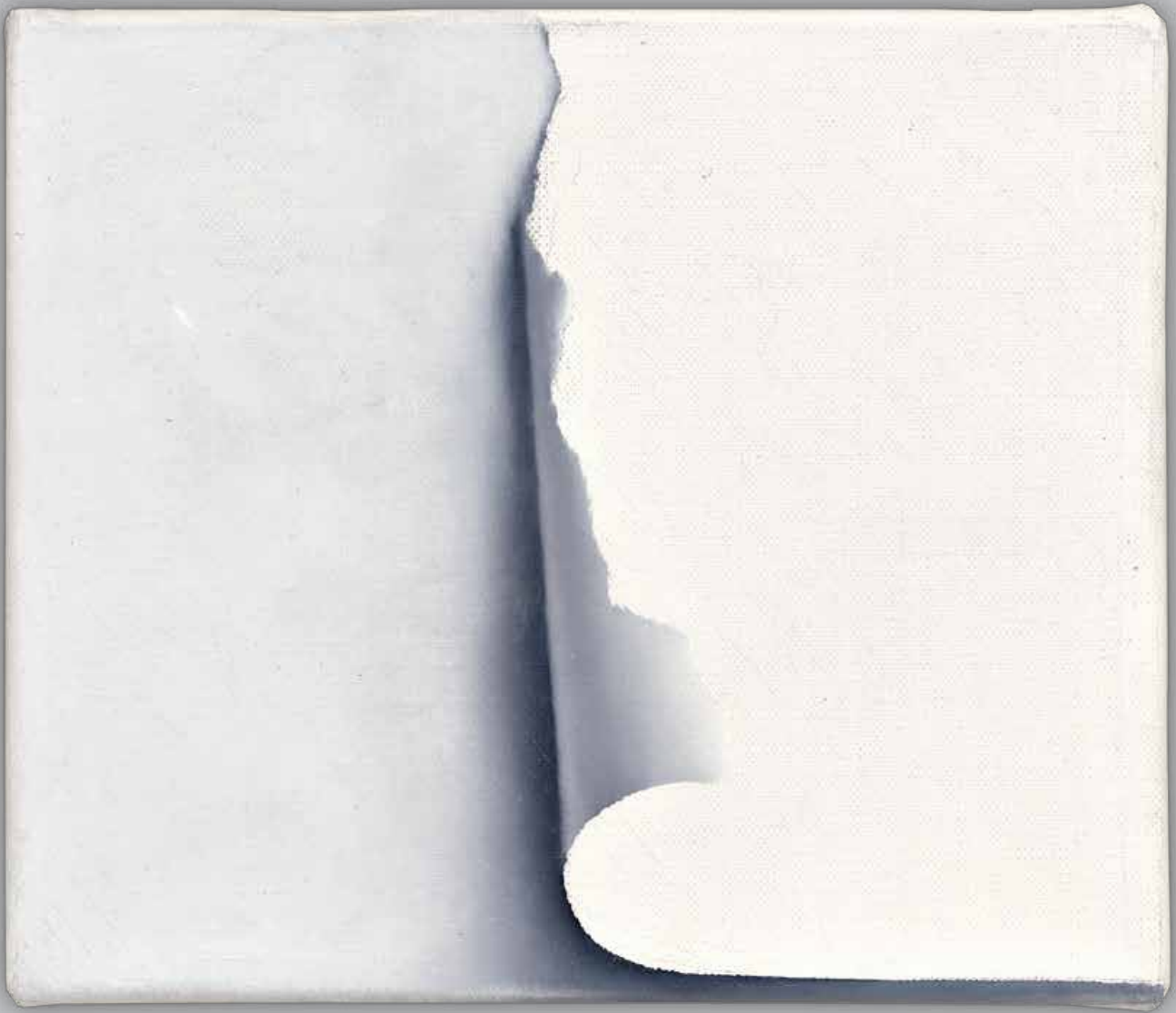
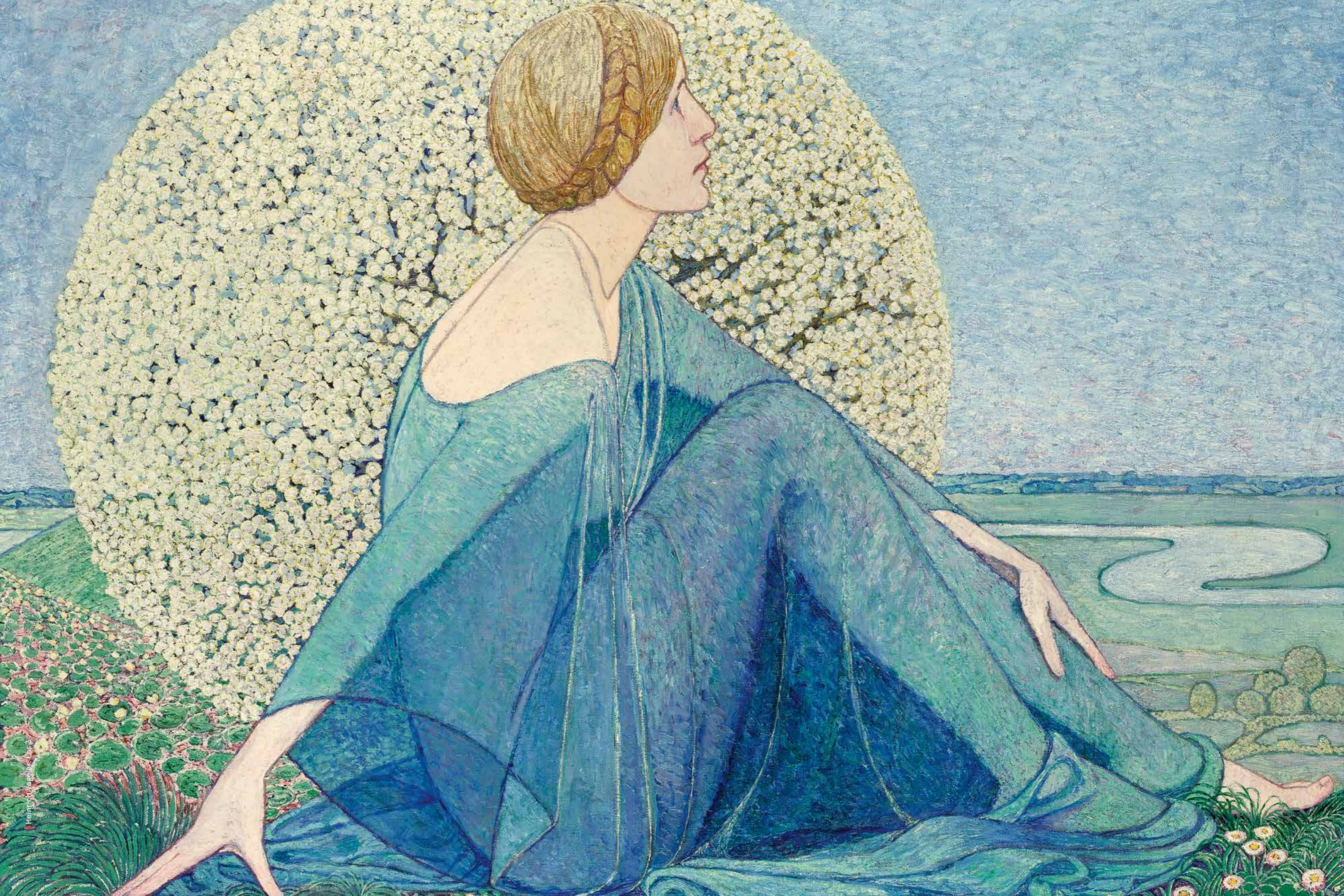


GRISEBACH



Von Emil Nolde bis Neo Rauch –
Ausgewählte Werke 10. Juni 2021







Von Emil Nolde bis Neo Rauch –
Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 330
10. Juni 2021, 18 Uhr

From Emil Nolde to Neo Rauch –
Selected Works
Auction No. 330
10 June 2021, 6 p.m.

Nutzen Sie die Möglichkeit, sich ein Kunstwerk von
unseren Experten im Video vorstellen zu lassen.
Scannen Sie hierfür den QR Code beim Kunstwerk.





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



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



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



Nina Barge
+49 30 885 915 37
nina.barge@grisebach.com



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



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

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Sämtliche Werke

Berlin

25. Mai bis 8. Juni 2021
Grisebach
Fasanenstraße 25, 27 und 73
10719 Berlin
Montag bis Sonntag 10 bis 18 Uhr
Dienstag, 8. Juni, 10 bis 15 Uhr
sowie nach individueller Vereinbarung

*Monday to Sunday 10 a.m. to 6 p.m.
Tuesday, 8 June, 10 a.m. to 3 p.m.
and by appointment*

Persönliche Termine in unseren
Repräsentanzen nach vorheriger
Terminvereinbarung und Angabe
der Werke, die Sie besichtigen
möchten
· preview@grisebach.com

Zoomtermine mit unseren Experten
nach vorheriger Terminvereinbarung
· experten@grisebach.com

Virtuelle Vorbesichtigung ab Mitte
Mai 2021 auf grisebach.com

*Personal appointments in our
representative offices after prior
appointment. Please also let us
know which works you are
interested in*
· preview@grisebach.com

*Zoom dates with our specialists
after prior appointment*
· experten@grisebach.com

*Virtual tour from mid-May 2021
at grisebach.com*

1^R Rudolf Schlichter

Calw 1890 – 1955 München

„Jüngling im Geflecht“. 1954

Öl auf Hartfaser. 72,5 × 69,8 cm (28 ½ × 27 ½ in.).

Unten rechts signiert und datiert: R. Schlichter 1954.
Kleine Retuschen. [3461] Gerahmt.

EUR 30.000–40.000

USD 35,700–47,600

Ausstellung

Rudolf Schlichter. Aquarelle, Zeichnungen. München,
Galerie Wolfgang Gurlitt, 1958

Literatur und Abbildung

Sigrid Lange: Das Spätwerk von Rudolf Schlichter
(1945–1955). Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 2011, Nr. 49,
S. 185, Abb. 34, S. 305

- **Surreal-veristisches Spätwerk des Künstlers**
- **Gemälde von überragender Modernität**
- **Untergründiges Statement in Antithese zur „Weltsprache Abstraktion“**

In diesem surrealen Meisterwerk zeigt Rudolf Schlichter einen androgynen Menschen: Dem Titel nach blickt uns aus dem Zentrum der wild wuchernden, dornigen Vegetation ein Jüngling entgegen, der an ein im selben Jahr entstandenes Bildnis seiner Frau und Muse Elfriede Elisabeth Koehler, genannt Speedy, erinnert. Die Stirn des ebenmäßigen Gesichts ist von kleinen Locken bedeckt, während die mandelförmigen, blauen Augen von feinen Brauen überspannt und die roten, vollen Lippen leicht geöffnet sind. Die sich lustvoll und voller erotischer Anspielungen um den Jüngling rankenden Pflanzen vor blauem Hintergrund unterstreichen das Spiel zwischen feminin und maskulin. Die Bildwirkung wird durch die veristische Präzision der Malerei noch einmal gesteigert.

Rudolf Schlichter, der als bedeutender Vertreter der Neuen Sachlichkeit gilt, beteiligte sich in der Nachkriegszeit aktiv an der Diskussion um die weitere Entwicklung der Malerei und entdeckte – wie auch Franz Radziwill oder Edgar Ende – im Surrealismus eine zeitgemäße Ausdrucksform: „Wird doch hier nach langer Zeit wieder der Versuch gemacht, das schwer Faßbare unserer Existenz in der Welt, das Paradox, von dem wir gelebt werden, sichtbar zu machen. Er [der Surrealismus] reißt den verschleiernenden Mull vom Abgrund unserer Seinsverlorenheit, er läßt uns einen Blick in eine hintergründige Wirklichkeit tun, vor der wir hingerissen erschauern“ (Rudolf Schlichter: Das Abenteuer der Kunst, Stuttgart 1949, S. 69f.). In unserem „Jüngling im Geflecht“ transformiert Rudolf Schlichter die Neue Sachlichkeit zu einem fantastischen Realismus von überragender Modernität. GK



2 Larry Sultan

New York 1946 – 2009 Greenbrae, Kalifornien

Antioch Creek, aus der Serie „Homeland“, 2006–2009. 2008 C-Print. 101 × 126 cm (127 × 152,4 cm) (39 ¾ × 49 ⅝ in. (50 × 60 in.)). Auf der Rahmenrückwand ein Galerieetikett mit gedruckten Werkangaben sowie weiteres Galerieetikett, darauf von Larry Sultan mit schwarzem Filzstift signiert. [2022] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 15.000–20.000

USD 17,900–23,800

Vergleichsliteratur und -abbildung

Ausst.-Kat.: Katherine Avenue – Larry Sultan. Hannover, Kestnergesellschaft, 2010, S. 109 / Ausst.-Kat.: Larry Sultan – Here and Home. Los Angeles, County Museum of Art; Milwaukee, Art Museum; San Francisco, Museum of Modern Art, 2014/17, S. 36–37 / Ausst.-Kat.: Larry Sultan. Bonn, Kunstmuseum; Gent, S.M.A.K., 2015, S. 2

- **Sultans Werk zählt zu den zentralen Positionen der post-konzeptuellen Fotografie in den USA**
- **Einzigartiger Blick auf Kalifornien und Reflexion der Idee des American Dream**
- **Seine Arbeiten befinden sich unter anderem in den Sammlungen der Tate Modern (London), des Whitney Museums und Guggenheim Museums (New York)**

Das Werk des kalifornischen Fotografen Larry Sultan zählt im amerikanischen Kunstdiskurs zu den wichtigen Positionen einer sogenannten „post-konzeptuellen“ Fotografie.

Geboren 1946 in New York, wuchs er auf im kalifornischen San Fernando Valley nahe Los Angeles. Er unterrichtete unter anderem als Professor für Fotografie am California College of the Arts in San Francisco und verstarb schon 2009.

Zusammen mit Mike Mandel lieferte Sultan bereits 1977 mit der medienkritischen Serie „Evidence“ einen äußerst wichtigen Beitrag zur neueren Geschichte der Fotografie. Auch seine weiteren frühen Arbeiten hinterfragen mit „dokumentarischen“ Mitteln die Grenze ebendieser Art der Fotografie und unseres naiven Glaubens an das Bild. Hervorzuheben sind hier die „Billboards“, in denen mit absurden Parolen die Funktion der Werbung parodiert wird.

Das vorliegende Foto gehört zu der Serie „Homeland“ (2006–2009), seiner letzten Werkgruppe. Es erzählt und handelt vom Leben und Alltag illegal in Kalifornien arbeitender mexikanischer Tagelöhner. Sultan hat Latino-Tagelöhner für seine Aufnahmen angestellt, um sie in einer Landschaft zu verorten, in der sie Arbeit suchen, auf Arbeit warten. In einer Szene, die als ausbeuterisch hätte wirken können, erzeugt Sultan einen verträumten, melancholischen Ton. Und so sitzt in unserem Werk „Antioch Creek“ ein Mann unter einem prachtvollen Baum von überbordenden Kirschblüten, in Gedanken versunken, von einem anderen Ort träumend. Von der Heimat vielleicht?

Im aktuellen politischen Klima ein hintergründiger, humaner Einblick in das, worum es in der Einwanderungsdebatte auch geht: Denn Heimat ist auch der Ort von schmerzlichem Abschied und vielleicht Heimkehr. Was Heimat bedeutet, erfährt man zumeist erst dann, wenn man sie verlässt oder verliert, wenn sie infrage gestellt ist. Dieses Infragestellen von Heimat und Zugehörigkeit versinnbildlicht „Antioch Creek“.

DD





Rainer Stamm **Der „Frühling“ als Sinnbild überzeitlicher Sehnsucht und Erwartung**

Das Gemälde „Träume II (auch ‚Frühling‘ oder ‚Erwartung‘)“ bildet den Höhepunkt und Abschluss der Jugendstilmalerei Heinrich Vogelers und gehört zu den prominentesten Ölbildern des Künstlers.

Zu einer geometrischen Komposition aus Kreis und Dreieck stilisiert, sehen wir die Silhouette der sitzenden Martha Vogeler, die ihren Blick sehnsüchtig in die Ferne richtet. Der Horizont teilt das nahezu quadratische Bild mittig in zwei Hälften, und auch wenn im Hintergrund ein mäandernder Flusslauf zu erkennen ist, ist das Bild vollkommen flächig angelegt und ganz auf die geometrische Komposition der Leinwand bezogen: Wie bei Gustav Klimt oder Giovanni Segantini werden die Blüten zu einem flächigen Dekor, das die Dargestellte umfängt. Dieser Effekt wird noch verstärkt durch die schneeballartige Kreisform aus weißen Blüten, die den blonden Kopf und den bleichen Nacken Marthas wie eine Aureole umfängt. Selbst das durchscheinende blaue Gewand dient hier nicht erotischen Reizen, sondern der prismatischen Aufteilung blauer Farbtöne in der aus Kreis- und Pyramidenform gebildeten Fläche.

Diese Ikone des Jugendstils ist Verklärung, sehnsuchtsvoller Höhepunkt und Abgesang in einem: Der Maler, Grafiker und Kunsthandwerker Heinrich Vogeler hatte die 1879 in Worpsswede geborene Martha Schröder bereits 1894 als 14-Jährige kennengelernt und sie zum Mittelpunkt seines Schaffens und seines Kults der Schönheit erhoben.

Mit ihr lebte er auf dem Barkenhoff, einem zur „Insel der Schönheit“ umgebauten Bauernhaus, das zum Zentrum der Worpssweder Künstlerkolonie wurde und in dessen „Weißem Saal“ sich neben Martha und Heinrich Vogeler die Künstler Fritz Mackensen, Hans am Ende, Fritz Overbeck, Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker trafen. Im Jahr 1900 stieß auch der Dichter Rainer Maria Rilke zu diesem Kreis, dem er ein literarisches Denkmal setzte.

Vogeler machte Martha, die er 1901 heiratete, zum Motiv zahlloser Zeichnungen, Radierungen und Gemälde. Die Silhouette in Form seiner sitzenden Frau hatte er bereits um 1908 in der Zeichnung für ein Ex Libris (für Richard und Traute Müller-Riedel) entworfen. Während die Komposition hier jedoch noch illustrativ genutzt wurde – Martha sitzt als Zuhörerin einem Dichter gegenüber, der aus einem Buch vorliest –, stilisiert Vogeler das Motiv vier Jahre später zu einem Sinnbild überzeitlicher Sehnsucht und Erwartung. Dabei war die Ehe längst zerrüttet und das Idealbild des Jugendstil-Idylls aus Liebe, Schönheit und ewiger Jugend ins Wanken geraten. Die Dargestellte ist daher von der konkreten Persönlichkeit zu einem Emblem der Sehnsucht nach Einheit von Kunst und Leben, Schönheit und Erfüllung, zu einem Symbol und Teil eines Ornaments geworden.

Im Gegensatz zu den Gemälden „Frühling“ (1898) oder „Träumerei“ (um 1906), die Martha in realen Landschaften zeigen, ist Vogelers Muse, „an die sich seine ganze Schöpfung richtete“ (Heinrich Vogeler: Werden. Erinnerungen, Berlin 1989, S. 152), hier bereits ein unberührbarer Teil seiner dekorativen Welt geworden – als hätte Heinrich Vogeler mit diesem Gemälde als Sinnbild seines Sehns einen Schlusspunkt unter die Epoche des Jugendstils gesetzt.

3 Heinrich Vogeler

Bremen 1872 – 1942 Karaganda/Kasachstan

„Träume II (auch ‚Frühling‘ oder ‚Erwartung‘)“. 1912
Öl auf Leinwand. Doubliert. 100 × 110,5 cm
(39 3/8 × 43 1/2 in.). Unten rechts im Wappen mono-
grammiert, bezeichnet und datiert: HV W 1912.
Auf dem Keilrahmen rechts signiert und betitelt:
H Vogeler. Frühling. Werkverzeichnis: Noltenius 129.
Kleine Retuschen. [3490] Gerahmt.

Provenienz

Hans Samuel und Lilli Blumenthal, Hamburg / Ger-
manisches Nationalmuseum, Nürnberg (seit 1987,
Inv.-Nr. Gm 1898; restituiert an die Erben nach
Hans Samuel und Lilli Blumenthal)

EUR 200.000–300.000
USD 238.000–357.000

Ausstellung

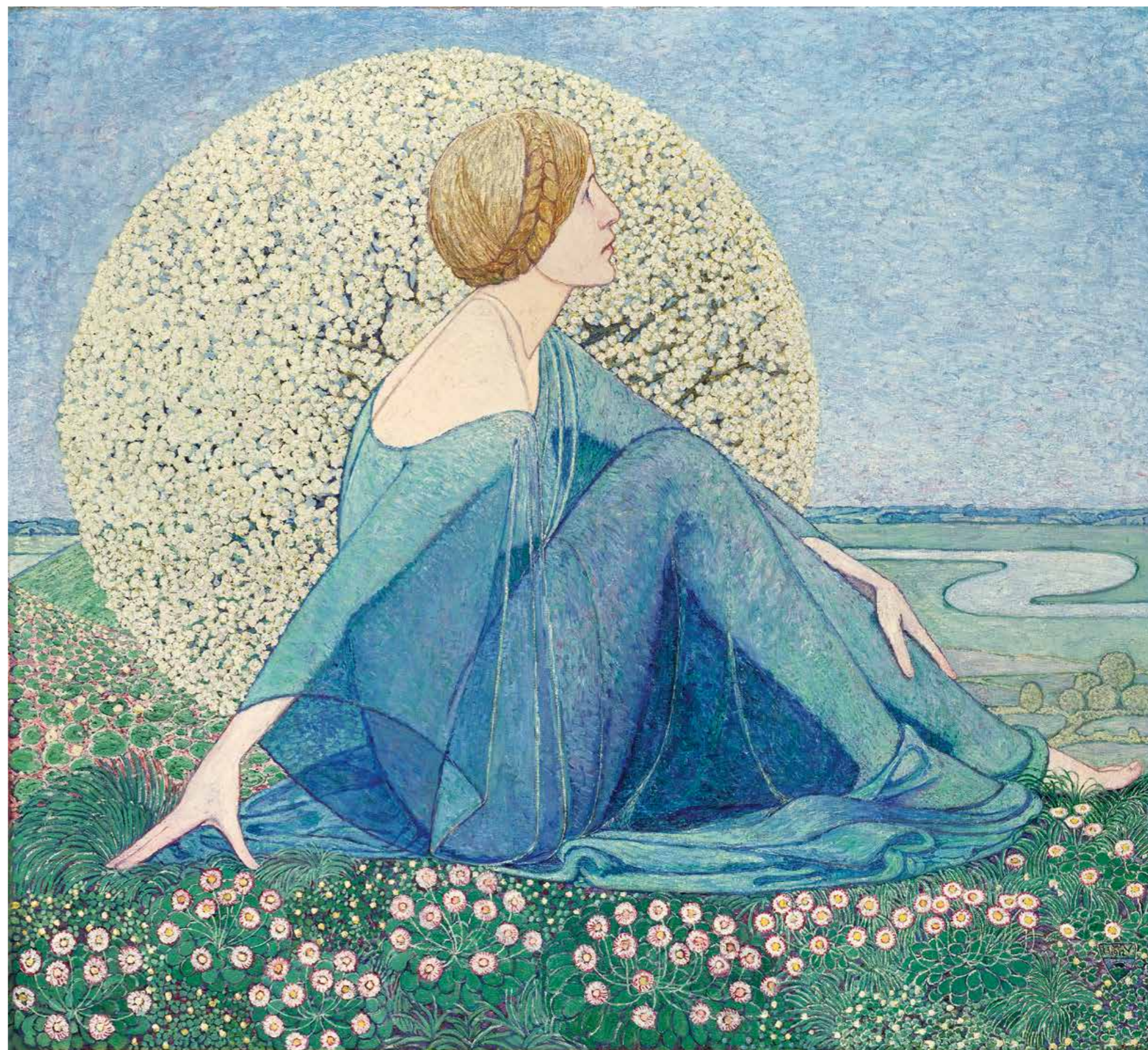
Bremen, Kunsthalle, 1912 / Hannover 1912 (?) / Leipzig
1913 / Heinrich Vogeler. Malerei, Zeichnungen, Druck-
graphik, Buchgestaltung. Weimar, Kunsthalle am
Theaterplatz, 1976, Kat.-Nr. 2 / Heinrich Vogeler. Kunst-
werke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente. Berlin,
Staatliche Kunsthalle, und Hamburg, Kunstverein, 1983,
Kat.-Nr. 23, Abb. S. 86, S. 113 / Worpswede, Barken-
hoff und Kunsthalle, 1989, 2. Aufl., Kat.-Nr. 52, Abb.
S. 80, S. 258 / Heinrich Vogeler. Von Worpswede nach
Moskau. Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie,
1997, Kat.-Nr. 23, Abb. S. 79 / Heinrich Vogeler und
der Jugendstil. Worpswede, Barkenhoff, Große Kunst-
schau und Haus im Schluh; Darmstadt, Museum
Künstlerkolonie, und Stadt Hamm, Gustav-Lübcke-
Museum, Stadt Hamm, 1997–1999, Kat.-Nr. 21, Abb.
S. 46 / Heinrich Vogeler. Künstler, Träumer, Visionär.
Worpswede, Worpsweder Kunsthalle, 2012

Literatur und Abbildung

Herbert Wefels: Heinrich Vogeler und der Jugendstil.
Göttingen, Univ., Diss., 1960, Abb. 38 / Heinrich
Wiegand Petzet: Von Worpswede nach Moskau: Heinrich
Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten. Köln, Verlag
DuMont Schauberg, 4. Aufl. 1977, Abb. 34 / Auktion
222: Moderne Kunst. Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell &
Ernst Nolte, 2.–4.6.1977, Kat.-Nr. 702 / Heinrich Wiegand
Petzet: Heinrich Vogeler. Zeichnungen. Köln, Verlag
DuMont Schauberg, 3. Aufl. 1981, Abb. 25 / Hermann
Glaser: Die Kultur der Wilhelminischen Zeit. Topo-
graphie einer Epoche. Frankfurt a. M., S. Fischer,
1984, Abb. S. 269

Das Gemälde wird im ausdrücklichen Einvernehmen mit den
Erben nach Hans Samuel und Lilli Blumenthal angeboten.

- Epochenwerk Vogelers von musealer Bedeutung
- Ikone des Jugendstils von überzeitlicher Schönheit
- Zeigt Martha Vogeler, Ehefrau und Muse des Künstlers



4 Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Rote Rosen“. 1925

Öl auf Leinwand. 60 × 45,5 cm
(23 5/8 × 17 3/4 in.). Rechts in der Mitte signiert
und datiert: LOVIS CORINTH 1925. Werkver-
zeichnis: Berend-Corinth/Hernad 981.
[3307] Gerahmt.

Provenienz

Arthur Rosin, Berlin/New York (vom Künstler
erworben) / Karen Gutmann, geb. Rosin, Berlin/
New York (1926) / Privatsammlung, Schweiz /
Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 200.000–300.000

USD 238,000–357,000

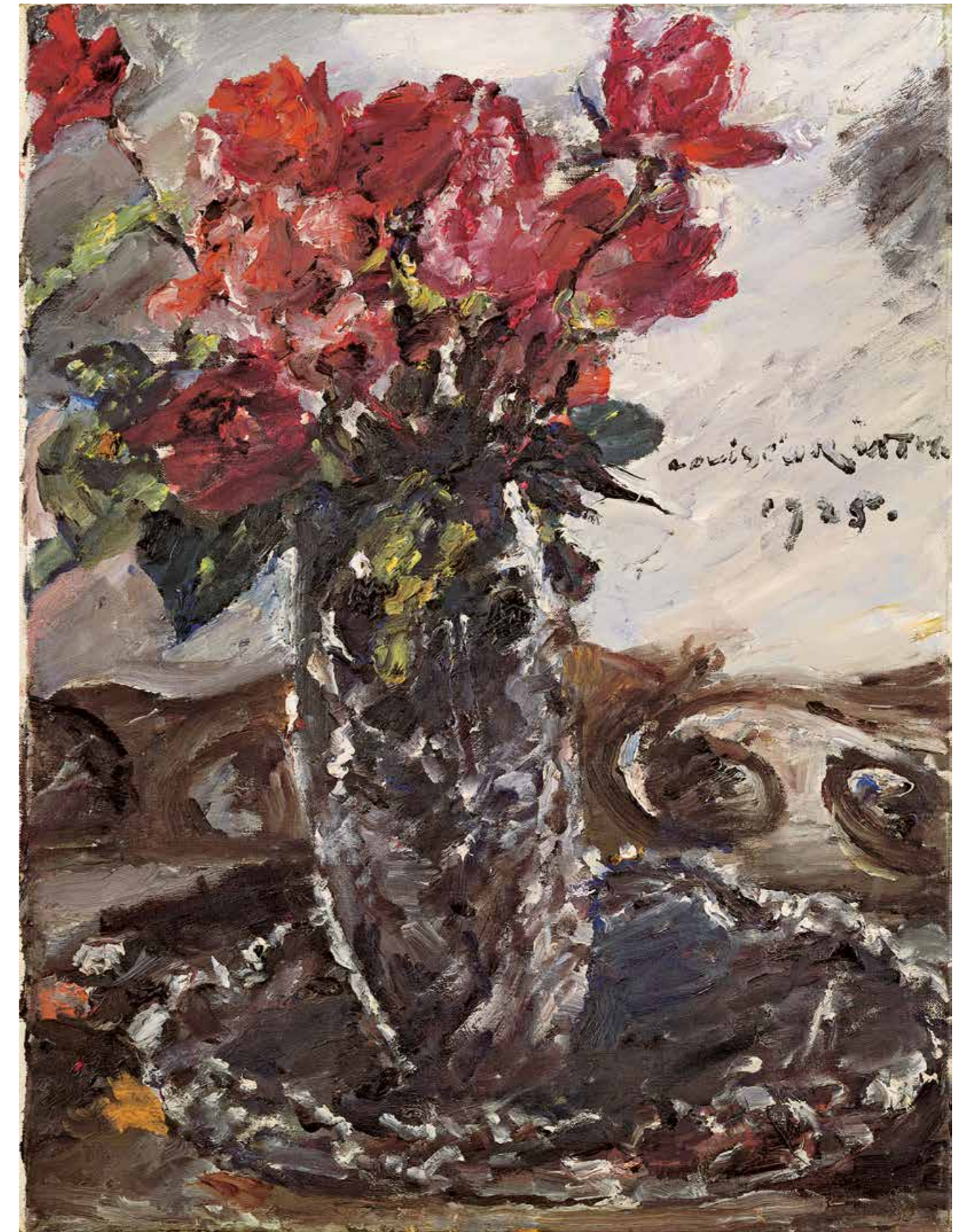
Ausstellung

Lovis Corinth, Ausstellung von Gemälden und
Aquarellen zu seinem Gedächtnis. Berlin,
Nationalgalerie, 1926, Kat.-Nr. 412 / Lovis
Corinth am Walchensee. Späte Bilder. Berlin,
Galerie Pels-Leusden, 2002, Kat.-Nr. 7, S. 38,
Abb. S. 39 / Lovis Corinth. Seelenlandschaf-
ten: Walchenseebilder und Selbstbildnisse.
Kochel am See, Franz Marc Museum, 2009,
Kat.-Nr. 20, Abb. S. 69

- Eines der letzten Gemälde des Künstlers
- Typisches Beispiel für die Sinnlichkeit der Malerei von Corinth
- Die Blumenpracht als Verweis auf den Kreislauf von Werden und Vergehen

Im Schaffen von Lovis Corinth nimmt die Stillebenmalerei neben Historienbildern und Porträts einen gewichtigen Platz ein. Allein 188 der im Œuvreverzeichnis aufgeführten Werke dieses Fachs sind Blumenstücke, denn Blumen waren für den Künstler Sinnbild des Lebens. Charakteristisch ist dabei der Blick auf den Bildgegenstand aus größter Nähe. In unserem Werk aus dem Jahr 1925 stehen die Rosen dicht an dicht in einer schmalen Kristallvase. Diese erhebt sich auf einer Anrichte, deren dunkler Grundton mit der unbegrenzten Helligkeit des Raums kontrastiert. Das Weiß, das der Maler hier einsetzt, ist mit zahlreichen anderen Tönen versetzt und erlangt im Vielklang seine Strahlkraft. Helle Lichter fliegen aus dem Weiß auf die Kelche der Rosen und sinken hinab bis zu ihren grünen Blättern. Die kurvig geschwungene Aufsatzkante des Möbels ist mit Anhöhen und Senken wie eine Landschaft beschrieben, in der Auflösung der Einzelheiten jedoch völlig abstrakt. Denn es geht dem Maler nur um die Blumen, ihre flüchtige Schönheit, ihr schnelles Werden und Vergehen.

