Umbrüche in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg hatten eine pseudobürgerliche Gesellschaftsschicht hervorgebracht, die im Hedonismus ihre Lebenserfüllung sah. Dodo, fest in diesem Milieu integriert, hat ihrerseits stets eine kritische Stellung bezogen. Der fragwürdige Glanz dieser neuen Gesellschaftsschicht und die geringe Stabilität menschlicher Beziehungen werden

PROVENIENZ

· Privatsammlung Norddeutschland.

die hauptsächlichen Themen ihrer Arbeiten. War es vor dem Ersten Weltkrieg noch der männermordende, stark-erotische Vamp, so ist es nun die raffiniert-berechnende Frau, deren fragwürdiger Glanz die gesellschaftliche Spielart bestimmt. Doch hat auch Dodo nicht ganz den Blick für die latenten Katastrophen ihrer Zeit verloren. Der in dieser Zeichnung abseits stehende, bettelnde Kriegsversehrte wird, völlig unbeachtet, an den Rand gerückt. Er gehört nicht dazu. Ein deutliches Zeichen für die grobe Missachtung gesellschaftlicher Diskrepanzen, in dieser so scheinbar luxuriösen Welt. Sie blieben auch Dodo nicht verborgen.

1929 heiratet Dodo den 25 Jahre älteren Juristen Dr. Hans Bürgner, mit dem sie zwei Kinder bekommt. Die Ehe gerät in die Krise, als Dodo eine Affäre mit dem Psychoanalytiker Gerhard Adler beginnt - die zunächst praktizierte Dreiecksbeziehung scheitert. Es folgt die Scheidung von Bürgner und die Hochzeit mit Adler. 1936 emigriert die Jüdin Dodo nach London, wo sie weiterhin als Illustratorin tätig ist. Als auch die Ehe mit Gerhard Adler scheitert, intensiviert sich die Beziehung zu Hans Bürgner wieder - eine erneute Heirat folgt nach Kriegsende 1945. Ab dieser Zeit widmet sich Dodo vor allem der Landschaftsmalerei, Akten und Stillleben, auch Tapisserien gehören zunehmend zu ihrem Œuvre. Über Jahrzehnte hinweg der öffentlichen Wahrnehmung entzogen, wird Dodos faszinierendes Werk und ihre beeindruckende Persönlichkeit erst in jüngster Zeit durch Ausstellungen in Berlin, London (2012) und Bielefeld (2016) sowie durch Publikationen und umfangreiche Presseresonanz neu entdeckt und gewürdigt. [KD]



667 HEINRICH ZILLE

1858 Radeburg - 1929 Berlin

Weeste, Orje, Du loofst ja wie een Sieb'nmonatskind. Ca. 1920.

Aquarell über Kohlezeichnung.

Rechts unten signiert. Im Unterrand betitelt. Rechts neben der Darstellung mit Widmung, dort nochmals signiert und datiert. Auf Velin. 31,5 x 20,5 cm (12,4 x 8 in), Blattgröße.

Die Widmung „Meiner lieben ‚Maus‘ Gaul zum 12.5.1920. H Zille“ ist für Clara Gaul, die Ehefrau von August Gaul. Zille war der Familie Gaul freundschaftlich verbunden.

Die Zeichnung ist als Illustration in „Kinder der Strasse“ 1923 erschienen.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.25 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000

\$ 20,700 – 27,600

„... es gibt noch einen dritten Zille, und dieser ist mir der liebste. Der ist weder Humorist für Witzblätter noch ein Satiriker. Er ist restlos Künstler. Ein paar Linien, ein paar Striche, ein wenig Farbe mitunter – und es sind Meisterwerke.“

Käthe Kollwitz, zit. n. „Einige Abbildungen aus der Sammlung hundert Handzeichnungen von Heinrich Zille“, Ausstellung Galerie Vömel Febr. 1971, o.S.

Heinrich Zille wird 1858 als Sohn des Uhrmachers und Grob-schmiedes Johann Zille in Radeburg bei Dresden geboren. Seit 1877 arbeitet Zille in der „Photographischen Gesellschaft“, einer grafischen Werkstatt, die vor allem Gebrauchsgrafik und Trivialkunst produziert. Aus dem selben Jahr datiert seine erste Lithografie. Erste sozialkritische Zeichnungen entstehen. Neben dem kontinuierlich wachsenden zeichnerischen Werk entsteht eine immer wieder unterbrochene Reihe von Radierungen zu unterschiedlichsten Themen. Er wird Teil der avantgardistischen Kunstszene Berlins, lernt u.a. Max Liebermann, August Gaul und Käthe Kollwitz kennen. 1901 werden seine Arbeiten erstmals in der Ausstellung „Zeichnende Künste“ der Berliner Sezession gezeigt, wo er seitdem ständig vertreten ist. Ein Jahr später bestreitet er seine erste Einzelausstellung und wird, protegiert von Liebermann, 1903 Mitglied der „Berliner Sezession“. Zille ist in erster Linie als Zeichner für die Publikation tätig, arbeitet für den „Simplicissimus“, die „Lustigen Blätter“, „Jugend“ und „Ulk“. Es erscheinen zahlreiche Mappen mit seinen Zeichnungen, so etwa 1905 die Mappe „Zwölf Künstlerdrucke“ mit Hellogravüren nach Handzeichnungen und Radierungen, die ihn als einen der besten deutschen Zeichner schnell bekannt macht.

Nur in den frühen Jahren aquarelliert Zille seine Zeichnungen, später nur noch ab und an, er scheut die Farbe, genügt

PROVENIENZ

· Privatsammlung in Schleswig-Holstein.

es ihm doch, locker aus dem Handgelenk mit Blei, Kohle oder Kreide seine Skizzen und Zeichnungen auszuführen. Mit menschlichem Kennerblick erfasst er die Szenen in seinem „Milljöh“ und setzt zudem noch eine treffende Bemerkung darunter, eine Kombination von Linie und Wort, die wohl von keinem Künstler seiner Zeit zu solch genialer Könnerschaft gebracht wird. Nicht nur die galgenhumorige Darstellung des Proletariers, sondern auch dessen „Amüsement“ findet sein Interesse. Zirkusvorführungen, Badeanstalten oder, wie in unserem Blatt, der kleine gewitzte Moment aus dem alltäglichen Leben der Berliner Arbeiterschaft zeigen, dass Zille trotz aller Not, die im Milieu der Berliner Arbeiterschaft herrscht, dem Leben auch immer herzlich humorvolle und lebensbejahende Seiten abgewinnen konnte. Gezeigt ist ein junges Mädchen, das ein strammes „Sieb'nmonatskind“, das voller Tatendrang voranprescht, an seinem Kittelchen gepackt hält, damit es nicht auf die Nase fällt.

Seine Werke werden in öffentlichen und privaten Sammlungen in aller Welt aufbewahrt, und seit 2002 existiert mit dem Heinrich-Zille-Museum in Berlin auch endlich ein ständiger Ausstellungsort für „diesen Mann, der die reinste Inkarnation Berlins verkörpert“ (Kurt Tucholsky). [SM/SD]



668

ALBERT BIRKLE

1900 Berlin - 1986 Salzburg

Klettenfeve und Josevetter. 1927.

Öl auf Malpappe.
Kraker 430. Links unten signiert. Verso signiert und betitelt.
100,5 x 71,5 cm (39,5 x 28,1 in).

Wir danken Roswita und Viktor Pontzen, Archiv und Werkbetreuung Albert Birkle, Salzburg, für die freundliche Unterstützung. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche erweiterte Werkverzeichnis aufgenommen.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.26 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000
\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Stadtpfarrer Heinrich Brobeil, Mengen (wohl in den 1970er Jahren direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Süddeutschland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Sonderausstellung Albert Birkle, 1. Kollektivausstellung, Hinrichsen im Künstlerhaus Bellevuestraße, Berlin, 1927, Ausstellungsliste Nr. 19.
- Kollektivausstellung Albert Birkle, Städtisches Museum Ulm, 1929, Ausstellungsliste Nr. 23.
- Albert Birkle. Ölmalerei und Pastell, Kulturamt der Stadt Salzburg und Salzburger Museum Carolino Augusteum, Museumspavillon am Mirabellgarten, 11.7.-7.9.1980, Kat.-Nr. 21 mit Farbabb.

LITERATUR

- Hellweg, Zeitschrift für Deutsche Kunst, 7. Jg., Heft 22, Essen 25.11.1927 als Titelbild.
- Velhagen & Klasings Monatshefte, 44. Jg., Bd. 1, Heft 2, Oktober 1929, S. 237.
- Rudolf Pefferkorn. Albert Birkle, Leben und Werk. Hamburg 1983, S. 54 und 50 mit Farbabb. Nr. 33.

„Klettenfeve heißt Genoveva Klett; Vetter Joseph war früher Eisenbahnarbeiter, ist jetzt in Pension und steht unter der treusorgenden Hut der Klettenfeve. Beide sind in Birkles Augen echte Vertreter schwäbischen Bauerntums, zwei treue und liebenswerte Menschen, die Kräuter sammeln und alle Pflanzen kennen. Sie sind, wie in ihrem Beruf, auch äußerlich fern der neuen Zeit und lassen sich durch törichtes Gespött der Nachbarn nicht beirren. Sie kleiden sich nach alter Weise, d.h. so wie es ihre Arbeit verlangt und wie es deshalb, mit kleinen Wandlungen, eigentlich immer Mode gewesen ist. Sie haben, wie Birkle bewundernd sagt, stolz und königlich den Glauben an sich selbst in einer fremden Welt und Zeit.“

Velhagen & Klasings Monatshefte, 1929, S. 235-236.

Der genaue, fast sezierende Blick Birkles auf seine Modelle ist von einer geradezu schockierenden Direktheit. Und doch ist auch eine Zuneigung zu den Porträtierten mit ihren deutlich erfüllten Lebenslinien nicht zu übersehen. Die akribische Malweise Birkles, die in ihrem kritischen Realismus kaum zu überbieten ist, vermittelt auch viel von der inneren Haltung der Dargestellten. In fast naiver Präsenz verkörpern sie eine gelebte Gegenwart. Die verborgene Würde des Alters auch in der Entbehrung - die in die Dreierkomposition genommene genügsame Ziege ist ein Symbol dafür - wurde kaum wieder so deutlich dargestellt wie

in dieser Arbeit von Albert Birkle aus den zwanziger Jahren. Haben Zeitgenossen wie Otto Dix und George Grosz die Kleinbürgerlichkeit der Deutschen oft zum Anlass genommen, ihr in karikierender Weise nachzuspüren, um sie bloßzustellen, so ist bei Birkle eher das Gegenteil zu beobachten. Die inneren Werte des Menschen stehen bei ihm im Vordergrund, ungeachtet der sozialen Stellung. Besonders in diesen Porträts der zwanziger Jahre erarbeitet Albert Birkle ein Bild des Menschen, der als Gefangener seiner Umwelt, in der er aufwuchs, die ihm eigene Würde nicht verloren hat. [KD]



669 GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Clematis. 1947.

Öl auf Malpappe.
Unten links signiert. Verso auf der Malpappe wohl eigenhändig betitelt „Clematis a“ sowie mit der Werknummer „6/47“ versehen. 46 x 37,5 cm (18,1 x 14,7 in).
Verso auf der Malpappe auf einem aufgeklebten Papier mit einem handschriftlichen Vermerk des Vorbesitzers: „Ende Oktober 1954 schenkte mir dieses Bild Gabriele Münter (*19.II.1877), meine langjährige Patientin. Wie die alte Dame das Bild vor unseren Augen signierte bleibt mir unvergeßlich und stets mit diesem Bild verbunden.“

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.27 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000
\$ 69,000 – 92,000

Den ersten Unterricht erhält Gabriele Münter 1897 an der Düsseldorfer Damen-Kunstschule, die weitere Ausbildung im Künstlerinnen-Verein als Schülerin von M. Dasio und A. Jank. Anschließend geht sie nach München und besucht dort die Privatkunstschule „Phalanx“; Leiter der Schule ist Wassily Kandinsky. Mit ihm unternimmt Gabriele Münter ab 1904 viele Reisen unter anderem nach Holland, Italien und Frankreich, wo sie Rousseau und Matisse kennenlernen. Stilistisch distanziert sich Münter nun vom Impressionismus und lässt in ihrem Werk Einflüsse der „Fauves“ und der Expressionisten erkennen. Ein ruhigeres Leben beginnt ab 1908 in der mit Kandinsky gemeinsamen Wohnung in München. Mit Klee, Marc, Macke, Jawlensky und Marianne von Werefkin pflegen die beiden regen Kontakt. Für eine produktive künstlerische Zusammenarbeit ist das von Münter gekaufte Landhaus in Murnau die richtige Umgebung. 1909 beginnt die Künstlerin mit Hinterglasbildern, ein Medium, das später auch Kandinsky, Marc, Macke und Campendonk aufgreifen. Zwei Jahre lang ist Münter Mitglied in der „Neuen Künstlervereinigung München“. Im Jahr 1911 tritt sie der von Kandinsky und Marc gegründeten Redaktion „Der Blaue Reiter“ bei. Mit Interesse verfolgt Gabriele Münter Kandinskys abstrakte Bilder, bleibt jedoch selbst bei der figurativen Malerei. Ihre Landschaften, Figurenszenen und Porträts zeigen eine Reduktion auf das Wesentliche mit Hang zur humorvollen Charakterisierung. Mit Kriegsausbruch gehen Münter und Kandinsky zunächst in die Schweiz, ein Jahr später (1915) entscheidet sich die Malerin für Stockholm, wo es zur Trennung von Kandinsky kommt. Im Spätherbst 1917 siedelt sie nach Kopenhagen über.