Vor allem das leuchtende Kolorit mit seinen Nuancen von Rot beherrscht die Komposition. Die Farbpracht der Blütenblätter mit den Aufhellungen und Höhungen steht in Gegensatz zu den sattgrünen Blättern. Die Vase selbst ist die brillante Kurzfassung der geschliffenen Reflexe des Glases, der Hintergrund scheint prächtig auf, den Ort weiter zu beschreiben ist nicht wichtig. Im flächig angelegten und sich doch weit und unendlich erstreckenden Raum gehen die Konturen von Blumen und Vase in der lockeren, impulsiven Pinselschrift Corinths vollkommen auf. Das Bild nimmt einen kurzen, prachtvollen Anblick auf und ist zugleich voll von tiefempfundem Ausdruck; es lässt die Schnelligkeit erahnen, mit der der Maler den unmittelbaren Eindruck zum Anlass für ein Gemälde nahm, und verdeutlicht die Ernsthaftigkeit, ihr Dauer zu verleihen. In seiner gestisch aufgelösten, intensiven Farbigkeit mutet das Stilleben ganz modern an und belegt einmal mehr, wie wegweisend Corinth für zahlreiche Maler nachfolgender Generationen ist. „Rote Rosen“, eines seiner letzten Werke überhaupt, ist ein großartiges Beispiel seiner kühnen und kraftvollen Malerei und ein Zeugnis der Sinnenfreude und Lebenslust, die das gesamte Schaffen Corinths durchzieht. EO



5 Rudolf Schlichter

Calw 1890 – 1955 München

Speedy in roter Bluse. Um 1938

Öl auf Leinwand. 90 × 62 cm (35 3/8 × 24 3/8 in.).

Unten rechts signiert: R. Schlichter. Auf dem Keilrahmen ein Stempel der Galleria del Levante, München. Retuschen. [3357] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Michael Hasenclever, München / Ehemals Privatsammlung, Karlsruhe

EUR 90.000–120.000

USD 107,100–143,000

Ausstellung

Rudolf Schlichter 1890–1955. Berlin, Kunsthalle, 1984, Kat.-Nr. 21 (um 1940) / Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Tübingen, Kunsthalle; Wuppertal, Von der Heydt-Museum; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1997/98, Kat.-Nr. 160, Abb. S. 278 (um 1940)

- **Eines der begehrten Porträts von Schlichters Ehefrau Speedy**
- **Offenbart das obsessive Verhältnis zwischen Rudolf Schlichter und Speedy**
- **Eindringliche Präsenz und Erscheinung der Dargestellten**



„Das sind meine Beine“. Speedy Schlichter in Knöpfungstiefeln. 1930

Als Rudolf Schlichter 1927 Elfriede Elisabeth Koehler kennenlernte, hatte er es als Künstler bereits weit gebracht. Er hatte in Berlin an der Ersten Dada-Messe teilgenommen, war Mitglied der Berliner Secession und in der Novembergruppe. Doch mit der Liebesbeziehung zu Elisabeth Koehler änderte sich für ihn alles: So turbulent das Verhältnis und die spätere Ehe auch waren – Schlichter hatte seine persönliche Bestimmung gefunden, seine Passion und die Erfüllung seiner Leidenschaften.

Man weiß von Schlichter selbst, dass er Masochist und Fetischist war, in seinem 1931 erschienenen autobiografischen Roman „Zwischenwelt – ein Intermezzo“ hat er darüber Auskunft gegeben. Die Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart verwahrt Zeichnungen, auf denen er detailgetreu die hohen Knöpfungstiefel wiedergab, die nicht nur für Elisabeth Koehler bestimmt waren, sondern auch zur Befriedigung seiner Lust dienten. Seine Frau, genannt Speedy, stammte aus Genf – und passte in das Berlin der 1920er-Jahre wie Zigarette und Bubikopf zur damals gültigen Vorstellung von einer modernen Frau.

Das Gemälde ist ungefähr vier Jahre nach „Speedy als Madonna“ entstanden (Grisebach Auktion 324, 3.12.2020, Los 6), doch auch dieses Bild offenbart, wie sehr das Paar an Ambivalenz, am Rollenspiel und an hintergründiger Verführung Gefallen fand. Flüchtig betrachtet, stellt Schlichter seine Frau fast züchtig dar. Doch die Fassade bröckelt, wenn man des Blicks gewahr wird, mit dem Elisabeth den Betrachter fixiert.

Das Antlitz zur Hälfte verschattet, erscheinen die mit Kajal umrandeten grünbraunen Augen beinahe übergroß in ihrer hypnotischen Wirkung. Die titelgebende Bluse ist grellrot – und grellrot geschminkt ist auch ihr sinnlich, aber dabei leicht herrisch geschwungener Mund. Schlichter, der zu der Zeit in Stuttgart lebte, stellt uns in diesem Werk nicht nur seine Frau vor, er legt auch Zeugnis ab von seinen Obsessionen. UC



6 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Scene I“. 1922

Aquarell über Bleistift auf Papier (aus einem Skizzenblock). 48,5 × 36,7 cm (19 1/8 × 14 1/2 in.). Oben links signiert, datiert und bezeichnet: DIX 22/153. Auf der Rückpappe Etiketten der Ausstellungen Frankfurt a.M., Berlin, Omaha und New York 1991/92 und Den Haag, Stockholm und Helsinki 1995/96 (s.u.) sowie der Marlborough Fine Art Ltd., London. Werkverzeichnis: Pfäffle A 1922/9. [3376] Gerahmt.

Provenienz

Janet und Marvin Fishman, Milwaukee / Privatsammlung, Europa

EUR 60.000–80.000

USD 71,400–95,200

Ausstellung

Otto Dix. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Das graphische Gesamtwerk 1913–1960. Berlin, Galerie Nierendorf, 1961, Kat.-Nr. 19, Abb. S. 9 / Otto Dix. Ölgemälde 1913–1963, Aquarelle, Das graphische Werk. Berlin, Kongresshalle, 1963, Kat.-Nr. 103 / Otto Dix. Personale retrospektiva. Mailand, Galleria del Levante, 1964, Kat.-Nr. 19 / Otto Dix. Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen 1920–1927. München, Galerie Klihm, 1970, Kat.-Nr. 4, Abb. / Otto Dix. Aquarelles, Dessins. Paris, Goethe-Institut, 1970, Kat.-Nr. 9 / Otto Dix. Aquarelle, Zeichnungen, Radierfolge „Der Krieg“. Essen, Museum Folkwang; Frankfurt a. M., Kunstverein; Bielefeld, Kunsthalle, 1971/72, Kat.-Nr. 74, Abb. / Otto Dix. Acquerelli, disegni, incisioni. Rom, Galleria Giulia, Goethe Institut, Biblioteca Germanica, 1972, Kat.-Nr. 74 / Otto Dix. Wien, Galerie Herzog im Pferdestall, 1974, Kat.-Nr. 71 / Art in Germany 1909–1936. From Expressionism to Resistance. The Marvin and Janet Fishman Collection. Milwaukee, Milwaukee Art Museum; Berlin, Berlinische Galerie; Frankfurt a.M., Schirn-Kunsthalle; Emden, Kunsthalle; New York, The Jewish Museum; Omaha, Joslyn Art Museum; Atlanta, High Museum, 1990/91, Kat.-Nr. 27, Abb. S. 44 / Art et Résistance. Les Peintres allemands de l'entre-deux-guerres – La Collection Marvin et Janet Fishman. Den Haag, Museum Paleis Lange Voorhout; Stockholm, Liljevalchs Konsthall; Helsinki, Helsingin Taidehalli; Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1995/96, Kat.-Nr. 26 / Magic Realism. Art in Weimar Germany 1919–33. London, Tate Modern, 2018/19, S. 106, Abb. S. 35

Literatur und Abbildung

Brigid S. Barton: Otto Dix and Die Neue Sachlichkeit 1918–1925. Michigan, University Microfilms Inc., 1981, S. 141, V B 8

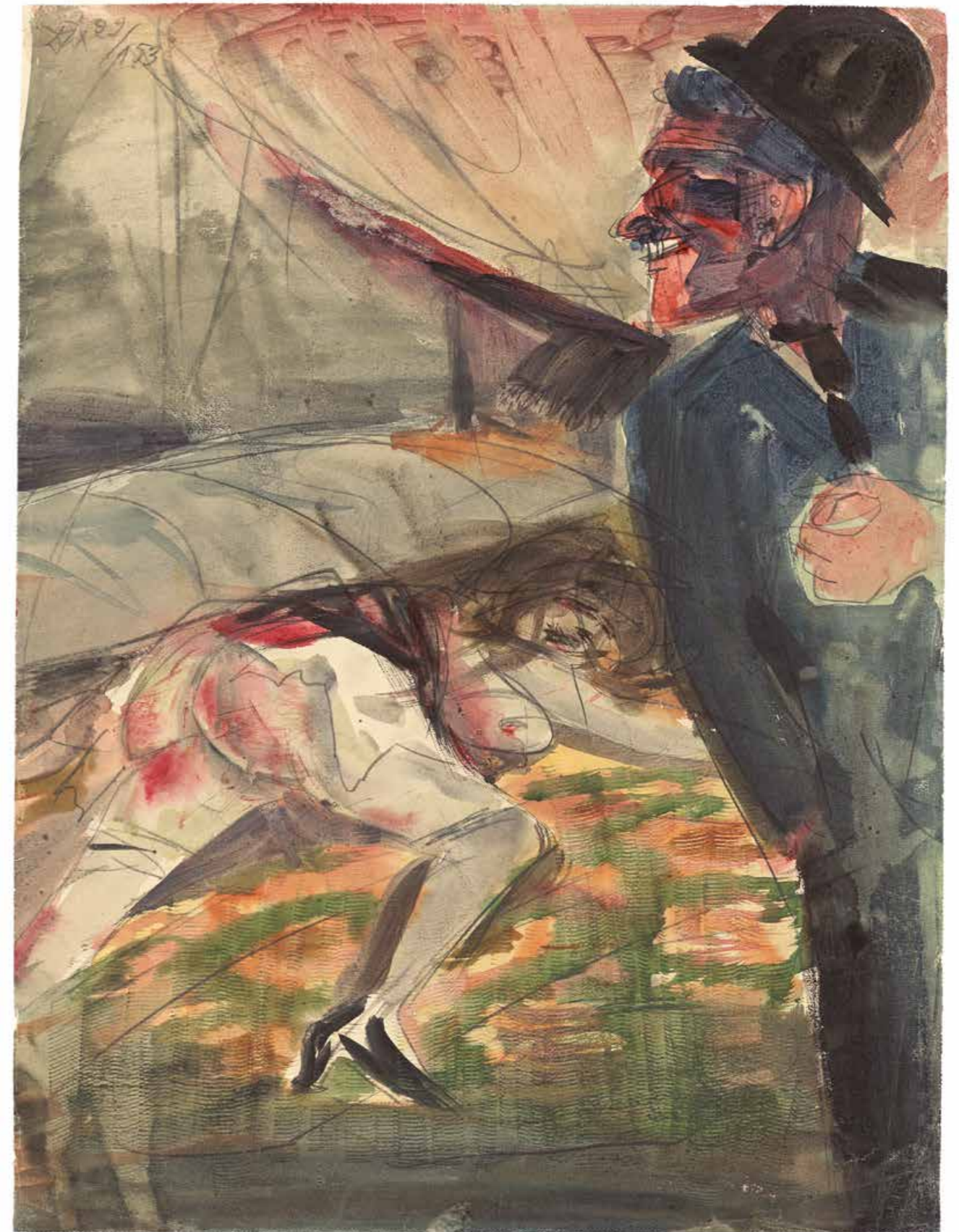
- Antibürgerliches Statement zwischen Kolportage und Zeitkritik
- Hervorragendes Beispiel für Dix' radikale Gewaltfantasien als Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse
- Virtuos im Einsatz des Kolorits und der Aquarelltechnik

Die Zwanzigerjahre, die junge Metropole Berlin mit ihren Sonnen- und Schattenseiten: einhundert Jahre danach, am Beginn der Zwanzigerjahre des 21. Jahrhunderts, faszinieren sie ein Millionenpublikum mehr denn je. Gerade wird die vierte Staffel der aufwendigen, zum internationalen TV-Hit avancierten Fernseh-Serie „Babylon Berlin“ produziert – und es gibt wenige Künstler, die der Zeit damals so eindrucksvoll Ausdruck verliehen haben wie Otto Dix.

Die Komposition von „Scene I“ illustriert die Dramatik des Motivs. Sie hat etwas Filmisches: Rechts im Vordergrund der Lustmörder im Anzug mit Krawatte und Bowler-Hut, noch ganz erregt von seiner skandalösen Tat, wie er im Begriff ist, aus dem Bild herauszutreten. Links von ihm, im Mittelgrund, am mit einigen fahigen grünen und orange-farbenen Pinselstrichen angedeuteten Fußboden, nackt die junge Frau, die er gerade gemeuchelt hat.

Otto Dix war nicht nur ein Meister, wenn es um die psychologische Erfassung seiner Figuren ging. Er war, wie dieses Blatt beweist, auch ein herausragender Kolorist. Das Rot des Vorhangs oder der Dachschräge, so genau lässt sich das nicht bestimmen, findet sich wieder auf dem geschundenen Frauenkörper. Aber eine wirklich ungesunde Färbung nimmt dieses Rot erst im Gesicht des Mörders an, wo es sich mit den blaugrauen Tönen mischt, die Dix auch dessen Anzug gegeben hat. Ein wässriges Grau, aus dem bereits alles Leben gewichen ist, hat der Künstler der linken Bildhälfte vorbehalten – dort, wo wir das Bett der jungen Frau sehen.

Die Aquarelltechnik, die Dix hier virtuos zur Entfaltung bringt, tut ein Übriges, um zur Dramaturgie beizutragen: Leben und Sterben, lustvolle Erregung und der tiefste menschlich-moralische Abgrund, alles fließt zusammen, geht ineinander über. Diese exzellente, kraftvolle Arbeit auf Papier, sie steht der Ausstrahlung von Otto Dix' Gemälden in nichts nach. UC





7^N Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Hofjägerallee im Tiergarten, Berlin“. 1920er-Jahre
Pastell auf Pappe. 34,7 × 49,5 cm (13 5/8 × 19 1/2 in.).
Unten links signiert: L. Ury. Mit einem Gutachten von
Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 6. Mai 2021. Das Pastell
wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der
Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von
Lesser Ury von Dr. Sibylle Groß, Berlin (in Vorberei-
tung). [3007]

Provenienz

Leo Kern, Mainz (erworben vor 1936, bis vor kurzem
in Familienbesitz, USA)

EUR 50.000–70.000

USD 59,500–83,300

Kunsthistorischer Begleittext unter grisebach.com

- **Typisches Beispiel für Urys lichtdurchfluteten Impressionismus**
- **Meisterhaft in der virtuoson Beherrschung der Pastelltechnik**
- **Die Hofjägerallee führt durch den Berliner Tiergarten auf den großen Stern mit der Siegestsäule zu**



8^N Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Brandenburger Tor vom Pariser Platz aus gesehen, Berlin“.
(Vor) 1928

Öl auf Leinwand. Doublirt. 35 × 50,5 cm (13 3/4 × 19 7/8 in.).
Unten links signiert: L. Ury. Mit einem Gutachten von
Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 4. Mai 2021. Das Ölbild wird
aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde,
Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury von
Dr. Sibylle Groß, Berlin (in Vorbereitung). [3007]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Karl Schwarz, Berlin (erwor-
ben 1932 auf der Nachlass-Auktion) / Leo Kern, Mainz
(erworben zwischen 1932 und 1936, bis vor kurzem in
Familienbesitz, USA)

EUR 80.000–120.000

USD 95,200–143,000

Ausstellung

Lesser Ury. Neue Bilder aus zwei Weltstädten (Paris
und Berlin u. a.). Berlin, Kunst Kammer Martin Wasser-
vogel, 1928, Kat.-Nr. 23 („Brandenburger Tor“), Abb.
Tf. IX

Literatur und Abbildung

Anton Mayer: Lesser Ury, Ausstellung in der Kunst-
kammer Wasservogel. In: 8 Uhr Abend Blatt, Berlin,
29.3.1928, 2. Beiblatt (Brandenburger Tor) / Verstei-
gerungskatalog: Der künstlerische Nachlaß von Lesser
Ury, 129 Ölgemälde, 123 Pastelle. Berlin, Paul Cassirer,
21.10.1932, Kat.-Nr. 110, Abb. S. 42 / Preisbericht Paul
Cassirer, Berlin, 21. Oktober 1932 Nachlaß, Lesser-
Ury. In: Die Weltkunst, Jg. VI, Nr. 45, 6.11.1932,
(Nr.110: 450 Reichsmark) / Joachim Seyppel: Lesser
Ury. Der Maler der alten City. Leben, Kunst, Wirkung.
Eine Monographie. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1987,
S. 206, Nr. 416 (Brandenburger Tor)

Kunsthistorischer Begleittext unter grisebach.com

9 William Eggleston

Memphis, Tennessee 1939 – lebt in Memphis, Tennessee

H. C. VARNER GRO.[CERY]. 1970

Dye-Transfer-Abzug, 1972. 30,9 × 46 cm
(40,4 × 50,7 cm) (12 1/8 × 18 1/8 in. (15 7/8 × 20 in.)).
Im Blattrand unten rechts mit rotem Wachsstift
bezeichnet: „Ex 1“. Auf Originalkarton (43 × 51 cm)
aufgezogen, rückseitig mit Bleistift signiert und
mit Datum des Abzugs. [2005]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 10.000–15.000

USD 11,900–17,900

- Exemplarisches Beispiel früher Farbfotografie in der Kunst
- Vereint zentrale Themenfelder Egglestons: typisch amerikanische Alltags- und Warenkultur, Verfall und Verlassenheit, Konzept des Unterwegsseins
- Intensive Farbigkeit und Leuchtkraft sowie besondere Lichtstabilität durch Dye-Transfer-Verfahren

In einer Zeit, in der fast ausschließlich die Schwarz-Weiß-Fotografie als Gegenstand der Kunst akzeptiert wurde, erregte die am 25. Mai 1976 eröffnete Ausstellung „Photographs by William Eggleston“ im New Yorker Museum of Modern Art großes Aufsehen. Erstmals widmete das renommierte Haus einem Künstler, der die Farbfotografie in den Mittelpunkt seines Schaffens gestellt hatte, eine umfassende monografische Sonderausstellung mit aufwendig gestaltetem Katalog. Der legendäre Kurator John Szarkowski präsentierte darin 75 Dye-Transfer-Abzüge von Aufnahmen, die Eggleston zwischen 1969 und 1972 fotografiert hatte. Teil der Sonderausstellung war auch die vorliegende Fotografie von dem Schild eines Lebensmittel Ladens (Grocery).



10 Konrad Lueg

1939 – Düsseldorf – 1996

„Bockwürste auf Pappteller“. 1962/63

Tempera und Acryl auf Leinwand. 100,3 × 99,7 cm (39 ½ × 39 ¼ in.). Rückseitig mit Filzstift in Schwarz signiert und datiert: Lueg 62/63. Werkverzeichnis: Kellein 14. Rückseite: rosa übermaltes Gemälde mit eingeritzter Skizze. [3387]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland (1964 als Geschenk vom Künstler erhalten)

EUR 80.000–120.000

USD 95,200–143,000

Ausstellung

Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus. Düsseldorf, Möbelhaus Berges, 1963 / Präsentation im Garten der Galerie Parnass, Febr./März 1964 als Vorbereitung für die Ausstellung im November: Neue Realisten. Wuppertal, Galerie Parnass, 1964

Literatur und Abbildung

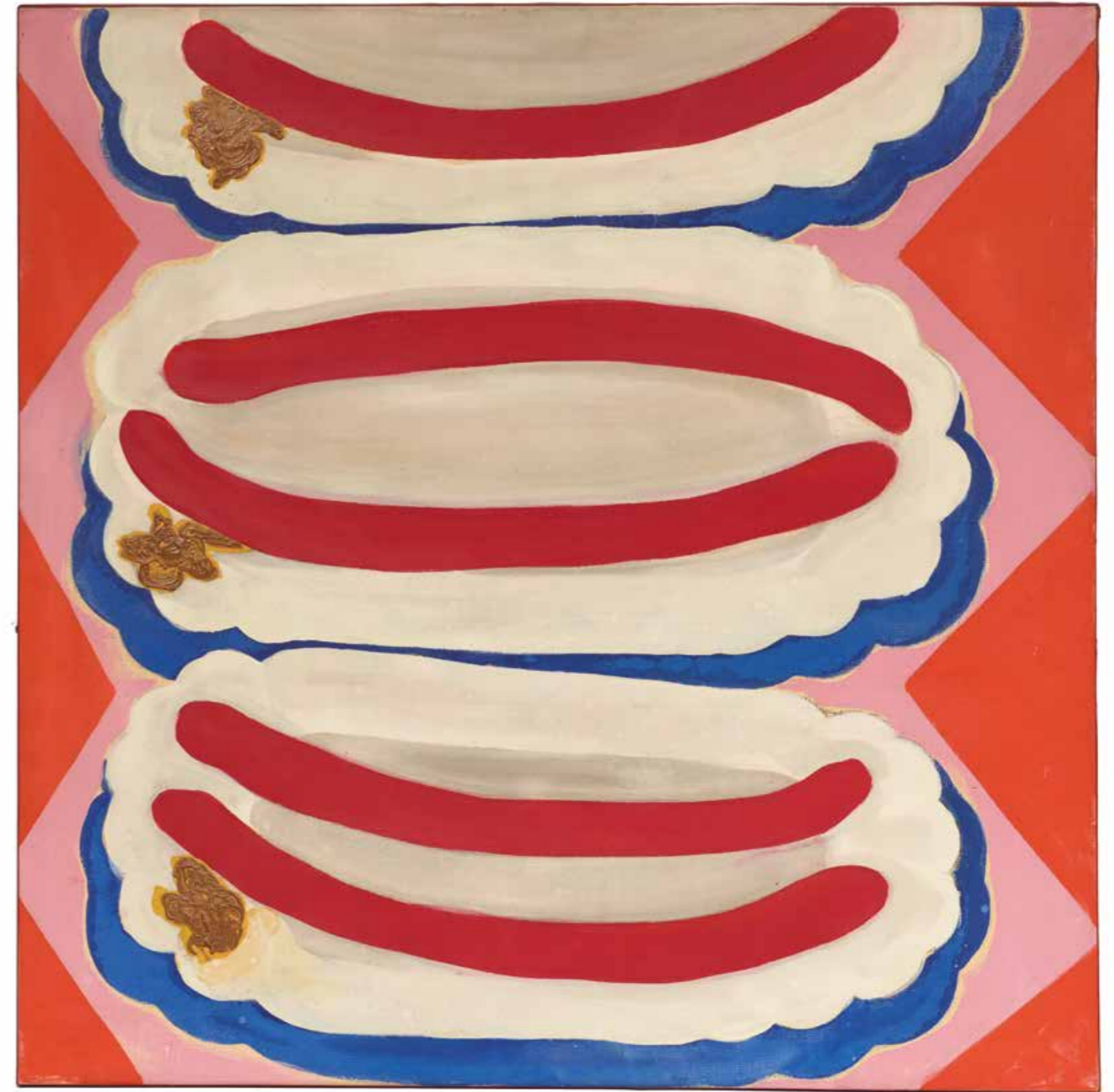
Will Baltzer u. Alfons W. Biermann (Hg.): Treffpunkt Parnass. Wuppertal 1949–1965. Köln, Rheinland-Verlag, 1980, Abb. S. 262 / Susanne Küper: Konrad Lueg und Gerhard Richter: „Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus“. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 53, 1992, Köln, DuMont Buchverlag, S. 289–306, Abb. S. 295 (hier in unvollendetem Zustand ohne die roten Dreiecke links und rechts) / Ausst.-Kat.: Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg. Bielefeld, Kunsthalle; Gent, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.); New York, PS1 Contemporary Art Center, 1999/2000, Abb. Tf. 14, S. 52 (hier in unvollendetem Zustand, s.o.)

Eine illustre Ausstellungshistorie, als Konrad Luegs Bild „Bockwürste auf Pappteller“ sie erlebt hat, lässt sich kaum vorstellen: Erstmals war es am Abend des 11. Oktober 1963 von 20 bis 21.30 Uhr in der legendären Schau „Leben mit Pop. Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus“ im Düsseldorfer Möbelhaus Berges zu entdecken. Nachdem Gerhard Richter und Konrad Lueg, so nannte sich Konrad Fischer als Künstler, „um bei der Häufigkeit des Namens Fischer etwaigen Verwechslungen aus dem Wege zu gehen“, eine Ausstellung in einem 32 Quadratmeter großen Raum in der dritten Etage des Hauses verworfen hatten, beschlossen sie, kurzum das gesamte Möbelhaus ohne Veränderungen auszustellen. In der Möbelausstellung auf der dritten Etage, die den Besuchern u.a. 81 Wohnzimmer und 72 Schlafzimmer bot, stellten sie ihre vergleichsweise wenigen Werke in den unterschiedlichen Einrichtungen auf. Gerhard Richter zeigte seine Bilder „Mund“, „Papst“, „Hirsch“ und „Schloß Neuschwanstein“ und Konrad Lueg die Werke „Vier Finger“, „Betende Hände“, „Bügel“ und „Bockwürste auf Pappteller“. Nach der Demonstration am Eröffnungsabend, während der die Besucher im „Wartezimmer“ nach zuvor vergebenen Nummern aufgerufen und in kleinen Gruppen von den Künstlern von oben nach unten durch das Haus geführt wurden und danach, die Choreografie verlassend, eigene Wege gingen, war die „Ausstellung“ bis zum 25. Oktober 1963 zu sehen.

Im Februar oder Anfang März des Folgejahres stellte Konrad Lueg „Bockwürste auf Pappteller“ in der Vorgartenausstellung der Wuppertaler Galerie Parnass auf. Gerhard Richter, Sigmar Polke, Manfred Kuttner und Konrad Lueg waren mit einem geliehenen Kleintransporter und zahlreichen Werken unaufgefordert zu dem Galeristen Rudolf Jährling gefahren und stellten ihre Arbeiten im leicht mit Schnee bedeckten Vorgarten der Galerie auf. Die Aktion hatte Folgen, dem Galeristen gefielen die Bilder, und im November eröffnete die Galerie Parnass tatsächlich die Ausstellung „Sigmar Polke, Gerhard Richter, Konrad Lueg“. Einige der im Vorgarten aufgestellten Werke kehrten so nach Wuppertal zurück. Nicht aber Luegs „Bockwürste auf Pappteller“. Das Bild hatte Konrad Lueg zwischenzeitlich verschenkt. In der Forschung und im Kunsthandel galt diese Rarität des „German Pop“ seitdem als verschollen. AGT



„Vorgartenausstellung“ in der Galerie Parnass, Wuppertal, Februar 1964



Hubertus Butin Gerhard Richters „Umgeschlagenes Blatt“ und die Lust am Schein

Bilder sind „umso besser, je schöner, klüger, irrsinniger und extremer, je anschaulicher und unverständlicher sie im Gleichnis die [...] unbegreifliche Wirklichkeit schildern“ (Gerhard Richter, in: documenta 7, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum u. a., Kassel 1982, Bd. 1, S. 85). Gerhard Richters kunst- und erkenntnistheoretische Äußerung trifft wohl auf keine andere Bildgattung so sehr zu wie auf seine verführerischen Trompe-l'œil-Stilleben (Augentäuschungen) von 1965 und 1966. In jenen Jahren produzierte er unter dem Titel „Umgeschlagenes Blatt“ fünfzehn kleinformatige Ölgemälde auf Leinwand, von denen vierzehn Exemplare das gleiche Motiv zeigen (Abb. rechts): eine perfekt illusionistische Darstellung

eines Blattes, dessen eine Ecke sich nach oben wölbt, als wenn es sich um das Papier eines Skizzenblocks handeln würde. Das vorliegende fünfzehnte Exemplar in Hellgrau und Weiß (Abb. links) sticht aus dieser Serie hervor, da es im Gegensatz zu den anderen Gemälden kein Hoch-, sondern ein Querformat ist und motivisch ein Blatt zeigt, das vertikal in der Mitte zerrissen worden ist. Die dadurch ungleichmäßige Blattkante wölbt sich nach rechts, wirft auf die darunterliegende Fläche einen Schatten und scheint somit in den Betrachterraum hineinzuragen.

Das verwirrende Spiel mit den Realitätsebenen hebt die Distanz zwischen Abbild und Abgebildetem auf. Denn das Motiv des Blattes kommt den Betrachtenden nicht nur in einem Augentrag entgegen, sondern die drei geraden Papierränder rechts, oben und

unten entsprechen den Kanten des Gemäldes, als wenn das dargestellte Blatt und die Fläche der Leinwand ein und dasselbe wären. Der Effekt der bildnerischen Vortäuschung einer Dreidimensionalität wird somit noch verstärkt.

Gerhard Richter hat mit diesem „Umgeschlagenen Blatt“ eine künstlerische Tradition aufgegriffen, die bis ins griechische Altertum zurückreicht. In der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin befindet sich das Fragment (Abb. rechts) eines Fußbodenmosaiks aus dem Königspalast von Pergamon aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Christus. Der Künstler Hephaistion als Ur-



Los 11



Gerhard Richter. Umgeschlagenes Blatt. 1965. Öl/Lwd. Museum Kurhaus Kleve



Hephaistions Signatur. Mosaikfragment aus Pergamon. 1. Hälfte d. 2. Jhs. v. Chr.. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung

heber der Arbeit hat seinen Namen scheinbar auf einem Pergament notiert, das auf dem Mosaik mit rotem Siegelwachs befestigt ist, wobei sich die rechte untere Ecke gelöst und nach oben gerollt hat und einen kleinen Schlagschatten wirft. Das Blatt ist jedoch ein aus kleinen, farbigen Steinchen bestehendes Element des Mosaiks und somit ein äußerst raffiniertes Trompe-l'Œil.

In der Ölmalerei waren Bilder von sich wölbenden Blattecken bei Sammlern besonders im 17. und 18. Jahrhundert sehr beliebt und fanden weite Verbreitung. So war etwa der Franzose Gaspard Gresly Mitte des 18. Jahrhunderts auf malerische Darstellungen von schwarz-weißen Druckgrafiken spezialisiert, die an groben Holzwänden befestigt und mitunter halb zerrissen sind (Abb. unten). Damit wird nicht zuletzt auf den Wettstreit der Künste und die Überlegenheit der Malerei verwiesen, die andere Kunstgattungen illusionistisch nachzuahmen vermag. Und wie bei Hephaistion wird auch bei Gresly die Darstellung des dreidimensionalen Objekts zum täuschenden Eindruck realer Präsenz.

Der Grund für das spezifische Interesse Gerhard Richters am Trompe-l'Œil liegt in seinem erkenntnistheoretischen Skeptizismus gegenüber der im „Grundsätzlichen unverständlichen Welt“ (ebd., S. 85), wie er es nennt. So ist für den Künstler immer nur der bloße „Schein der Realität“ darstellbar, was einer modellhaften Relativierung der Abbildbarkeit gleichkommt (Gerhard Richter, zit. nach: Robert Storr: Gespräch mit Gerhard Richter, in: Gerhard Richter. Malerei. Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York u. a., Ostfildern-Ruit 2002, S. 297f.). Und optische Täuschungen machen geradezu demonstrativ die Beschränktheit und Unvollkommenheit der Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten bewusst, da sie als illusionäre Techniken von vornherein auf Täuschung und Irritation angelegt sind. Mit List und Lust spürt Richter dem Schein und dem Augentrag nach und befragt diese nach ihrer heutigen bildnerischen Möglichkeiten.