PROVENIENZ

- Geschenk der Künstlerin an den Vorbesitzer (mit dessen handschriftlichem Schenkungsvermerk verso).
- Privatsammlung Süddeutschland (durch Erbschaft).

Die 1920er Jahre sind geprägt von vielen Reisen und Aufenthalten in München, Murnau, Köln und Berlin. Durch den Bruch mit Kandinsky in eine tiefe Schaffenskrise geworfen, lebt ihre Malerei erst in den 1930er Jahren neu auf. Ab 1931 lebt Münter ständig in München und Murnau.

Die Motive der Künstlerin sind in der Mehrzahl ihrem häuslichen Umkreis entnommen. Gabriele Münter kann auf einen reichen Fundus von Erfahrungen zurückgreifen und hat das eine oder andere Motiv in diesem Sinne gestaltet. Darüber hinaus bot der das „Russenhaus“ in Murnau umgebende Garten genug Gelegenheit, Blumensträuße als Malvorlage zusammenzustellen. Anders als Nolde, der in der intensiven Farbigkeit der Blüten seine malerische Erfüllung sah, sieht Münter den Blumenstrauß als Ganzes, auch in einer eher vereinfachten Sichtweise, die auf ihre Schulung an Hinterglasbildern hinweist, denen sie sich besonders in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg widmete. Die Dominanz der Form lässt sich deutlich auch in diesem liebenswerten Stillleben ablesen, das eine gewisse Naivität der Bildsprache vermittelt, eine Stimmung von heimischer Folklore im positiven Sinne.

Im Jahr 1956 erhält sie den Kulturpreis der Stadt München, 1960 findet die erste Ausstellung Münters in den USA statt, gefolgt 1961 von einer großen Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle. Die Künstlerin stirbt am 19. Mai 1962 in ihrem Haus in Murnau. [KD/EH]



670

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz - 1976 Berlin

Pelargonientopf. 1951.

Öl auf Hartfaserplatte.

Nicht bei Grohmann. Rechts oben signiert. Verso signiert und betitelt sowie mit der Werknummer „5128“. 74 x 66 cm (29,1 x 25,9 in).

Das vorliegende Gemälde ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, dokumentiert. Wir danken der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.28 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000
\$ 161.000 – 207.000

PROVENIENZ

- Neumeister, Kunst des 20. Jahrhunderts, München, 14. Mai 1997, Los 304, mit Abb. Farbt. 31.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1997).

„Immer wieder muß die Welt neu gesehen werden, neu gedeutet werden und jeder muß seinen Teil dazu beitragen - es ist also kein Anlass zum Aufgeben.“

Karl Schmidt-Rottluff, 1951, zit. n.: C. Remm, „Immer wieder muss die Welt neu gesehen werden“, in: Karl Schmidt-Rottluff. Die Berliner Jahre 1946-1976, hrsg. v. M. M. Moeller, Brücke-Museum Berlin, München 2005, S. 32.

1951, im Entstehungsjahr des vorliegenden Gemäldes, hat Karl Schmidt-Rottluff, der auch inmitten der beginnenden abstrakten Tendenzen der Nachkriegsjahre stets der gegenständlichen Malerei treu blieb, seinen stetigen künstlerischen Anspruch, wie im oberen Zitat des Künstlers erkennbar, formuliert. So liegt die besondere Progressivität unseres leuchtenden Stilllebens in der kraftvollen Farbigkeit und dem weitestgehenden Verzicht auf Binnenkonturen und damit auf eine dreidimensionale Wirkung des Dargestellten. Und so scheint Schmidt-Rottluffs Gemälde „Pelargonientopf“ in der souveränen Verteilung der klar abgegrenzten Farbflächen geradezu Tendenzen der Pop-Art vorwegzunehmen.

In den fünfziger Jahren findet Karl Schmidt-Rottluff zu einer weiteren Verfestigung der Formen, die wichtigsten Bildele-

mente werden konturiert und bilden so isolierte Gestaltungselemente innerhalb der Komposition. Breit angelegte Farbflächen unterstützen diese Tendenz einer Farbflächenmalerei innerhalb einer Gegenständlichkeit, die Schmidt-Rottluff zugunsten einer reinen Abstraktion nie aufgegeben hat. Die farbliche Dynamisierung beschränkt sich allerdings auf das real Gesehene und wird nie zum Eigenleben erhoben. Eine starke optische Präsenz, die sich vor allem im kompakten Formengut der Stillleben manifestiert, ist die Quintessenz all dessen, was in der deutschen Malerei der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts geschaffen und erdacht wurde: „Malte der junge Künstler noch ungestüm, mit ungebändigter Kraft, mutig experimentierend, so manifestiert sich im reifen Werk Erfahrung, Souveränität, Konsequenz.“ (C. Remm, s. o., S. 18.) [KD/JS]



671 EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Rittersporn und Dahlien. Um 1935/1940.

Aquarell.
Rechts unten signiert. Verso mit dem ehemaligen Sammlungstempel der Nolde-Stiftung. Auf Japanbütten. 45,5 x 34 cm (17,9 x 13,3 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Klockengries, 10. Mai 2017.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.30 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 92,000 – 138,000

PROVENIENZ

- Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde.
- Joachim von Lepel, Seebüll.
- Privatsammlung (in den 1950er Jahren vom Vorgenannten erworben).

„Ich möchte so gern, dass meine Bilder mehr sind, keine zufällige schöne Unterhaltung, nein, dass sie heben und bewegen und dem Besucher einen Vollklang vom Leben und menschlichen Sein geben.“

Emil Nolde

Wer einmal den Norden Deutschlands bereist hat, wird ob der Blumenfülle in den Hausgärten erstaunt sein. Erwartet man doch in der von Wind und Regen beherrschten Landschaft eine eher karge Flora. Doch die feuchte Seeluft scheinen Blumen zu mögen, und so ist der Blumengarten, den Emil Nolde zusammen mit seiner Frau Ada auf Seebüll anlegte, längst zu einer bestaunten Legende geworden, immer im Wettstreit mit den Werken des Meisters, der in diesem Garten die schönsten Anregungen für seine berühmten Aquarelle gefunden hat. Weniger an der botani-

schen Bestimmung interessiert, hat Emil Nolde die Blume, besser die Blüte als solche zum Bildgegenstand erhoben und ihr in einer farblichen Intensität jene Bedeutung gegeben, die weit über das rein Botanische hinausgeht. Noldes Blüten sind Kinder einer Sehnsucht nach Vollkommenheit der Farbe, die so in ihrer eigentlichen Bestimmung wirken kann. Sie dominiert das Bildgeschehen, ist Ausdruck einer emphatischen Begeisterung für das reine Naturerlebnis, das Nolde für seine Zwecke nutzt, um es auf eine sehr eigene, unverwechselbare Art zu visualisieren. [KD]



672 OSKAR KOKOSCHKA

1886 Pöchlarn/Niederösterreich - 1980 Montreux

Weinlaub. 1964.

Aquarell.

Rechts unten signiert und datiert. Auf Velin von Arches (mit Wasserzeichen).

65,5 x 49,5 cm (25,7 x 19,4 in).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.31 h ± 20 Min.

€ 35.000 – 45.000

\$ 40,250 – 51,750

Oskar Kokoschka, Sohn eines Prager Goldschmiedes, wächst in Wien auf. Dort besucht er von 1905 bis 1909 die Kunstgewerbeschule und arbeitet bereits in diesen Jahren in der Wiener Werkstätte, die Josef Hoffmann 1903 gegründet hatte. Seine Illustrationen und Druckgrafiken entstehen unter dem Einfluss des Wiener Jugendstils, für seine Malerei ist neben Vincent van Gogh und Ferdinand Hodler der Sezessionsstil von Bedeutung. Von 1910 an, als er sich in Berlin aufhält, ist er Mitarbeiter an Herwarth Waldens Zeitschrift „Der Sturm“, wo nicht nur seine Zeichnungen, sondern auch sein schriftstellerisches Werk publiziert werden, darunter sein Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen“. Von 1911 bis 1914 währt Kokoschkas Beziehung zu Alma Mahler. Sein Frühwerk, die Lithografiezyklen, seine visionären Bilder und Porträts beschäftigen sich mit den Dramen der menschlichen Seele. 1914 meldet er sich als Freiwilliger zur Kavallerie, 1916 wird er nach einer schweren Verwundung nach Wien entlassen. In Berlin lernt er im selben Jahr die Schauspielerin Käthe Richter kennen, mit der er nach Dresden zieht. Dort übernimmt er 1919 eine Professur an der Kunstakademie, die er 1924 wieder aufgibt. In den folgenden Jahren, in denen Oskar Kokoschka stetig auf Reisen ist, wird Paris sein Stützpunkt, von dem er erst 1931 wieder nach Wien zurückkehrt. Unter dem Eindruck der dortigen rechtsradikalen Bestrebungen zieht er 1934 nach Prag. 1937 beschlagnahmen die Nationalsozialisten 417 seiner Arbeiten. Ein Jahr später emigriert der Künstler nach London, wo erste Arbei-

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

ten mit politisch-allegorischen Themen entstehen. Aus Anlass der großen Kokoschka-Retrospektiven in der Kunsthalle Basel und im Kunsthaus Zürich hält sich der Künstler 1947 in der Schweiz auf. Es folgen Reisen nach Salzburg, Hamburg und in die Vereinigten Staaten, wo er 1952 als Gastdozent an der Minneapolis School of Art unterrichtet. 1953 übersiedelt Oskar Kokoschka an den Genfer See und leitet im selben Jahr erstmalig im Rahmen der Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst in Salzburg den Hauptkurs „Schule des Sehens“. Einen Höhepunkt seines Wirkens in Salzburg stellen die Bühnenentwürfe zu Mozarts „Zauberflöte“ für die Festspiele 1955/56 dar, die auf Anregung Wilhelm Furtwänglers entstehen. In den folgenden Jahren bereist er Europa, Afrika und die USA. Zahlreiche Ehrungen, Ausstellungen und Retrospektiven u.a. 1962 in der Tate Gallery London sowie 1968 in der Staatsgalerie Stuttgart prägen diese Zeit.

Die späten Pflanzenaquarelle Oskar Kokoschkas leben aus der Unmittelbarkeit der spontanen Aquarellmalerei. Ohne die Andeutung einer Vorzeichnung hat der Künstler hier Meisterliches geleistet und die Blüten in ihrer natürlichen Frische und Reinheit in einer optischen Brillanz festgehalten, die ihresgleichen sucht. Unser Werk führt die ungebrochene Gestaltungskraft des fast Achtzigjährigen exemplarisch vor und zeigt, zu welchen Höchstleistungen Kokoschka im hohen Alter fähig war. [EH]



673

MAURICE DE VLAMINCK

1876 Paris - 1958 Rueil-la-Gadelière

Bouquet de Fleurs. Um 1940.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. 45,5 x 38 cm (17,9 x 14,9 in).

Mit einer Fotoexpertise des Wildenstein Institute, Paris, vom 1. Februar 2001.
Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Catalogue critique de l'œuvre de Maurice de Vlaminck aufgenommen.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.32 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^B

\$ 34,500 – 46,000

Als die Familie Vlaminck von Paris nach Vésinet umzieht, ist Maurice drei Jahre alt. Wie auch die Eltern, die beide Musiker sind, schlägt er zunächst die musikalische Laufbahn ein. Als ausgebildeter Kontrabassist verlässt er 1892 sein Elternhaus und zieht nach Chatou bei Versailles. Nach dem Militärdienst in Vitry ist Vlaminck als Musiker tätig, bis er im Jahr 1900 zufällig André Derain begegnet. Dieser ist es, der in Vlaminck künstlerische Ambitionen weckt. Mit dem Entschluss, Maler zu werden, mietet Vlaminck gemeinsam mit Derain eine alte Baracke, die sie als Atelier einrichten. Von entscheidender Bedeutung für die künstlerische Entwicklung ist im folgenden Jahr der Besuch einer van Gogh-Ausstellung in Paris. Als der junge Maler 1902 Henri Matisse kennenlernt, ermutigt ihn dieser, im „Salon des Indépendants“ auszustellen. Zusammen mit Matisse, Derain, Friesz, Manguin u. a. findet 1905 eine Ausstellung im „Salon d'Automne“ statt. Aufgrund des völlig neuen koloristischen Konzeptes, das große Farbflächen in reinen Tubenfarben zeigt, bezeichnet der Kritiker Vauxelles die Künstler als die „Fauves“. Dass die neue Malweise auf reges Interesse stößt, zeigt sich am deutlichsten im nachfolgenden Ankauf von Vlamincks Gesamtwerk durch den Kunsthändler Vollard. Dieser arrangiert auch 1906 die erste Einzelausstellung für den Maler. Eine kurzzeitige Auseinandersetzung mit dem Kubismus schlägt sich bei Vlaminck nur in einem kurzen Intermezzo einiger kubistischer Kompositionen nieder. Die Einberufung zum Kriegsdienst unterbricht ab 1914 sein Schaffen für vier Jahre. Nach seiner Entlassung richtet sich Vlaminck in Paris ein kleines Atelier ein, wo er sich auf die nächste Ausstellung vorbereitet. Sie findet 1919 bei Druet statt und bedeutet den endgültigen

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland.