Gaspard Gresly. Trompe-l'œil à la gravure de l'usurière. 1747. Öl/Lwd. Privatsammlung

11 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„Umgeschlagenes Blatt“, 1966

Öl auf Leinwand, 18 × 21 cm (7 1/8 × 8 1/4 in.).

Rückseitig mit Filzstift in Schwarz mit der Werknummer bezeichnet, zweifach signiert und datiert: zu Nr. 70 Richter 28.12.66. Auf dem Keilrahmen der Stempel in Schwarz: KASACK FRANKFURT A.M. Werkverzeichnis: Elger zu 70. [3568] Gerahmt.

Provenienz

Hermann Kasack, Frankfurt a. M. / Artax, Düsseldorf / Privatsammlung, Rheinland

EUR 600.000–800.000

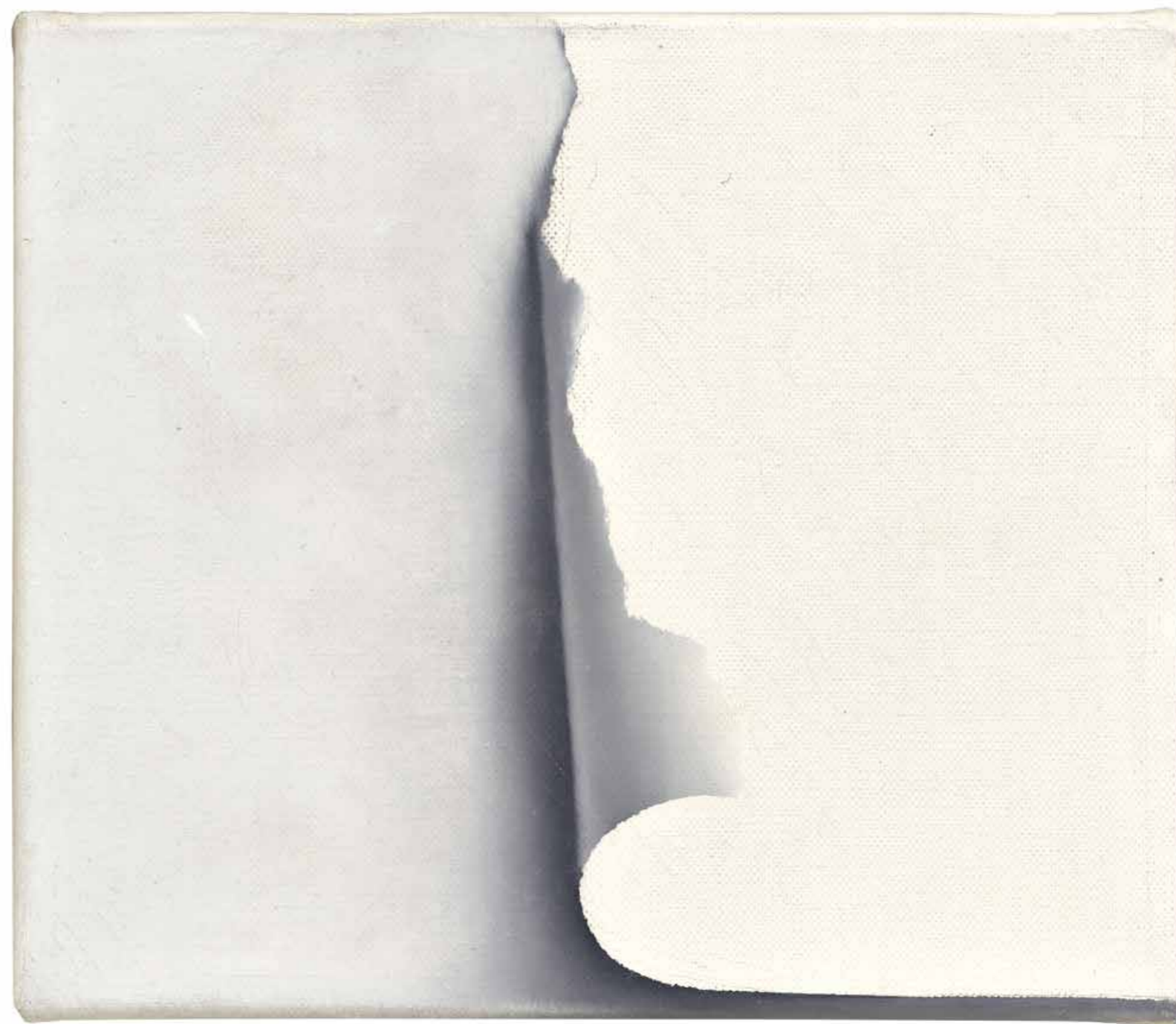
USD 714,000–952,000

Ausstellung

Portrait einer Sammlung, z.B. Kasack, Frankfurt a. M., Frankfurter Kunstverein, 1978

- Das einzige Querformat in der 15-teiligen Serie der „Umgeschlagenen Blätter“
- Faszinierendes Spiel mit Realitätsebenen
- Neuinterpretation einer jahrhundertealten Bildtradition

Das verwirrende Spiel mit den Realitätsebenen hebt die Distanz zwischen Abbild und Abgebildetem auf.



Originalgröße

Uwe M. Schneede **Energieströme als Partitur – die Eurasienstäbe von Joseph Beuys**

Auf einer angejahrten Pressspanplatte mit Arbeitsspuren verlaufen zwischen zwei äußeren, seitlich angeordneten Stationen lockere Eisendrähte hin und her. An dieser Verspannung hängen wohlproportioniert in unterschiedlichen Abständen fünf Kupferdrähte, die sich halten, weil sie an den Enden kurz zurückgebogen sind.

Es handelt sich bei diesem Objekt um ein bearbeitetes Fundstück, ein modifiziertes Readymade. Als der Berliner Galerist René Block 1974 seine New Yorker Niederlassung vorbereitete, schlug Joseph Beuys ihm für die Eröffnungsveranstaltung, für die Block ihn vorgesehen hatte, eine Installation mit Werkstattcharakter vor (zu der es dann nicht kam, weil Beuys die „Coyote“-Aktion vorzog). „In der

Hoffnung, ihm Material zu verschaffen“, berichtete René Block 1989 im „Kunstforum“, „führte ich ihn in die Werkstatt meines Vaters am Niederrhein.“ Der Mechaniker und Erfinder wollte die Werkstatt aus Altersgründen aufgeben, Beuys konnte sich aussuchen, was er brauchte. Doch entschied er sich, alles zu übernehmen, und bestellte sogleich einen Transporteur. Einige Arbeiten entstanden noch vor Ort, so die „Eurasienstäbe“.

Sein Vater, ergänzt Block heute, hatte mithilfe einer Pressspanplatte einen Fußwärmer entwickelt, wobei durch die Drähte des (mit einer weiteren Platte bedeckten) Objekts der Strom geflossen sei. Dessen Relikt griff Beuys sogleich auf. Die Stücke von Kupferspulen, die zur Reparatur von Motoren benötigt waren, hätten greifbar herumgelegen, sie mussten nur zugeschnitten und zurechtgebogen werden. Mit Pinsel und Farbe, meint René Block, sei der Künstler nicht darangegangen.

Beuys dürfte zunächst der dem Objekt noch inhärente, diesen durchlaufende Strom – in seiner Begrifflichkeit: der Energiefluss – angeregt haben. Mit dem hinzugefügten Kupferdraht stellte er eine symbolische Verbindung zwischen den mitgedachten Energieströmen her. Die gekappte U-Form war bei ihm schon sehr früh, in einem kleinen Objekt von 1958, eher als eine Art Antenne und noch ohne wei-

tergehende Bedeutung aufgetaucht (Abb. rechts), und 1966 hatte er in der Aktion „EURASIA“ in Kopenhagen (die dann leicht verändert auch in der Berliner Galerie René Block stattfand) diese Form als „Eurasienstab“ eingesetzt, und zwar als Kreide-

markierung auf dem Boden. Allein durch den Titel der Aktion wurde angedeutet, dass es thematisch um die Zusammenführung zweier Welten ging.

In der Aktion „EURASIENSTAB“ 1967 in der Wiener Galerie nächst St. Stephan und 1968 in der Wide White Space Gallery in Antwerpen spielte das titelgebende Objekt dann die Hauptrolle. Der Kupferstab – Kupfer als energieleitendes Material – war dort 3,64 Meter lang. Beuys führte ihn mehrfach an einer nackten Glühbirne, die an der Decke hing, vorbei und bestrich dann mit ihm vier raumhohe Filzwinkel, die einen Raum im Raum andeuteten, als übertrüge er die aufgenommene Energie auf die Raumecken, die für ihn das erkaltete rationalistische Prinzip vergegenwärtigten.

Zur Orientierung für den musikalisch an der Aktion mitwirkenden dänischen Künstler Henning Christiansen fertigte Beuys eine „Partitur zu EURASIENSTAB“ an. Darin liegt die mit „EURASIENSTAB“ beschriftete U-Form über dem als geteilt bezeichneten Europa, kommt weither von Osten, reicht in den Westen hinein und kehrt dann wieder ein Stück in den Osten zurück: die symbolische Aufhebung der Teilung, ein Vereinigungszeichen, das den Gedanken der Verbindung von östlichen (asiatischen) und westlichen (europäischen) Kultureigenschaften veranschaulicht; in den östlichen sah Beuys – wie der von ihm geschätzte Anthroposoph Rudolf Steiner – die Intuition verkörpert, in den westlichen die Rationalität. Beide, die spirituellen und die intellektuellen Elemente, zusammenzuführen, verstand Beuys als eine seiner wichtigsten Aufgaben, um die Ganzheit des Menschseins wieder herzustellen. Das Vehikel war der Eurasienstab, ein Aktionsgerät, das die Spaltungen (auch die politischen) symbolisch überwand.

In diesem modifizierten Readymade von 1974 wird der Gedanke auf eher abstrakte Weise aufgegriffen: Zwischen zwei Polen die Energieströme, die begleitet und vor allem symbolisch aktiviert werden durch die kupfernen U-Formen. Dabei wirken die Drähte wie Notenlinien, die Kupferstäbe wie Noten und das ganze Objekt wie eine Partitur im Beuyschen Sinne: wie die Idee oder der Impulsgeber für eine Aktion.

Die für Beuys' Ästhetik charakteristische Wertschätzung eher zufälliger Spuren – auch der farblichen Spuren – des vorausgegangenen Gebrauchs ist durch den Eingriff mit einem geformten Material von eigener Bedeutung zu einem der kompositen Werke geworden, wie sie Beuys' Objektkosmos im Darmstädter Block auf vielfältigste Weise ausfüllen und ausbilden.



Joseph Beuys: Aktion: EURASIA, 1966, Galerie René Block, Berlin



Joseph Beuys, Eurasier, 1958



Los 12



12 Joseph Beuys

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

Eurasienstäbe. 1974

Assemblage: Acryl, Kupfer, Draht und Metall auf Hartfaser. 40 × 60 cm (15 ¾ × 23 ¾ in.). Rückseitig mit Bleistift signiert und datiert: Joseph Beuys 1974. [3276] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland (1974 in der Galerie René Block, Berlin, erworben)

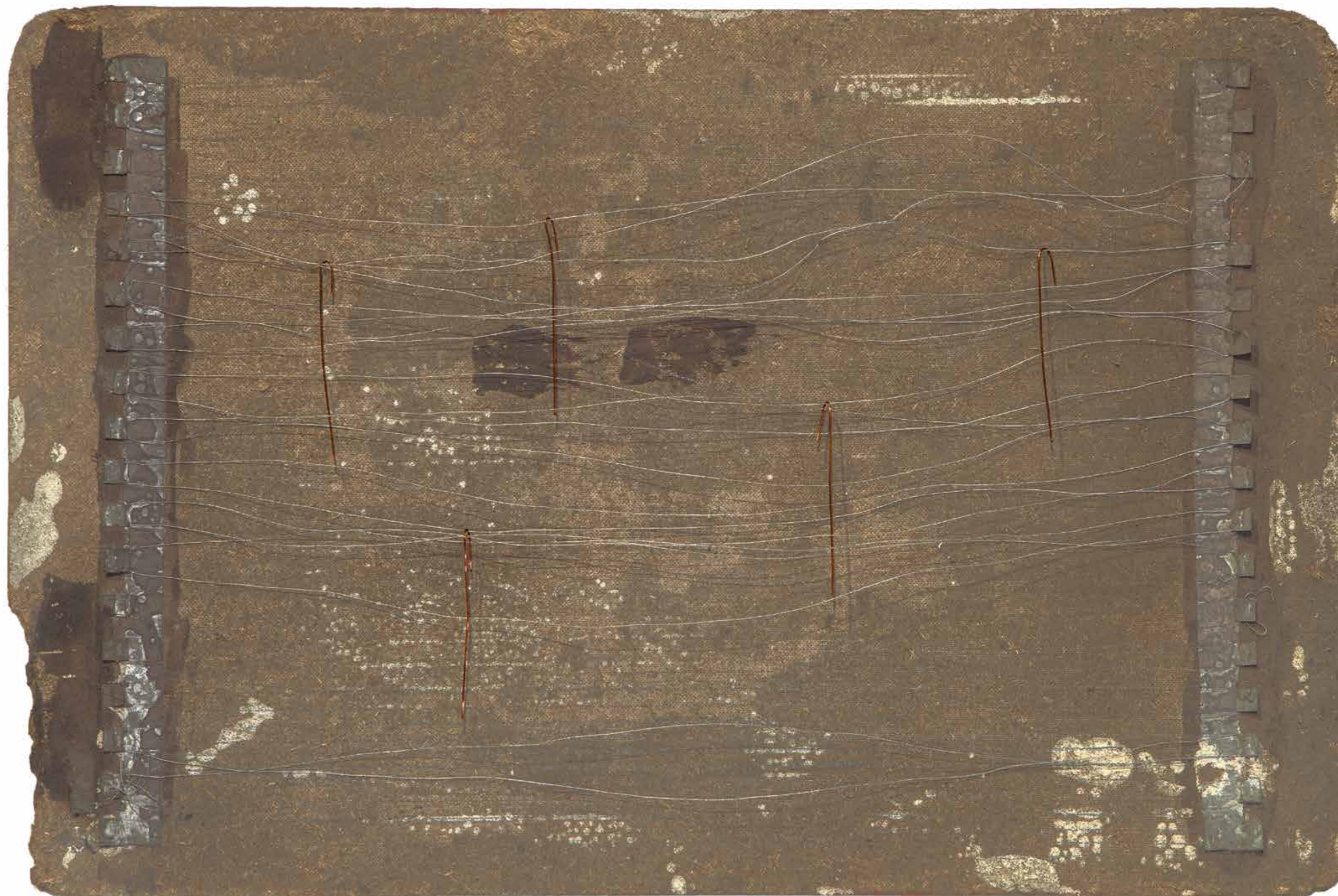
EUR 60.000–80.000

USD 71,400–95,200

- Eindringliches Zeugnis für den erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys
- Vom Künstler bearbeitetes Readymade aus der Werkstatt von René Blocks Vater am Niederrhein
- Nach fast 50 Jahren erstmals auf dem Kunstmarkt



Rückseite

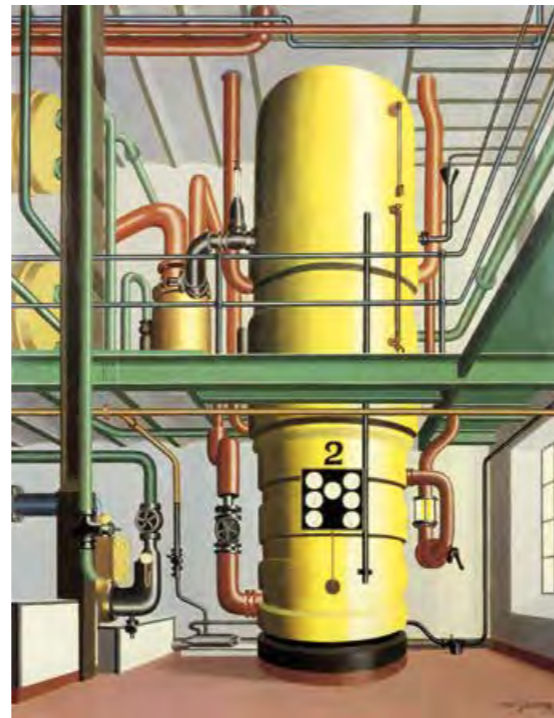


Martin Schmidt Carl Grossberg und die Magie der Konstruktion

Beuys wollte Spiritualität und Intellektualität zusammenführen, um die Ganzheit des Menschen wiederherzustellen.



Carl Grossberg und seine Bilder sind Ausnahmen in einem kunstgeschichtlichen Raum, der mit den Begriffen Neue Sachlichkeit, Magischer Realismus und Neue Objektivität zwar vermessen, aber nicht vollständig erhellt wird. Grossbergs Werk siedelt in den Schatten dieses Raums, weshalb wir es punktuell beleuchten müssen. Der Maler selbst sprach von „Traumbildern“, und der schlichte Begriff charakterisiert durchaus treffend die Verbindung von technikaffiner Akkuratess und untergründiger Beunruhigung, die seine Bilder auszeichnen. In der Faszination der Maschinenwelt lauert zugleich eine Entseelung, die mit der Abwesenheit des Menschen einhergeht und nur gelegentlich von einer unheimlichen Kreatur wie der Fledermaus oder unserem nächsten Verwandten, dem Affen, gebrochen wird. In diesem Limbo, einem Raum zwischen Ratio und Unterbewusstsein, gedeihen die Werke des Malers, sie werden vom Stillstand der Zeit genährt, die Vergangenheit aufsaugt und Zukunft nicht denken lässt. Carl Grossberg hat seine Empfindung so beschrieben: „Schon immer hatte ich (mich) mit den Fortschritten der Technik beschäftigt, fühlte aber, wie manche wesentlichen Dinge durch diese Entwicklung entglitten“ (in einem Brief an Konsul A. Brinckman vom 25. August 1932, zit. nach: Ausst.-Kat. Carl Grossberg, Retrospektive zum 100. Geburtstag. Wuppertal, Tübingen, Kiel und Bad Homburg, 1994/95, S. 69).



Carl Grossberg. Der gelbe Kessel. 1933. Öl/Lwd. Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Wesentliches bestimmt auch sein einziges Selbstbildnis, das der Künstler in einer typischen technikbefrachteten Umgebung ansiedelt. In Frontalsicht gegeben, scheint er uns ernst und regungslos anzuschauen, doch eigentlich geht sein Blick nach innen, in jene Zwischenwelt, die zu betreten uns nur über seine Bilder möglich ist. Zwar gibt er sich hier einerseits als buchhalterischer Chronist, dessen Instrument der Pinsel ist, andererseits wirkt er entrückt, als würde er genau dem Entgleiten der wesentlichen Dinge zuschauen müssen, von dem er im oben zitierten Brief schreibt. Der Hintergrund ist zweigeteilt. Rechts ist ein glänzender Dampfhammer zu sehen, der einen Metallzylinder bearbeiten könnte – wenn er denn arbeiten würde. Aber wie so oft in Grossbergs Bildern ist die ganze Szenerie

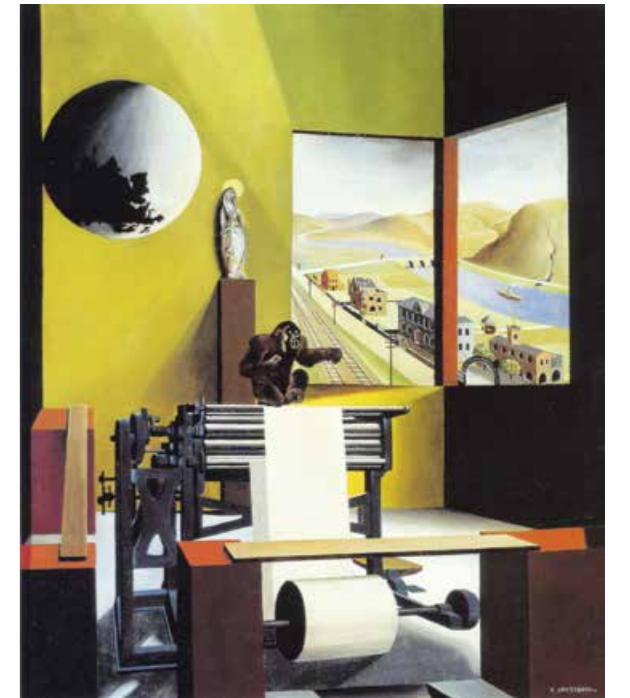
stillgestellt, wie auch der Maler selbst, als habe die Zeit innegehalten. Links geht der Blick auf eine weite Ebene, die durch rechtwinklige, zentralperspektivisch sich verkürzende Segmente strukturiert ist. Das wirkt einerseits wie eine Art Raumflughafen, andererseits wie die Oberfläche eines riesenhaft vergrößerten Mikrochips. In der Kombination von Innen- und Außenraum, der technischen Vorgänge, die nicht vor sich gehen, und der nicht bestimmaren emotionalen Temperatur des Dargestellten, gehört auch dieses Selbstbildnis zu den Traumbildern, die sich eindeutiger Lesart entziehen.

Grossbergs Kunsthändler Karl Nierendorf warb sehr für das Selbstbildnis. Er stand, wie auch Grossberg selbst, wegen der Lithografien zum „Bewag Kraftwerk West“ (Grisebach, Auktion 331, Moderne Kunst, Los 400) in Verhandlungen mit dem Ingenieur Martin Rehmer, der als Mittelsmann des Berliner Elektrizitätsversorgers fungierte. Rehmer wollte zunächst nicht mehr als 500 Mark dafür ausgeben, aber Nierendorf gelang es, den potenziellen Verkaufspreis auf 800 Mark zu steigern. So wurde „schliesslich zwischen Tür und Angel fest [...] vereinbart“, dass Rehmer das Werk zur Ansicht erhalten solle, und Nierendorf konnte vermelden: „Das Selbstbild lasse ich sofort hinbringen“ (Brief Nierendorfs an Grossberg vom 11. Juli 1930). Wie wir wissen, erwarb der Ingenieur dann das Bild, und auch Grossberg konnte seine Folge der Lithografien über das Kraftwerk West der Bewag erfolgreich vollenden.

Als Auftragswerk sind diese Lithografien deutlich nüchterner als Grossbergs freie Gestaltungen. Gleichwohl atmen auch sie die unterschwellige Magie, die in Grossbergs ganz eigener Sicht gründet. Der Realismus ist nur einerseits deskriptiv-neutral. Die technischen Anlagen scheinen ohne Menschen auszukommen und gewinnen dadurch eine latent unheimliche Präsenz, als würden sie ewig weiterlaufen, auch wenn ihre Urheber längst nicht mehr sein werden. Die oben konstatierte Entseelung wird so auf alchemistische Weise in eine Beseelung der Maschinenwelt verwandelt, die nicht mehr für den Menschen wirkt, sondern sich in mechanisch-elektrischer Selbstgenügsamkeit quasi um sich selbst dreht.



Los 13



Carl Grossberg. Maschinensaal. 1925. Öl/Lwd. Von der Heydt-Museum, Wuppertal

13 Carl Grossberg

Wuppertal-Elberfeld 1894 – 1940 b. Lâon

Selbstbildnis. 1928

Öl auf Holz. 70,1 × 60 cm (27 5/8 × 23 5/8 in.). Unten rechts signiert und datiert: CARL GROSSBERG 1928. Retuschen. [3003] Gerahmt.

Provenienz

Atelier des Künstlers / Galerie Nierendorf, Berlin (in Kommission vom Künstler, 1930) / Martin Rehmer, Berlin (1930 in der Galerie Nierendorf erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 300.000–400.000

USD 357,000–476,000

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat. Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Wuppertal, Von der Heydt-Museum; Tübingen, Kunsthalle; Kiel, Kunsthalle; Bad Homburg, Sinclair-Haus, 1994/95, Abb. S. 65 (als verschollen aufgeführt)

Wir danken Ergün Özdemir-Karsch, Galerie Nierendorf Berlin, für die Einsichtnahme ins Galeriearchiv.

Es liegt eine Leihanfrage vor für die Ausstellung „August Sander et la Nouvelle Objectivité“ im Centre Pompidou, Paris (11.5.–5.9.2022) und Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk (13.10.2022–19.2.2023).

- Das einzige Selbstbildnis des Künstlers
- Typisches Beispiel für Grossbergs Technik-Obsession
- Grossbergs Maschinen scheinen ein magisches Eigenleben zu führen

Sein Blick geht nach innen,
in eine Zwischenwelt, die nur
über das Bild zu betreten ist.



14 Peter Roehr

Lauenburg (Pommern) 1944 – 1968 Frankfurt am Main

Ohne Titel (FO-117). 1965

Collage aus Papier auf Karton. 48 × 48,5 cm
(18 7/8 × 19 1/8 in.). Rückseitig mit Filzstift in Blau signiert: Peter Roehr. Dort auch der Nachlassstempel und die mit Kugelschreiber in Schwarz eingetragene Nummer: FO-117. [3349] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 25.000–35.000

USD 29,800–41,700

Ausstellung

Kunst in Frankfurt. Hommage an Peter Roehr. Foto-Montagen der Jahre 1964–1966. Frankfurt a. M., Museum für Moderne Kunst im Fotografie Forum, 1994, Kat.-Nr. 20, Abb. S. 9 / Peter Roehr – Werke aus Frankfurter Sammlungen. Frankfurt a. M., Museum für Moderne Kunst/Städel Museum, 2009/10, Abb. S. 97 / Peter Roehr. 37 Works. Berlin, Grisebach, 2016, Abb. S. 36

- Arbeiten von Peter Roehr hängen unter anderem im Kunstmuseum Stuttgart, im Museum Ludwig, Köln, und im Städel Museum, Frankfurt a. M.
- Peter Roehrs Werke sind eine Absage an den Geniekult in der Kunst

Es ging Peter Roehr immer um das Eine – und darum, das Eine immer zu wiederholen. Das Prinzip der Montage, der Reihung von gleichen Einzelelementen, das als Zwang erscheint, war für ihn ein Mittel der Befreiung: aus den Problemen und den drängenden Fragen von Gestaltung, Komposition, Geniekult, Schöpfergeist. Er wollte als Künstler verschwinden, er wollte nicht seine „Signatur“ unter einer Arbeit zeigen, sie sollte sich auflösen im Nebeneinander der Formen. Er sah sich nur als Kellner, der die Dinge auf einem Tablett serviert, auf einem eckigen Tablett, möglichst quadratisch, und der dann, ganz dezent, wieder den Raum verlässt.

Roehr schnitt also aus und klebte aneinander. Aus Prospekten, Paketetiketten. Absolut wichtig war die industrielle Herstellung der Vorlage, um jeden Einbruch von Einzigartigkeit zu vermeiden. Die hasste Roehr wie die Pest und wie das Pathos. „Der ästhetische Gegenstand wird hierin vollkommen negiert – was zählt, ist die ästhetische Methode“, wie einmal Werner Lippert schrieb. „Ich verändere das Material, indem ich es wiederhole“, sagte Roehr. Bei ihm wird also Walter Benjamins berühmtes Wort vom „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ auf die Spitze getrieben: Seine Kunstwerke sind nichts anderes mehr als die Wiederholung der technischen Reproduktion. Genau das unterscheidet ihn von seinen Zeitgenossen Andy Warhol, Arman, Donald Judd oder Carl Andre, die sich auf ähnliche Weise dem Prinzip der Wiederholung näherten. Denn bei ihnen gab es noch einen „Künstler“ hinter dem Werk, Individualität, Komposition. Roehr hielt selbst Warhol noch für einen Romantiker, weil er den Siebdruck viel zu kreativ einsetzte, in einem letztlich doch malerischen, die Technik unterordnenden Ansatz. Und natürlich weil Warhol als Künstler wahrgenommen werden wollte. Roehr hatte das Ideal, „als Autor hinter nicht mehr erfundenen Bildern unkenntlich zu werden“. Dieses Ziel zumindest hat er, so muss man heute feststellen, nicht erreicht.

In seinem Benjamin-Taschenbuch von 1963 hat Roehr einen Satz besonders dick unterstrichen: „Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen.“ Das ist sein Credo. Es gibt keine Schwerpunkte und keine Verschiebungen, keine Moral und keine Fragen, es gibt kein Fazit und: keine Erlösung. Das Auge des Betrachters sucht verzweifelt nach einer kleinen Unebenheit, nach dem Bedeutungssprung, nach dem Fehler. Doch die Werke sind fehlerfrei. Ihre Oberflächenstruktur ist mit ihrer Tiefenstruktur identisch. „Ich verändere Material, indem ich es unverändert wiederhole – die Aussage ist: das Verhalten des Materials zur Häufigkeit seiner Wiederholung.“ So unerschütterlich und klar wie Peter Roehrs Kunst sind auch seine Selbstbeschreibungen. Auf jedem seiner Werke, vor jedem seiner Sätze könnte die Warnung stehen: „Achtung! Es ist nichts dahinter.“

Florian Illies



15 Konrad Klapheck

Düsseldorf 1935 – lebt in Düsseldorf

„ähnliche Eltern“. 1957

Öl auf Leinwand. 68 × 52 cm (26 ¾ × 20 ½ in.). Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert: Klapheck. Auf der oberen Keilrahmenleiste mit Bleistift betitelt: ähnliche Eltern. Auf der unteren Keilrahmenleiste mit einem Stempel der Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf. Werkverzeichnis: Pierre 13. [3556] Mit originaler Künstlerleiste.

Provenienz

Sammlung Fänn und Willy Schniewind, Neviges (1959 in der Galerie Schmela, Düsseldorf, erworben) / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 200.000–300.000

USD 238,000–357,000

Ausstellung

Kunst der Gegenwart in Wuppertaler Privatbesitz. Wuppertal, Kunst- und Museumsverein, 1965, Kat.-Nr. 64 / Konrad Klapheck. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1966/67, Nr. 13, Abb. S. 47

- Frühe Ikone aus der stilprägenden Zeit des Künstlers, kurz nach Entstehung der ersten „Schreibmaschine“
- Einzigartig eleganter Stil zwischen Hyperrealismus, Surrealismus und Pop-Art
- Museales Werk des berühmten Einzelängers in der deutschen Kunst mit hervorragender Provenienz

Die Schuhspanner treten zumeist paarweise auf und künden von den Freuden und Misslichkeiten in Liebe und Ehe.

Konrad Klapheck



16 Antonio Calderara

Abbiategrosso 1903 – 1978 Vacciago di Ameno

„Attrazione quadrata in dimensione rettangolare“. 1965
Öl auf Holz. 18 × 35,5 cm (7 1/8 × 14 in.). An der linken
Außenkante unten mit Kugelschreiber in Schwarz
monogrammiert und datiert: A. C. 1965. Rückseitig
auf einem gedruckten Etikett des Künstlers mit Kugel-
schreiber in Schwarz mit der Werknummer bezeich-
net, betitelt, (abweichend) datiert und mit den Maß-
angaben bezeichnet: MG 25 33, Attrazione quadrata
in dimensione rettangolare, 1966, 36 × 18. Rechts
daneben ein Etikett der Galleria Milano, Mailand.
[3516] Gerahmt.

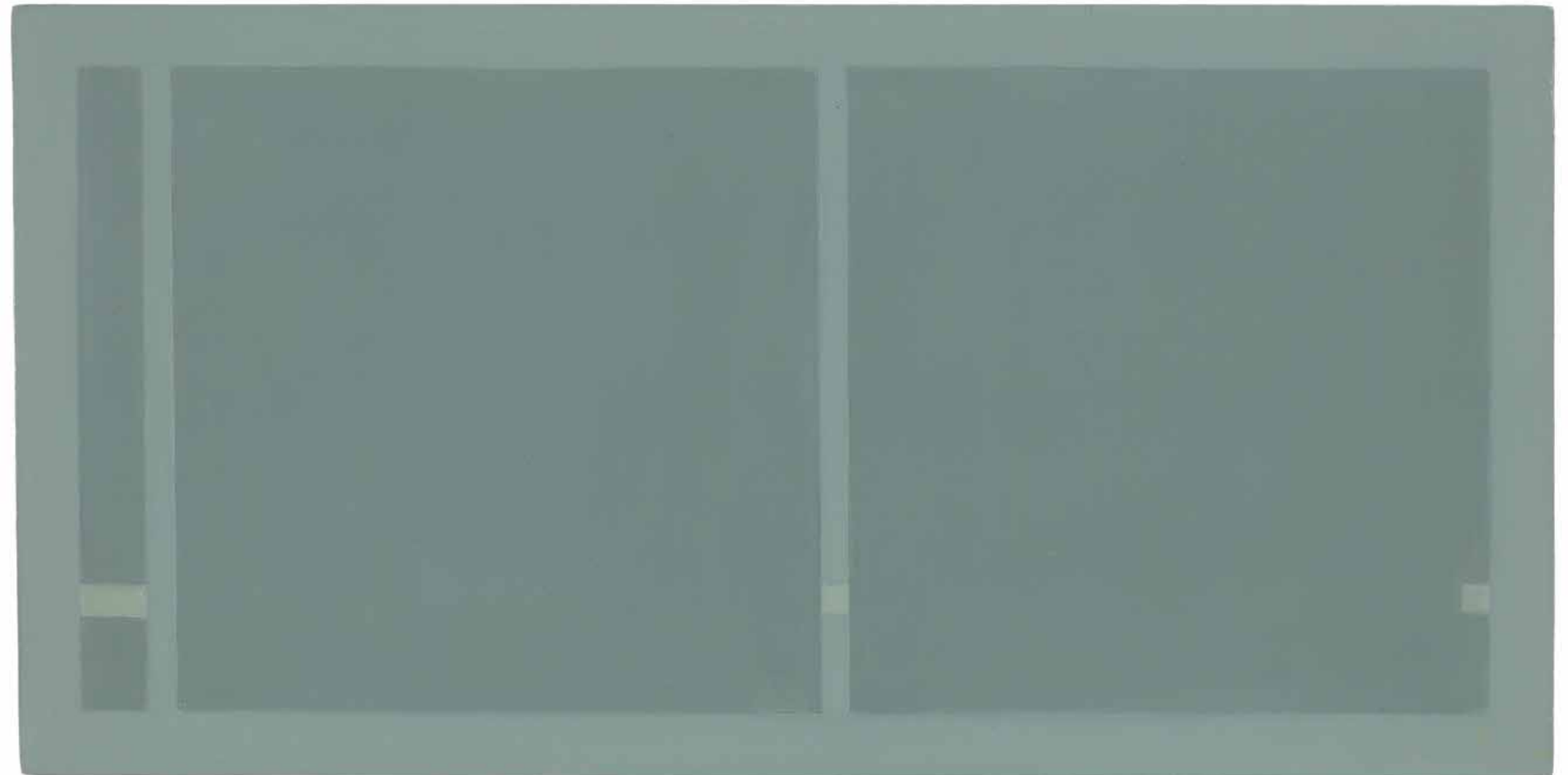
Provenienz

Privatsammlung, Schweden

EUR 30.000–40.000

USD 35,700–47,600

- **Minimalistisches Vokabular in der Tradition Piet Mondrians und Josef Albers'**
- **Werk von poetischer Stille und suggestiver Magie**
- **Bedeutendes Gemälde aus der zentralen Schaffensphase des Künstlers**



Uwe M. Schneede **Wie Gerhard Richter mit dem Pinsel die Fakten verunklärte und damit das Bild dynamisierte**



Gerhard Richter bei Domberger. Stuttgart 1967

Als Gerhard Richter 1961 vom Osten in den Westen, von Dresden nach Düsseldorf wechselte und dort sein Akademiestudium fortsetzte, saß er zwischen zwei Stühlen: Den staatlich geprägten Realismus hatte er bewusst hinter sich gelassen, die realistischen Ansätze im Westen fand er „bejammernswert“, und die im Westen vorherrschende Abstraktion langweilte ihn. Aber er wollte malen, Maler sein. Da stieß er in einer internationalen Kunstzeitschrift auf Reproduktionen von amerikanischer Pop-Art. Dass ein Roy Lichtenstein die Werbung für ein Küchengerät ernsthaft zum Bild werden lassen konnte, eröffnete ihm nach dem ersten Eindruck, das ginge einfach zu weit, dann überraschend die Möglichkeit, die Malerei im herkömmlichen Sinn zu umgehen. Doch statt wie der Amerikaner konsumkritisch auf Werbeanzeigen zurückzugreifen, setzte er trivialer an: erst bei Fotos aus dem eigenen Familienalbum und dann bei Abbildungen aus verbreiteten Unterhaltungszeitschriften (Illustrierten). Aber

weder ahmte er die Fotos nach, noch malte er sie ab, er war kein Realist und auch kein Fotorealist. Nach ersten Experimenten mit verschiedenen bildnerischen Übertragungsverfahren erwies sich die Verwischung der zur Übertragung des Fotos auf die Leinwand eingesetzten Farbe ab 1964 als tragfähiges Prinzip.

„Heidi“ aus dem Jahr 1965 ist dafür ein bezeichnendes Beispiel. Die Vorlage findet sich auf der zweiten Tafel in Richters seit 1962 angelegtem Abbildungskompendium „Atlas“. Was Richter am Foto, auch am gewöhnlichsten Amateurfoto interessierte, war die Authentizität: Es erschien ihm wahrhaftiger als ein erfundenes Bild, bedurfte aber der malerischen Verwandlung, wie ein bearbeitetes Ready-made. Normalerweise verlaufen die Verwischungen in seinen frühen Gemälden



Galerie René Block, Berlin, Schaperstraße 11. Eröffnungsausstellung der neuen Räume: Gerhard Richter. Dezember 1966/Januar 1967

waagrecht, hier dagegen ziehen sie sich schräg über das Gesicht, das dadurch dynamisiert, animiert wird. Die Pinselzüge verunklären die Fakten und klären das Bild. Aus dem ganz normalen Lachen der Vorlage ist so ein ausbrechendes Strahlen geworden, aus dem banalen Familienfoto ein lebhaftes Bild – wozu auch beiträgt, dass Richter, statt die gemusterte Tapete der Vorlage wiederzugeben, die groß angedeuteten Blumenmuster direkt wie Handlungsspuren auf die grundierte Leinwand setzte.



Los 17

17 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„Heidi“. 1965

Öl auf Leinwand. 35 × 37 cm (13 ¾ × 14 ⅝ in.). Rückseitig mit Filzstift in Schwarz signiert und datiert: Richter, 2.2.65. Werkverzeichnis: Elger 48–13. [3310]

Provenienz

Galerie René Block, Berlin / Privatsammlung, Berlin

EUR 280.000–350.000

USD 333,000–417,000

Ausstellung

Gerhard Richter. Eröffnungsausstellung der neuen Räume. Berlin, Galerie René Block, 1966/67 / Gerhard Richter. Billede efter billede. Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst, 2005, Abb. S. 30

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: Samling/Sammlung/Collection Block. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 1992, Abb. S. 263 (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: Mit dem Kopf durch die Wand... und etwas Neues finden. Fluxus aus der Sammlung René Block. Wuppertal, Kunst- und Museumsverein, 1996, Abb. S. 263 (nicht ausgestellt)

- Wichtiges Beispiel für die frühen Verwischungen Gerhard Richters
- Die Vorlage für „Heidi“ findet sich in Richters Abbildungskompodium „Atlas“
- Das marktfrische Gemälde ist erstmals auf einer Auktion

Gerhard Richter war kein Realist
und auch kein Fotorealist.





Andreas Fluck **Wie Emil Nolde die Sonnenblumen für seine Malerei entdeckte**

Dieses Gemälde mit dem schlichten Titel „Sonnenblume“ stammt aus einer überaus wichtigen Lebensphase Emil Noldes. Für den Maler und seine Frau Ada war es eine Zeit des Wandels, und ihre Aufbruchstimmung eröffnete optimistische Zukunftsperspektiven. 1927 hatte sich das Paar entschlossen, das seit 1916 bewohnte Haus Utenwarf auf der heute dänischen Seite der Landesgrenze zu Schleswig-Holstein aufzugeben, um wenige Kilometer weiter südlich einen Bauernhof zu erwerben. Hier wohnten die Noldes vorübergehend, während ab 1928 auf einer benachbarten leer stehenden Warft ihr lang gehegter Traum Wirklichkeit werden sollte: „Seebüll“ – ein im Bauhausstil errichtetes Künstlerhaus mit großem Atelier und privatem Ausstellungsraum.



Los 18

Und wo immer sich das Ehepaar Nolde niederließ, legte es sogleich fachkundig einen üppigen Blumengarten an. Doch nun pflanzten die Noldes zum ersten Mal Sonnenblumen, was sie bislang vermieden hatten, da der oft stürmische Westwind der Region ihr Hochwachsen verhinderte. Dieses Mal schuf ein hoher Schutzzaun aus Reetgras Abhilfe, und so konnte Nolde bereits im Herbst 1928 seinem Freund Hans Fehr stolz berichten: „Grüße will ich Dir senden von unserem jungen Garten mit seiner schwellenden Blumenfülle, so schön, wie niemals zuvor wir es hatten.“

Die Sonnenblumen steigen so hoch empor und ich, mit rückwärts gebeugtem Nacken, stehe der Schönheit dankbar, staunend davor. Es waren hier eine Reihe schönster Tage; kaum fassbare Farben glühten, und der Resedaduft wird getragen bis ins Haus“ (Brief Emil Noldes an Hans Fehr, 20. September 1928, Archiv der Nolde Stiftung).

Es mag überraschen, dass der vor allem durch seine farbenfrohen Blumenbilder bekannt gewordene Nolde erst jetzt, kurz nach seinem sechzigsten Geburtstag, das Motiv der Sonnenblume für seine Kunst entdeckte. Nun jedoch griff er es um so begieriger auf: Ab 1928 entstanden zahlreiche Ölbilder mit Sonnenblumen, dazu eine Vielzahl von Aquarellen, in denen der Maler die neuen farblichen und kompositorischen Möglichkeiten auslotete. Mit dem großen Vorbild Vincent van Gogh konnte und wollte er sich dabei nicht messen. Nolde ging stets seinen eigenen künstlerischen Weg und besaß mittlerweile das Selbstbewusstsein und die Souveränität, originäre Sonnenblumenbilder zu schaffen.

Das Bild „Sonnenblume“ – eines der ersten seiner Art – belegt Noldes Fähigkeiten eindrücklich. Es ist nur eine Pflanze, der er hier seine ganze Aufmerksamkeit schenkt (in späteren Werken werden es Paare oder auch ganze Gruppen sein). Doch sie füllt in der Komposition praktisch die gesamte rechte Bildhälfte. Das saftige Grün ihrer Blätter und Stängel kontrastiert sehr reizvoll mit dem orangegelben Kranz der Blütenblätter. Ihr Kopf mit dem dunkelbraunen Blütenstand hat sich nach der Sonne ausgerichtet – fast scheint es, als sei sie die Sonne selbst.

Nach der extremen Nahsicht rechts wechselt Nolde auf der linken Bildhälfte dramatisch die Perspektive und eröffnet einen Blick in weite Ferne, wo sich ein



Ada und Emil Nolde im Garten des Künstlerhauses Seebüll, um 1940

anderes eindrucksvolles Naturschauspiel entfaltet: Die tief ziehenden Schauerwolken spielen die zweite Hauptrolle auf diesem Gemälde. Mit den Gelb und Weiß aufscheinenden Gipfeln der Wolkenberge und dem intensiven Himmelblau treffen hier warme und kalte Farbzonen direkt aufeinander. Die zahlreichen Grautöne hat Nolde mit kurzen, sicheren Pinselschlägen aufgetragen. Sie bringen eine bemerkenswerte Dynamik ins Bild. Aber diese Dynamik steht nur vermeintlich in einem Gegensatz zur Statik der Sonnenblume. Vielmehr drängt sich der Gedanke auf, dass es Nolde darum ging, durch diese besondere Komposition beides gleichzusetzen, die Blume in seinem Garten und das wechselvolle Himmelsgeschehen – für ihn waren beide gleichberechtigte Teile der unendlichen Fülle irdischen Naturgeschehens.

Noldes bevorzugter Bildträger war seit je die Leinwand, nur vergleichsweise wenige Ölbilder malte er auf Holz. In den Jahren 1927 bis 1930 jedoch entstanden überraschend viele, nämlich insgesamt 21 Gemälde auf festem Holzgrund, darunter auch die „Sonnenblume“. Diese Wahl des Materials war zunächst rein pragmatischer Natur: Beim Ausräumen des großen Scheunenateliers auf Utenwarf war Nolde auf zahlreiche Resthölzer gestoßen, die der sparsame Maler in Seebüll zunächst vorrangig verwendete. Darüber hinaus jedoch bot eine stabile, nicht saugfähige Holzplatte gegenüber der Leinwand maltechnisch den Vorteil, die Ölfarben bereits im ersten Malgang mit deutlicher Pinselstruktur satt auftragen zu können, wovon Nolde in unserem Bild reichlich Gebrauch macht. Ein zeitraubender Bildaufbau in mehreren Farbschichten und mit entsprechend langen Trocknungsphasen erübrigte sich so zugunsten eines weitaus spontaneren Arbeitens an der Staffelei.

Posthum würdigte Hans Fehr die Meisterschaft des Blumenmalers Nolde mit den Worten: „Wer Mohn und Sonnenblumen von ihm gemalt gesehen hat, wird sich nur schwer in die Wiedergaben anderer Künstler versenken können. Licht, Farbe, Schönheit hat er in vollen Zügen eingefangen.“ (Hans Fehr: Emil Nolde. Köln 1957, S. 125)

18^N Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Sonnenblume“, 1928

Öl auf Holz. 73 × 88,5 cm (28 ¾ × 34 ¾ in.). Unten links (schwach lesbar) signiert: Nolde. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz erneut signiert und betitelt: Nolde Sonnenblume. Werkverzeichnis: Urban 1076 (dort ohne Abb. und mit den Maßen 90 × 74,5 cm). Kleine Retuschen. [3322] Gerahmt.

Provenienz

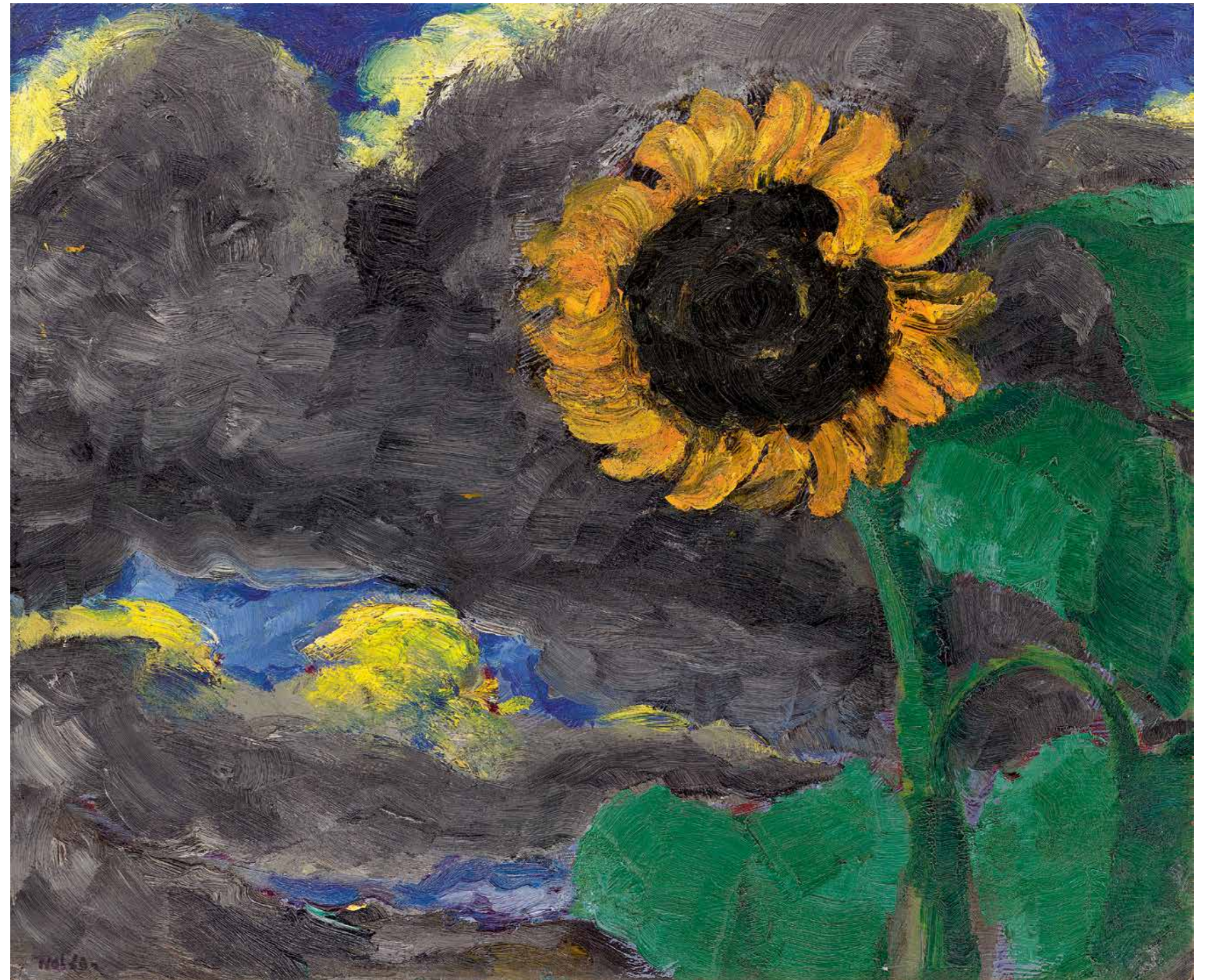
Salman Schocken, Berlin (nach 1930 erworben, in Familienbesitz bis 2006) / Privatsammlung, Großbritannien

EUR 700.000–1.000.000

USD 833.000–1.190.000

- Eines der ersten Sonnenblumen-Bilder im Schaffen des Künstlers
- Seltene Komposition in extremer Nah- und Fernsicht
- Reizvolles Farbenspiel in eindrucksvoll pastoser, expressiv-gestischer Malweise

Die Verwendung von Holz als Malgrund ermöglichte Emil Nolde eine besondere Plastizität des Farbauftrags.





Susanne Schmid Eine Symphonie aus farbigem Licht – Alexej Jawlenskys Sommertag in Ascona

Ins Freie, ins Licht! Unter diesem Motto wurde das kleine Tessiner Dorf Ascona zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Sehnsuchtsort für zahlreiche Aufbruchsbewegungen, die die industrielle Moderne ablehnten und nach alternativen Lebensformen suchten. Auf einem sonnenbeschienenen Hügel oberhalb des Lago Maggiore entstand im Jahr 1900 das Natur-Sanatorium Monte Verità, in dessen Umfeld sich

eine philosophische Gemeinschaft aus Naturheilern, Pädagogen, buddhistischen Mönchen und Wanderpredigern unterschiedlicher Heil Lehren ansiedelte. Mit Beginn des Ersten Weltkrieges kreuzten sich die Wege dieser frühen Aussteiger mit denen der intellektuellen Avantgarde, der Künstler, Pazifisten und Emigranten, für die Ascona zum Flucht- und Sammelpunkt wurde.

Als gebürtiger Russe musste auch der Maler Alexej von Jawlensky 1914 Deutschland innerhalb von 48 Stunden verlassen. Über St. Prex am Genfersee gelangte er mit Helene Nesnakomoff, dem gemeinsamen Sohn Andreas sowie Marianne von Werefkin nach Zürich. Als Jawlensky dort 1917 schwer erkrankte, verlegten sie ihren Wohnsitz ins südliche Klima von Ascona und nahmen Unterkunft im mittelalterlichen Castello Bezzola, direkt am Ufer des Lago Maggiore. In Ascona fanden sie eine internationale Atmosphäre und anregenden Austausch

mit anderen Künstlern und Schriftstellern vor. Neben Hermann Hesse, der sich dauerhaft im Tessin niederließ, trafen unter anderem Hans Arp, Ernst Bloch, die Dadaisten Hugo Ball und Emmy Hennings, Ernst Toller, Paul Klee und Elske Lasker-Schüler ein.

In seinen „Lebenserinnerungen“ beschreibt Jawlensky die ersten Eindrücke: „Die folgenden drei Jahre in Ascona waren die interessantesten meines Lebens, da die Natur dort so stark und geheimnisvoll ist und einen zwingt, mit ihr zusammenzuleben: die wunderbare Harmonie am Tage und etwas sehr Unheimliches in der Nacht. Wir kamen nach Ascona Ende März und mieteten gleich am See eine italienische Wohnung. Es war Regenperiode, und es regnete den ganzen Tag ununterbrochen, mal stärker, mal schwächer. Aber es war bezaubernd, denn es war warm und die Knospen platzten auf. Der Lago Maggiore war sehr melancholisch, oft mit Nebeln, die über das Wasser fuhren. Hier malte ich weiter meine Variationen, oft inspiriert von dieser Natur. Nach ein paar Monaten siedelten wir in ein anderes



Los 19



Blick auf den Lago Maggiore bei Ascona

Haus unmittelbar am See über. Wir hatten eine sehr schöne Wohnung mit einem Garten direkt am See. Es war das letzte Haus von Ascona“ (zit. nach: Ausst.-Kat.: Lebensmenschen – Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus; Wiesbaden, Kunstmuseum, 2019/20, S. 257).

Für sein Gemälde „Sommertag in Ascona“ wählt Jawlensky ein intimes Format, vergleichbar den „Variationen über ein landschaftliches Thema“, jener berühmten Werkgruppe, die er in St. Prex, der ersten Station des Exils, begonnen hatte. Das in hundertfachen Farbnuancen variierte Motiv, der Blick aus dem Fenster seiner Wohnung, lässt den Künstler auch in der neuen Umgebung nicht los – noch bis 1921 führt er die Reihe fort. Demgegenüber erscheint das Panorama des „Sommertages“ wie ein befreites Aufatmen. Der Maler verlässt die Enge des Raumes und begibt sich nach draußen in die sonnige Idylle, die gleich hinter den Häusern beginnt. In Licht und Farbe fängt er den Zauber der Landschaft ein, zieht mit blauer Farbe eine kräftige Horizontale, die die Landschaftselemente trägt: sanft geschwungene Bergkuppen, bewaldete Hänge, zwischen den Gipfeln der Ausblick in die Ferne. Unten schimmern die Wasser des Sees. Lichtpartien in Gelb, Grün und Rosa gleiten schwerelos über die Bildfläche, dazwischen glüht warmes Orange. Mit jedem sichtbaren Pinselstrich, jedem transparenten Auftrag, der die Leinwandstruktur durchscheinen lässt, betont Jawlensky den Eigenwert der Farbe und den ins Spirituelle gewandelten Malvorgang. Die Schönheit der Natur ist nicht nur ein Wunder für die Augen, sie hinterlässt auch einen bleibenden Eindruck in der Seele.

19 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Sommertag in Ascona“. Um 1918

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Holz aufgezogen. 27 × 36,4 cm (10 5/8 × 14 3/8 in.). Unten links monogrammiert: A. J. Auf dem Schmuckrahmen Etiketten der Ausstellungen Zürich und Lausanne 2000/01 (s.u.). Werkverzeichnis: Jawlensky 1004. [3323] Gerahmt.

Provenienz

Rita Janett, Langwies (um 1919/20) / Eberhard Kornfeld, Bern / Privatsammlung / Leonard Hutton Galleries, New York (1992) / Galerie Thomas, München / Privatsammlung, Nordeutschland

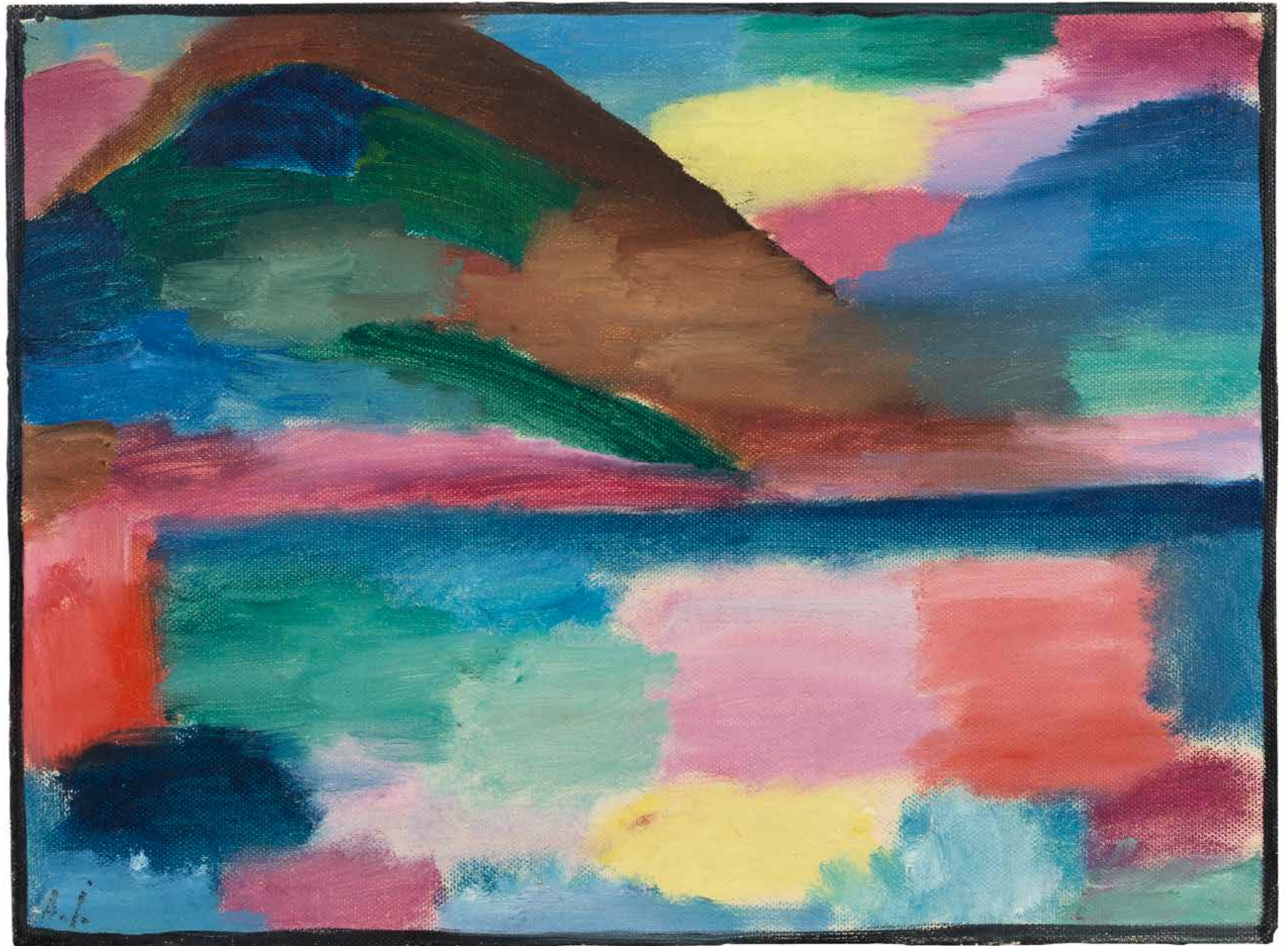
EUR 200.000–300.000

USD 238,000–357,000

Ausstellung

Jawlensky in der Schweiz 1914–1921. Begegnungen mit Arp, Hodler, Janco, Klee, Lehmbruck, Richter, Taeuber-Arp. Zürich, Kunsthaus; Lausanne, Fondation de l'Hermitage, und Duisburg, Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Zentrum Internationaler Skulptur, 2000/01

- **Abstrahiertes Landschaftspanorama in meisterhaft orchestriertem Kolorit**
- **Singuläres Gemälde außerhalb der großen Werkgruppen**
- **Am Übergang zum ikonischen Spätwerk des Künstlers**





Lucy Wasensteiner Auf dem Höhepunkt der Schaffenskraft – Max Liebermanns impressionistisches Meisterwerk „Reiter in der Allee bei Sakrow“

Schönheit, Freizeit, Sommer und Natur: in diesem beeindruckenden Gemälde aus dem Jahr 1924 sind die wichtigsten Elemente in Max Liebermanns Spätwerk auf einer Leinwand vereint. Dargestellt ist eine Szene in Sacrow, rund fünf Kilometer nordöstlich von Potsdam, unweit von Liebermanns Villa am Wannensee auf der gegenüberliegenden Seite der Havel. Im Park von Schloss Sacrow sehen wir zwei Reiter, die sich uns auf einem von Bäumen gesäumten Weg in leichtem Trab nähern. Liebermanns Können ist hier in der vollkommenen Darstellung von Licht, Schatten und Bewegung zum Ausdruck gebracht. Der Vordergrund rechts zeichnet sich als die dunkelste Stelle des Bildes ab. Die erdigen Braun- und Ockertöne des Weges finden sich in den mächtigen Stämmen der Bäume wieder; die vertikale

Gliederung lenkt den Blick des Betrachters nach links, über das üppige Blattwerk hin zu vereinzelt, strahlenden Himmelflecken, die das dichte Grün durchdringen. Durch breite Pinselstriche in Türkis, Blau, Grün und Gelb wird das frühsummerliche Laub lebendig, bewegt durch eine sanfte Brise. Liebermanns charakteristische Lichtflecken akzentuieren die Darstellung: auf dem Weg hinter den Reitern oder auf der Wiese im Vordergrund links. In diesem regen Zusammenspiel aus Licht und Schatten sind die zwei Reiter auf den ersten Blick leicht zu übersehen. Wenige lockere Pinselstriche skizzieren die Pferde in entspannter Bewegung, das eine Tier wendet sich dem anderen leicht zu, während ihre Reiter beide in dieselbe Richtung, in die linke Hälfte des Bildes, blicken.

Schon seit dem späten 19. Jahrhundert zählten Figuren unter Bäumen zu den Lieblingsmotiven des Künstlers. In seinen malerischen Untersuchungen der bürgerlichen Freizeit spielten solche Szenen eine zentrale

Rolle – wie zum Beispiel in seinen Darstellungen von Biergärten und Caféterrassen in Süddeutschland und Holland. Um die Jahrhundertwende erscheinen in Liebermanns Œuvre Darstellungen von Alleen zum ersten Mal. 1893 hielt er eine Allee in Rosenheim auf der Leinwand fest; zwei Jahre später eine Allee mit Jäger im holländischen Overveen (Allee in Overveen – Allee in Elswoud bei Haarlem, Abb. rechts). Im Vergleich zu den Biergartenbildern zeigen die Alleen ein gesteigertes Bewusst-



„Reiter in der Allee bei Sakrow“. 1924. Pastell auf Papier. Privatbesitz

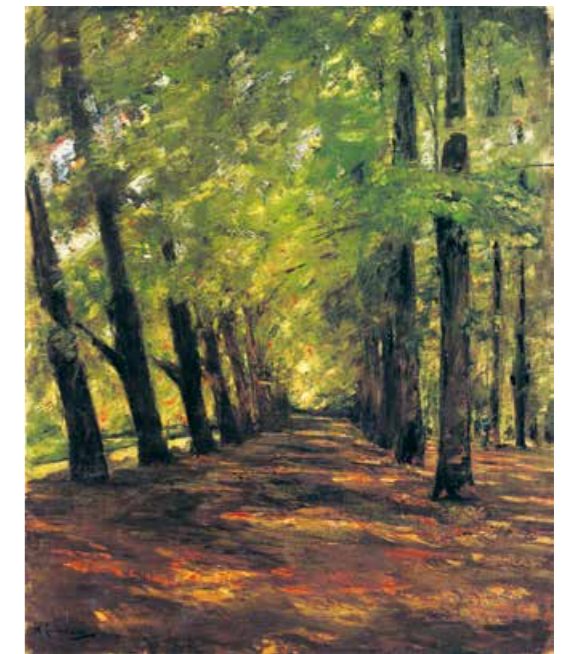
sein für die Beziehung zwischen Mensch und Natur. Wie Matthias Eberle über die Allee in Overveen 1995 schrieb, „was [Liebermann] reizt, ist nicht das Gewimmel der Menschen, sondern nur noch die Größe, die Harmonie und Schönheit der Natur im flutenden Licht, der unendlich vielfältigen Farben dieses Blätterwaldes“.