Durchbruch. Dies ermöglicht ihm, noch im selben Jahr in Valmondois ein Haus zu kaufen. Hier, in der ländlichen Umgebung, kann Vlaminck seinen eigenen Stil als Landschaftsmaler nun ganz entfalten. Auch als der Maler 1925 in das Departement Eure-et-Loire umzieht, bleibt er der ländlichen Landschaft noch eng verbunden. In den dreißiger Jahren wird sein Werk in internationalen Ausstellungen gewürdigt.

Nach der farbenfrohen-wilden Zeit, in der Vlaminck mit den Fauves arbeitet, um in der Folge Einflüsse von van Gogh und Cézanne zu verarbeiten, findet er in den zwanziger Jahren zu seinem eigenen unverwechselbaren Stil. Dieser wird von einer wilden Düsternis der Aussage beherrscht. Vlaminck sieht in den Blumen nicht die liebliche Zartheit einer delikaten Materie, er malt in stark gestischem Malstil die Erscheinung eines Blumenstraußes vor einem dunkel diffusen Hintergrund. Einzig das belebende Rot der Blüten lässt den Blumenstrauß aufleuchten. Doch auch das wird kämpferisch erarbeitet und der Farbkanon Bleu-Blanc-Rouge könnte patriotisch verstanden werden. Es ist eine Art gestischer Realismus, der in diesen Blumenkompositionen abzulesen ist und der auch hier eindrucksvoll das Bildgeschehen bestimmt.

Die letzten Jahre seines Lebens sind geprägt durch die Freundschaft mit dem Schweizer Arzt Dr. Sigmund Pollag, der das grafische Werk Vlamincks sammelt und dieses 1970 dem Kunstmuseum Bern schenkt. Vlaminck schreibt insgesamt mehr als 20 Bücher, darunter auch autobiografische Texte. [KD]



674 PAUL KLEINSCHMIDT

1883 Bublitz/Pommern - 1949 Bensheim

Unterführung in Ulm. 1933.

Öl auf Leinwand, fachmännisch doubliert.
Lipps-Kant 217. Rechts oben monogrammiert und datiert (in die nasse Farbe geritzt). 70 x 90 cm (27,5 x 35,4 in).

Wir danken Frau Dr. Barbara Lipps-Kant für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.33 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 25.000^R
\$ 23,000 – 28,750

PROVENIENZ

- Erich Cohn, New York (1934).
- Nachlass Richard A. Cohn, New York.

„Motive aus Ulm und Umgebung sind wesentlich im Werk von Paul Kleinschmidt, seit er in den Ulmer Fabrikanten und Kunstsammlern Martin und Wilhelm Bilger Mäzene gefunden hatte. In Ulm, wohin er 1932 von Berlin aus umzog, begann seine politisch bedingte Odyssee durch Europa.“

Dr. Ingrid von der Dollen, Förderkreis Expressiver Realismus, Bad Honnef

Dr. Ingrid von der Dollen, Förderkreis Expressiver Realismus, Bad Honnef, über Kleinschmidts Werk:

„Kleinschmidt bevorzugt als Sujets grundsätzlich das vom Menschen Gestaltete im Gegensatz zum Natürlichen etwa einer Landschaft. Unterführungen sind seit Cézanne und van Gogh ein beliebtes Thema der Maler. Unvergleichlich aber ist bei Kleinschmidt das blockhaft Gebaute, die ‚Monumentalisierung des Dinglichen‘ (Günther Wirth) bei Aus-

schaltung aller Details, was besonders die Andeutung des Ulmer Münsters, auf das die Straße zuführt, veranschaulicht: Nur das Wesentliche, das gen Himmel Strebende der Gotik ist ausgedrückt. Die Vereinfachung erstreckt sich ebenso auf den Einsatz der Farbe, für die eine Dominanz des Weiss und Grau im Kontrast zu sparsamen Grün- und Gelbwerten typisch ist. Das Gemälde gehört in die Zeit von Kleinschmidts größter Anerkennung. 1934 konnte er sich auch in den USA über Erfolge freuen.“ [KD]



675 OSKAR KOKOSCHKA

1886 Pöchlarn/Niederösterreich - 1980 Montreux

Hamburg III. 1961.

Öl auf Leinwand.
Winkler/Erling 446. Online-Werkkatalog 1961/2.
Rechts unten monogrammiert.
50 x 60 cm (19,6 x 23,6 in).

Dieses Los wird mit Kokoschkas originale „Ausweis für Werkfremde“ angeboten, welcher ihm das Betreten der Stücken-Werft und somit das Erarbeiten des angebotenen Gemäldes ermöglicht hat. Zudem liegt noch der originale Abreisspalettenblock des Künstlers vor, auf welchem er die Farben für sein Gemälde getestet hat.

Auflaufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.35 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000
\$ 230.000 – 345.000

„Wie lieb ich meine Hamburger Tage ..., wenn ich daran denke bekomme ich immer fast Heimweh. Keine andere Stadt in der Welt hat mich so inspiriert und nirgendwo anders fand ich so liebe, großzügige Menschen.“

Oskar Kokoschka, zit. aus einem Brief von Oskar Kokoschka an Wilhelm Reinold, 2.11.1967.

Oskar Kokoschka, Sohn eines Prager Goldschmiedes, wächst in Wien auf. Dort besucht er von 1905 bis 1909 die Kunstgewerbeschule und arbeitet bereits in diesen Jahren in der Wiener Werkstätte, die Josef Hoffmann 1903 gegründet hatte. Seine Illustrationen und Druckgrafiken entstehen unter dem Einfluss des Wiener Jugendstils, für seine Malerei ist neben den Werken von Vincent van Gogh und Ferdinand Hodler der Sezessionsstil von Bedeutung. Von 1910 an, als er sich in Berlin aufhält, ist er Mitarbeiter an Herwarth Waldens Zeitschrift „Der Sturm“, wo nicht nur seine Zeichnungen, sondern auch sein schriftstellerisches Werk publiziert werden, darunter sein Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen“. Von 1911 bis 1914 währt Kokoschkas Beziehung zu Alma Mahler. Sein Frühwerk, die Lithografiezyklen, seine visionären Bilder und Porträts beschäftigen sich mit den Dramen der menschlichen Seele. 1914 meldet er sich als Freiwilliger zur Kavallerie, 1916 wird er nach einer schweren

Verwundung nach Wien entlassen. In Berlin lernt er im selben Jahr die Schauspielerinnen Käthe Richter kennen, mit der er nach Dresden zieht. Dort übernimmt er 1919 eine Professur an der Kunstakademie, die er 1924 wieder aufgibt. In den folgenden Jahren, in denen Oskar Kokoschka stetig auf Reisen ist, findet er in Paris eine zeitweilige Bleibe, von hier aus kehrt er erst 1931 wieder nach Wien zurück. Belastet von dortigen rechtsradikalen Bestrebungen zieht er 1934 nach Prag. 1937 beschlagnahmen die Nationalsozialisten 417 seiner Arbeiten. Ein Jahr später emigriert der Künstler nach London, wo erste Arbeiten mit politisch-allegorischen Themen entstehen. Aus Anlass der großen Kokoschka-Retrospektiven in der Kunsthalle Basel und im Kunsthaus Zürich hält sich der Künstler 1947 in der Schweiz auf. Es folgen Reisen nach Salzburg, Hamburg und in die Vereinigten Staaten, wo er 1952 als Gastdozent an der Minneapolis School of Art unterrichtet. 1953 übersiedelt Oskar Kokosch-

PROVENIENZ

- Prof. Edgar Horstmann (Architekt und Kunstsammler, direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Große Kunstausstellung, Haus der Kunst, München 9.6.-7.10.1962, Nr. 196 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Oskar Kokoschka, Kunsthaus Zürich 1.6.-24.7.1966, Nr. 112, Farbabb. Tafel V.

LITERATUR

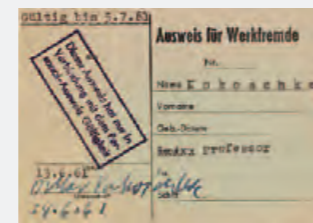
- Edgar Horstmann, Oskar Kokoschka in Hamburg, Hamburg 1965, S. 27 mit Farbabb.





ka an den Genfer See und leitet im selben Jahr erstmalig im Rahmen der Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst in Salzburg den Hauptkurs „Schule des Sehens“. Einen Höhepunkt seines Wirkens in Salzburg stellen die Bühnendesigns zu Mozarts „Zauberflöte“ für die Festspiele 1955/56 dar, die auf Anregung Wilhelm Furtwänglers entstehen. In den folgenden Jahren bereist er Europa, Afrika und die USA.

Kokoschkas einzigartige Darstellungen der Metropolen dieser Welt gehören zu den gefragtesten Arbeiten des Künstlers auf dem Kunstmarkt. Die Stadtansichten sind immer von einem erhöhten Standpunkt aus gemalt, um eine möglichst detailreiche Panoramaansicht erfassen zu können. Die vorliegende Arbeit zeigt den Blick von der südlich der Elbe liegenden Stülckenwerft auf den Hamburger Hafen. Diesen als Atelier eher ungewöhnlichen Ort wählt der Architekt und Kunstsammler Edgar Horstmann persönlich aus, dazu notiert er: „Heute Morgen bin ich auf dem großen Kran bei Stülcken herumgelaufen, um zu sehen, ob dies ein Malplatz für OK sein könnte. Etwas halsbrecherisch, aber ein außerordentlich kompletter Blick auf Hamburg. - Die genaue Antwort von ihm bekomme ich erst noch.“ Kokoschka richtet letztendlich sein Atelier dort, in luftiger Höhe, 60 Meter über dem Wasser ein. Über einen kleinen Werksaufzug ist sein temporärer Arbeitsplatz zu erreichen. Vom gleichen Standort entsteht das Bild „Hamburger Hafen II“. Für seinen ungewöhnlichen Ausflug erhält der Maler sogar einen Ausweis für Werkfremde, nur drei Wochen Zeit bekommt er, um das Projekt fertigzustellen. Dass sich Kokoschka hier glücklich und heimisch



Werksausweis der Stülcken-Werft

Abreisspalettenblock, den Kokoschka so verwendet hat



Im Atelier auf der Stülcken-Werft



Antonio Canal (gen. Canaletto), „Canal Grande“, um 1756



Claude Monet, „Houses of Parliament, Reflections on the Thames“, 1905

fühlt, ist dem Gemälde sofort zu entnehmen. Es sprüht nur so vor sommerlich leuchtenden Farben, die das geschäftige Treiben im Hafen fröhlich unterstreichen. Eine ungeheure Leichtigkeit und Transparenz umgibt die ganze Komposition. Die Szenerie erinnert sofort an die großen Meisterwerke der Kunstgeschichte: Canalettos Canale Grande in Venedig oder Monets Houses of Parliament erscheinen vor unserem inneren Auge. Die Arbeit gehört mit dem Feuerwerk der Farben eindeutig zu den schönsten Leistungen in Kokoschkas Spätwerk.

Zahlreiche Ehrungen, Ausstellungen und Retrospektiven, u. a. 1962 in der Tate Gallery London sowie 1968 in der Staatsgalerie Stuttgart, prägen diese Zeit. Auch widmet er sich wieder in zunehmendem Maße dem grafischen Werk: Über zweihundert Lithografien und Radierungen entstehen, meist in Zyklen gefasst. Im Februar 1970 beginnt der Künstler mit der Niederschrift der Autobiografie „Mein Leben“, die ein Jahr später publiziert wird. Am 22. Februar 1980 stirbt Oskar Kokoschka in Montreux. [SM]



676 KEES VAN DONGEN

1877 Delfshaven - 1968 Monte Carlo

Zwei spielende Pudel. Wohl 1920er Jahre.

Öl auf Malpappe.
Unten rechts signiert. Verso auf der Malpappe signiert.
35,5 x 27 cm (13,9 x 10,6 in).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.36 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000
\$ 34,500 – 46,000

Der holländische Maler Kees van Dongen wird 1877 in der Nähe von Rotterdam, in Delfshaven, geboren. Die Impressionisten wecken sein Interesse an der Kunst und beeinflussen seinen Stil in seinem anfänglichen Schaffen. Er studiert Malerei an der Akademie von Rotterdam, bricht jedoch das Studium ab und arbeitet für die Zeitschriften „Groene“ und „L'assiette au Beurre“. Seine Zeichnungen von Hafenszenen und Freudenmädchen lösen in der Öffentlichkeit Skandale aus. 1897 geht er nach Paris, dort lebt er im Atelierhaus „Bateau-Lavoir“, in dem sich später auch Pablo Picasso einmietet. In Paris arbeitet er ebenfalls für Zeitschriften wie „Revue Blanche“ und „L'assiette au Beurre“. 1903 stellt er erstmals in Paris aus und schließt sich 1905 der Künstlerbewegung der Fauves an. Trotzdem lässt er seine Affinität zu den deutschen Expressionisten erkennen und stellt gemeinsam mit den Künstlerkollegen der Gruppe „Brücke“ aus. Am Ende des Zweiten Weltkrieges wird van Dongen von den gehobenen Gesellschaftskreisen häufig beauftragt, Porträts von Berühmtheiten zu fertigen, und wird so zum Chronisten der Gesellschaft der 1920er und 1930er Jahre. Er zählt zu den Fauvisten, und dennoch ist sein Stil auch mit den deutschen Expressionisten verwandt.