Im Juli 1924 feierte Max Liebermann seinen 77. Geburtstag. Die Jahre seiner großen Sommerreisen waren vorbei – seit zehn Jahren verbrachte er die Sommermonate in seiner Villa am Wannensee. Trotz seines Alters war er dennoch viel unterwegs in der Natur um die Havel und den Wannensee. Von Liebermanns Zeitgenossen Karl Scheffler wissen wir, dass das vorliegende Gemälde im Atelier gemalt wurde, ausgehend von Pastellzeichnungen, die der Künstler im Freien angefertigt hat. Ein erhaltenes Beispiel solcher Pastelle (Abb. oben) zeigt uns, wie direkt er die Komposition aus der Zeichnung in Öl übertragen hat. Die Details des Gemäldes sind schon in der Zeichnung zu erkennen: der leicht nach rechts versetzte Blick in die Allee, die zwei Reiter auf der linken Hälfte des Weges, der Durchbruch des Himmels mittig durch das Laub.

Im Sommer 1924 malte Liebermann mindestens drei Gemälde basierend auf seinen Pastellen von der Allee in Sacrow, von denen unseres das größte ist. Vier Jahre später kehrte er zu einem ähnlichen Motiv zurück, mit mindestens drei weiteren Darstellungen einer Allee beim Jagdschloss Dreilinden, etwa fünf Kilometer südlich von seinem Sommersitz am Wannensee. Dieses Mal nahm der 81-jährige Künstler seine Staffelei und Ölfarben mit in den Wald. In einem Gemälde seines Secessionenkollegen Ulrich Hübner, das 1930 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ abgebildet wurde, sehen wir Liebermann mit seinem Sonnenhut, leicht gebeugt auf einem Hocker sitzend, von den Bäumen, den Wegen und dem Licht noch immer fasziniert.



Los 20



„Allee in Overveen – Allee in Elswoud bei Haarlem“. 1895. Öl/Lwd. Eberle 1895/2. Privatbesitz

20^N Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Reiter in der Allee bei Sakrow“. 1924

Öl auf Leinwand. 95 × 114 cm (37 ¾ × 44 ⅞ in.). Unten rechts signiert und datiert: M Liebermann 1924.

Rückseitig das Etikett der Ausstellung Pittsburgh 1925 (s.u.). Werkverzeichnis: Eberle 1924/39. [3322] Rahmen: Italien, 17. Jahrhundert.

Provenienz

Paul Cassirer, Berlin (1924) / Alfred Tietz, Köln (1925) / Nachlass Alfred Tietz, Jerusalem (1945) / Privatsammlung, Deutschland / Kunstsalon Franke, Baden-Baden (1990) / Privatsammlung, Schweiz / Art Cuéllar-Nathan, Zürich (2009 bei Koller erworben) / Privatsammlung, England (2017 bei Art Cuéllar-Nathan erworben)

EUR 500.000–700.000

USD 595.000–833.000

Ausstellung

Frühjahrsausstellung. Berlin, Akademie der Künste, 1925, Kat.-Nr. 135 (?) / Twenty-fourth Annual International Exhibition of Paintings. Pittsburgh, Carnegie Institute, 1925, Kat.-Nr. 370 / Belgian, Italian, Russian, German, Czechoslovakian, Polish and Austrian Sections of the Twenty-fourth International Exhibition of Paintings. Philadelphia, The Art Club, 1926, Kat.-Nr. 53 / Carnegie International Exhibition. New York, Grand Central Art Galleries, 1926, Kat.-Nr. 224 / Foreign Section of the 24th International Exhibition of Paintings at Carnegie Institute. St. Louis, City Art Museum, 1926, Kat.-Nr. 287, m. Abb. / Max Liebermann und die Schweiz. Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen. Winterthur, Museum Oskar Reinhart, 2014, Kat.-Nr. 69, m. Abb. / In Pursuit of Timeless Quality. New York, Michael Altmann Fine Art Gallery, 2016 / Max Liebermann. Vom Freizeitvergnügen zum modernen Sport. Bremen, Kunsthalle, und Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 2016/17, Kat.-Nr. 115, m. Abbildung

Literatur und Abbildung

Monika Flacke-Knoch: Carl Einstein und Alfred Flechtheim. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 48/49, 1987/88, S. 473–484, hier S. 483, Anm. 57 / Auktion Z27: Moderne Graphik, Schweizer Kunst, Moderne Kunst, Zeitgenössische Kunst. Zürich, Koller Auktionen AG, 4.12.2009, Kat.-Nr. 3226, m. Abbildung / Wolfgang Leicher: Die Ausstellungen der Werke Max Liebermanns zwischen 1870 und 1945. In: Ernst Braun: Max Liebermann. Briefe. Nachträge. Baden-Baden, Deutscher Wissenschafts-Verlag (Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft e.V., Bd. 9/II; erscheint 2021)

Wir danken Wolfgang Leicher, Grobfehn, für Hinweise zu den Ausstellungen.

- **Seltenes Motiv aus dem Park von Schloss Sacrow**
- **Besonders großes Landschaftsbild des Künstlers**
- **Harmonie und Schönheit der Natur in flutendem Licht**

Unser Gemälde gehörte dem Kölner Warenhausbesitzer Alfred Tietz, den der Avantgardehändler Alfred Flechtheim schon 1913 „zu den großartigen Förderern rheinischer Kunst“ zählte (Zitat hier und im Folgenden nach Flacke-Knoch, s.o.). In der 1920 bezogenen Villa in der Parkstraße 61 im Kölner Villenviertel Marienburg hingen nach der Erinnerung der Tochter Herta Gabriele Tietz, verh. Frenkel, „in den mehr repräsentativen Räumen mit etwas dunkleren Wänden – die Halle und das Musikzimmer – [...] größtenteils deutsche Meister. Von der Halle aus sah man im Musikzimmer einen großen Liebermann: ‚Reiter im Tiergarten‘ [gemeint ist: Sakrow] (Liebermann war ein persönlicher Freund meines Großvaters mütterlicherseits). Daneben hing eine Schilflandschaft von Slevogt und auf der anderen Seite ein Corinth: ‚Frauenraub‘. Später wurde hier ein großer Akt (Rückenansicht) von Renoir aufgehängt [...]. In den Fensternischen dieses Zimmers stand eine überlebensgroße Büste von Lehmbruck und am gegenüberliegenden Fenster eine goldfarbige Frauenfigur von Kolbe. In der Halle hing ein Selbstporträt von van Gogh, das mein Großvater, Leonhard Tietz, schon 1912 auf Anraten meines Vaters gekauft hatte. Gegenüber hing ein großes Bild der Frau Koppel-Ellfeld, das von Marées von ihr gemalt hatte [...]“





21 Hermann Scherer

Rümmingen 1893 – 1927 Basel

Selbstbildnis im Atelier / Zwei badende Männer in Landschaft.
1925

Öl auf Leinwand (beidseitig). 120 × 79,5 cm (47 ¼ × 31 ¼ in.).
Rückseitig unten rechts mit dem Stempel in Schwarz,
mit Feder in Schwarz (in der mittleren Ziffer undeutlich)
nummeriert: NACHLASS HERM. SCHERER No. 160.
[3376] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Iris Wazzau, Davos / Privatsammlung, Europa
(2009 in der Galerie Fischer, Luzern, erworben)

EUR 100.000–150.000

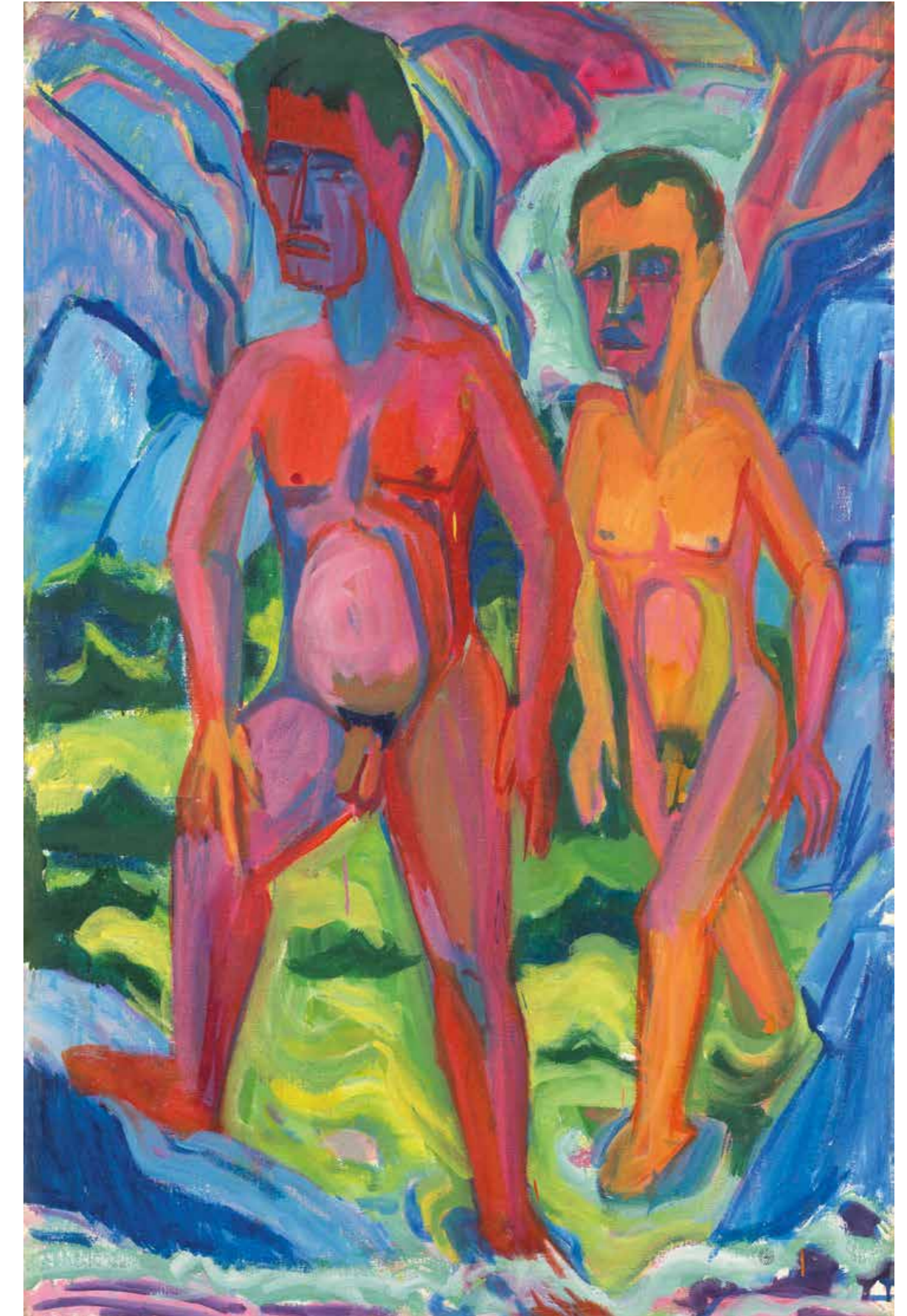
USD 119,000–179,000

Ausstellung

15 Jahre Galerie, 1972–1987. Davos, Galerie Iris Wazzau,
1987/88, Kat.-Nr. 45, m. Abb. („Maler im Atelier“) /
Hermann Scherer, 1893–1927. Davos Platz, Galerie Iris
Wazzau, 1994/95, Kat.-Nr. 25, m. Abb. von Vorder- und
Rückseite

- Zwei Hauptwerke des Schweizer Expressionisten auf einer Leinwand
- Werke des Schweizer Künstlers, einem Freund Ernst Ludwig Kirchners, sind sehr selten auf dem deutschen Kunstmarkt
- Beide Darstellungen bestechen durch ausdrucksstarke Formensprache und große Leuchtkraft der Farben

Kunsthistorischer Begleittext unter grisebach.com



23 Emil Schumacher

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

„Scala III“. 1991

Öl, Kabel und Laub auf Holz. 169 × 124 cm
(66 ½ × 48 ⅞ in.). Unten rechts signiert und
datiert: Schumacher 91. Das Gemälde ist im
Archiv der Emil Schumacher Stiftung, Hagen,
registriert. [3025] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 120.000–150.000

USD 143.000–179.000

Ausstellung

Emil Schumacher zu Gast in der Gemälde-
galerie Neue Meister. Dresden, Staatliche
Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue
Meister, 1997, m. Abb. / Emil Schumacher.
Werke aus sieben Jahrzehnten. Emden,
Kunsthalle, und Herford, Herforder Kunst-
verein im Daniel-Pöppelmann-Haus, 2001,
Kat.-Nr. 47, Abb. S. 79

- **Grandioses Spätwerk des fast 80-jährigen Malers**
- **Emil Schumacher ist einer der bedeutendsten Künstler des deutschen Informel**
- **Kraftvolle Feier des Naturhaften jenseits aller Abbildlichkeit**

Wenigen Künstlern ist es vergönnt, ein so kraftvolles Spätwerk zu hinterlassen wie Emil Schumacher. Für das Gemälde „Scala III“ hat der damals 79-jährige Maler alle Register seines Könnens gezogen. Souverän bringt er hier die Mittel zur Anwendung, die ihn zu einem der bedeutendsten deutschen Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben werden lassen: die expressive Geste, das mit größtmöglicher Sicherheit austarierte Equilibrium von malerischem Eingriff und zufälligem Verlauf der auf die Leinwand geschütteten Farbsubstanz. Schließlich die Komposition aus Metaform und gefundenem Objekt, in diesem Fall des Drahtes, den Schumacher auf den Malgrund applizierte.

Vor allem aber zeigt sich der Maler in „Scala III“ als Kolorist von hohen Graden. Der ausgesprochen delikate Zweiklang aus Grün und Schwarz, vertieft durch Blau und gehöhnt durch die weiße Partie sowie einen Hauch von Gelb – aus diesem Zusammenspiel resultiert eine abstrakte Sehlandschaft, gespeist von großer Meisterschaft. Im Lauf seiner Karriere wurde Emil Schumacher vielfach geehrt, mit Preisen und Auszeichnungen bedacht, dreimal – 1959, 1964 und 1977 – nahm er an der Documenta in Kassel teil. Er vertrat die Bundesrepublik Deutschland auf der Biennale von Venedig und erhielt in seiner Geburtsstadt Hagen ein eigenes Museum. Doch all diese verdiente Anerkennung verblasst angesichts der Kraft, die von einem Bild wie „Scala III“ ausstrahlt. Hier ist Schumacher ganz bei sich – in der Sphäre, in der es um nichts anderes geht als um die Kunst selbst.

UC



24 Christian Rohlfs

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

„Belvedere Allee in Weimar“. 1889

Öl auf Leinwand. Doubliert. 78 × 93 cm
(30 ¾ × 36 ½ in.). Unten rechts monogrammiert und
datiert: CR 89. Auf den Keilrahmen übertragene
Etikettenreste der Galerie Ferdinand Möller und
der Ausstellung Hagen 1929/30. Werkverzeichnis:
Köcke 97. [3476] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Ferdinand Möller, Berlin (spätestens 1929?) /
Privatsammlung, Niedersachsen (spätestens 1958,
seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000

USD 59,500–83,300

Ausstellung

Ausstellung von Christian Rohlfs zum 80. Geburtstag.
Stadt Hagen, in den Räumen des Karl Ernst Osthaus-
Bundes, 1929/30, Kat.-Nr. 9, m. Abb. / Christian Rohlfs,
1849–1938. Braunschweig, Kunstverein, im Haus Salve
Hospes, 1958/59, Kat.-Nr. 1a (Nachtrag)

- **Wichtiges Werk aus der frühen impressionistischen Schaffensphase von Christian Rohlfs**
- **Zeigt die berühmte Belvedere Allee in Weimar, die vom Stadtzentrum bis zum Schloss Belvedere führt**
- **Idyllisches Winterbild mit sogartiger Tiefenwirkung**

Christian Rohlfs ist gemeinhin für sein Spätwerk bekannt, in dem es ihm im Alter von über sechzig Jahren gelang, eine ganz eigene Ausprägung des Expressionismus zu entwickeln. Hierbei wird oft übersehen, dass es erst verschiedener künstlerischer Entwicklungsstadien bedurfte, um zu dieser Reifephase zu gelangen. So ist wenig bekannt, dass Rohlfs mit seinen Werken, die zwischen 1885 und 1900 entstanden, zu einem der großen deutschen Impressionisten avancierte, gemeinsam mit Lovis Corinth, Max Liebermann und Lesser Ury. Auslöser war Rohlfs' Umzug nach Weimar im Jahr 1884, wo er als freischaffender Maler tätig war. Angeregt durch die französische Landschaftsmalerei der Schule von Barbizon, arbeitete auch er möglichst im Freien, um einen unmittelbaren Zugang zur Natur zu erhalten. So entstanden zahlreiche impressionistische Gemälde mit Ansichten von Weimar und der ländlichen Umgebung.

Die Belvedere Allee beginnt am Südostrand des Weimarer Stadtzentrums und führt vorbei am ehemaligen Wohnhaus des Komponisten Franz Liszt und dem im Jugendstil erbauten Haus Hohe Pappeln, dem ehemaligen Wohnhaus Henry van de Veldes, bis hin zur Anhöhe Eichenleite, auf der sich das barocke Lustschloss Belvedere befindet. Erbaut wurde es zwischen 1727 und 1744 als repräsentative Residenz für Herzog Ernst August I. nach dem Vorbild des Belvedere in Wien.

Von der Belvedere Allee existieren im Schaffen Rohlfs' mehrere Ansichten, vornehmlich im Sommer gemalt, darunter ein Gemälde, das sich in den Staatlichen Kunstsammlungen Weimar befindet. Unser Bild zeigt die Belvedere Allee im Winter als tief verschneiten Weg mit zwei durch eine mittlere Baumreihe voneinander getrennten Fahrspuren. Die Bäume und das Gespinnst ihrer Äste bilden einen Tunnel, in dessen Mitte ein Pferdeschlitten langsam in der Ferne verschwindet. Hauptakteur ist aber die weite Fläche aus Schnee und Eis, bei der es dem Maler sichtbar Freude bereitet hat, eine Vielzahl unterschiedlichster Weiß- und Grautöne zu kombinieren. Das von rechts einfallende Sonnenlicht erzeugt im Zusammenspiel mit den Fahrspuren und Schneehaufen interessante Schatteneffekte, die der weißgrauen Fläche nahezu abstrakte Qualitäten verleihen. Rohlfs' eindrucksvolles Stimmungsbild zeigt uns einen stillen Wintertag, wie er in unserer Zeit selten geworden ist.

AF



25 Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff

1923 – Berlin – 2011 bzw. Grötzingen 1921 – 2020 Berlin

„65/14“. 1965

Messing und Zinn, auf Schiefersockel montiert. Maße (mit Sockel): 47 × 37 × 20 cm (18 ½ × 14 ⅝ × 7 ⅞ in.). Auf der Unterseite des Sockels signiert (eingeritzt): MEIER-DENNINGHOFF. Dort auch ein Etikett der Ausstellung Berlin 1985. Werkverzeichnis: Schwarz 197. Unikat. [3354]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 20.000–30.000

USD 23,800–35,700

Ausstellung

Brigitte Meier-Denninghoff. Berlin, Haus am Waldsee, Berlin 1966, Kat.-Nr. 24, Abb. 11 / Meier-Denninghoff. Hannover, Kestner-Gesellschaft; Karlsruhe, Badischer Kunstverein, und Essen, Museum Folkwang, 1966/67, Kat.-Nr. 22, m. Abb. / Meisterwerke des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Aquarelle, Plastik. Düsseldorf, Galerie Wilhelm Grosshennig, 1967, Abb. S. 22 / Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1955–1985. Berlin, Akademie der Künste; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, und Saarbrücken, Saarland-Museum, 1985, Kat.-Nr. 25, Abb. S. 36

Literatur und Abbildung

Manfred de la Motte (Hg.): Matschinsky-Denninghoff (Dokumentation 26). Bonn, Galerie Hennemann, 1980, m. Abb.

- **Unikat aus einer besonders wichtigen Schaffensphase der Künstler**
- **Typisches Werk in der Verbindung von konstruktiver und organischer Formensprache**
- **Das Künstlerpaar ist besonders für seine Großplastiken im öffentlichen Raum bekannt**

„Wir wollen nichts nachmachen – weder Natur noch Technik –, sondern gewissermaßen parallel dazu arbeiten. Wir versuchen, um mit Paul Klee zu reden, nicht Natur sichtbar zu machen, sondern die Kräfte, die dahinter stehen. Es stellen sich also bei uns Formvorstellungen ein, die, einmal realisiert, Assoziationen hervorrufen an Landschaft, an Pflanzen, auch an Figuren archetypischer Art. Dabei kommt uns unsere Technik zu Hilfe. Wir arbeiten im Grunde wie die Natur, durch Aufbau und Aneinanderfügen, allerdings mithilfe der Technik des zwanzigsten Jahrhunderts.“ (Martin Matschinsky, Brigitte Denninghoff: Was wir wollen. In: de la Motte, Manfred (Hg.): Matschinsky-Denninghoff, Dokumentation 26, Galerie Hennemann, Bonn 1980, o. S.)







Susanne Schmid „Für meinen Mann konnten die Motive nicht hell und sonnig genug sein, er wollte überhaupt nur die Sonne malen“

Der Sommer 1908 in Lenggries, einer Gemeinde im Isarwinkel am Rande der Bayerischen Alpen, bringt für die künstlerische Entwicklung Franz Marcs eine entscheidende Wendung. Mit Maria Franck, ebenfalls Malerin und Marcs künftige Ehefrau, teilt er sich eine kleine Wohnung im Haus seines alten Freundes Hans Müller, Senner und Bewirtschafter der Staffelalm, Marcs Rückzugsort oberhalb des Kochelsees.

Die arbeitsreichen und glücklichen Lenggrieser Wochen, in denen die Gemälde „Lärchenbäumchen“ (Museum Ludwig Köln) und „Grüne Studie“ (Los 26) entstehen, beschreibt Maria Marc anschaulich in ihren Erinnerungen: „Wir zogen dazumal immer morgens zusammen zu dem ganz stillen, einsamen Studienplatz, fern vom Dorf, der in der prallen heißen Sonne lag. Für meinen Mann konnten die ‚Motive‘ nicht hell und sonnig genug sein, er wollte überhaupt nur die Sonne malen – und ich war so begeistert durch ihn, dass ich es mit größtem Eifer mittat. So standen wir wochenlang dort und malten am selben Fleck – jeder suchte sich solch ein Bäumchen aus. Es wurde in unheimlichen Mengen Cadmium hellst und Kremserweiss I (das war das beste, was es gab) vermalt, und wir ließen uns da richtig schmoren in der Sonne – so hell begeistert, wie das Fleckchen Waldschonung selber hell war. [...] Ich kann mich auch noch gut erinnern, wie blöd die Kollegen in München vor diesen Bildern standen, auch vor dem Waldinnern – sie wussten nichts, aber auch gar nichts damit anzufangen. Sie sahen es nicht, sie spürten auch nicht die Liebe und Hingabe, die Franz in diese Bilder hineinlegte – man sollte so richtig spüren, wie es hineinführt zwischen den Bäumchen in die Schonung.“ (Zit. nach: Ausstellungskatalog: Franz Marc. Die Retrospektive. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2005, S. 20)

Ungeachtet der beeindruckenden Motive, die die alpine Bergwelt geboten hätte, wählt Franz Marc einen schlichten Naturausschnitt, ganz nah gesehen, der den Betrachter mitten hineinversetzt in ein sonnendurchflutetes Wiesenstück am Rande eines Wäldchens. Mit kurzen, kräftigen Pinselbewegungen sind die Farben über- und nebeneinandergesetzt, züngeln die dichten Gräser über die Bildfläche wie Flammen in hellem Gelb und Grün, gehöhnt mit weißen Lichtern. Inseln aus Blattwerk, angedeutete Blüten in Rot und Gelb sowie Schattenpartien in lichtem Blau verleihen zusätzliche Lebendigkeit. „Ein Stück einfachster Natur zu malen, das ist das Würdigste“ – so schreibt Marc im Juli 1907 an Maria, nachdem er Werke Vincent van Goghs in Paris gesehen hatte. Und in einem weiteren Brief heißt es: „Ich male jetzt schon überhaupt nur mehr das allereinfachste; ich sehe auch gar nichts anderes in der Natur an. In mir lebt jetzt eine Stimme, die mir immerwährend sagt: zurück zur Natur, zum allereinfachsten; denn nur in dem liegt die Symbolik, das Pathos und das Geheimnisvolle in der Natur.“ (Zit. nach: Ausst.-Kat., a.a.O.)

Mit dem reduzierten Bildausschnitt und der auf leuchtende Hellgrün- und Gelbtöne konzentrierten Palette löst sich Franz Marc sowohl von der Landschaftstradition des 19. Jahrhunderts als auch von der am Impressionismus orientierten Malweise der „Scholle“, einer Künstlergemeinschaft, der er sich lange verbunden gefühlt hatte. Sein Streben gilt nicht der realistischen oder lyrischen Wiedergabe eines Natureindrucks, es geht um größtmögliche Einfühlung, um das Aufspüren eines eigenwertigen inneren Klangs, der über die eigentliche Darstellung hinausweist. Mit der „Grünen Studie“, deren Intensität die Grenzen des Bildes zu sprengen scheint, geht der Maler einen ersten Schritt hin zu den visionären expressiven Farbräumen, in denen sich später seine Tiere bewegen. Noch in diesem Lenggrieser Sommer 1908 wird Franz Marc die ersten großen Pferdebilder malen.

Franz Marc und Maria Franck in Lenggries,
12. Juni 1908

26 Franz Marc

München 1880 – 1916 Verdun

„Grüne Studie“. 1908

Öl auf Leinwand. 152 × 81,5 cm (59 7/8 × 32 1/8 in.).

Unten rechts signiert und datiert: Fz. Marc 08.

Werkverzeichnis: Hoberg/Jansen 70. [3532]

Provenienz

Maria Marc, Ried (mind. bis 1936) / Rudolf Probst, Mannheim / Privatsammlung, Deutschland (1988–2021 als Leihgabe in der Kunsthalle, Mannheim; Inv.-Nr. L 142)

EUR 300.000–500.000

USD 357,000–595,000

Ausstellung

Kollektion Franz Marc. München, Brakls Moderne Kunsthandlung, 1910, (Faltblatt-) Nr. 51 / Franz Marc. Gedächtnis-Ausstellung. München, Münchner Neue Secession, 1916, Kat.-Nr. 25 / Franz Marc. Gedächtnis-Ausstellung. Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, im Neuen Museum, 1917, Kat.-Nr. 6 / Franz Marc Gedächtnis-Ausstellung. Berlin, Galerie von der Heyde, gemeinsam mit der Galerie Nierendorf, 1936, Kat.-Nr. 80 / Franz Marc. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1963, Kat.-Nr. 41 / Franz Marc. Gemälde, Gouachen, Zeichnungen, Skulpturen. Hamburg, Kunstverein in Hamburg, 1963/64, Kat.-Nr. 11, Abb. 10 / Franz Marc 1880–1916. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980, Kat.-Nr. 15, Abb. S. 143 / Da Van Gogh a Schiele. L'Europa espressionista 1880–1916. Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti, 1989, S. 262, Abb. S. 170 / Franz Marc, August Macke. L'aventure du Cavalier bleu. Paris, Musée de l'Orangerie, 2019, S. 47, Abb. S. 16 („Étude verte“)

Literatur und Abbildung

Alois J. Schardt: Franz Marc. Berlin, Rembrandt-Verlag, 1936, Kat.-Nr. I-1908-4 / Klaus Lankheit: Franz Marc. Katalog der Werke. Köln, Verlag DuMont Schauberg, 1970, Kat.-Nr. 70 / Katja Förster: Auf der Suche nach einem vollkommenen Sein. Franz Marcs Entwicklung von einer romantischen zu einer geistig-metaphysischen Weltinterpretation. Karlsruhe, Univ., Phil. Diss., 2000, S. 65 u. S. 68 / Ausst.-Kat.: Franz Marc. Die Retrospektive. München. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2005, S. 20, Abb. 14 (nicht ausgestellt)

- **Beeindruckendes großformatiges Frühwerk in besonders kraftvoller Farbgebung**
- **Zeugnis der Lebensfreude und der neuen schöpferischen Energie in Franz Marcs „Lenggrieser Sommer“**
- **Lange Zeit im Besitz von Maria Marc**



27 Max Slevogt

Landshut 1868 – 1932 Neukastel/Pfalz

Obsternte in der Pfalz (Der Birnbaum). 1917

Öl auf Leinwand. 69 × 90,5 cm (27 ⅞ × 35 ⅝ in.).

Unten links signiert: Slevogt. Auf dem Keilrahmen Etiketten der Ausstellungen Venedig 1922, Schaffhausen 1955 und Laren 1964 (s.u.). [3035] Gerahmt.

Provenienz

Carl Steinbart, Berlin (1852–1923) (um 1917/18 vom Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000

USD 95.200–143.000

Ausstellung

Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Sonder-Ausstellung aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der Firma. Dresden, Galerie Ernst Arnold, 1918, 2. Aufl., Kat.-Nr. 214 („Obsternte in der Pfalz [unverkäuflich]“) / XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Venedig 1922 / Deutsche Impressionisten. Liebermann, Corinth, Slevogt. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 1955, Kat.-Nr. 125 / Schilderkunst uit La Belle Epoque. Laren, Singer Museum, 1964, Kat.-Nr. 80, Abb. 35

Literatur und Abbildung

Paul Schumann: Die Ausstellung „Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts“ In: Die Kunst für Alle, XXXIV, S. 98–112, hier S. 109 / F(ritz) Wichert: Max Slevogt. In: Die Kunst für Alle, XXXVI, 1920/21, Jan./Febr. 1921, S. 81–98, hier Abb. S. 98 / W(ilken) von Alten: Max Slevogt. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 1926 (= Künstlermonographien, Bd. 116), S. 70, 71 u. S. 72, Abb. S. 85 / Hans-Jürgen Imiela: Max Slevogt, eine Monographie. Karlsruhe, G. Braun, 1968, S. 420 / Christoph Becker und Annette Lagler: Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895–1995. Ostfildern, Cantz Verlag, 1995, S. 245 („Alter Birnbaum“)

- **Herausragendes impressionistisches Landschaftsbild von musealer Qualität**
- **Gehörte bis 1923 dem Berliner Bankier Carl Steinbart, einem der wichtigsten Slevogt-Sammler**
- **Gemälde von großer sinnlicher Farbkraft**

Auf einer hohen Leiter steht ein Mann im Wipfel eines großen Birnbaums. Die ausladende Krone dominiert das Zentrum des Bildes. Am Fuße des Baumes sammeln fleißige Helfer die herabgefallenen Früchte auf. In duftiger Farbigkeit schildert der Impressionist Max Slevogt die Obsternte an diesem spätsommerlichen Tag. Dahinter geht der Blick weit in die sanft hügelige Landschaft der Vorderpfalz hinunter in die Rheinebene. Gelbe Getreidefelder und grüne Wiesen wechseln sich rhythmisch ab, sie reichen bis zur Horizontlinie im Hintergrund.

Schon die Zeitgenossen Slevogts waren beeindruckt vom Kolorit dieses meisterhaft ausgeführten Landschaftsgemäldes: „dann von Max Slevogt [...] eine wundervolle ‚Obsternte in der Pfalz‘ 1917, die in ihrer goldigen Heiterkeit, in ihrem Reichtum an Farbtönen, in ihrem glänzenden Licht ein wahrhaft beglückend schönes Farbenkonzert bildet. Etwas so farbig Herrliches von Naturwiedergabe hat man von Slevogt kaum je gesehen“, beschreibt es der Kunsthistoriker Paul Schumann anlässlich der Sonderausstellung zum 100-jährigen Bestehen der Dresdner Galerie Ernst Arnold, in der unser Bild 1918, ein Jahr nach seinem Entstehen, ausgestellt war (Paul Schumann: Die Ausstellung „Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Die Kunst für Alle, XXXIV, S. 109).

In der Pfalz, die den Künstler zu einer Vielzahl von Werken inspirierte, besaß Slevogt das auf einer Anhöhe gelegene Herrenhaus Neukastel (heute „Slevogthof“ genannt). In einem Brief an Johannes Guthmann äußerte der Maler seine große Freude über die Erwerbung des Anwesens: „Gestehe, daß ich glücklich bin“ (Berthold Roland: Max Slevogt. Pfälzische Landschaften, München 1991, S. 120). Besonders während des Ersten Weltkriegs diente Neukastel Slevogt als Ort des Rückzugs und ungestörten Schaffens. Wohl auch deshalb zählen die „Pfälzischen Landschaften“ zu den schönsten Werken des Künstlers überhaupt – die „Obsternte“ macht da keine Ausnahme. GK



28 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Gelände“. 1917

Gouache über Bleistift auf braunem Papier. 41,3 x 38,8 cm (16 ¼ x 15 ¼ in.). Unten rechts signiert: DIX. Rückseitig oben links mit Bleistift betitelt: Gelände. Werkverzeichnis: Nicht bei Pfäffle (vgl. Pfäffle G 1917/31). Die Gouache ist registriert im Archiv der Otto-Dix-Stiftung Vaduz unter der Nachtragsnummer G 1917/40, Ypern. Kleine Retuschen. [3569] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen (erworben 1918 im Nassauischen Kunstverein, Wiesbaden, seitdem in Familienbesitz)

EUR 100.000–150.000

USD 119.000–179.000

Ausstellung

Sammlung Rudolf Busch, Mainz. Kupferstiche, Radierungen von Dürer, Rembrandt u.a. Kollektion Hans Völcker. Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst, im Neuen Museum, 1918, Kat.-Nr. 141 („Gelände bei Ypern, Aquarell“)

- **Berührendes Antikriegsbild mit den Mitteln der Landschaftsmalerei**
- **Kompositorisch und malerisch herausragende Gouache**
- **Seit 1918 erstmals auf dem Kunstmarkt**

Der Titel dieser Gouache zeigt auf erschütternde Weise, wie Dix die Grabenschlachten des Ersten Weltkrieges erlebte. Was wir vor uns sehen, ist keine Landschaft mehr, es sind vielmehr die Trümmer einer Landschaft. Übrig bleibt ein „Gelände“, ein Schauplatz des Krieges in der Nähe der belgischen Stadt Ypern. Dix türmt Landschaftsausschnitte neben- und übereinander: einzelne Häuser, Baumgruppen, einen Teich, ein Stück Himmel in kubistischer Brechung. Es ist der gehetzte Blick eines Soldaten, der den nächsten Angriff erwartet.

Die Landschaft ist von Schützengräben und Granattrichtern zerfetzt. So ist es nur folgerichtig, wenn wir manche Details nicht mehr deuten können, da wir gar nicht mehr erkennen, was das Dargestellte wiedergeben soll. Dix versucht in diesem Werk, das erlebte Grauen zu bannen und künstlerisch zu nutzen. Er montiert die Landschaftsausschnitte zu einer Collage und verknüpft die Ausschnitte mit annähernd abstrakten Formen. Malerische und grafische Elemente stehen nebeneinander und verdichten die Komposition. Im Kontrast hierzu stehen die Ränder des Blattes, an denen sich die Malerei verflüchtigt wie eine spukhafte Erinnerung.

Ohne formelhafte Versatzstücke und ohne groteske Überzeichnung, mit deren Hilfe Dix spätere Arbeiten schnell und eindeutig lesbar macht und eine klare Haltung zum Abgebildeten bezieht, ist unsere Gouache ein Zeugnis der Selbstvergewisserung. Es ist ein privates und gleichzeitig kühnes Bild, das weit über seine Entstehungszeit hinausweist. Auf dem Bild dominieren erdige Töne, die größte zusammenhängende Farbfläche bildet der tiefblaue Himmel. Dies lässt sich als tröstliche Gewissheit lesen: Die Schönheit des Himmels mit seinen Wolkenformationen kann kein Krieg zerstören. Die außerordentliche Arbeit „Gelände“ war seit ihrer Erwerbung 1918 in Familienbesitz und kommt nun erstmalig auf den Kunstmarkt. OH



29 Wilhelm Morgner

Soest 1891 – 1917 Langemarck/Flandern

„Astrale Composition XVI“. 1912

Öl auf Pappe. 73,5 × 98,5 cm (28 7/8 × 38 3/4 in.). Rückseitig von Georg Tappert mit Pinsel in Schwarz für den Künstler mit der alten Nachlassnr. beschriftet, datiert und signiert: 192 1912 MORGNER Tpt [=Tappert]. Links daneben mit der neuen Nachlassnr. mit Kreide in Rot beschriftet: Neue Nr. 208. Das Gemälde ist im Wilhelm-Morgner-Archiv, Soest, unter der Nr. 208 registriert. [3376] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Europa

EUR 150.000–200.000

USD 179,000–238,000

Ausstellung

Wilhelm Morgner 1891–1917. Münster, Westfälischer Kunstverein, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, und Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1967/68, Kat.–Nr. 38, Abb.

- **Frühes Meisterwerk der ungegenständlichen Malerei**
- **„Astrale Compositionen“ Wilhelm Morgners befinden sich heute in den Sammlungen der wichtigsten Kunstmuseen Deutschlands**
- **Aus der kurzen abstrakten Schaffensphase Morgners**

Wilhelm Morgner „war kein Talent, das nur Teile in der Hand hat, sondern ein Genie, das das All umfaßte [...]. Sein Werk ist Wurf, Schöpfung, ist geniale Tat“, so der Künstlerfreund Will Frieg anerkennend über Wilhelm Morgner (Will Frieg: Wilhelm Morgner, in: Der Cicerone, 12. Jg. 1920, H.13, S. 489–500, hier S. 490).

Ein großer Wurf ist dem westfälischen Pionier der Moderne auch mit unserem Gemälde „Astrale Composition XVI“ gelungen: Von einem blauen Zentrum ausgehend, entfalten sich getupfte, sich kaum vermischende Farbstrahlen in Gelb, Rot, Blau, Grün und ihren Nuancen mäandernd zu den Bildrändern. Sie entwickeln dabei eine Kraft und Dynamik, welche den Betrachter nicht zur Ruhe kommen lassen. „Dann habe ich noch einige Bilder gemalt vor der Natur und habe die Natur in Farbenflammen aufgehen lassen. Auf den Bildern ist ein Gezügel und Geflamme“, berichtete Morgner 1912, im Jahr des Entstehens unseres Bildes, auch an seinen Künstlerfreund und Mentor Georg Tappert (Brief v. 7.6.1912, zit. nach: Paul Westheim (Hg.): Künstlerbekenntnisse, Berlin 1925, S. 186).

Das farbstarke, großformatige Bild ist Teil der in den Jahren 1912 und 1913 entstandenen Werkserie „Astrale Compositionen“, in der Morgner der Abstraktion für kurze Zeit am nächsten kommen sollte, bevor er zur Figuration zurückkehrte. Die Reinheit der Farbe und der markante Pinselduktus werden hierin zum Charakteristikum seines Schaffens. Gemälde dieser 26 Werke umfassenden Serie, die zu den Höhepunkten des mit nur 26 Jahren im Ersten Weltkrieg gefallenen Künstlers zählen, befinden sich heute in bedeutenden Kunstmuseen wie der Nationalgalerie Berlin, dem Frankfurter Städel oder dem LWL Museum Münster. GK





31 Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

„Mit zwei Lineamenten“. 1938

Öl auf Leinwand. Doubliert. 43,2 × 33,5 cm

(17 × 13 ¼ in.). Unten rechts signiert und datiert:

Baumeister 38. Werkverzeichnis: Nicht bei Beye/

Baumeister. Die Arbeit wird aufgenommen in den Nachtrag des Werkverzeichnisses der Gemälde von Willi Baumeister unter der Nr. 815 a. [3376] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Europa

EUR 50.000–70.000

USD 59,500–83,300

30 Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

„Schwarze Formen schwebend (Friesbild)“. 1950

Öl, Kunstharz und Spachtelkitt auf Hartfaser.

22,8 × 65 cm (9 × 25 ¼ in.). Oben links sig-

niert: Baumeister. Rückseitig mit dem Stempel:

atelier willi baumeister. Werkverzeichnis:

Beye/Baumeister 1628. [3376] Gerahmt.

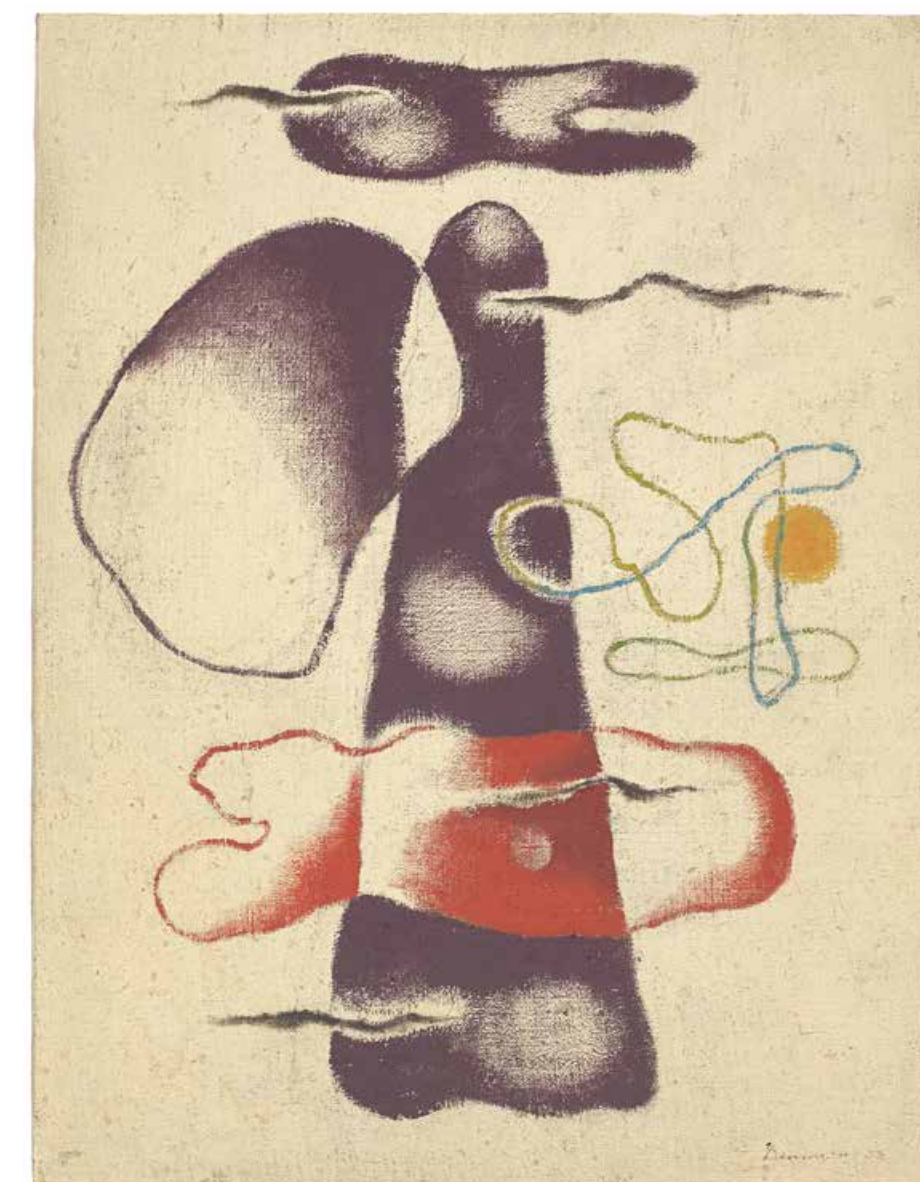
Provenienz

Privatsammlung, Europa

EUR 25.000–35.000

USD 29,800–41,700

- Willi Baumeister war Mitbegründer der berühmten Künstlergruppe ZEN 49
- Charakteristisch für die schwebenden Fantasieformen der 1950er-Jahre, mit denen Baumeister Ursituationen und Urkräfte visualisierte
- Typisches Werk des mehrfachen documenta-Teilnehmers



32 Thomas Ring

Nürnberg 1892 – 1983 Schärding/Österreich

„Roter Gong“ / „Rote Stimme“. 1920

Öl auf Leinwand. Doubliert. 104 × 80,2 cm (41 × 31 5/8 in.).
Unten rechts signiert und datiert: TRing 1920. Werk-
verzeichnis: Skiebe G9. Retuschen. [3376] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers (bis ca. 2001) / Privatsamm-
lung (bis 2008) / Privatsammlung, Europa (2009 in
der Galerie Berinson, Berlin, erworben; zwischenzeit-
lich Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum,
Nürnberg)

EUR 40.000–60.000

USD 47,600–71,400

Ausstellung

Große Berliner Kunstausstellung 1928, Kat.-Nr. 789
(Titel: Rote Stimme) / DER STURM, Herwarth Walden
und die Europäische Avantgarde Berlin 1912–1932.
Berlin, Nationalgalerie in der Orangerie des Schlosses
Charlottenburg, 1961, Kat.-Nr. 160 (Titel: Roter Gong) /
Deutsche Avantgarde 1915–1935 (Konstruktivisten).
Köln, Galerie Gmurzynska-Bargera, 1971, Kat.-Nr. 132 /
Thomas Ring 1892–1983. Witten, Märkisches Museum,
1983, Kat.-Nr. 149 / Thomas Ring als Zeichner und
Maler. Bad Wimpfen, Städtische Galerie in der Pfalz-
kapelle, 1983, Kat.-Nr. 11 / Thomas Ring (1892–1983).
Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, u. Graz, Neue
Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1988/89, Kat.-
Nr.1, Abb. S. 55 und auf dem Umschlag / Le Troisième
Reich et la musique, Paris, Musée de la musique u.
Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2004/05, Kat.-
Nr. 3, Abb. 4 und Innenseite des Umschlags / Das
dritte Reich und die Musik. Brandenburg, Schloss
Neuhardenberg, 2006

Literatur und Abbildung

Thomas Ring Stiftung (Hg.): Lebenszeugnisse, Fest-
schrift zum 90. Geburtstag von Thomas Ring. Zürich,
1982, S. 71–72, Abb. S. 24 / Ingrid Skiebe: Thomas
Ring, ein Künstler im Berlin der 1920er Jahre. In:
Weltkunst, April 2002, Heft 4, S. 556–558, Abb. 2

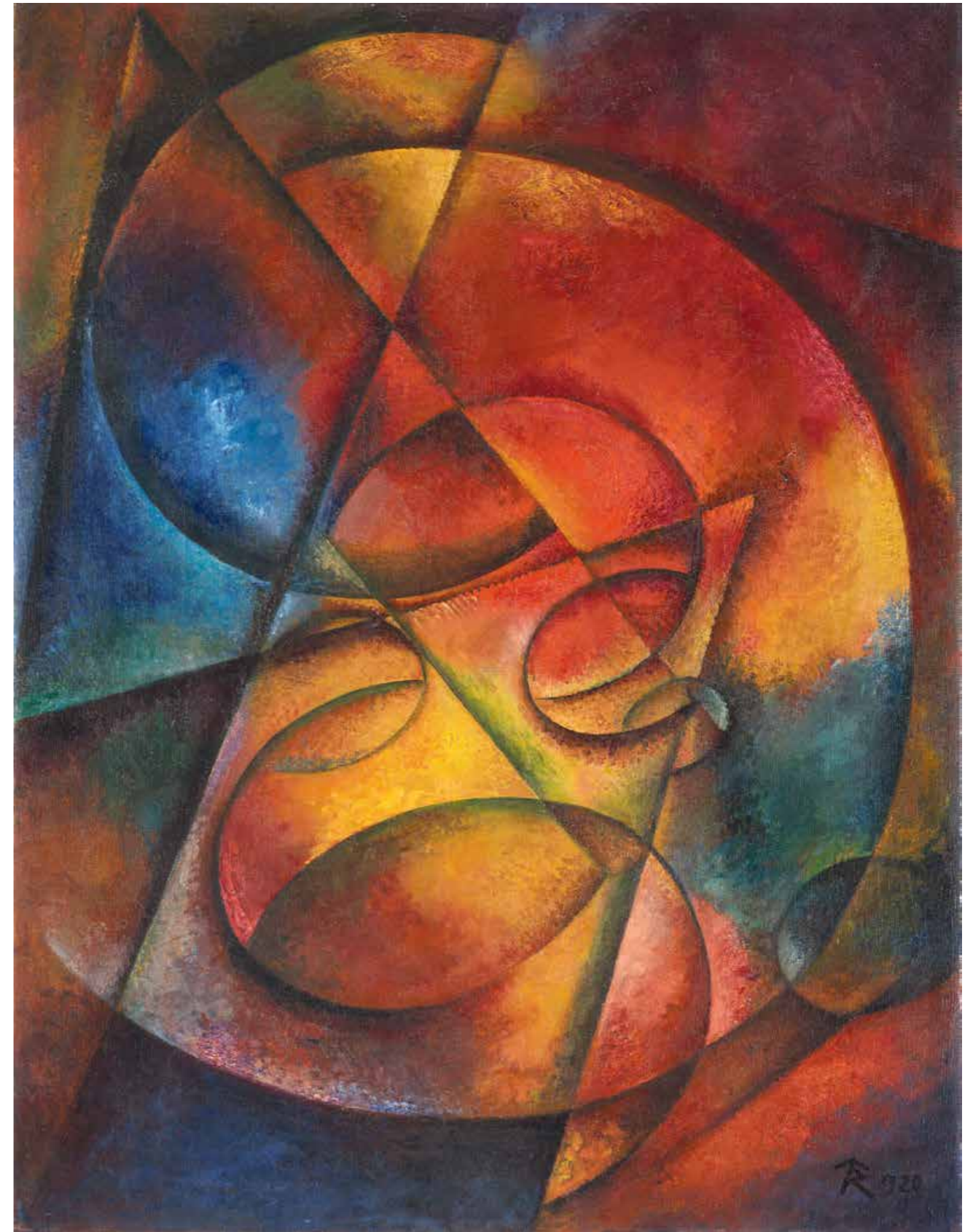
- **Hauptwerk des Künstlers mit bedeutender Ausstel-
lungshistorie**
- **Hervorragendes Beispiel für die Analogie von abstrakter
Kunst und absoluter Musik**
- **Suggestiver, warm-kalter Farbklang**

Die absolute Musik, also Musik ohne Gesang und sonstiges
„Beiwerk“ wie Bühnenbild oder Programm, gilt allgemein als
die höchste Tonkunst. Dabei erzeugen allein Harmonik,
Melodie, Instrumentierung und Rhythmus eine Wirkung auf
das Publikum. Als sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die
abstrakte Malerei entwickelte, versuchte man, diese neue
Kunst ebenfalls mit Analogien zur Musik zu erklären.

In einem unveröffentlichten Aufsatz schrieb Thomas
Ring, der Urheber von „Roter Gong“ / „Rote Stimme“: „Für
mich [...] lag hier (im Vergleich mit der Musik, Anm. d. Autors)
die Lösung: der souveräne Ausdruck des Seelengehalts ist
vor aller gegenständlichen Thematik da. In diesem Sinne
entstanden kristalline Zeichnungen, wobei ich den Kontra-
punkt zu finden hoffte, bestimmte Qualitäten der Winkel
und Überschneidungen erkannte“ (Elmar Schübl: Eine knappe
historisch-biographische Skizze zu Leben und Werk von
Thomas Ring (1892–1983), S. 3).

„Roter Gong“ / „Rote Stimme“ ist ein eindrucksvolles
Zeugnis der neuen abstrakten Malerei – und die Verwandt-
schaft zum Geist der Musik tatsächlich augenfällig. Sind die
tiefen Klangwellen des Gongs bei seinem Einsatz geradezu
körperlich erfahrbar, so steht im Zentrum dieses Gemäldes
auch dessen typische Kreisform, allerdings hat sie Ring
nicht ganz geschlossen. Er hat ihr weitere Kreise oder Kreis-
segmente zur Seite gestellt. Auch das dominante Farbduett
von Rot und Gelb trägt zur Plausibilität einer Nähe zur Musik
bei: Mit ihm ist dem Maler eine kongeniale Übersetzung von
kühlen dunklen und warmen hohen Klängen gelungen.

Damit nicht genug – so wie sich Töne im Raum aus-
breiten, so hat Ring durch feine Farbabstufungen noch mehr
räumliche Präsenz in seinem Werk erzeugt, gut zu erkennen
etwa an dem visuellen Sog der aus blauen Schattierungen
angelegten Fläche oben links. Thomas Rings „Roter Gong“ /
„Rote Stimme“ wurde seit seiner Entstehung in einer langen
Reihe von Ausstellungen gezeigt – ein Zeichen für die ikoni-
sche Bedeutung dieses Bildes. OH



33 Arnulf Rainer

Baden bei Wien 1929 – lebt in Enzenkirchen und auf Teneriffa

Übermalung. 1964

Öl auf Synthetikgewebe, mit Pappe hinterlegt.
49 × 34,5 cm (19 ¼ × 13 ⅝ in.). Auf dem Überspann
mit Bleistift zweifach signiert und einmal datiert:
A Rainer, 64. [3299] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 50.000–70.000

USD 59,500–83,300

Literatur und Abbildung

Grisebach – Das Journal. Heft 5, Berlin 2015, S. 52–55

- **Auslöschung des Bildmotivs als künstlerisches Prinzip**
- **Die nicht übermalten Ecken verleihen den hermetischen Bildern eine Aura des Berührbaren**
- **Rainer zählt zu den bedeutendsten Künstlern der österreichischen Avantgarde**

Ab Mitte der Fünfzigerjahre schafft sich Rainers Wut ihre eigene Form: die „Übermalung“. In einer unmöblierten Villa in Niederösterreich entstehen erste Schwarzbilder und Zustriche. Getrieben von einer Sehnsucht nach Urtümlichkeit und Essenz, beginnt Rainer jetzt jede Anschaulichkeit unter dick verkrusteten Schichten schwarzer Farbe zu begraben. „Heroischer Zunichtemacher“ nennt er sich stolz und proklamiert gegen die grell-laute Aktionsmalerei der Pop-Art, die ubiquitäre Übersättigung mit optischen Reizen, eine totale Abwendung von der materiellen Welt, die Stilllegung, „Mortifizierung“ alles Figurativen. Jedes Bild eine „Anhäufung von 20.000 Durchstreichungsgesten“.

Aber die Aggression ist nur die eine Seite von Rainers „Übermalungen“. Die andere, ungemein suggestive und wirkungsvolle, ist der Aufruf zu einer neuen Sinnlichkeit. Denn neben allem negativen Gestus, aller Leere, die den Betrachter anfällt, geht es hier immer auch um Geheimnis und Gegenwart. [...] „Wir bedürfen einer Reinigung, um wieder schauen zu können“, schrieb Rainer 1955 auf ein Ausstellungsplakat und forderte, dass eine progressive Kunst, anstatt immer weiter „gegenständliche oder abstrakte Reizwäsche in die Ausstellungen zu hängen“, sich darauf konzentrieren solle, „das Sakrale sichtbar zu machen“.

Und doch folgen seine „Übermalungen“ keiner strengen Dogmatik, handelt es sich nicht um einen Malewitsch, der 1913 mit seinem „Schwarzen Quadrat“ den absoluten Zustand der Gegenstandslosigkeit geradezu mathematisch herstellte, und auch nicht um Mark Rothko oder Yves Klein, die programmatisch monochrom malten. Nein, bei Rainer bleibt immer ein Ausweg aus dem Absoluten: Denn irgendwo, im Zentrum, am Rand oder in den Ecken, ist etwas nicht überdeckt oder nur so schludrig, dass man noch ein Stück erkennen kann von dem, was unter, hinter, jenseits der schwarzen Übermacht liegt.

Rainers „Übermalungen“ sind immer nur „Beinahe-Monotonien“. Aber gerade dieses „Beinahe“ – geboren aus einem anti-ästhetisierenden Misstrauen gegen jegliche Form des Klassizistischen und Perfekten – macht seine Spielart des Abstrakten so anziehend. Wie Eselsohren in einer alten Bibelausgabe verleihen die nicht übermalten Ecken und Kanten Rainers Bildern eine Aura des Berührbaren. Sie bleiben im Gegensatz zur monochromen Hermetik zugänglich, ermöglichen dem Betrachter einen Blick hinter den dunklen Vorhang, der für einen kurzen Moment zur Seite weht. [...]

Immer sieht man in seinen übermalten Bildern daher etwas vom Tag hinter der Nacht, immer bleibt eine Aussicht auf Glück, eine Ahnung von Heiterkeit. Trotz aller Schwärze, trotz allem Endzeitpathos. Ein kleiner, bläulicher Hoffnungsschimmer unten links, schüchtern und verletzlich, dicht bedrängt von der schweren Farbmasse, die wie heißer Teer über die Leinwand rollt und gleich auch ihn einzuebrennen droht. Für einen kurzen Moment ist noch der Blick auf mehr frei, die Aussicht vom Finsternen weg aufs Helle. Es ist „ein Stückchen vom Irisschleier dieser Welt“ – wie es der Erzähler in Ernst Jüngers „Marmorklippen“ eines Morgens beim Anblick der Marina zu entdecken meint –, das man in Rainers „Übermalungen“ sehen kann. Für einen kurzen Moment nur, aber lange genug, um es nicht mehr zu vergessen.

Simon Strauß



34 Hannah Höch

Gotha 1889 – 1978 Berlin

„Geometrische Komposition“ („Composition“). 1922

Öl über Bleistift auf Leinwand, auf Malpappe aufgezo-
gen. 42,1 × 34,3 cm (16 5/8 × 13 1/2 in.). Unten rechts
monogrammiert und datiert: H.H 22. Auf der Rahmen-
rückwand auf einem Aufkleber in blauer Tinte sig-
niert, datiert und betitelt: Hannah Höch 1922 Compo-
sition. Dort auch jeweils ein Etikett der Berlinischen
Galerie, der Galerie Stolz, Köln, und der Galerie
Nierendorf, Berlin. Werkverzeichnis: Maurer 13.
Kleine Retuschen, Pappe gewölbt. [3376] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland / Privatsammlung,
Europa

EUR 60.000–80.000

USD 71,400–95,200

Ausstellung

Hannah Höch. Collagen, Aquarelle, Gemälde, Zeich-
nungen aus sieben Jahrzehnten. Berlin, Galerie
Nierendorf, 1982/83, Kat.-Nr. 3, Abb. S. 4 / Formen
auf weißem Grund. Konstruktivismus und geometri-
sche Kunst. Köln, Galerie Stolz, 1986, S. 58/59 mit
Abb. / Rudolf Jahns und seine Zeit. Berlin, Galerie
Stolz, 1991, S. 56/57 m. Abb. / Berlin-Moskau. Berlin,
Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne
Kunst, Photographie und Architektur im Martin-
Gropius-Bau; Moskau, Staatliches Puschkin-Museum
für Bildende Künste, 1995/96, Kat.-Nr. III/102 auf
S. 641 [nur in Berlin ausgestellt]

- Eines der sehr seltenen konstruktivistischen Gemälde
der Künstlerin
- Aus der wichtigsten Schaffenszeit kurz nach Ende
des Ersten Weltkriegs
- Programmatisch in der Verwendung der drei Grund-
farben Rot, Gelb und Blau

Man kennt Hannah Höch vor allem als Dadaistin und Erfinde-
rin der Fotomontage. Im Jahr 1922 schuf sie in Berlin diese
aufregende, vor schierer Energie leuchtende „Geometri-
sche Komposition“. Die Künstlerin wählte dafür die drei
Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Diese drei Farben besaßen
damals in der Avantgarde ikonischen Rang. Noch Mitte der
Sechzigerjahre – mehr als vierzig Jahre später – sollte ihnen
der New Yorker Maler Barnett Newman die Ehre erweisen,
als er seine berühmte Bilderserie „Who’s afraid of Red, Yellow
and Blue“ danach benannte.

Hannah Höch selbst pflegte enge Kontakte zu der nie-
derländischen Künstlergruppe „De Stijl“. Während ihres ersten
Aufenthalts in Paris besuchte sie Piet Mondrian in dessen
Atelier – aber was in dem Zusammenhang bedeutsam ist:
Das geschah zwei entscheidende Jahre nach der Entstehung
dieses Gemäldes. Die Originalität der „Composition“ ist dem-
nach gar nicht hoch genug einzuschätzen. Und Höch ver-
wendete dabei nicht nur die drei Grundfarben und Grau
beziehungsweise Schwarz, die Summe aller Farben. Sie legte
das Bild auch in den drei Grundformen der Geometrie an.

Was die Komposition als solche betrifft, so gelang Höch
hier die perfekte Ausgewogenheit von Flächen und Farbwer-
ten. Nimmt man beides, sowohl die Fläche als auch die Inten-
sität des Kolorits, als Parameter einer Art optischen Ge-
wichts, sind diese bei der „Composition“ auf das Filigranste
austariert: Kreise, Dreiecke, Rechtecke, Halbkreise und Linien
in Blau, Rot, Gelb, Grau und Schwarz ergeben in allen ihren
individuellen Eigenheiten ein Equilibrium, das bei eingehen-
der ästhetischer Betrachtung enorme Befriedigung verspricht.
Dieses Gemälde von Hannah Höch, einer der wichtigsten Pro-
tagonistinnen der deutschen Kunst im 20. Jahrhundert, be-
sitzt ohne Zweifel Museumsrang. UC



35 Johannes Molzahn

Duisburg 1892 – 1965 München

„Musik“. 1916

Öl auf Leinwand. 100,5 × 80,5 cm (39 5/8 × 31 3/4 in.).
Rechts mittig signiert: Molzan [!]. Rückseitig ein
Etikett der Galerie Der Sturm, Berlin. Werkverzeichnis:
Gries 21 A. [3377] Gerahmt.