Mit Vorliebe porträtiert der niederländische Maler die Pariser Frau in all ihren Facetten: Die Prostituierte, die Tänzerin oder später auch vermehrt die Dame aus der gehobenen Gesellschaft. Besonders die Letztere wird von van Dongen

PROVENIENZ

- Galerie Mak van Waay, Amsterdam.
- Privatsammlung Rheinland.
- Privatsammlung Hamburg (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

AUSSTELLUNG

- Galerie Carpentier, Paris (verso mit Etikett).

häufig in opulenten Gewändern und Pelzmänteln gehüllt oder üppig mit Schmuck und großen Hüten ausgestattet. Als weiteres Accessoire ihrer modischen Erscheinung halten die porträtierten Damen vorzugsweise eine Katze auf dem Arm oder einen Hund, wie zum Beispiel einen Pudel, auf dem Schoß. Der Pudel war nicht nur im Hochadel des 17. und 18. Jahrhunderts ein beliebter Begleiter – am französischen Königshof wählte Marie Antoinette den Pudel als ihr bevorzugtes Haustier –, sondern war auch im Paris der 1920er-Jahre ein beliebter Gesellschafts- und Begleithund. Im angebotenen Werk „Zwei spielende Pudel“ gibt das Auftreten der beiden Hunde, das frisierte Fell und die Halsbänder, zu verstehen, dass es sich auch hier um Schoßhunde der reichen französischen Gesellschaft handeln. Anders als im Großteil van Dongens Ölgemälde aus dieser Zeit, erscheinen die beiden Hunde nicht als Begleitung zu einer Gesellschaftsdame, sondern stellen das alleinige Hauptmotiv des Ölgemäldes. Gelöst und heiter springen beide Pudel durch das üppige Grün eines Gartens. Der Bildaufbau, mit bewusstem Verzicht auf Perspektive, trägt die unverkennbare Handschrift Kees van Dongens. Und auch die souveräne, expressive Farbwahl und Farbintensität der Gesamtkomposition unterstreichen den markanten Stil des Künstlers und lassen unverkennbar den Fauvisten, der van Dongen mit Leib und Seele war, und die Einflüsse der deutschen Expressionisten durchklingen. [CG]



677 PABLO PICASSO

1881 Malaga - 1973 Mougins

Visage de la Paix III. 1950.

Bleistiftzeichnung.

Links oben signiert und datiert „5.12.50.“ sowie bezeichnet „III“. Auf leicht gräulichem Papier. 15,2 x 21,7 cm (5,9 x 8,5 in), Blattgröße.

In Zusammenhang mit dem Buch „Le Visage de la Paix“ von Paul Éluard und Pablo Picasso, Editions Cercle d'Art 1951, entstanden.

Mit einer Fotoexpertise von Claude Picasso vom 6.6.1977 (in Kopie).

Aufrufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.37 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000

\$ 138.000 – 207.000

PROVENIENZ

- The Lever Galleries, London (verso auf der Rahmenrückkappe mit einem Etikett).
- Bjorn Ressle Fine Art, New York.
- Privatsammlung London.
- Connaught Brown, London (verso auf der Rahmen rückkappe mit einem Etikett).
- Privatsammlung London.



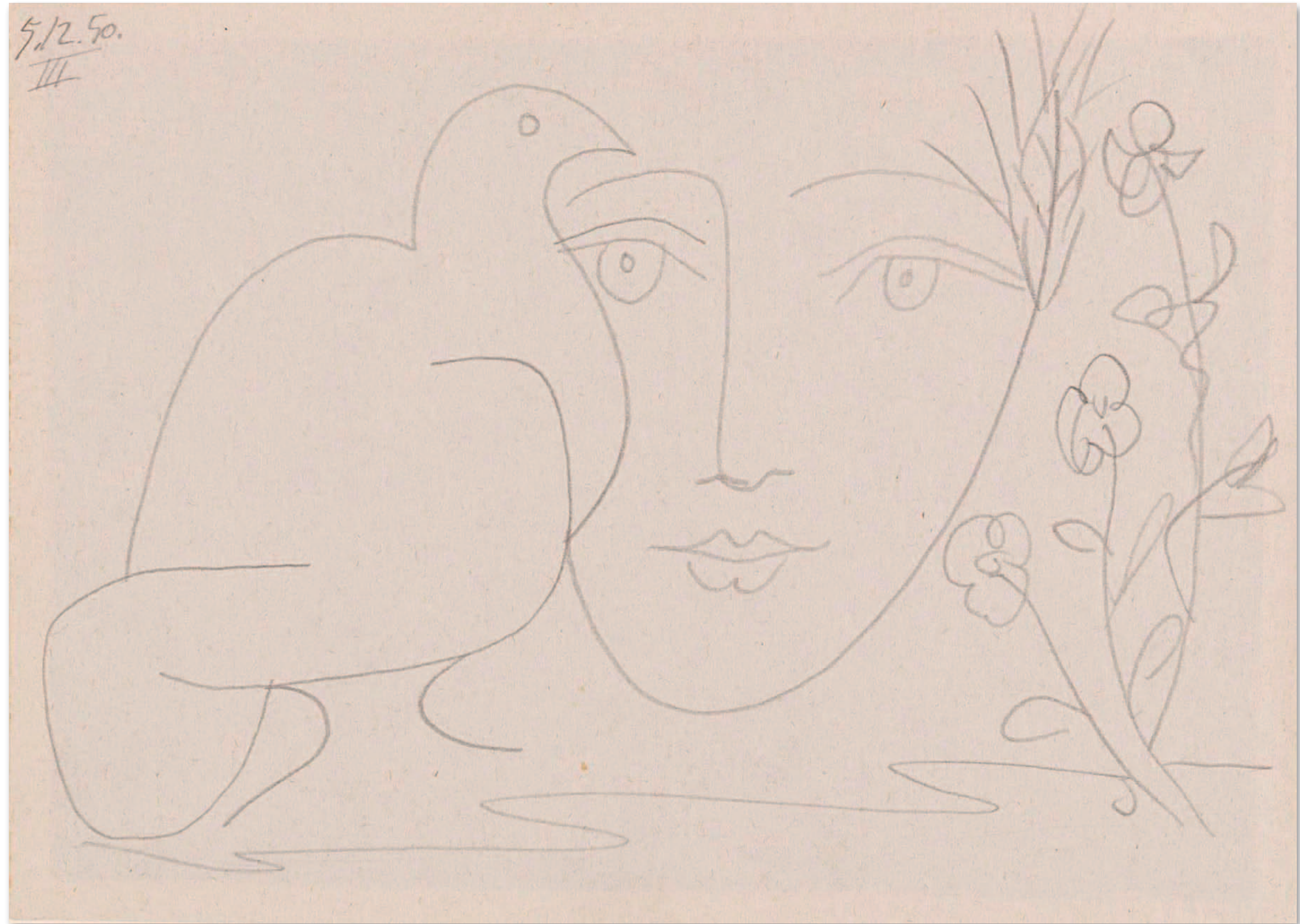
Pablo Picasso, „Les peintres“, 1952.

Die Neigung zur Kunst wird Pablo Picasso schon von seinem Vater, der Kunstprofessor an der Akademie in Barcelona ist, in die Wiege gelegt. Picassos Gemälde aus den frühen Pariser Jahren zeigen Einflüsse von Toulouse-Lautrec, Daumier und Gauguin. Die Auseinandersetzung mit Jugendstil und Symbolismus führen Picasso zum Stil seiner „Blauen Periode“, in der der elende, magere, leicht anämische Mensch zum Bildthema wird. Anders zeigt sich die folgende „Rosa Periode“, die im Umfeld eines innovativen Künstlerkreises in Paris zu neuen Ausdrucksformen führt. Arbeiten in zarten Pastelltönen entstehen, die oftmals Szenen aus der Zirkuswelt zeigen. Die „Demoiselles d'Avignon“ aus dem Jahr 1907 markieren den Auftakt zu seiner kubistischen Periode, mit der er den klassischen Formenkanon sprengt. Nach einer realistischen Phase um 1915 und der Beschäftigung mit dem Ballett Diaghilews 1917 gelangt Picasso zu einem neoklassizistischen Stil. Den nächsten Wendepunkt markiert das 1937 entstandene Werk „Guernica“. Nach dem Zweiten Weltkrieg zieht sich Picasso nach Südfrankreich zurück und beginnt um die Mitte der vierziger Jahre mit der Gestaltung und Bemalung von Keramiken; dazu entsteht ein Großteil seiner grafischen Arbeiten.

Pablo Picasso hat die vorliegende Zeichnung für das Buch „Le Visage de la Paix“, erschienen im Oktober 1951, ge-

schaffen. Dies ist das letzte Buch, das er in der 15-jährigen Zusammenarbeit mit dem Dichter Paul Eluard für diesen illustriert. Es entsteht anlässlich des 30. Jahrestages der Kommunistischen Partei Frankreichs, der Picasso ab 1944 angehört. Die insgesamt 29 Illustrationen zeigen die Annäherung der Friedenstaube an das Frauengesicht, beide Motive verschmelzen im Laufe der Bildabfolge ineinander. Unser Blatt ist das 9. in der Abfolge und zeugt von Picassos zeichnerischem Vermögen. Solche Gestalt- und Antlitz-Metamorphosen tauchen im Werk von Picasso öfter auf, das Motiv der Verbindung von Taube und Frauengesicht hingegen erscheint hier zum ersten Mal. Die in unserer Zeichnung Porträtierte ist die Malerin Françoise Gilot, Lebensgefährtin Pablo Picassos von 1944 bis 1953. In ihrem Gemälde „Les peintres“ von 1952 zeigt sie, wie Picasso eine Zeichnung aus der Folge in ihrer Gegenwart zwei Malerkollegen präsentiert.

Picasso gilt als Inbegriff des modernen Künstlers, der stets auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen ist. Sein gewaltiges Œuvre ist widerspruchsvoll, sprengt alle akademischen Fesseln und bricht der Freiheit der Kunst in unserem Jahrhundert Bahn. [EH]





678
PABLO PICASSO

1881 Malaga - 1973 Mougins

Figure composée II. 1949.

Lithografie.
Bloch 597. Signiert und bezeichnet „Epreuve d'artiste“. Im Stein datiert. Aus einer Auflage von 50 Exemplaren. Auf Velin von Arches (mit Wasserzeichen). 63 x 49,5 cm (24,8 x 19,4 in). Papier: 65 x 49,5 cm (25,5 x 19,4 in).

Auflufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.38 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000
\$ 34,500 – 46,000



Wenn sich Picasso einer künstlerischen Technik hingibt, so erschöpft er diese und die gesamte Spannweite der technischen Möglichkeiten. Das Verfahren der Druckgrafik zieht sich konsequent durch Picassos immenses Œuvre und ist eng verbunden mit seiner künstlerischen Entwicklung. Formideen, Motive und Sujets bewegen sich zwischen verschiedensten Medien hin und her und tauchen folglich auch stets in seinem druckgrafischen Werk auf. Ab dem Beginn der 1920er-Jahre tritt die Lithografie entscheidend ins Zentrum seines Interesses. Sie bietet dem Künstler eine unerschöpfliche Fülle an Stilen und Ausdrucksformen. Eine intensive Beschäftigung mit dem Stein-druckverfahren markiert jedoch die Zusammenarbeit mit den Brüdern Mourlot ab dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Die vorliegende Lithografie „Figure composée II“ entstand im Jahre 1949 in einer Auflage von 50 Exemplaren in der Werkstatt der Mourlots. Die abstrakte Figurenkomposition ist ein für Picasso so typisches zeitloses Werk. In der Pariser Druckwerkstatt Mourlot entstehen hundert Werke – zweitweise lebt Picasso sogar für einige Monate bei den Brüdern Mourlot. In dieser Zeit experimentiert und strapaziert er das druckgrafische Medium aufs Äußerste und treibt damit mehrfach seine Drucker an den Rand der Verzweiflung: So kommentiert Gaston Tuti, einer der Meisterdrucker der Mourlots, das unorthodoxe Vorgehen des Künstlers halb humoristisch, halb ernst gemeint: „Wie soll ein Mensch so etwas drucken? [...] Das ist eine Ungeheuerlichkeit.“ (Françoise Gilot / Carlton Lake: Leben mit Picasso, (München 1965) Frankfurt/M. (3. Auflage, 1. 1967) 1970, S. 85). [EH/CG]