Provenienz

Loretto Molzahn (Witwe des Künstlers), München /
Johannes Molzahn-Centrum, Kassel / Privatsamm-
lung, Europa

EUR 80.000–120.000

USD 95,200–143,000

Ausstellung

Der Sturm. 61. Ausstellung. William Wauer, Johannes
Molzahn, Oskar Fischer, Kunstschule Der Sturm. Berlin,
Galerie Der Sturm, März 1918, Kat.-Nr. 41 / Sturm-
Ausstellung in der Galerie Ernst Arnold, Breslau. 1918,
Kat.-Nr. 59 / Der Sturm. 70. Ausstellung. Paul Klee,
Johannes Molzahn, Kurt Schwitters. Berlin, Galerie
Der Sturm, 1919, Kat.-Nr. 34 / Der Sturm. Stuttgart,
Ausstellungsgebäude, 1919, Kat.-Nr. 102 / Deutscher
Expressionismus Darmstadt 1920. Darmstadt, Städti-
sches Ausstellungsgebäude Mathildenhöhe, 1920,
Kat.-Nr. 454 / Galerie Der Sturm, Berlin (?) / Johannes
Molzahn. München, Katholische Akademie in Bayern,
Kardinal Wendel Haus, 1972, Kat.-Nr. 1 / Johannes
Molzahn, Wien, Galerie nächst St. Stephan, 1973 /
Johannes Molzahn. Gemälde und Grafik. Graz, Neue
Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1973, Kat.-
Nr. 1 / Johannes Molzahn. Regensburg, Ostdeutsche
Galerie, 1974, Kat.-Nr. 1 / Johannes Molzahn. Das
malerische Werk. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck
Museum, 1988, Kat.-Nr. 4, Abb. / Kunstwende. Der
Kieler Impuls des Expressionismus 1915–1922. Kiel,
Stadtgalerie im Sophienhof, 1992, Kat.-Nr. 161, Abb. S. 3

Literatur und Abbildung

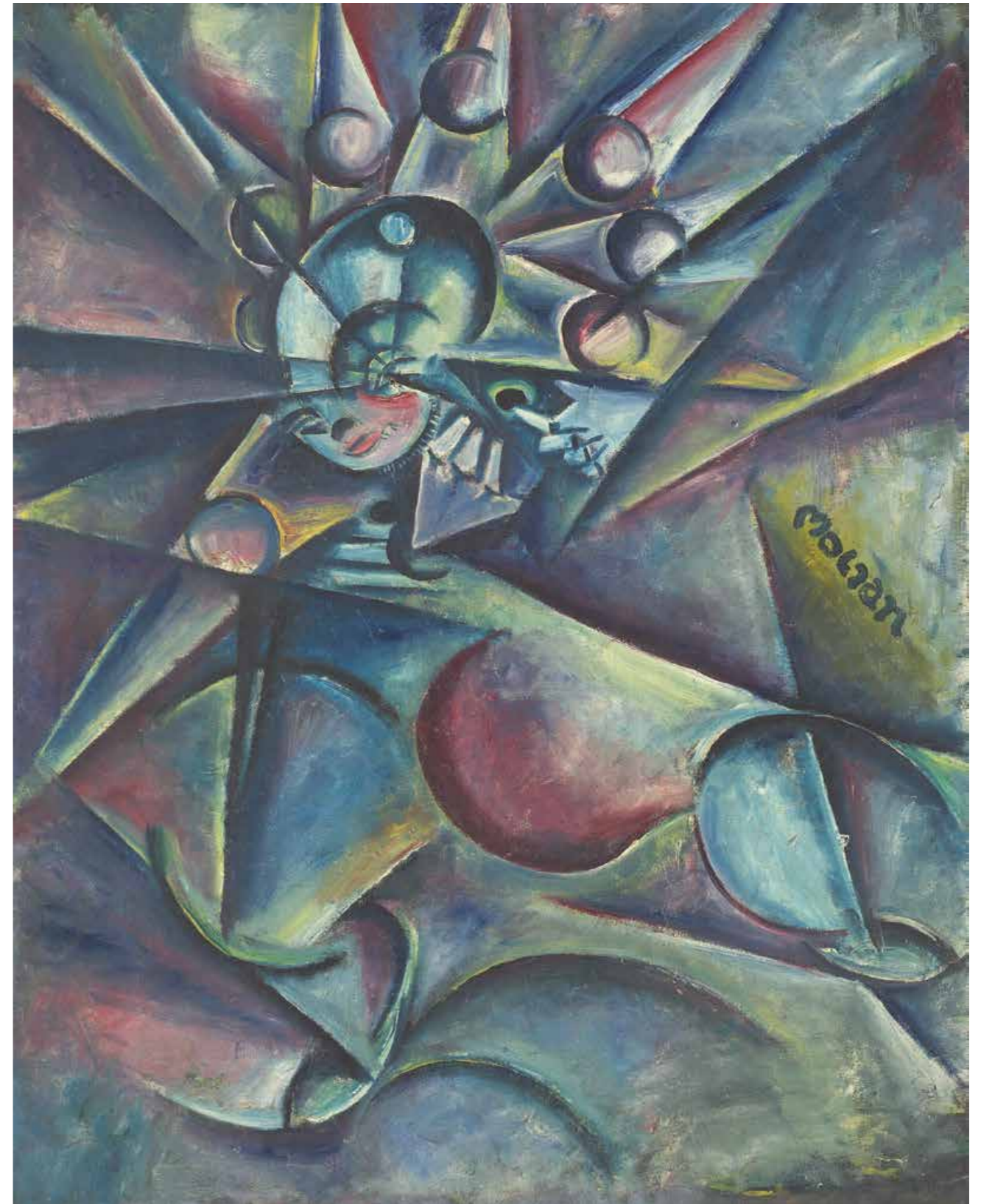
Herbert Schade: Johannes Molzahn – Einführung in
das Werk und die Kunsttheorie des Malers. München,
Schnell & Steiner, 1972, S. 22, 25, 117, Abb. Tafel 5

- **Bedeutendes Gemälde aus der frühen kubo-
expressionistischen Schaffensphase Molzahns**
- **Zeittypisch in der Thematisierung der Einheit
von Mensch und Kosmos**
- **Form und Klang sollen im Bild zu einem syn-
ästhetischen Erlebnis werden**

Johannes Molzahn, einer der wichtigsten frühen Vertreter
der abstrakten Kunst im 20. Jahrhundert, hatte während sei-
ner Ausbildung zum Fotografen zwischen 1908 und 1914 prä-
gende Jahre in der Schweiz verbracht. Damals lernte er in
Zürich den Maler Otto Meyer-Amden kennen, der wiederum
einen engen Austausch mit Künstlern wie Oskar Schlemmer,
Johannes Itten und Willi Baumeister pflegte. Durch deren
Vorstellung, geometrische Strukturen und nur durch Farben
ausgedrückte Empfindungen zu einem neuen, komplexen
Ganzen zusammenzuführen, gelangte Molzahn schließlich
auch zur Malerei.

Noch während des Ersten Weltkriegs entstand 1916
Molzahns erste Werkgruppe, in der er die Anregungen seiner
Künstlerfreunde und Mentoren in eine eigene Bildsprache
überführte. Zu diesen Arbeiten gehört neben „Schöpfung I
und II“ auch das Gemälde „Musik“. In ihm übersetzt Molzahn
die realen und herbeigesehten Umwälzungen der Zeit in
eine kosmische Vision, die pantheistischen Vorstellungen
folgt. Im Zentrum der Komposition steht das göttliche Auge,
und dass man dort ein menschliches Antlitz sieht, ist kein
Widerspruch: Für Molzahn manifestiert sich das Göttliche in
allen Erscheinungen der Natur.

Um dieses Zentrum legte Molzahn einen Strahlenkranz
mit kreisförmigen Objekten, die planetengleich die Mitte
des Bildes umkreisen. Auch den Titel hat der Künstler nicht
zufällig gewählt. Gerade die frühen Abstrakten (siehe Los 32,
Thomas Ring: „Roter Gong“ / „Rote Stimme“) setzten Farben
mit Gefühlen und Gefühle mit Klängen gleich. So liegt es
nahe, die Abstufungen von Blau, Grün und Rot auch hier in
Molzahns Bild als Entsprechungen zu den Harmonien einer
Sinfonie zu interpretieren. Wir erkennen Dissonanzen, Linien,
die sich nähern, bedrängen und Gegenbewegungen auslösen.
Und hört man nicht regelrecht das strahlende C-Dur, wo die
auseinanderstrebenden Formen um das Zentrum wirbeln?
„Musik“ ist ohne Zweifel eines der ersten Hauptwerke Johannes
Molzahns. OH



Rainer Stamm **Wie Alexander Archipenko mit der Collage Simultanität und Dynamik erzeugte**

Die Collage und Farbstiftzeichnung „Figure in Movement“ führt uns ins Paris des Jahres 1913 und in die heroische Zeit des Kubismus: Pablo Picasso und Georges Braque hatten hier die neue Kunstform entwickelt, um die Allansichtigkeit des Gegenstandes, Simultanität und Dynamik in ihre Werke aufzunehmen. Die Zergliederung und Verarbeitung von Fragmenten der Wirklichkeit erzeugte schließlich eine neue, nie dagewesene Realität des Bildes, als Picasso und Braque 1912 begannen, auch Ausschnitte von Zeitungen, Tapeten oder zerschnittenen Papieren in ihre Werke mit aufzunehmen: Das Prinzip der Collage war geboren. Unter den Bildhauern war der aus der Ukraine stammende Alexander Archipenko einer der Ersten, die die Ideen des Kubismus konsequent umsetzten. 1909 war er über Moskau nach Paris gekommen, um im Zentrum der künstlerischen Moderne zu arbeiten. Wie Robert Delaunay, Marc Chagall, Jacques Lipchitz, Henri Laurens oder Fernand Léger wohnte er zeitweise in der Künstlerkolonie La Ruche am Montparnasse – einem jener magischen Orte der modernen Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts – und stellte ab 1910 gemeinsam mit den Künstlern des Kubismus im Pariser Salon des Indépendants und im Salon d'Automne aus.

Als erster Bildhauer wandte er 1913 das von Picasso und Braque entwickelte Verfahren der „papers collés“ an, um mithilfe collagierter Papiere dreidimensionale Werke zu entwickeln: „Archipenko übernahm schnell das neue Medium der Collage in einer Reihe bemerkenswerter Figurenstudien aus dem Jahr 1913“, konstatiert die Archipenko-Expertin Katherine Jánoszky Michaelson (Michaelson: Alexander Archipenko. A Centennial Tribute, National Gallery of Art Washington/The Tel Aviv Museum Tel Aviv 1986, S. 24): „Da er als Bildhauer in plastischen Begriffen dachte, schattierte er die flachen Papierformen, um die Volumen einer Skulptur zu suggerieren.“

In den Collagen des Jahres 1913, die zu den absoluten Höhepunkten der Werke auf Papier des Künstlers zählen, zerlegt der Bildhauer die menschliche Figur in einzelne „paper cuts“, die er zu dynamischen Kompositionen zusammenfügt. Durch farbige Schraffuren verleiht er den Einzelformen Volumen und lässt den Eindruck von Dreidimensionalität entstehen – eine Vorstufe zu den Reliefs, die er „Skulpto-Malereien“ nennt und die ein Hybrid zwischen Malerei, Collage und Skulptur bilden.

Von den Collagen Archipenkos aus dem entscheidenden Jahr 1913 sind nur sehr wenige Exemplare bekannt: Neben unserer Arbeit aus der Kollektion des Hannoveraner Sammlers und

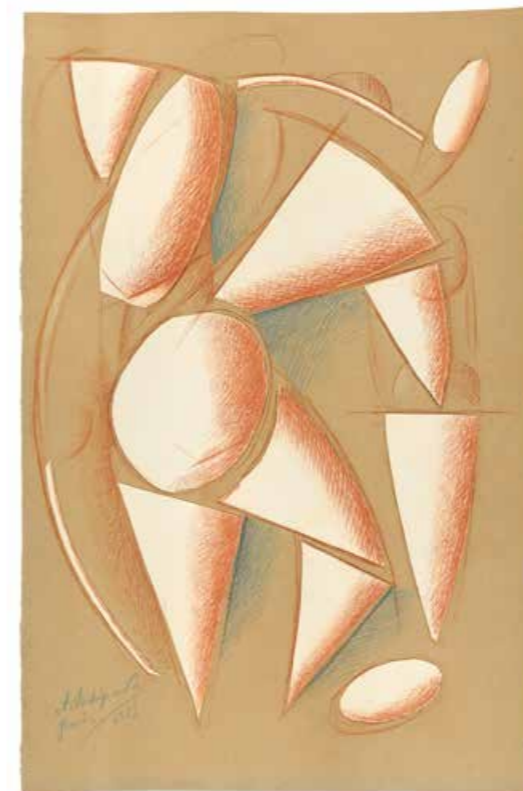
Galeristen Herbert von Garvens befindet sich eine aus sieben „paper cuts“ zusammengesetzte „Figure in Movement“ in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York (Abb. rechts), eine weitere – aus der Sammlung Herwarth und Nell

Waldens – im Moderna Museet in Stockholm. Die beiden Exemplare in Museumsbesitz waren, wie vermutlich auch unsere Collage, 1913 in der Einzelausstellung Archipenkos in der Berliner Galerie Der Sturm zu sehen, für die Guillaume Apollinaire das Vorwort schrieb. Archipenko wurde durch diese Ausstellung in Deutschland bekannt und fand hier einige seiner bedeutendsten Sammler. „Schöpferische Kräfte sind es, die der Kunst Archipenkos die Richtung geben“, schrieb Apollinaire über die Werke dieser Jahre: „Archipenko baut Wirklichkeiten. Seine Kunst nähert sich mehr und mehr der absoluten Bildhauerei“ (Der Sturm, 4. Jg. 1914, Nr. 200/201, S. 194).

Für unsere Collage gilt im besonderen Maße, was der Künstler und Schriftsteller Otto Nebel 1920 anlässlich der „Sturm“-Gesamtschau schrieb, in der sechs der frühen Zeichnungen zu sehen waren: „Archipenko, der Riese, der mit Steinen und Linien musiziert“ (Der Cicerone, 12. Jg. 1920, H. 12, S. 480f.). Bis 1921 erwarb der Hannoveraner Sammler Herbert von Garvens etliche Werke Archipenkos: Zu seiner legendären, heute in alle Himmelsrichtungen verstreuten Kollektion gehörte die Skulptur „Heros“ und unsere Collage, beide aus dem Jahr 1913 – dem Höhepunkt in Archipenkos Schaffen.



Alexander Archipenko. Médrano II. 1913/14. Assemblage. Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Los 36



Alexander Archipenko. Figure in Movement. 1913. Collage. Museum of Modern Art, New York

36 Alexander Archipenko

Kiew 1887 – 1964 New York

Figure in Movement. 1913

Collage, Rötel und Farbstift in Blau auf Karton.

47,8 × 31,4 cm (18 7/8 × 12 3/8 in.). Unten links signiert und datiert: A. Archipenko Paris 1913. Mit einer Bestätigung von Frances Archipenko Gray, The Archipenko Foundation, New York, vom Mai 2021. Die Collage wird aufgenommen in das Werkverzeichnis Alexander Archipenkos (in Vorbereitung). [3312] Gerahmt.

Provenienz

Herbert von Garvens-Garvensburg, Hannover und Bornholm (bis 1953) / Privatsammlung, Süddeutschland (1956 bei Ketterer erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 95,200–143,000

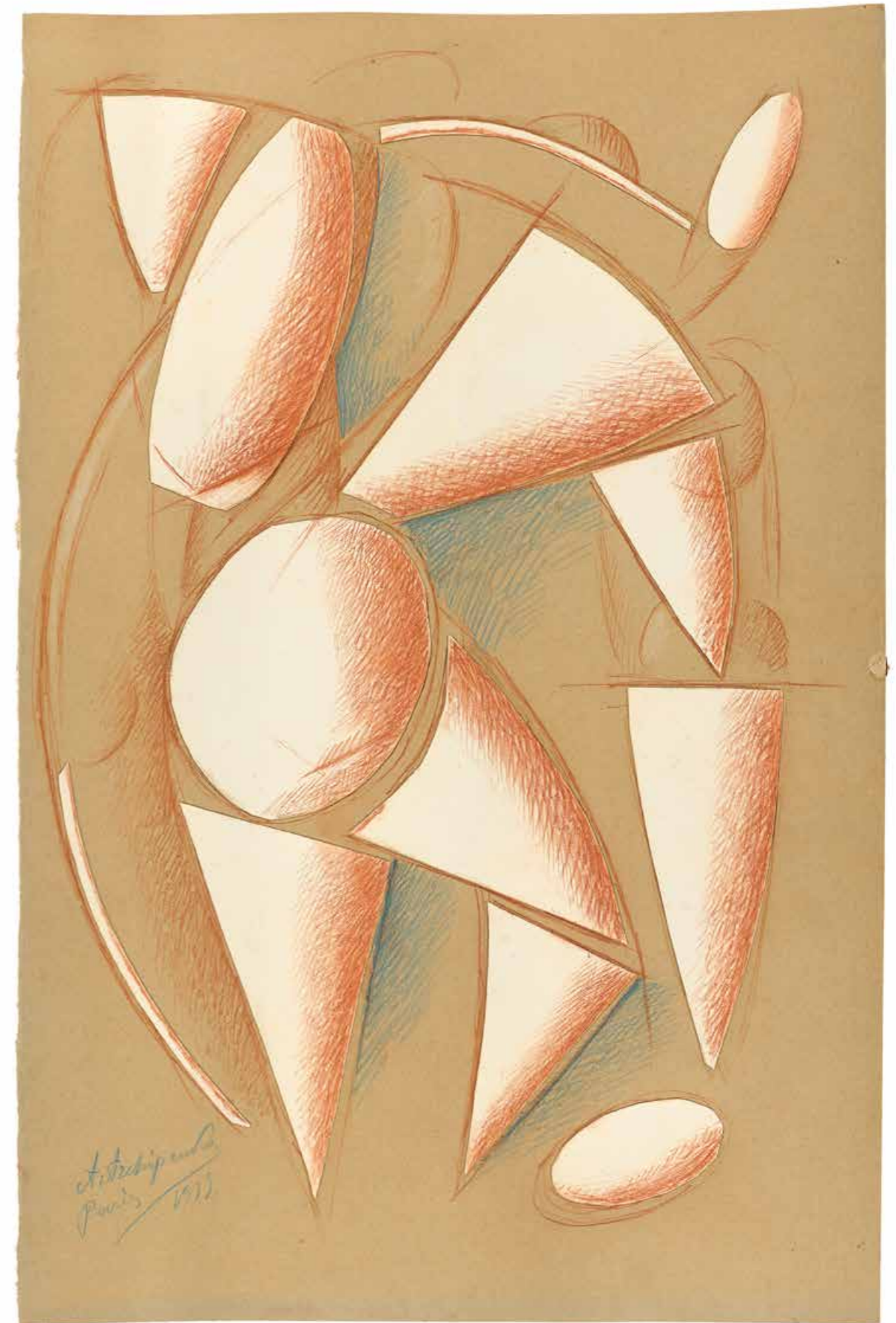
Literatur und Abbildung

25. Kunstauktion: Moderne Kunst. Gemälde, Handzeichnungen, Graphik, Plastik. Stuttgart, Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 27./28.11.1956, Kat.-Nr. 11

Herbert von Garvens-Garvensburg (1883–1953) war ein bedeutender Galerist und Sammler moderner Kunst, der 1916 zusammen mit Paul Erich Küppers die Kestnergesellschaft in Hannover gründete – eines der renommiertesten Ausstellungshäuser in der Weimarer Republik.

- **Museales Werk mit hervorragender Provenienz**
- **Sehr seltene Collage aus der Hochzeit des Kubismus**
- **Eine vergleichbare Collage von 1913 befindet sich in der Sammlung des Museums of Modern Art, New York**

Archipenko war einer der ersten Bildhauer, die die Ideen des Kubismus konsequent umsetzten.





610 Franz Wilhelm Seiwert

1894 – Köln – 1933

„Wandbild für einen Fotografen“. 1925

Öl auf Leinwand. 109,5 × 154,5 cm (43 ¼ × 60 ¾ in.).
Oben rechts monogrammiert und datiert: FWS 25.
Werkverzeichnis: Bohnen 70.

Provenienz

August Sander, Köln (seitdem in Familienbesitz)

EUR 400.000–600.000

USD 476.000–714.000

Ausstellung

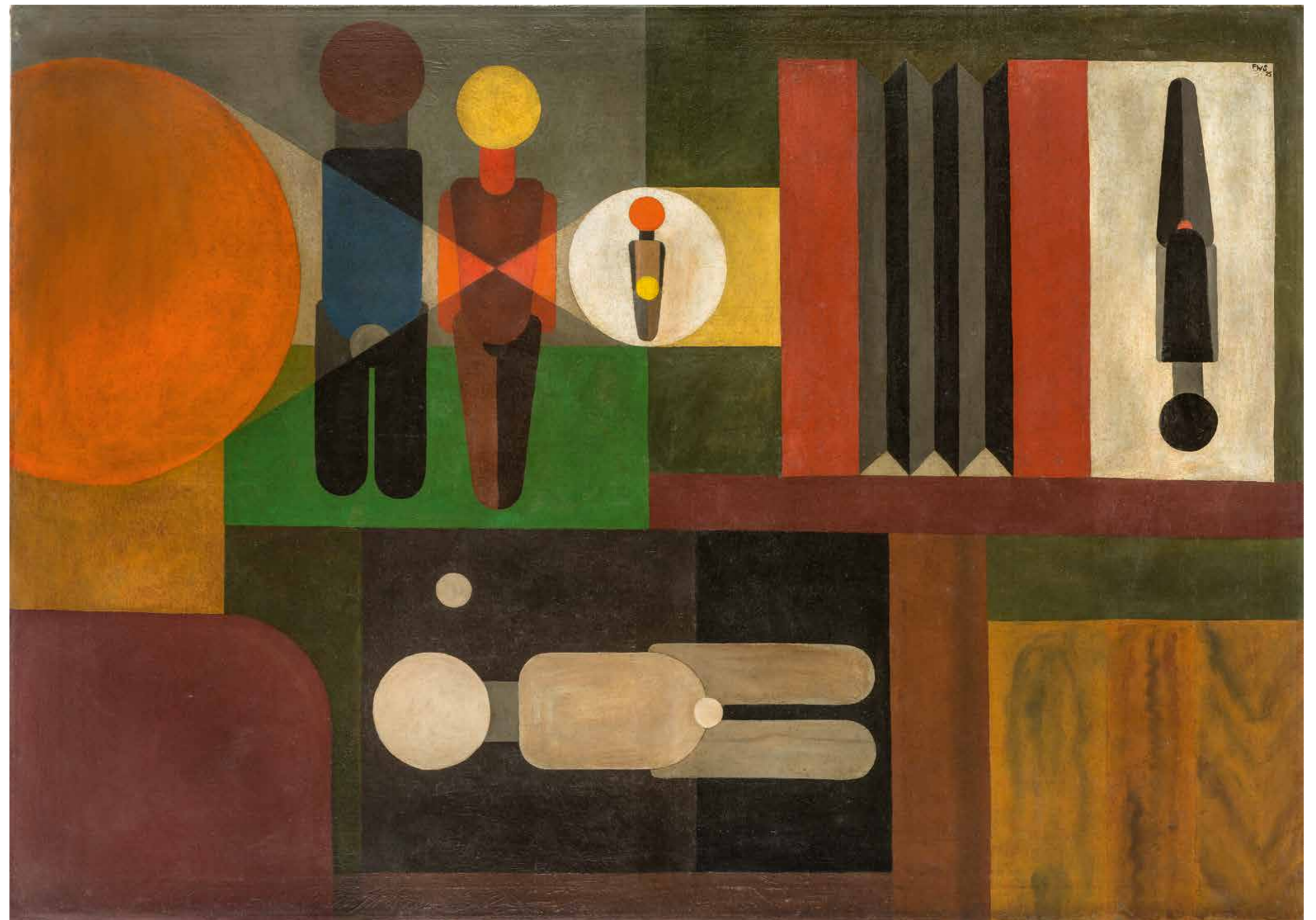
Hoerle und sein Kreis. Frechen, Kunstverein, 1970/71, Kat.-Nr. 235, Abb. / Vom Dadamax bis zum Grüngürtel. Köln in den zwanziger Jahren. Köln, Kölnischer Kunstverein, 1975, Abb. S. 93 / Gottfried Brockmann. Bild und Überzeitlichkeit. Kiel, Stadtgalerie im Sophienhof und Berlin, Haus am Waldsee, 1995, Kat.-Nr. 174, Abb. / Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, und Kiel, Kunsthalle, 2000, Kat.-Nr. 510, Abb. S. 133 / köln progressiv 1920–33. seiwert.hoerle-arztz. Köln, Museum Ludwig, 2008, ohne Nr., Abb. S. 28 / Los progresistas de Colonia. August Sander y su círculo de amigos. 1920–1933. Valladolid, Museo de Pasión, Sala Municipal de Exposiciones, 2012/13, Abb. S. 66

Literatur und Abbildung

Carl Oskar Jatho: Franz Wilhelm Seiwert. Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1964, Abb. S. 50 (Die Photographie, um 1930) / H.U. Bohnen: Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918–1933). Karin Kramer Verlag, Berlin 1976, Abb. S. 148 / f.w. seiwert gemälde grafik schriften. hrsg. von gerd arntz und augustin tschinkel. den haag, edition bo, 1976 [=reprint der originalausgabe prag 1934], abb. s. 17 / Uli Bohnen, Dirk Backes: Der Schritt, der einmal getan wurde, wird nicht zurückgenommen. Franz W. Seiwert – Schriften. Berlin, Karin Kramer Verlag, 1978, Abb. S. 18

Es liegt eine Leihanfrage vor zu der Ausstellung „August Sander et la Nouvelle Objectivité“ im Centre Pompidou, Paris (11.5.2022 – 5.9.2022), und im Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk (13.10.2022 – 19.2.2023).

Aus unserer Sonderauktion
Sander Collection
am 10.6.2021, 15 Uhr





Ulrich Clewing **Wie Neo Rauch den Betrachter zum Spiel mit Assoziationen einlädt**

Es ist ein traumhaftes Bild voller Rätsel, das Neo Rauch uns hier präsentiert. Auf dem Großformat erkennt man zwei männliche Figuren, eine groteske, altmodisch erscheinende Maschine, Kreise, Linien und ein Ding, das aussieht wie eine längliche Artischocke oder ein Kiefernzapfen. Der Künstler breitet ein Patchwork aus – eine Einladung zum Spiel mit Assoziationen, Vermutungen, wiedererkennbaren realistischen Elementen und abstrakten „leeren“ Flächen. Auf einem kleinen Tischchen steht ein großes, rechteckiges Etwas, das eine ungewöhnlich geschnittene Torte sein könnte. In zwei Kreisen befinden sich Formen, die man für Münder halten könnte oder für Ohren. Bei den mit breitem Pinsel geführten, gegenstandslos-horizontalen Farbspuren links im Bild denkt man an Stapel von Papier.



Los 37

Am unteren Rand tauchen rechts Buchstaben auf, zwei davon sind nur Fragmente, wie so vieles in diesem Gemälde. Sie sind ein Hinweis auf den Titel des Bildes: „Autor“. Geschaffen hat es Neo Rauch im Jahr 1994 – der Maler war zu dem Zeitpunkt Anfang dreißig und hatte bereits die ersten Schritte seiner künstlerischen Laufbahn hinter sich. Im Jahr davor war er Assistent seines ehemaligen Professors Arno Rink an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig geworden. Und im November 1993 hatte er seine erste nennenswerte größere institutionelle Ausstellung, die von Rolf Lauter, dem damaligen stellvertretenden Direktor des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main, kuratierte Schau in der Jürgen Ponto-Stiftung der Dresdner Bank, ebenfalls in Frankfurt am Main.

Die Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst hatte schon in der DDR den Ruf genossen, angehenden Künstlerinnen und

Künstlern besondere Freiheiten zu gewähren. Maler wie Arno Rink und Bernhard Heisig, bei dem Rauch seinen Meisterschüler machte, gehörten zu den Begründern der Leipziger Schule, die erheblich von der herrschenden Staatsdoktrin des Sozialistischen Realismus abwich. Das waren die Startpflöcke, von denen aus sich Rauch in das Kunstgeschehen des wiedervereinten Deutschland katapultierte. In Gemälden wie „Autor“ oder dem 2013 bei Grisebach für 231.800 Euro (inkl. Aufgeld) versteigerten Bild „Roter Junge“ aus dem Jahr 1995 lässt er seiner unbändigen schöpferischen Kraft und Fantasie freien Lauf. Seinen künstlerischen Ausdruck hatte er



Neo Rauch, „Rauch steigt auf“, Berlin 2001
© Angelika Platen

gefunden – Rolf Lauter beschrieb es als „Sampling“ –, nun war es an der Zeit, diesem malerischen Formwillen roh und ungeschützt Freiraum zu geben.

Dafür spricht auch die Malweise. In diesem Bild ist alles *alla prima*, da gibt es keine Korrekturen oder Übermalungen, kein Kalkül, keine Strategie. Man hat vielmehr den Eindruck, dass Rauch es genoss, die Gedanken und die Pinsel fliegen zu lassen und sich in seinem Atelier einmal so richtig auszutoben. Auf das Rohe, Ungeschützte eines Anfangs verweist auch das Material, auf dem Rauch „Autor“ malte. Das Bild besteht aus mehreren sichtbar zusammengeklebten Bögen von Papier, die erst später auf Leinwand aufgezogen wurden. Und Papier war nun tatsächlich das günstigste Malmedium, das ein junger Künstler Anfang der Neunzigerjahre kriegen konnte: Kein Grund, sich zurückzunehmen und Vorsicht walten zu lassen. Das Gleiche gilt für das Kolorit von „Autor“. Es setzt sich im Grunde aus nur drei Farben zusammen, aus Schwarz- beziehungsweise dunklen Grautönen, aus dem alten Beige des Papiergrundes und aus einem Rotbraun, das man früher oft in Berliner und Leipziger Altbauwohnungen fand und das „Ochsenblut“ genannt wurde.

Der Philosoph Gernot Böhme hat Rauchs Farbpalette aus der Schaffensphase einmal so charakterisiert: „Sollte man die Farben schmutzig nennen? Vielleicht“, fährt Böhme fort, „doch eigentlich sind diese Farben rau – und das macht den Grundton der Atmosphäre dieser Bilder aus. Nichts Liebliches, nichts Prachtvolles, nichts Heimeliges, nichts Festliches – nur Rauheit.“ Böhme fühlt sich bei der Betrachtung der frühen Gemälde Rauchs an „die Stimmung in Tarkovskys Film ‚Stalker‘ erinnert“. Und er schließt den Gedanken mit dem Satz ab: „Und vielleicht haben die Bilder ja auch inhaltlich damit etwas zu tun: verlassene Werke, gebrochene Infrastrukturen, die Zone“ (Gernot Böhme: *Nach-Bilder. Zum historischen Ort von Neo Rauchs Gemälden*, in: *Ausst.-Kat. Neo Rauch: Neue Rollen. Bilder 1993–2006*, Kunstmuseum Wolfsburg, Köln 2006, S. 47). Dieses Gemälde stammt also aus einer Epoche, die nicht nur für den Künstler Rauch bedeutsam war, sondern auch für das Land, in dem er lebte.

37^N Neo Rauch

Leipzig 1960 – lebt in Leipzig

Autor. 1994

Öl auf Papier, collagiert auf Leinen. 243,4 × 247 cm
(95 7/8 × 97 1/4 in.). Unten rechts in Schwarz signiert und
datiert: RAUCH 94. Auf der Rückpappe ein Etikett der
Galerie David Zwirner, New York. [3491] Gerahmt.

Provenienz

Galerie EIGEN+ART, Leipzig/Berlin / Galerie David
Zwirner, New York / Privatsammlung, Schweiz / Privat-
sammlung, Europa

EUR 300.000–400.000

USD 357,000–476,000

- Neo Rauch ist der bedeutendste Vertreter der Neuen Leipziger Schule
- Beeindruckendes Großformat aus dem kraftvollen Frühwerk des Künstlers
- Zum ersten Mal seit fast dreißig Jahren auf dem Kunstmarkt

In diesem Bild ist alles alla prima,
da gibt es keine Korrekturen und
kein Kalkül.





39 Heinrich Hoerle

1895 – Köln – 1936

„Stilleben mit Krug und Birne“. 1929

Öl auf Papier auf Holz. 63,5 × 49,3 cm (25 × 19 3/8 in.).

Oben links monogrammiert und datiert: 19h29. Auf der Rückpappe ein Stempel des Kölnischen Kunstvereins zur Ausst. Köln 1981 (s.u.). Werkverzeichnis: Backes I 51. [3377] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Europa

EUR 30.000–40.000

USD 35,700–47,600

Ausstellung

Heinrich Hoerle. Köln, Kölnischer Kunstverein, 1981, Kat.-Nr. I.51, Abb.

Literatur und Abbildung

Hans Schmitt-Rost: Heinrich Hoerle [=Bd. 29 der Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart]. Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1965, Abb. S. 53

Weitere Werke von Heinrich Hoerle in unserer Auktion „Sander Collection“ am 10. Juni 2021.