679
PABLO PICASSO

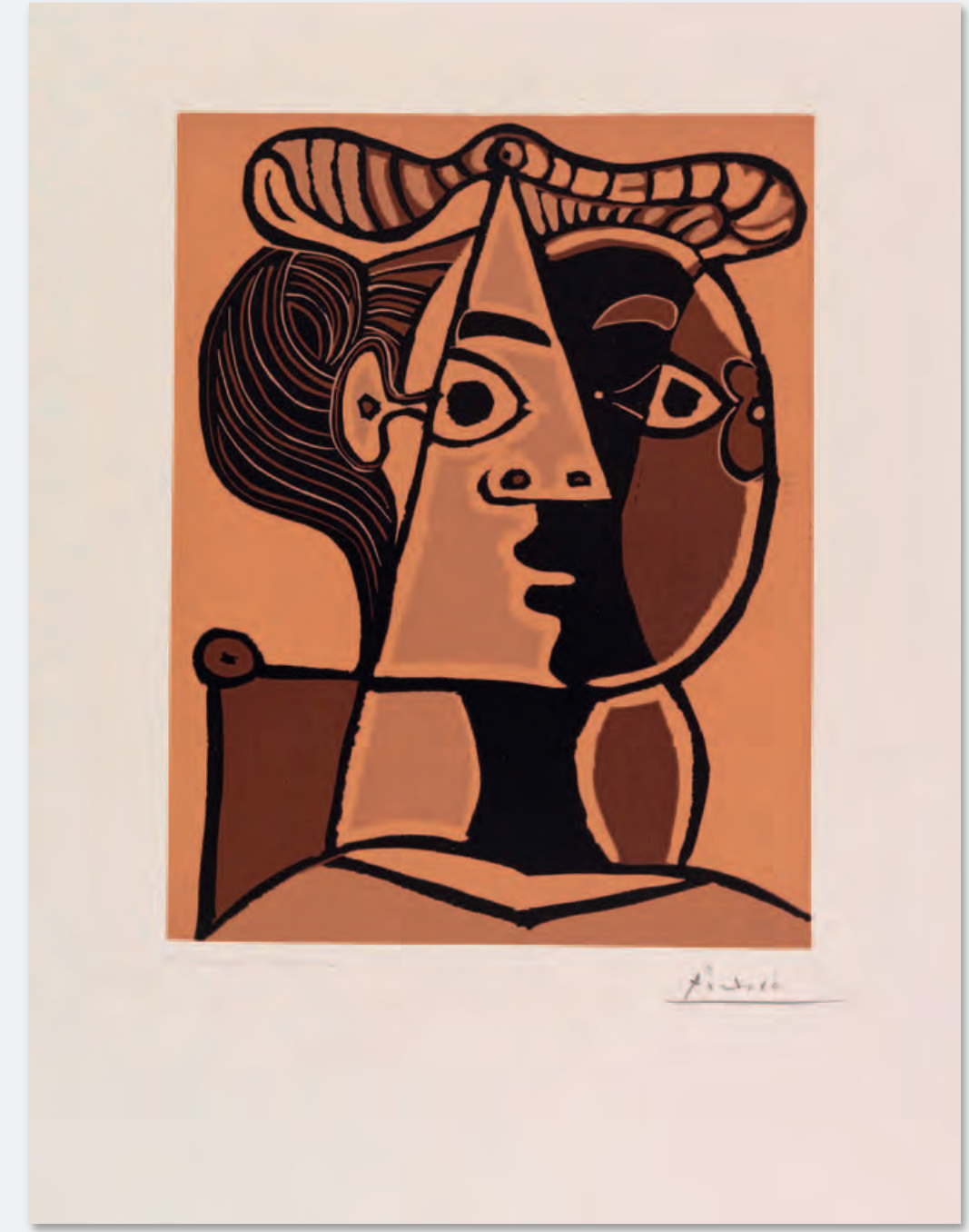
1881 Malaga - 1973 Mougins

Femme assise au Chignon. 1962.

Farblinolschnitt in vier Farben.
Baer 1298 B b (von B b). Bloch 1071. Signiert und bezeichnet „Epreuve d'artiste“. Einer von 20 Probedrucken außerhalb der Auflage. Auf Velin von Arches (mit Wasserzeichen). 35 x 27 cm (13,7 x 10,6 in). Papier: 63 x 44,5 cm (24,8 x 17,5 in). Gedruckt von Arnéra.

Auflufzeit: 09.12.2017 – ca. 14.40 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000
\$ 34,500 – 46,000



Nach intensiven jahrelangen Auseinandersetzungen mit den Druckverfahren der Lithographie, der Radierung und des Holzschnittes wendet sich Picasso erst im hohen Alter von 71 Jahren der Technik des Linolschnitts zu. Jahrzehntelang von ihm vernachlässigt, erfreut sich Picasso nun an dem aufwendigen Prozess des Hochdruckverfahrens. Er experimentiert und kriert eindrücklich farbige Blätter mit bisher nicht dagewesenen Linien und Farbeffekten, die Picassos praktische Finesse offenbaren, sich immer wieder einem neuen Medium zu zuwenden und dieses dann virtuos zu beherrschen. Anfänglich führt Picasso eine eigene Platte für jede Farbe aus, nutzt jedoch später immer wieder dieselben Platten, die er jeweils neu überarbeitet und so dem Linolschnitt eine neue Kraft und Bedeutung verleiht. So behauptet der Österreicher Kunsthistoriker Walter Koschatzky „es war Pablo Picasso, der diese Technik in vielfältigster Einfallsfreude allen anderen ebenbürtig gemacht hat.“ (Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik, Technik, Geschichte, Meisterwerke, (Salzburg 1972) München (2. Auflage, 1. 1975) 1985, S. 66). [EH/CG]

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Stand Oktober 2017

1. Allgemeines

1.1 Die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer“) versteigert grundsätzlich als Kommissionär im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgenden „Kommittenten“), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedingungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5) zu entrichten.

1.2 Die Versteigerung wird durch eine natürliche Person, die im Besitz einer Versteigerungserlaubnis ist, durchgeführt; die Bestimmung dieser Person obliegt dem Versteigerer. Der Versteigerer bzw. der Auktionator ist berechtigt geeignete Vertreter gemäß § 47 GewO einzusetzen, die die Auktion durchführen. Ansprüche aus der Versteigerung und im Zusammenhang mit dieser bestehen nur gegenüber dem Versteigerer.

1.3 Der Versteigerer behält sich vor, Katalognummern zu verbinden, zu trennen, in einer anderen als der im Katalog vorgeesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.

1.4 Sämtliche zur Versteigerung kommenden Objekte können vor der Versteigerung beim Versteigerer besichtigt werden. Dies gilt auch bei der Teilnahme an Auktionen, bei denen der Bieter zusätzlich per Internet mitteilen kann (so genannten Live-Auktionen). Ort und Zeit kann der jeweiligen Ankündigung im Internetauftritt des Versteigerers entnommen werden. Ist dem Bieter (insbesondere dem Bieter in einer Live-Auktion) die Besichtigung zeitlich nicht (mehr) möglich, da beispielsweise die Auktion bereits begonnen hat, so verzichtet er mit dem Bietvorgang auf sein Besichtigungsrecht.

2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag

2.1 Der Aufruf erfolgt in der Regel zum unteren Schätzpreis, in Ausnahmefällen auch darunter. Gesteigert wird nach Ermessen des Versteigerers, im allgemeinen in 10 %-Schritten.

2.2 Der Versteigerer kann ein Gebot ablehnen; dies gilt insbesondere dann, wenn ein Bieter, der dem Versteigerer nicht bekannt ist oder mit dem eine Geschäftsverbindung noch nicht besteht, nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit leistet. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht allerdings auch im Fall einer Sicherheitsleistung nicht.

2.3 Will ein Bieter Gebote im Namen eines anderen abgeben, muss er dies vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschriften des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vertretervollmacht mitteilen. Bei der Teilnahme als Telefonbieter oder als Bieter in einer Live-Auktion (vgl. Definition Ziffer 1.4) ist eine Vertretung nur möglich, wenn die Vertretervollmacht dem Versteigerer mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung (= erster Aufruf) in Schriftform vorliegt. Anderenfalls haftet der Vertreter für sein Gebot, wie wenn er es in eigenem Namen abgegeben hätte, dem Versteigerer wahlweise auf Erfüllung oder Schadensersatz.

2.4 Ein Gebot erlischt außer im Falle seiner Ablehnung durch den Versteigerer dann, wenn die Versteigerung ohne Erteilung des Zuschlags geschlossen wird oder wenn der Versteigerer den Gegenstand erneut aufruft; ein Gebot erlischt nicht durch ein nachfolgendes unwirksames Übergebot.

2.5 Ergänzend gilt für schriftliche Gebote: Diese müssen spätestens am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegenstand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagssumme ohne Aufgeld und Umsatzsteuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Möglichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbe-haltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

2.7 Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Versteigerer nach freiem Ermessen einem Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteigerer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wiederholen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

3. Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf

3.1 Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, Angebote in Textform, übers Internet oder fermündliche Angebote, die erst am Tag der Versteigerung bei ihm eingehen und der Anbietende in der Versteigerung nicht anwesend ist, zu berücksichtigen. Der Anbietende kann jedoch keinerlei Ansprüche daraus herleiten, wenn der Versteigerer diese Angebote in der Versteigerung nicht mehr berücksichtigt, gleich aus welchem Grund.

3.2 Sämtliche Angebote in Abwesenheit nach vorausgegangener Ziffer, auch 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung werden rechtlich grundsätzlich gleich behandelt wie Angebote aus dem Versteigerungssaal. Der Versteigerer übernimmt jedoch hierfür keinerlei Haftung.

3.3 Es ist grundsätzlich nach allgemeinem Stand der Technik nicht möglich, Soft- und Hardware vollständig fehlerfrei zu entwickeln und zu unterhalten. Ebenso ist es nicht möglich Störungen und Beeinträchtigungen im Internet und Telefonverkehr zu 100 % auszuschließen. Demzufolge kann der Versteigerer keine Haftung und Gewähr für die dauernde und störungsfreie Verfügbarkeit und Nutzung der Websites, der Internet- und der Telefonverbindung übernehmen, vorausgesetzt dass er diese Störung nicht selbst zu vertreten hat. Maßgeblich ist der Haftungsmaßstab nach Ziffer 10 dieser Bedingungen. Der Anbieter übernimmt daher unter diesen Voraussetzungen auch keine Haftung dafür, dass aufgrund vorbezeichneter Störung ggffs. keine oder nur unvollständige, bzw. verspätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter übernimmt dem gemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind.

Der Versteigerer wird während der Versteigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unternehmen, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefonnummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefonischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verantwortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Verbindung auftreten.

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongespräche mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumentations- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegennahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können.

Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen.

Der Telefonbieter wird über diese in Ziffer 3.4 aufgeführten Modalitäten zusätzlich rechtzeitig vor Stattfinden der Versteige-

rung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

3.5 Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Währungsumrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zugangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hinreichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Versteigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Verwendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen werden, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

3.7 Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachverkauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, sofern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung

4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesonde-re die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschlechterung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versen-dung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Ver-sandart und Versandmittel bestimnt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berechtigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jederzeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lage-rentgelts (zzgl. Bearbeitungskosten) verlangen.

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.8, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

5.2 Zahlungen des Käufers sind grundsätzlich nur durch Überweisung an den Versteigerer auf das von ihm angegebene Konto zu leisten. Die Erfüllungswirkung der Zahlung tritt erst mit endgültiger Gutschrift auf dem Konto des Versteigerers ein. Barzahlungen sind nur in Ausnahmefällen, mit Zustimmung des Versteigerers möglich.

Alle Kosten und Gebühren der Überweisung (inkl. der dem Versteigerer abgezogenen Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers.

5.3 Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, differenz- oder regelbesteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Kauf erfragt werden. In jedem Fall kann die Regelbesteuerung bis 7 Tage nach Rechnungsstellung verlangt werden.

5.4. Käuferaufgeld

5.4.1 Gegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Kata-log unterliegen der Differenzbesteuerung.

Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt ein Aufgeld wie folgt erhoben:

– Zuschlagspreis bis 500.000€: hieraus Aufgeld 32 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000€ übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000€ anfällt, hinzuaddiert.

In dem Kaufpreis ist jeweils die Umsatzsteuer von derzeit 19% enthalten.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UrhG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 1,8 % inkl. Ust. erhoben.

5.4.2 Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenzbesteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben. Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UrhG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 1,8 % erhoben.

5.4.3 Bei im Katalog mit „R“ gekennzeichneten Gegenstände wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kaufpreis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 500.000€: hieraus Aufgeld 25 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000€ übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000€ anfällt, hinzuaddiert.

– Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 19 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Umsatzsteuersatz von 7% hinzugerechnet.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UrhG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 1,5% zzgl. 19 % Ust. erhoben.

Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Regelbesteuerung angewendet werden.

5.5 Ausfuhrlieferungen in EU-Länder sind bei Vorlage der VAT-Nummer von der Umsatzsteuer befreit. Ausfuhrlieferungen in Drittländer (außerhalb der EU) sind von der Mehrwertsteuer befreit; werden die ersteigerten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegenstand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge herauszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlung des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Versteigerer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerblichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Versteigerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszinsen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene

Kontokorrentkredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen gesetzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig, auch soweit Schecks oder Wechsel angenommen wurden.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand nochmals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rechte aus dem vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z.B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine Erwerbung unverzüglich, spätestens 1 Monat nach Zuschlag, beim Versteigerer abzuholen. Gerät er mit dieser Verpflichtung in Verzug und erfolgt eine Abholung trotz erfolgloser Fristsetzung nicht, oder verweigert der Käufer ernsthaft und endgültig die Abholung, kann der Versteigerer vom Kaufvertrag zurücktreten und Schadensersatz verlangen mit der Maßgabe, dass er den Gegenstand nochmals versteigern und seinen Schaden in derselben Weise wie bei Zahlungsverzug des Käufers geltend machen kann, ohne dass dem Käufer ein Mehrerlös aus der erneuten Versteigerung zusteht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug bedingter Beitreibungskosten.

9. Gewährleistung

9.1 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Sie sind gebraucht und werden ohne Haftung des Versteigerers für Sachmängel und unter Ausschluss jeglicher Gewährleistung zugeschlagen. Der Versteigerer verpflichtet sich jedoch gegenüber dem Käufer bei Sachmängeln, welche den Wert oder die Tauglichkeit des Objekts aufheben oder nicht unerheblich mindern und die der Käufer ihm gegenüber innerhalb von 12 Monaten nach Zuschlag geltend macht, seine daraus resultierenden Ansprüche gegenüber dem Einlieferer abzutreten, bzw., sollte der Käufer das Angebot auf Abtretung nicht annehmen, selbst gegenüber dem Einlieferer geltend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erzielten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteige-rer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Versteigerers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachverständigen (oder des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erforderlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen

kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

9.2 Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalog-beschreibungen und Beschreibungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten und keine Eigen-schaften i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der In-formation des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigenschaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angegebenen Schätzpreise dienen - ohne Gewähr für die Richtigkeit - lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrs-wert der zu versteigernden Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Versteigerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

9.3 In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstel-lung in Größe, Qualität, Farbgebung u.a alleine durch die Bild-wiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Ge-währ und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

10. Haftung

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteige-rer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Verrichtungsgehilfen sind - gleich aus welchem Rechtsgrund - ausgeschlossen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteige-rers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsge-hilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der Zusicherung einer Eigenschaft, soweit diese Grundlage der Haftung sind. Die Haf-tung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. Schlussbestimmungen

11.1 Fermündliche Auskünfte des Versteigerers während oder unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung be-treffende Vorgänge - insbesondere Zuschläge und Zuschlags-preise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

11.2 Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schrift-formerfordernisses.

11.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Sondervermögen wird zusätzlich vereinbart, dass Erfül-lungsort und Gerichtsstand (inkl. Scheck- und Wechselklagen) München ist. München ist ferner stets dann Gerichtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

11.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

11.5 Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Verstei-gerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Es gilt § 306 Abs. 2 BGB.

11.6 Diese Versteigerungsbedingungen enthalten eine deutsche und eine englische Fassung. Maßgebend ist stets die deutsche Fassung, wobei es für Bedeutung und Auslegung der in diesen Versteigerungsbedingungen verwendeten Begriffe ausschließ-lich auf deutsches Recht ankommt.

Bitte beachten Sie unsere neue Aufgeldstaffelung in Ziff. 5.4

DATENSCHUTZBESTIMMUNG

Datenschutzbestimmung (ohne Internet-Auftritt)

Dies ist die Datenschutzbestimmung, die gültig ist für:

Ketterer Kunst GmbH & Co.KG

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München
HRA: 46730 (Registergericht beim AG München)
Ust-IdNr.: DE 129 989 806
Persönlich haftende Gesellschafterin:
Experts Art Service GmbH
HRB: 117489 (Registergericht beim AG München)
Geschäftsführer: Robert Ketterer
Tel.: +49-(0)89-5 52 44-0
Fax: +49-(0)89-5 52 44-166
E-Mail: info@kettererkunst.de
www.kettererkunst.de

Ketterer Kunst GmbH

Holstenwall 5, D-20355 Hamburg
HRB: 48312 (Registergericht beim AG Hamburg)
Ust-IdNr.: DE 118 535 934
Geschäftsführer: Robert Ketterer
Tel.: +49-(0)40-37 49 61-0
Fax: +49-(0)40-37 49 61-66
E-Mail: infohamburg@kettererkunst.de
www.kettererkunst.de

Anwendungsbereich

Nachfolgende Regelungen zum Datenschutz erläutern den Umgang mit Ihren personenbezogenen Daten für unsere Dienstleistungen, die wir Ihnen anbieten und die von Ihnen in Anspruch genommen werden.

Mit dieser Datenschutzbestimmung erteilen Sie uns Ihr Einverständnis Ihre personenbezogenen Daten zu den in dieser Datenschutzbestimmung beschriebenen Zwecken im Rahmen der jeweils gültigen gesetzlichen Regelungen (u.a. BDSG=Bundesdatenschutzgesetz) zu erheben, speichern, nutzen und weiterzugeben.

Diese Datenschutzbestimmung kann durch uns jederzeit durch Bekanntgabe der geänderten Bedingungen (bspw. im Auktionskatalog, durch Aushang im Auktionshaus u.a.), selbstverständlich im Rahmen der gesetzlichen Befugnisse, geändert werden.

Was sind personenbezogene Daten?

Personenbezogene Daten sind Einzelangaben einer bestimmten bzw. bestimmaren natürlichen Person über deren persönlichen und/oder sachlichen Verhältnisse. Darunter fallen nicht: Daten von Gesellschaften, Personenvereinigungen und Personengruppen, soweit sich diese Daten wiederum nicht auf einzelne bestimmte oder bestimmbare Personen (Geschäftsführer, Gesellschafter, Inhaber u.a.) beziehen. Personenbezogene Daten werden durch das BDSG insoweit geschützt, als dass sie unter Einsatz von Datenverarbeitungsanlagen oder dass sie in oder aus automatisierten Dateien verarbeitet, genutzt oder entsprechend hierfür erhoben werden, d.h. sämtliche gespeicherten personenbezogenen Dateien oder Datensammlungen, unabhängig von deren Form und Art der Verarbeitung, sind geschützt.

Erhebung, Speicherung, Verwendung, Weitergabe

Wenn Sie sich entscheiden, uns gegenüber personenbezogene Daten anzugeben, stimmen Sie der Übermittlung und Speicherung dieser Daten auf unseren Servern oder anderen Speichermedien zu. Wir sind insoweit befugt insbesondere folgende personenbezogenen Daten zu erheben und zu speichern:

- E-Mail-Adresse, sonstige Kontaktdaten, wie Name, Anschrift, Beruf, Geburtsdatum u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand-, Rechnungs- und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten, sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;
- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezichneten Aktivitäten;

- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren (Beispiele: Ausweiskopie, Handelsregisterauszug, Rechnungskopie, Beantwortung von zusätzliche Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekte überprüfen zu können);
- andere ergänzende Informationen von Dritten (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berechtigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen).

Mit Zustimmung zu dieser Datenschutzbestimmung willigen Sie ein, dass wir Ihre personenbezogenen Daten für Folgendes verwenden und soweit hierfür erforderlich auch offenlegen dürfen:

- Erfüllung der von Ihnen gewünschten Leistungen und Kundenservice;
- Weitergabe an von uns beauftragte Dienstleister zur Auftragsabwicklung ausschließlich zu diesem Zweck (zum Beispiel kann ein Versandunternehmen damit beauftragt werden, die von Ihnen angeforderte Ware oder Informationsmaterial zu verschicken; hierfür muss das Versandunternehmen Ihren Namen, Ihre Anschrift und die Ware bzw. das Informationsmaterial kennen);
- Zahlungsabwicklungen;
- Prävention, Mithilfe zur Aufdeckung und Untersuchung möglicherweise verbotener oder illegaler Aktivitäten, insbesondere zur Unterstützung von Ermittlungsbehörden bei Verdacht von Straftaten, Urheberrechtsverletzungen, unerlaubter Handlungen u.a.;
- Benachrichtigung über Leistungen unseres Hauses und Unternehmen, die auf dem Kunstmarkt in engem Zusammenhang mit unserem Haus stehen, zielgerichtetes Marketing, Werbeangebote auf Grundlage Ihres Profils;
- Zusendung von Marketingkommunikation per Fax, postalisch oder E-Mail (welche Sie jederzeit durch eine kurze Mitteilung an Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München-Riem, bzw. Ketterer Kunst GmbH, Holstenwall 5, D-20355 Hamburg oder per E-Mail an: info@kettererkunst.de widerrufen können).
- Beurteilung, Prüfung und Verbesserung unserer Leistungen, Inhalte und Werbeanzeigen;
- Datenabgleich auf Vollständigkeit, Richtigkeit und deren Verifizierung durch Dritte;
- zur Prüfung von Adresse und Bonität sind wir berechtigt, von Auskunfteien, wie beispielsweise Schufa, Creditreform u.a., die zu Ihrer Person gespeicherten Adress- und Bonitätsdaten abzurufen, einschließlich solcher, die auf Basis von mathematisch-statistischen Verfahren ermittelt werden (Scoring), selbstverständlich unter Wahrung der einschlägigen Datenschutzbestimmungen (BDSG, insb. § 28 b BDSG). Sofern im Rahmen der Geschäftsbeziehung Negativdaten entstehen, die verlässliche Rückschlüsse auf eine Zahlungsunfähigkeit oder nicht vorhandene Zahlungswilligkeit eines Kunden zulassen, werden diese Daten den Auskunfteien zusammen mit Name und Anschrift übermittelt. Diese Daten fließen dann in die Bonitätsauskunft mit ein, die die Auskunftdateien bei berechtigtem Interesse anfragenden Unternehmen zur Verfügung stellen.
- Weitergabe an sonstige Dritte, an die wir mit Ihrer ausdrücklichen Zustimmung oder auf Ihr Verlangen Ihre Daten senden.

Überprüfen, Ändern und Löschen Ihrer personenbezogenen Daten, Widerruf

Sie haben selbstverständlich das Recht jederzeit Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten Daten zu erhalten, einschließlich Herkunft und Empfänger Ihrer Daten sowie den Zweck der Datenverarbeitung. Dabei können Sie ebenfalls die Änderung, Ergänzung oder Löschung Ihrer Daten verlangen. Beachten Sie jedoch bitte, dass Ihr Anspruch auf Löschung der personenbezogenen Daten eingeschränkt sein kann, wenn sich diese aus allgemein zugänglichen Verzeichnissen ergeben.

Diese Einwilligung und somit die Nutzung, Verarbeitung und Übermittlung Ihrer personenbezogenen Daten können Sie je-

derzeit mit Wirkung für die Zukunft ***widerrufen***, sofern es sich um eine einwilligungspflichtige Nutzung, Verarbeitung und Übermittlung handelt.

Ihre Anfrage und/oder Ihren Widerruf richten Sie bitte schriftlich, per Fax oder per E-Mail an:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Joseph-Wild-Str. 18
D-81829 München
Fax: +49-(0)89-55244-166
E-Mail: info@kettererkunst.de

oder an:

Ketterer Kunst GmbH
Holstenwall 5
D-20355 Hamburg
Fax: +49-(0)40-374961-66
E-Mail: infohamburg@kettererkunst.de

Die gesetzlichen Regelungen und Ihre Rechte in Bezug auf Löschung und Sperrung Ihrer personenbezogenen Daten nach § 35 BDSG werden dadurch selbstverständlich nicht berührt.

Stand Oktober 2017

TERMS OF PUBLIC AUCTION

Status October 2017

1. General

1.1 Ketterer Kunst GmbH & Co. KG seated in Munich, Germany (hereinafter referred to as „auctioneer“) sells by auction basically as a commission agent in its own name and for the account of the consignor (hereinafter referred to as „principal“), who is not identified. The auctioneer auctions off in its own name and for own account any items which it possesses (own property); these Terms of Public Auction shall also apply to the auctioning off of such own property; in particular, the surcharge must also be paid for this (see Item 5 below).

1.2 The auction shall be conducted by an individual having an auctioneer’s license; the auctioneer shall select this person. The auctioneer is entitled to appoint suitable representatives to conduct the auction pursuant to § 47 of the German Trade Regulation Act (GewO). Any claims arising out of and in connection with the auction may be asserted only against the auctioneer.

1.3 The auctioneer reserves the right to combine any catalog numbers, to separate them, to call them in an order other than the one envisaged in the catalog or to withdraw them.

1.4 Any items due to be auctioned may be inspected on the auctioneer’s premises prior to the auction. The time and place will be announced on the auctioneer’s website. If the bidder is not or is no longer able to inspect such items on grounds of time - for example, because the auction has already commenced - in submitting a bid such bidder shall be deemed to have waived his right of inspection.

2. Calling / course of the auction / acceptance of a bid

2.1 As a general rule, the starting price is the lower estimate, in exceptional cases it can also be called up below the lower estimate price. The bidding steps shall be at the auctioneer’s discretion; in general, the bid shall be raised by 10% of the minimum price called.

2.2 The auctioneer may reject a bid especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

2.3 If a bidder wishes to bid in the name of another person, he must inform the auctioneer about this before the auction begins by giving the name and address of the person being represented and presenting a written authorization from this person. In case of participation as a telephone bidder such representation is only possible if the auctioneer receives this authorization in writing at least 24 hours prior to the start of the auction (= first calling). The representative will otherwise be liable to the auctioneer - at the auctioneer’s discretion for fulfillment of contract or for compensation - due to his bid as if he had submitted it in his own name.

2.4 Apart from being rejected by the auctioneer, a bid shall lapse if the auction is closed without the bid being knocked down or if the auctioneer calls the item once again; a bid shall not lapse on account of a higher invalid bid made subsequently.

2.5 The following shall additionally apply for written bids: these must be received no later than the day of the auction and must specify the item, listing its catalog number and the price bid for it, which shall be regarded as the hammer price not including the surcharge and the turnover tax; any ambiguities or inaccuracies shall be to the bidder’s detriment. Should the description of the item being sold by auction not correspond to the stated catalog number, the catalog number shall be decisive to determine the content of the bid. The auctioneer shall not be obligated to inform the bidder that his bid is not being considered. The auctioneer shall charge each bid only up to the sum necessary to top other bids.

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply especially if the minimum hammer price specified by the principal is not reached. In this case the bid shall lapse within

a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

2.7 If there are several bidders with the same bid, the auctioneer may accept the bid of a particular bidder at his discretion or draw lots to decide acceptance. If the auctioneer has overlooked a higher bid or if there are doubts concerning the acceptance of a bid, he may choose to accept the bid once again in favor of a particular bidder before the close of the auction or call the item once again; any preceding acceptance of a bid shall be invalid in such cases.

2.8 Acceptance of a bid makes acceptance of the item and payment obligatory.

3. Special terms for written bids, telephone bidders, bids in the text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

3.1 The auctioneer shall strive to ensure that he takes into consideration bids by bidders who are not present at the auction, whether such bids are written bids, bids in the text form, bids via the internet or by telephone and received by him only on the day of the auction. However, the bidder shall not be permitted to derive any claims whatsoever if the auctioneer no longer takes these bids into consideration at the auction, regardless of his reasons.

3.2 On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction hall. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

3.3 The current state of technology does not permit the development and maintenance of software and hardware in a form which is entirely free of errors. Nor is it possible to completely exclude faults and disruptions affecting internet and telephone communications. Accordingly, the auctioneer is unable to assume any liability or warranty concern ing permanent and fault-free availability and usage of the websites or the internet and telephone connection insofar as such fault lies outside of its responsibility. The scope of liability laid down in Item 10 of these terms shall apply. Accordingly, subject to these conditions the bidder does not assume any liability in case of a fault as specified above such that it is not possible to submit bids or bids can only be submitted incompletely or subject to a delay and where, in the absence of a fault, an agreement would have been concluded on the basis of this bid. Nor does the provider assume any costs incurred by the bidder due to this fault. During the auction the auctioneer shall make all reasonable efforts to contact the telephone bidder via his indicated telephone number and thus enable him to submit a bid by telephone. However, the auctioneer shall not be responsible if it is unable to contact the telephone bidder via his specified telephone number or in case of any fault affecting the connection.

3.4 It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract.

The telephone bidder must notify the relevant employee by no later than the start of the telephone conversation if he does not consent to this recording.

The telephone bidder will also be notified of these procedures provided for in Item 3.4 in writing or in textual form in good time prior to the auction as well as at the start of the telephone conversation.

3.5 In case of use of a currency calculator/converter (e.g. for a live auction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt the respective bid price in EUR shall prevail.

3.6 Bidders in live auctions are obliged to keep all login details for their account secret and to adequately secure data from access by third parties. Third parties are all persons excluding

the bidder. The auctioneer must be informed immediately in case the bidder has notified an abuse of login details by third parties. The bidder is liable for all actions conducted by third parties using his account, as if he had conducted these activities himself.

3.7 It is possible to place bids after the auction in what is referred to as the post-auction sale. As far as this has been agreed upon between the consignor and the auctioneer, such bids shall be regarded as offers to conclude a contract of sale in the post-auction sale. An agreement shall be brought about only if the auctioneer accepts this offer. These Terms of Public Auction shall apply correspondingly unless they exclusively concern auction-specific matters during an auction.

4. Passage of risk / costs of handing over and shipment

4.1 The risk shall pass to the purchaser on acceptance of the bid, especially the risk of accidental destruction and deterioration of the item sold by auction. The purchaser shall also bear the expense.

4.2 The costs of handing over, acceptance and shipment to a place other than the place of performance shall be borne by the purchaser. The auctioneer shall determine the mode and means of shipment at his discretion.

4.3 From the time of acceptance of the bid, the item sold by auction shall be stored at the auctioneer’s premises for the account and at the risk of the purchaser. The auctioneer shall be authorized but not obligated to procure insurance or conclude other measures to secure the value of the item. He shall be authorized at all times to store the item at the premises of a third party for the account of the purchaser. Should the item be stored at the auctioneer’s premises, he shall be entitled to demand payment of the customary warehouse fees (plus transaction fees).

5. Purchase price / payment date / charges

5.1 The purchase price shall be due and payable on acceptance of the bid (in the case of a post-auction sale, compare Item 3.6, it shall be payable on acceptance of the offer by the auctioneer). Invoices issued during or immediately after the auction require verification; errors excepted.

5.2 Buyers can make payments to the auctioneer only by bank transfer to the account indicated. Fulfillment of payment only takes effect after credit entry on the auctioneer’s account. Cash payments can only be made in exceptional cases and with the auctioneer’s consent.

All bank transfer expenses (including the auctioneer’s bank charges) shall be borne by the buyer.

5.3 The sale shall be subject to the margin tax scheme or the standard tax rate according to the consignor’s specifications. Inquiries regarding the type of taxation may be made before the purchase. In any case the standard tax rate may be requested up until 7 days after invoicing.

5.4 Buyer’s premium

5.4.1 Objects without closer identification in the catalog are subject to differential taxation.

If differential taxation is applied, the following premium per individual object is levied:

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 32% premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 27% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

The purchasing price includes the statutory VAT of currently 19%.

In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 1.8% including VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

5.4.2 Objects marked „N“ in the catalog were imported into

DATA PROTECTION REGULATION

the EU for the purpose of sale. These objects are subject to differential taxation. In addition to the premium, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 7% of the invoice total. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 1.8% is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

5.4.3 Objects marked „R“ in the catalog are subject to regular taxation. Accordingly, the purchasing price consists of the hammer price and a premium per single object calculated as follows:

- Hammer price up to 500,000 €: herefrom 25% premium.
- The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 20% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

– The statutory VAT of currently 19% is levied to the sum of hammer price and premium. As an exception, the reduced VAT of 7% is added for printed books. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 1.5% plus 19% VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

Regular taxation may be applied for contractors entitled to input tax reduction.

5.5 Export shipments in EU countries are exempt from value added tax on presenting the VAT number. Export shipments in non-member countries (outside the EU) are exempt from value added tax; if the items purchased by auction are exported by the purchaser, the value added tax shall be reimbursed to him as soon as the export certificate is submitted to the auctioneer.

6. Advance payment / reservation of title

6.1 The auctioneer shall not be obligated to release the item sold by auction to the purchaser before payment of all the amounts owed by him.

6.2 The title to the object of sale shall pass to the purchaser only when the invoice amount owed is paid in full. If the purchaser has already resold the object of sale on a date when he has not yet paid the amount of the auctioneer's invoice or has not paid it in full, the purchaser shall transfer all claims arising from this resale up to the amount of the unsettled invoice amount to the auctioneer. The auctioneer hereby accepts this transfer.

6.3 If the purchaser is a legal entity under public law, a separate estate under public law or an entrepreneur who is exercising a commercial or independent professional activity while concluding the contract of sale, the reservation of title shall also be applicable for claims of the auctioneer against the purchaser arising from the current business relationship and other items sold at the auction until the settlement of the claims that he is entitled to in connection with the purchase.

7. Offset and right of retention

7.1 The purchaser can offset only undisputed claims or claims recognized by declaratory judgment against the auctioneer.

7.2 The purchaser shall have no right of retention. Rights of retention of a purchaser who is not an entrepreneur with in the meaning of § 14 of the German Civil Code (BGB) shall be unenforceable only if they are not based on the same contractual relationship.

8. Delay in payment, revocation, auctioneer's claim for compensation

8.1 Should the purchaser's payment be delayed, the auctioneer may demand default interest at the going interest rate for open current account credits, without prejudice to continuing claims. The interest rate demanded shall however not be less than the respective statutory default interest in accordance with §§ 288, 247 of the German Civil Code (BGB). When default occurs, all claims of the auctioneer shall fall due immediately, even if checks and bills of exchange have been accepted.

8.2 Should the auctioneer demand compensation instead of performance on account of the delayed payment and should the item be resold by auction, the original purchaser, whose rights arising from the preceding acceptance of his bid shall lapse, shall be liable for losses incurred thereby, for e.g. storage costs, deficit and loss of profit. He shall not have a claim to any surplus proceeds procured at a subsequent auction and shall also not be permitted to make another bid.

8.3 The purchaser must collect his purchase from the auctioneer immediately, no later than 1 month after the bid is accepted. If he falls behind in performing this obligation and does not collect the item even after a time limit is set or if the purchaser seriously and definitively declines to collect the item, the auctioneer may withdraw from the contract of sale and demand compensation with the proviso that he may resell the item by auction and assert his losses in the same manner as in the case of default in payment by the purchaser, without the purchaser having a claim to any surplus proceeds procured at the subsequent auction. Moreover, in the event of default, the purchaser shall also owe appropriate compensation for all recovery costs incurred on account of the default.

9. Guarantee

9.1 All items that are to be sold by auction may be viewed and inspected before the auction begins. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee.

However, in case of material defects which destroy or significantly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of his bid being accepted, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or – should the purchaser decline this offer of assignment – to itself assert such claims against the consignor. In the event of the auctioneer successfully prosecuting a claim against the consignor, the auctioneer shall remit the resulting amount to the purchaser up to the value of the hammer price, in return for the item's surrender. The purchaser will not be obliged to return this item to the auctioneer if the auctioneer is not itself obliged to return the item within the scope of its claims against the consignor or another beneficiary. The purchaser will only hold these rights (assignment or prosecution of a claim against the consignor and remittance of the proceeds) subject to full payment of the auctioneer's invoice. In order to assert a valid claim for a material defect against the auctioneer, the purchaser will be required to present a report prepared by an acknowledged expert (or by the author of the catalog, or else a declaration from the artist himself or from the artist's foundation) documenting this defect. The purchaser will remain obliged to pay the surcharge as a service charge. The used items shall be sold at a public auction in which the bidder/purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

9.2 The catalog descriptions and descriptions in other media of the auctioneer (internet, other advertising etc.) are given to the best of our knowledge and belief and do not constitute any contractually stipulated qualities or characteristics within the meaning of § 434 of the German Civil Code (BGB). On the contrary, these are only intended to serve as information to the bidder/purchaser unless the auctioneer has expressly assumed a guarantee in writing for the corresponding quality or characteristic. This also applies to expert opinions. The estimated prices stated in the catalog and descriptions in other media of the auctioneer (internet, other advertising etc.) serve only as an indication of the market value of the items being sold by auction. No responsibility is taken for the correctness of this information. The fact that the auctioneer has given an appraisal as such is not indicative of any quality or characteristic of the object being sold.

9.3 In some auctions (especially in additional live auctions) video- or digital images of the art objects may be offered. Image rendition may lead to faulty representations of dimen-

sions, quality, color, etc. The auctioneer can not extend warranty and assume liability for this. Respectively, section 10 is decisive.

10. Liability

The purchaser's claims for compensation against the auctioneer, his legal representative, employee or vicarious agents shall be unenforceable regardless of legal grounds. This shall not apply to losses on account of intentional or grossly negligent conduct on the part of the auctioneer, his legal representative or his vicarious agents. Liability for losses arising from loss of life, personal injury or injury to health shall remain unaffected.

11. Final provisions

11.1 Any information given to the auctioneer by telephone during or immediately after the auction regarding events concerning the auction - especially acceptance of bids and hammer prices - shall be binding only if they are confirmed in writing.

11.2 Verbal collateral agreements require the written form to be effective. This shall also apply to the cancellation of the written form requirement.

11.3 In business transactions with businessmen, legal entities under public law and separate estates under public law it is additionally agreed that the place of performance and place of jurisdiction (including actions on checks and bills of exchange) shall be Munich. Moreover, Munich shall always be the place of jurisdiction if the purchaser does not have a general place of jurisdiction within the country.

11.4 Legal relationships between the auctioneer and the bidder/purchaser shall be governed by the Law of the Federal Republic of Germany; the UN Convention relating to a uniform law on the international sale of goods shall not be applicable.

11.5 Should one or more terms of these Terms of Public Auction be or become ineffective, the effectiveness of the remaining terms shall remain unaffected. § 306 par. 2 of the German Civil Code (BGB) shall apply.

11.6 These Terms of Public Auction contain a German as well as an English version. The German version shall be authoritative in all cases. All terms used herein shall be construed and interpreted exclusively according to German law.

Please note changes regarding surcharges in 5.4

Data protection regulation (in off-line mode)

This document describes a data protection regulation that is applicable to the following:

Ketterer Kunst GmbH & Co.KG

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 Munich
HRA: 46730 (Registration Court at the Munich Municipal Court)
VAT Id.: DE 129 989 806
General Partner:
Experts Art Service GmbH
HRB: 117489 (Registration Court at the Munich Municipal Court)
Managing Director: Robert Ketterer
Tel.: +49-(0)89-552 44-0
Fax: +49-(0)89-552 44-166
Email: info@kettererkunst.de
http://www.kettererkunst.de

Ketterer Kunst GmbH

Holstenwall 5, D-20355 Hamburg
HRB: 48312 (Registration Court at the Hamburg Municipal Court)
VAT Id.: DE 118 535 934
Managing Director: Robert Ketterer
Tel.: +49-(0)40-37 4961-0
Fax: +49-(0)40-37 4961-66
Email: infohamburg@kettererkunst.de
http://www.kettererkunst.de

Sphere of application

This data protection regulation lays down procedures for handling your personal data for services offered by us and used by you.

Under this regulation, you grant us permission to collect, store, use and pass on your personal data for the purposes described in this regulation within the framework of applicable statutory regulations (such as the BDSG (Bundesdatenschutzgesetz = German Federal Data Protection Act)).

We are entitled to amend this data protection regulation at any time by publishing amended regulations (in the auction catalog, through posters in the auctioneering house, etc.) as permitted under the statute.

What is personal data?

Personal data is detailed information regarding the personal and/or factual circumstances of a determinate or determinable natural person. It does not include data regarding companies, associations and groups of persons, if such data does not concern individual determinate or determinable persons (managing directors, shareholders, proprietors, etc.). Personal data is protected under the German Federal Data Protection Act to the extent it is processed, used or collected for this purpose during the use of data processing systems or to the extent it is processed, used, or collected for this purpose in or from automated files, namely all stored personal files or data collections, independent of their form and the nature of processing.

Collection, storage, use, passing on

In deciding to provide us personal data, you agree that the data will be transmitted and stored on our servers or other storage media. In particular, we are authorized to collect and store the following personal data:

- E-mail address, other contact data such as name, address, profession, date of birth, etc., as well as financial information such as credit card or bank details, if these are required for financial transactions;
- Shipping data, invoicing data and other information provided by you for purchasing, bids, or other services provided by our firm or for the shipment of an object;
- Transaction data based on the operations described above;

- Other information we may request, such as for authentication purposes (examples: copy of identity papers, commercial register extract, invoice copy, replies to additional queries, that we may need in order to check your identity or the status of ownership rights of an object offered by you);
- Other supplementary third-party information (for example, if you contract liabilities with us, we are in general entitled to have your creditworthiness checked through a credit bureau within the legally permitted framework).

By signing this data protection regulation, you are consenting to our use of your personal data for the following purposes and their publication if required for the same.

- The provision of services and customer support as desired by you;
- Passing on to service providers appointed by us for order processing exclusively for this purpose (for example, a forwarding agency may be appointed to ship goods/informational material to you. This forwarding agency must have your name, address, and details of the goods or information material to be shipped);
- Payment processing;
- Prevention, assistance in exposing and investigating possibly prohibited or illegal activities, especially to support investigation authorities in cases of suspected criminal offence, copyright violations, unauthorized transactions etc.;

• Information about services provided by our firm and companies on the art market that are closely associated with our firm, targeted marketing, and promotional offers, on the basis of your profile;

- Marketing-related communications by fax, post or e-mail (which you can revoke at any time by sending a brief notification to Ketterer Kunst GmbH & Co.KG, Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 Munich-Riem, or to Ketterer Kunst GmbH, Holstenwall 5, D-20355 Hamburg or by e-mail to: info@kettererkunst.de);

- Assessment, review and enhancement of our services, contents and advertisements;

- Third party reconciliation of the data to ensure completeness/correctness and verification of the data;

- To verify your address and credit worthiness, we are entitled to approach credit bureaus such as Schufa, Creditreform and others for information regarding your address and credit-worthiness details, including data computed on the basis of mathematical/statistical procedures (scoring), in compliance with relevant data protection provisions (BDSG, especially § 28 b BDSG);

- Negative data that arises during the business relationship and that allows a reliable conclusion of insolvency or unwillingness to pay on the part of a customer will be passed on to the credit bureaus along with name and address. This data is then incorporated into the credit report providing the credit information files to companies with a legitimate interest;

- Passing on to other third parties to whom your data is sent with your explicit consent or at your request.

Review, modification and deletion of your personal data, revocation

You have the right to obtain information about personal data stored with us at any time, including the source of the data and its recipients, as well as the purpose of data processing. You are entitled to request that your details be amended, supplemented or deleted. Please note that your right to delete personal data may be limited if the data is obtained from publicly accessible records.

You may **revoke** this consent, and with it the right to use, process and pass on your personal data at any time with prospective effect if such use, processing and passing on is subject to approval.

Please send your questions and/or your revocation in writing, by fax or e-mail to

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Joseph-Wild-Str. 18
D-81829 Munich
Fax: +49-(0)89-552 44-166
Email: info@kettererkunst.de

or to

Ketterer Kunst GmbH
Holstenwall 5
D-20355 Hamburg
Fax: +49-(0)40-37 4961-66
Email: infohamburg@kettererkunst.de

This shall not affect statutory provisions and your right to delete or block personal data under § 35 BDSG.

This data protection regulation is available in both German and in English. The German version shall be authoritative at all times, and German law shall apply exclusively in interpreting and arriving at the significance of the terms used in this data protection regulation.

ANSPRECHPARTNER

Abteilung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Geschäftsleitung, Öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-158
Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-200
Kaufmännische Leitung, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-155
Assistenz der Geschäftsleitung	Melanie Schmidt M.A.	München	m.schmidt@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-158
Referentin der Geschäftsleitung	Claudia Pajonck M.A.	München	c.pajonck@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-154
Assistenz Kaufmännische Leitung	Charlotte Damm Ass. iur.	München	c.damm@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-157
Auktionsgebote	Beate Deisler	München	b.deisler@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-91
Kundenbetreuung	Claudia Bethke	München	c.bethke@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-150
	Dietmar Wiewiora	München	d.wiewiora@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-191
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit	Michaela Derra M.A.	München	m.derra@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-152
Buchhaltung	Simone Rosenbusch Dipl.-Ök.	München	s.rosenbusch@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-123
	Viktoria Wagner	München	v.wagner@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-120
	Silke Seibel	München	s.seibel@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-121
	Frank Schumacher	München	f.schumacher@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-160
Versand/Logistik	Dimitri Gogia	München	d.gogia@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-161
	Jürgen Stark	München	j.stark@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-162

Experten

Klassische Moderne	Sandra Dreher M.A.	München	s.dreher@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-148	
	Bettina Beckert M.A.	München	b.beckert@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-140	
	Christiane Gorzalka M.A.	München	c.gorzalka@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-143	
Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Karoline Tiege M.A.	München	k.tiege@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-244	
Klassische Moderne / Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Ruth Tenschert M.A.	Hamburg	r.tenschert@kettererkunst.de	+49-(0)40-374961-22	
	Barbara Guarnieri M.A.	Hamburg	b.guarnieri@kettererkunst.de	+49-(0)171-6006663	
	Miriam Heß	Heidelberg	m.hess@kettererkunst.de	+49-(0)6221-5880038	
	Lydia Kumor	Düsseldorf	infoduesseldorf@kettererkunst.de	+49-(0)211-367794-60	
	Ralf Radtke	Düsseldorf	infoduesseldorf@kettererkunst.de	+49-(0)211-367794-60	
	Dr. Simone Wiechers	Berlin	s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)30-88675363	
	Stella Michaelis	USA	s.michaelis@kettererkunst.com	+1-310-386-6432	
	Kunst des 19. Jahrhunderts	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-147
		Eva Lengler M.A.	München	e.lengler@kettererkunst.de	+49-(0)89-55244-146
		Ursula Brommauer	Hamburg	u.brommauer@kettererkunst.de	+49-(0)40-374961-35
Wertvolle Bücher	Christoph Calaminus	Hamburg	c.calaminus@kettererkunst.de	+49-(0)40-374961-11	
	Christian Höflich	Hamburg	c.hoeflich@kettererkunst.de	+49-(0)40-374961-20	
	Silke Lehmann M.A.	Hamburg	s.lehmann@kettererkunst.de	+49-(0)40-374961-19	
	Enno Nagel	Hamburg	e.nagel@kettererkunst.de	+49-(0)40-374961-17	
	Imke Friedrichsen M.A.	Hamburg	i.friedrichsen@kettererkunst.de	+49-(0)40-374961-21	

Wissenschaftliche Katalogbearbeitung

Christiane Beer M.A., Klaus Dietz, Dr. Eva Heisse, Silvie Mühlh M.A., Dr. Julia Scheu, Franziska Stephan M.A., Sara Kühner M.A. und Dr. Agnes Thum

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Straße 18
81829 München
Tel. +49-(0)89-55244-0
tollfree Tel. 0800-KETTERER
Fax +49-(0)89-55244-177
info@kettererkunst.de
www.kettererkunst.de

USt.IdNr. DE 129989806
Ust.-Nr. 11621/39295 57 FA München III
Amtsgericht München HRA 46730
Persönlich haftender
Gesellschafter:
Experts Art Service GmbH
Amtsgericht München HRB 117489
Geschäftsführer: Robert Ketterer

Ketterer Kunst Hamburg

Ruth Tenschert M.A.
Holstenwall 5
20355 Hamburg
Tel. +49-(0)40-374961-0
Fax +49-(0)40-374961-66
infohamburg@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Berlin

Dr. Simone Wiechers
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)30-88675363
Fax +49-(0)30-88675643
infoberlin@kettererkunst.de

Repräsentanz Baden-Württemberg, Hessen, Rheinland-Pfalz

Miriam Heß
Tel. +49-(0)6221-5880038
Fax +49-(0)6221-5880595
infoheidelberg@kettererkunst.de

Repräsentanz Düsseldorf

Lydia Kumor/Ralf Radtke
Malkastenstraße 11
40211 Düsseldorf
Tel. +49-(0)211-367794-60
Fax +49-(0)211-367794-62
infoduesseldorf@kettererkunst.de

Ketterer Kunst in Kooperation mit Art Always Available

Stefan Maier
Bismarckstraße 5
04683 Naunhof b. Leipzig
Tel. +49-(0)34293-449283
s.maier@kettererkunst.de

Repräsentanz USA

Stella Michaelis
Michaelis ART, LLC
500 California Avenue #20
Santa Monica, CA 90403
Tel. +1-310-386-6432
s.michaelis@kettererkunst.com

Repräsentanz

Belgien, Frankreich, Italien, Luxemburg, Niederlande, Schweiz
Barbara Guarnieri M.A.
Tel. +49-(0)171-6006663
b.guarnieri@kettererkunst.de

Ketterer Kunst in Kooperation mit The Art Concept

Andrea Roh-Zoller M.A.
Dr.-Hans-Staub-Straße 7
82031 Grünwald
Tel. +49-(0)172-4674372
artconcept@kettererkunst.de

KÜNSTLERVERZEICHNIS 459

Barlach, Ernst	618	Jawlensky, Andreas	647	Picasso, Pablo	677, 678, 679
Beckmann, Max	652	Jawlensky, Alexej von	650, 651, 658	Putz, Leo	600
Birkle, Albert	668	Kirchner, Ernst Ludwig	619, 621, 622, 625, 626, 634, 635, 637, 638	Schlemmer, Oskar	661, 662
Bloch, Albert	665	Kleinschmidt, Paul	674	Schmidt-Rottluff, Karl	670
Cucuel, Edward	602	Kokoschka, Oskar	672, 675	Schwitters, Kurt	660
Dodo (d. i. Dörte Clara Wolff)	666	Kolbe, Georg	629	Slevogt, Max	601
Dongen, Kees van	676	Liebermann, Max	603, 604, 605, 606, 607, 608, 609	Topp, Arnold	659
Ehrhardt, Curt	663	Marc, Franz	611, 615	Vlaminck, Maurice de	673
Grosz, George	664	Mueller, Otto	631, 633	Walde, Alfons	639, 640, 641, 642, 643
Heckel, Erich	623, 630	Münter, Gabriele	610, 612, 614, 616, 646, 669	Zille, Heinrich	667
Herbin, Auguste	648	Nolde, Emil	620, 624, 627, 628, 632, 636, 644, 649, 653, 655, 656, 671		
Hofer, Karl	654, 657				
Jawlensky, Alexej von	613, 617, 645				

INFO

Glossar

1. Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
2. Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
3. Die mit **(R)** gekennzeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19 % verkauft.
4. Die mit **(N)** gekennzeichneten Objekte, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben.
5. Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab Mo., 11. Dezember 2017, 9 Uhr unter +49-(0)89-55244-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53883737). Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 459

1: 654; 2: 670; 3: 620; 4: 639; 5: 612, 614, 647; 6: 657; 7: 663, 664, 667, 671; 8: 677; 9: 619, 634, 672; 10: 659; 11: 658; 12: 628, 661, 662; 13: 610, 646, 649, 653; 14: 601; 15: 624; 16: 602; 17: 645; 18: 632; 19: 669; 20: 605; 21: 604, 606, 607, 608, 609; 22: 618; 23: 644; 24: 675; 25: 621, 622; 26: 616, 617, 626, 636; 27: 668; 28: 625; 29: 613; 30: 638; 31: 630, 676; 32: 603; 33: 611; 34: 635; 35: 615; 36: 678, 679; 37: 660; 38: 651; 39: 641, 642; 40: 629, 631, 652; 41: 640, 643; 42: 623; 43: 656; 44: 650, 665; 45: 627, 633, 637; 46: 648; 47: 655; 48: 600; 49: 666; 50: 673, 674



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog, sofern sie eindeutig identifizierbar sind und einen Schätzwert von mindestens € 1.500 haben, wurden vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable and have an estimate of least € 1,500 have been checked against the database of the Register prior to the auction.





M. Lieberman/6



9. DEZ. 2017
KLASSISCHE
MODERNE I

KETTERER  KUNST