38 Oskar Schlemmer

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

„Sechs Frauen in räumlicher Anordnung“. Um 1924

Aquarell und Bleistift auf Transparentpapier (aus einem Skizzenblock). 9,5 × 19,1 cm (22 × 27,5 cm) (3 3/4 × 7 1/2 in.) (8 5/8 × 10 7/8 in.). Auf der Rückpappe eine Bestätigung von Tut Schlemmer. Dort auch zwei Etiketten zur Ausstellung Bremen 1976/77 (s.u.). Werkverzeichnis: von Maur A 163. [3311] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Krugier, Genf, Galerie Schlégl, Zürich, und Graphisches Kabinett Wolfgang Werner, Bremen / Privatsammlung, Bremen

EUR 40.000–60.000

USD 47,600–71,400

Ausstellung

Oskar Schlemmer. Suites No. 6. Genf, Galerie Krugier, 1964, Kat.-Nr. 44 / Oskar Schlemmer. München, Galerie Thomas, 1975, Kat.-Nr. 21 / Oskar Schlemmer. Gemälde, Aquarelle, Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik. Bremen, Graphisches Kabinett Wolfgang Werner, 1976/77, Kat.-Nr. 8, Abb. auf dem Katalogschlag / Oskar Schlemmer. Der Maler – Der Wandgestalter – Der Plastiker – Der Zeichner – Der Graphiker – Der Bühnengestalter – Der Lehrer. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart im Württembergischen Kunstverein, und Hamburg, Kunstverein, 1977, Kat.-Nr. 413, Abb. S. 161

Literatur und Abbildung

Maurice Rheims: Catalogue Bolaffi d'art moderne: Le marché de Paris. Turin, Paris, 1966, Abb. S. 344 / Auktionskat. Tableaux modernes, Espace Cardin, Maître Binoche, Paris, 14. und 18. Nov. 1972, Nr. 182, Abb.





40^N Arthur Segal

Jassy 1875 – 1944 London

„Selbstporträt“. 1921

Öl auf Leinwand. 70 × 50 cm (mit Rahmen:
84,5 × 64,5 cm) (27 ½ × 19 ¾ in. (33 ¼ × 25 ¾ in. incl.
frame)). Unten rechts signiert und datiert: A. Segal.
1921. Rückseitig betitelt, signiert und bezeichnet:
Portrait A Segal Charlottenburg N [vom Künstler?:] 75.
Auf dem Keilrahmen je ein Etikett der Großen Berliner
Kunstaussstellung und des Hamburger Kunstvereins.
Werkverzeichnis: Liska 257. [3273] Im bemalten
Kunstlerahmen.

Provenienz

Marianne Segal, Tochter des Künstlers (bis 1970) /
Privatsammlung, Großbritannien (1970 bei Sotheby's
erworben) / Privatsammlung, Großbritannien

EUR 150.000–200.000

USD 179,000–238,000

Ausstellung

Retrospektiv-Ausstellung (1896–1921) von Arthur
Segal. Berlin, Kunsthandlung und Antiquariat Josef
Altmann, 1921/22, Nr. 47

Literatur und Abbildung

Hermann Exner: Arthur Segal. Dresden, Verlag der
Kunst, 1985, S. 15, Abb. 6 / Versteigerungskatalog:
Twenty-Five Works by Arthur Segal Between the
Years 1911–1944. The Property of Miss Marianne Segal.
London, Sotheby's, 16.4.1970, Kat.-Nr. 6, m. Abb.

- **Seltene Selbstbildnis des Künstlers aus der wichtigsten Schaffensphase nach dem Ende des Ersten Weltkriegs**
- **Arthur Segal war eine der prägenden Figuren der Berliner Novembergruppe**
- **Künstlerisches Konzept der „Gleichwertigkeit“ aller Bildelemente, inklusive des Rahmens**

In der Malerei des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen wie der Geschichte der Moderne im Speziellen gibt es nur wenige Künstler wie Arthur Segal, deren Werk eine Stilvielfalt aufweist, die nicht aus den Wanderungsbewegungen auf der Suche nach der „endgültigen“ Form resultiert, sondern von Anfang an Teil einer Programmatik des offenen Bildbegriffs ist. Das Wort vom „Gleichwertigkeitsbild“, das sich auf die Gruppe prismaförmig aufgefächertes Werke wie unser Selbstbildnis bezieht, gilt dabei im Grunde ebenso für das Gesamtwerk des Künstlers, das von seiner offenen Einstellung zu Stilfragen beeindruckend Zeugnis ablegt. Segal war der festen Überzeugung, dass man unvoreingenommen sehen müsse, was da ist, ohne die Erscheinungen der Wirklichkeit einer Wertung zu unterziehen. Nur dann sei man in der Lage, die Dinge in ihrer wahren Bedeutung zu erkennen. Eben das erklärt auch die Gleichwertigkeit seiner unterschiedlichen Gestaltungsmittel, die von pointillistischen Experimenten und prismatischen Farbkaskaden über nebelverhangene Unschärfen bis zu präzisstem Naturalismus alle Facetten des Malerischen einbehalten.

Im Selbstbildnis von 1921 integriert der Maler ohne Mühe Fläche, Raum, Farbmodulationen und Aufhebung der Rahmenbegrenzung durch die Bemalung derselben. Er stellt sich im Dreiviertelprofil dar, was nur aufgrund unserer Seherfahrung eine Räumlichkeit suggeriert, die wir als Kontrast zur flächigen Gesamtgestaltung wahrnehmen. Denn nichts rundet sich hier wirklich, sondern Segal fächert die Formsegmente mittels farbig abgestufter Streifen auf und rhythmisiert dadurch die gesamte Bildfläche einschließlich des Rahmens. Da dessen Gestaltung meist nicht nahtlos an die Innenfläche anknüpft, bleibt er als Sonderzone des Bildes erkennbar, deren Funktion der Übergang zum realen Raum des Betrachters ist. Das ist avanciert und tatsächlich „gleichwertig“, denn der Blick erfasst alle Bildelemente un-hierarchisch und wird durch die streifige Auffächerung hin und her geworfen. Dies ist, mit dem Künstler im Zentrum, ganz klar ein Programmbild, mit dem Segal seinen Anspruch unterstreicht, ein unvoreingenommener Erforscher der Wirklichkeit zu sein.

Mit Bildern dieser Art stieß Segal auf mehr Unverständnis als Begeisterung, selbst etliche Kollegen konnten sich mit dieser Sichtweise nicht anfreunden. Der fixierende und gleichzeitig grüblerische Blick, der uns hier begegnet, zeigt an, dass er mit solchen Widerständen durchaus rechnete. Trotzdem war und blieb Segal ein hochgeschätzter Förderer vielfältiger künstlerischer Bestrebungen, sei es als umtriebige Mitglied der Novembergruppe oder Vorkämpfer institutioneller Verbesserungen der Kulturpflege.

Vielleicht ist seine wichtigste Rolle zugleich eine seiner unbekannteren Dienste am Menschen. Als Lehrer einer großen Schülerschaft brachte er viele junge Künstlerinnen und Künstler auf den Weg, indem er ihnen gleichwertig die Gestaltungsmöglichkeiten der Malerei vermittelte, ohne sie jemals auf irgendeinen Stil zu verpflichten oder in eine Richtung zu drängen. Fruchtbar wirkte diese Förderung vor allem durch Segals unvoreingenommene Persönlichkeit als Maler und Mensch.

MS



41 Peter Roehr

Lauenburg (Pommern) 1944 – 1968 Frankfurt am Main

Ohne Titel (FO-97). 1965

Collage aus Papier, vom Künstler laminiert. 43 × 43 cm
(16 7/8 × 16 7/8 in.). Rückseitig auf einem Etikett mit
Kugelschreiber in Blau signiert: Peter Roehr. Links
daneben ein weiteres Etikett mit dem Nachlassstempel
und der mit Kugelschreiber in Blau eingetragenen
Nummer: FO-97. [3349] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 20.000–30.000

USD 23,800–35,700

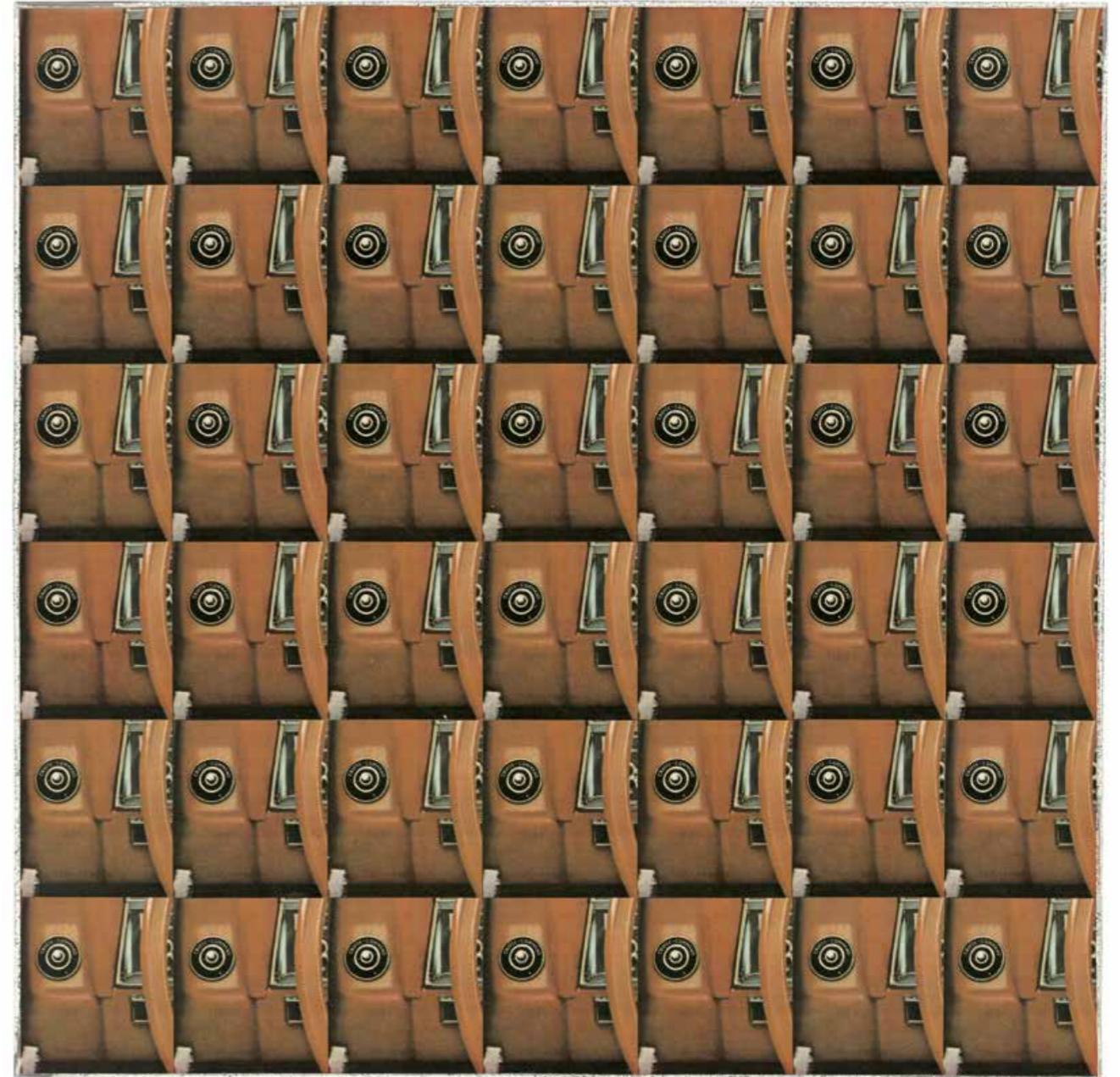
Ausstellung

Peter Roehr – Werke aus Frankfurter Sammlungen.
Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst/Städel
Museum, 2009/10 / Peter Roehr. 37 Works. Berlin,
Grisebach, 2016, Abb. S. 30

- Peter Roehr stellt mit seinem Werk die bisherige
Definition von Kunst in Frage
- Roehr ist einer der konsequentesten Protagonisten
der Minimal und Pop-Art in Deutschland

Das Bild, es könnte sich nach allen Seiten ausbreiten und
fortsetzen, ist an sich unendlich, aber dann wäre es eben nicht
dieses, sondern ein anderes Bild. Also: die Auswahl der Objekte
und die Bestimmung der Anzahl ist die einzig willkürliche Arbeit
des Herstellers.

Peter Roehr, 1965



42 Carl Grossberg

Wuppertal-Elberfeld 1894 – 1940 b. Lâon

„Amsterdam, Rokin“. 1925/26

Tempera auf Leinwand auf Holz. 50,5 × 60,5 cm
(19 7/8 × 23 7/8 in.). Unten links signiert und datiert:
CARL GROSSBERG 1926. Rückseitig mit Tuschfeder
signiert, betitelt und datiert: CARL GROSSBERG
AMSTERDAM ROKIN 1925/26. Rückseitig je ein Etikett
der Ausst. London 2018 (s.u.) und der Galerie Michael
Hasenclever, München. [3376] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Michael Hasenclever, München / Ubu Gallery,
New York / Privatsammlung, Europa

EUR 70.000–90.000

USD 83,300–107,100

Ausstellung

Magic Realism – Art in Weimar Germany 1919–33.
London, Tate Gallery, 2018, S. 107, Abb. S. 53

Literatur und Abbildung

Franz Krause, Victor Dirksen: Carl Grossberg. Sein
Malschaffen 1920 bis 40 [zusammengestellt anlässlich
der Gedächtnisausstellung im Städtischen Museum
Wuppertal, 1942]. Dortmund, Fritz Busche Druckerei
und Verlag, 1942, Abb. S. 6

- **Das Motiv der Stadtlandschaft als menschenleeres Traumbild**
- **Spannung zwischen pittoresker Romantik und kühler Präzision**
- **Carl Grossberg ist einer der originellsten Maler der Neuen Sachlichkeit**

Rokin ist der Name eines Kanals und der ihn begleitenden Straße im Stadtzentrum von Amsterdam. Die Stadt und das Gewimmel ihrer pittoresken Gebäude entlang der vielen Grachten wirkt geradezu wie eine Blaupause romantischer Sehnsuchtsorte. Carl Grossberg, der Maler präziser industrieller Apparaturen und Maschinenräume, nähert sich dieser Romantik auf seine ganz eigene Art, indem er Nüchternheit mit Verfremdung paart. Zunächst einmal ist hier kein Mensch zu sehen, flanierende Besucher sucht man vergebens. Die scharfe Abgrenzung aller Flächen und ihr gedeckter Farbauftrag, der ohne Modulationen erfolgt und nichts über das Alter der Häuser aussagt, machen aus dieser Ansicht eine Spielzeugstadt, deren Ursprung zwar in einer vorgefundenen Wirklichkeit liegt, aber mit den Augen des Malers und unter seinen Händen zu einer entrückten Traumkulisse wird, die im hellen Licht eines endlosen Tages jeden Gedanken an Zeitlichkeit negiert. Deshalb gibt es hier auch keine Bewegung, deren Voraussetzung Zeit wäre.

Mit der Darstellung dieser Örtlichkeit wie auch schon mit der ein Jahr früher entstandenen Ansicht der Amsterdamer Singelgracht hatte Grossberg sein Reich der „Traumbilder“ betreten, das auf unverwechselbare Weise den unbestechlichen Blick des Malers für topografische Gegebenheiten mit einer untergründigen Atmosphäre der Entrückung kombiniert. Es ist, als könne es diese Orte nicht geben, obwohl man meint, sie doch schon einmal gesehen zu haben.

Es scheint fast folgerichtig, dass Carl Grossberg dann 1929 in der großen Amsterdamer Ausstellung vertreten war, die auch Künstler der deutschen Neuen Sachlichkeit präsentierte, und mit seinen Bildern damit ganz konkret in die Stadt seiner Traumbilder zurückkehrte. MS





43 Fernando Botero

Medellín 1932 – lebt in Paris u. Pietrasanta

„Walking Woman in Profile“. 1983

Öl auf Leinwand. 175 × 126 cm (68 7/8 × 49 5/8 in.).

Unten rechts signiert und datiert: Botero 83.

Werkverzeichnis: Hobi 1983 / 28. [3364] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (in der Galerie Brusberg, Berlin, erworben)

EUR 350.000–450.000

USD 417.000–536.000

- Das Gemälde zeigt Botero auf der Höhe seines Schaffens
- Verweis auf die kolumbianische Heimat des Künstlers
- Typisch in der Betonung der physischen Präsenz der Dargestellten

Als Fernando Botero dieses Gemälde schuf, lebte er schon seit langem in Paris. Aber die Dame, die hier an uns vorübergeht, ist ohne Zweifel keine Parisienne. Es ist eine Kolumbianerin im Sonntagsstaat, vielleicht ist sie auf dem Weg in die Kirche. Das Viertel, aus dem sie stammt, ist in einem schmalen Ausschnitt links zu sehen; es ist eher einfach mit seinen kleinen, eingeschossigen Häusern. Aber das hat die Frau nicht daran gehindert, sich mit großer Sorgfalt zurechtzumachen. Sie trägt ein reizendes geblümtes Kleid, ein festliches Hütchen, die offenen Sandaletten, der Lippenstift und Nagellack sind farblich aufeinander abgestimmt.

Botero, von Publikum und Kritik lange Zeit relativ unbeachtet, blieb den Motiven aus seiner südamerikanischen Heimat auch dann noch treu, als er schon mit Retrospektiven weltweit gefeiert wurde. 1983, als unser Bild entstand, erwarb das Metropolitan Museum in New York den „Tanz in Kolumbien“ für seine Sammlung. Heute sind wir bemüht, die Hegemonie der westlichen Kunstgeschichtsschreibung zu überwinden und vergessene oder bewusst an den Rand gedrängte Positionen neu zu bewerten.

Man könnte einwenden, Botero sei doch mittlerweile fest im westlichen Kunstkanon verankert. Aber dies stimmt nur zum Teil: Sicher wurzeln viele seiner Kompositionen in der westlichen Kunst, die voluminöse Körperlichkeit und der Realismus seiner Figuren bilden jedoch geradezu eine Gegenposition zur im Westen herrschenden Kunstauffassung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Und wenn die Themen Boteros und ihre Darstellungen auf uns mitunter naiv wirken, spricht dann daraus nicht auch eine gewisse Hilflosigkeit in der Deutung des Ungewohnten und Fremden? Der von Moden ganz unbeeindruckte Chic der Dame zeigt zumindest nicht nur ihre Unabhängigkeit in Geschmacksfragen, er ist auch ein Beweis grandioser Stärke und Präsenz, die Botero voller Wärme und Bewunderung zur Entfaltung bringt. Wir sehen hier nicht nur eine selbstbewusste Frau, sondern auch einen Künstler auf dem Höhepunkt seiner schöpferischen Kraft.

OH



44 William Eggleston

Memphis, Tennessee 1939 – lebt in Memphis, Tennessee

Untitled (Memphis, Tennessee). 1973

Dye-Transfer-Abzug, 1996. 30,7 × 45,2 cm (39 × 49,1 cm) (12 1/4 × 17 3/4 in. (15 3/8 × 19 3/8 in.)). Im Blattrand unten rechts mit schwarzem Filzstift signiert. Rückseitig Editions- bzw. Copyrightstempel des Eggleston Artistic Trust mit Signatur-Faksimile von William Eggleston und Werkangaben. Darin von William J. Eggleston III. mit blauer Tinte signiert sowie von weiterer Hand mit Bleistift datiert (Aufnahme sowie Abzug), beschriftet und nummeriert. Von weiteren Händen mit Bleistift beziffert. Einer von 15 nummerierten Abzügen sowie eines von 10 Motiven des Portfolios „10.D.70.V1“, hg. v. Eggleston Artistic Trust und PhotoArt GmbH, Hamburg 1996. [2001]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 10.000–15.000

USD 11,900–17,900

Literatur und Abbildung

The Hasselblad Award 1998: William Eggleston. Göteborg, Hasselblad Center, 1999, unpaginiert / Susanna Ott (Hg.): William Eggleston. Die frühen Farbfotos 1965–1976. Marburg 2005, S. 284

- **Einer der wichtigsten zeitgenössischen Fotografen Amerikas**
- **„Vater der Farbfotografie“: Egglestons Arbeiten waren in den 1970er-Jahren für die Anerkennung der Farbfotografie als künstlerisches Medium von zentraler Bedeutung**



I am at war with the obvious.

William Eggleston

45^N Max Pechstein

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

„Grünes Stilleben“. 1917

Öl auf Leinwand. 88 × 64 cm (34 5/8 × 25 1/4 in.).

Unten links signiert und datiert: HMPechstein 1917.

Rückseitig mit Pinsel in Grau betitelt: Grünes Stilleben.

Werkverzeichnis: Soika 1917/8. [3330] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Gurlitt, Berlin (in Kommission bis 1923) / Sammlung Linnenkamp (spätestens 1935) / Kunsthandel, Düsseldorf (bis 1961) / Privatsammlung, Schweiz (1961 bei Lempertz, Köln, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 143.000–179.000

Ausstellung

Freie Sektion. Berlin, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 1918, Kat.-Nr. 125

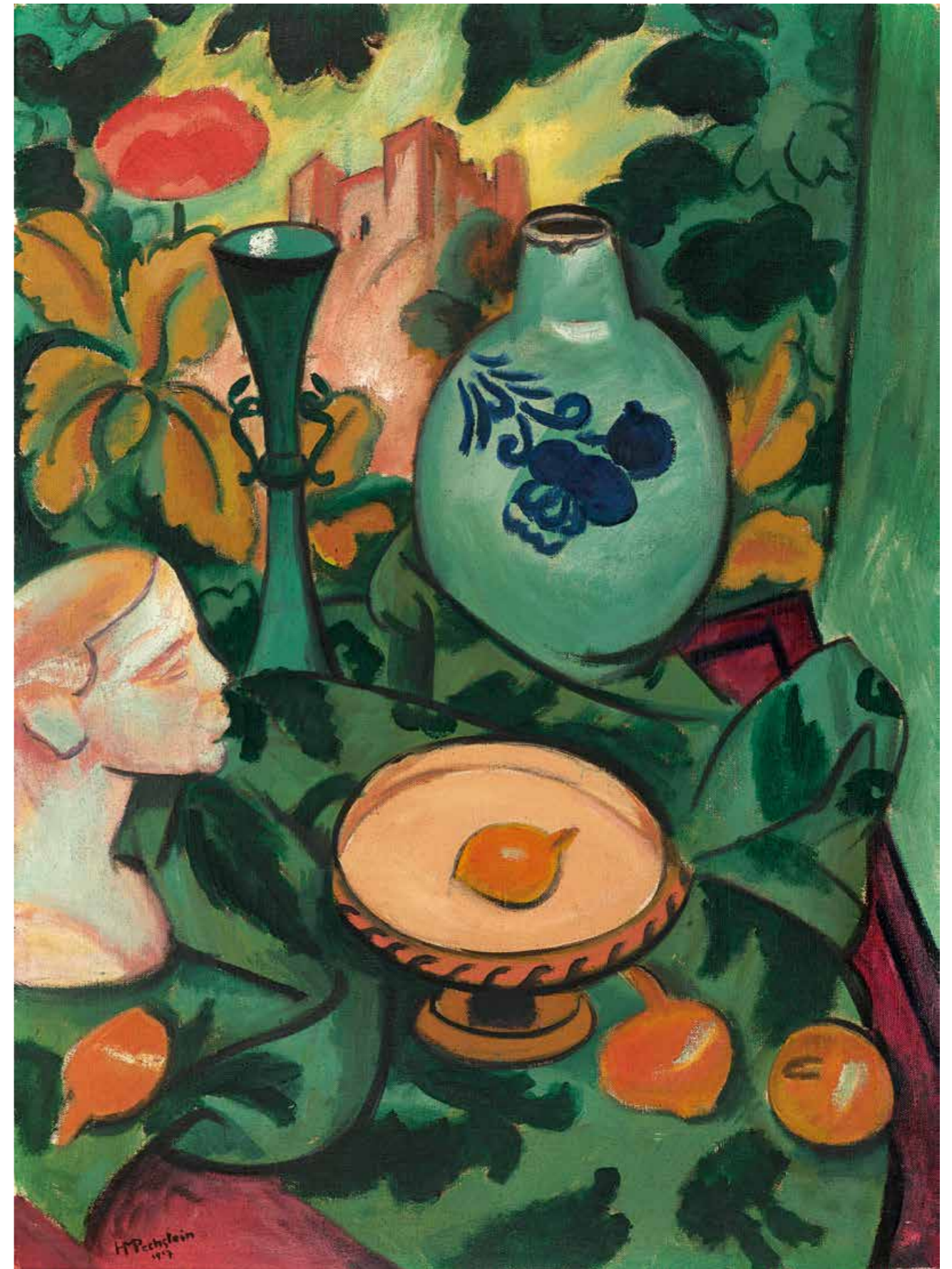
Literatur und Abbildung

Wilhelm Hausenstein: Max Pechstein. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 42, H. 11, August 1918, S. 205–236, hier Abb. S. 211 / Max Osborn: Max Pechstein. Berlin, Propyläen-Verlag, 1922, Abb. S. 53 (datiert „1912“) / Versteigerungskatalog 369: Gemälde neuzeitlicher und alter Meister aus verschiedenem Besitz. Köln, Math. Lempertz, 12.12.1934, Kat.-Nr. 134 / Versteigerungskatalog 372: Gemälde alter und neuzeitlicher Meister aus verschiedenem Privatbesitz. Köln, Math. Lempertz, 13.4.1935, Kat.-Nr. 215 / Versteigerungskatalog 465: Kunst des XX. Jahrhunderts. Köln, Kunsthaus Math. Lempertz, 3.6.1961, Kat.-Nr. 390, Abb. Tf. 14 / Ausst.-Kat.: Max Pechstein. Sein malerisches Werk. Berlin, Brücke-Museum; Tübingen, Kunsthalle, und Kiel, Kunsthalle; 1996/97, S. 55, Abb. 20 (datiert „1912“; nicht ausgestellt)

- **Bedeutendes Stilleben aus der wichtigen Schaffenszeit um 1918**
- **Virtuoses Spiel mit den unterschiedlichsten Gegenständen und Formen, die durch den Farbklang des Bildes verbunden werden**

Stilleben nehmen im Werk Max Pechsteins eine exponierte Stellung ein. Anders als seine spontan im Freien entstandenen Arbeiten erfordern sie Vorbereitung und planvolles Arrangement. Stilistische Veränderungen in seinem Werk lassen sich an ihnen deshalb besonders gut erkennen. Dazu kommt, dass der Maler speziell in den Stilleben Anregungen verarbeitete, die er von anderen Künstlern oder auf Reisen erhielt. Pechstein trat erst 1906, ein Jahr nach deren Gründung, der Künstlervereinigung Brücke bei. Anders als seine Malerfreunde besuchte er in jungen Jahren Paris. Vielleicht ist es dieser französische Einfluss, der Pechstein davon abhielt, in seinen Werken alles bisher Dagewesene durch Härte der Form und scharfen Kontrast in der Farbigkeit infrage zu stellen, wie dies Kirchner oder Heckel taten. Pechstein liebte die Eleganz der Linie, die Schönheit der Kontur und einen Farbklang, der den sinnlichen Reiz der Gegenstände erhöhte. Wenn man so will, ist seine Malerei im besten Sinne dekorativ: Denn mit ihr schmückt er seine Motive mehr, als dass er sie dekonstruiert.

Das „Grüne Stilleben“ gehört zu den Werken Pechsteins, die deutlich den Eindruck wiedergeben, den der Fauvismus auf ihn gemacht haben muss. Bei aller Vielfalt der dargestellten Objekte geht der größte Reiz des Gemäldes von seinem berückend schönen Kolorit aus. Die Farbwirkung ist so unmittelbar, weil Pechstein darauf verzichtet, sie zur Steigerung des Ausdrucks einzusetzen. Ihn beschäftigen Volumen, Texturen und Oberflächen. Alles ist direkt erfahrbar, nichts überhöht. Auf einem Tisch mit gemusterter Decke steht neben zwei Vasen, Früchten und einer Schale eine Plastik, bei der es sich vermutlich um ein antikes Porträt der Amarna-Zeit aus dem Ägyptischen Museum Berlin handelt. Pechstein hat sich stets intensiv mit fremden Kulturen beschäftigt, doch hier setzt er seine Sammlungstücke im Bild unter rein ästhetischen Gesichtspunkten ein. All dies gibt dem Gemälde eine Gegenwärtigkeit, die in der Kunst dieser Jahre ihresgleichen sucht. OH



Grisebach Partner und Repräsentanzen

Grisebach Berlin and Representatives

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



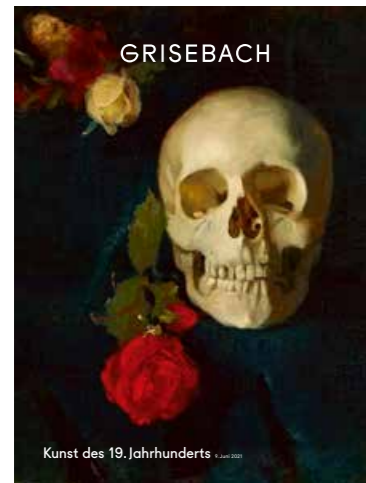
Shantala S. Branca
Schweiz
shantala.branca@grisebach.com
T +41 44 212 8888



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

Sommerauktionen in Berlin 9. bis 11. Juni 2021

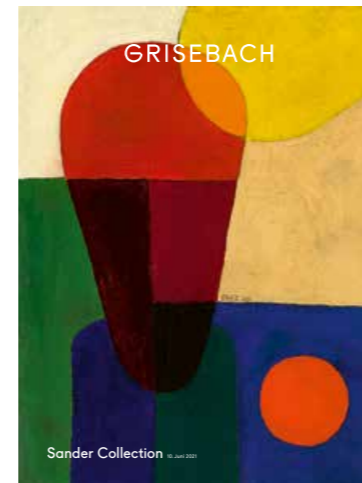
Summer Auctions in Berlin, 9 – 11 June 2021



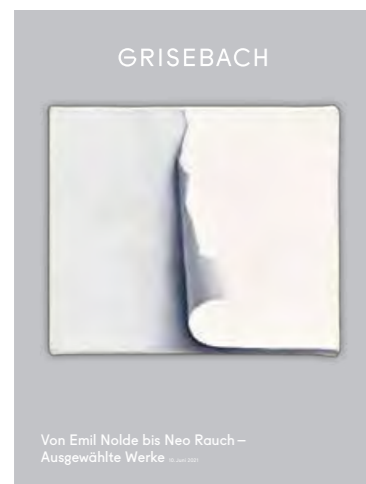
Kunst des 19. Jahrhunderts
Mittwoch, 9. Juni 2021, 15 Uhr



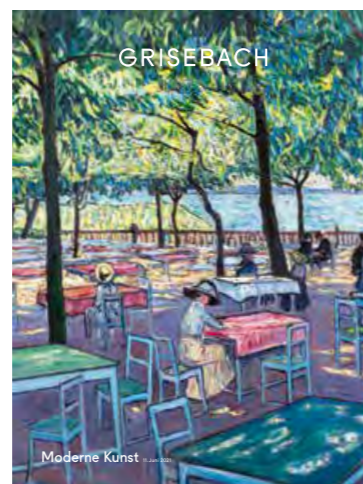
Photographie
Mittwoch, 9. Juni 2021, 18 Uhr



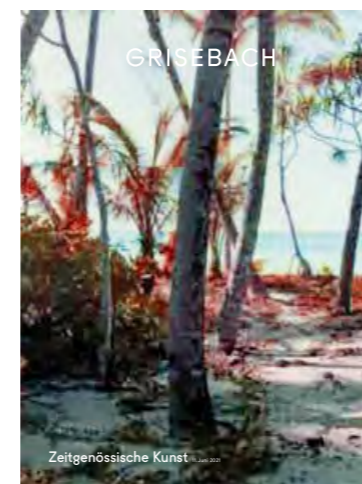
Sander Collection
Donnerstag, 10. Juni 2021, 15 Uhr



Von Emil Nolde bis Neo Rauch –
Ausgewählte Werke
Donnerstag, 10. Juni 2021, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 11. Juni 2021, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst
Freitag, 11. Juni 2021, 18 Uhr

Online Only

Unsere erfolgreichen Online Only-Auktionen werden weiter ausgebaut – Moderne Kunst, Zeitgenössische Kunst und Photographie ergänzen das Third Floor-Angebot in monatlich stattfindenden Online Only-Auktionen.

The successful Online Only offer will be further expanded. Every month an Online Only auction will take place with a diverse and interesting selection of different artworks.

- 7. bis 24. Mai 2021
Zeitgenössische Kunst
Contemporary Art
- 18. Juni bis 4. Juli 2021
Photographie
Photography
- 25. Juni bis 11. Juli 2021
Moderne Kunst *Modern Art*

Kontaktieren Sie uns
Contact us
+49 30 885 915 0
auktionen@grisebach.com

grisebach.com

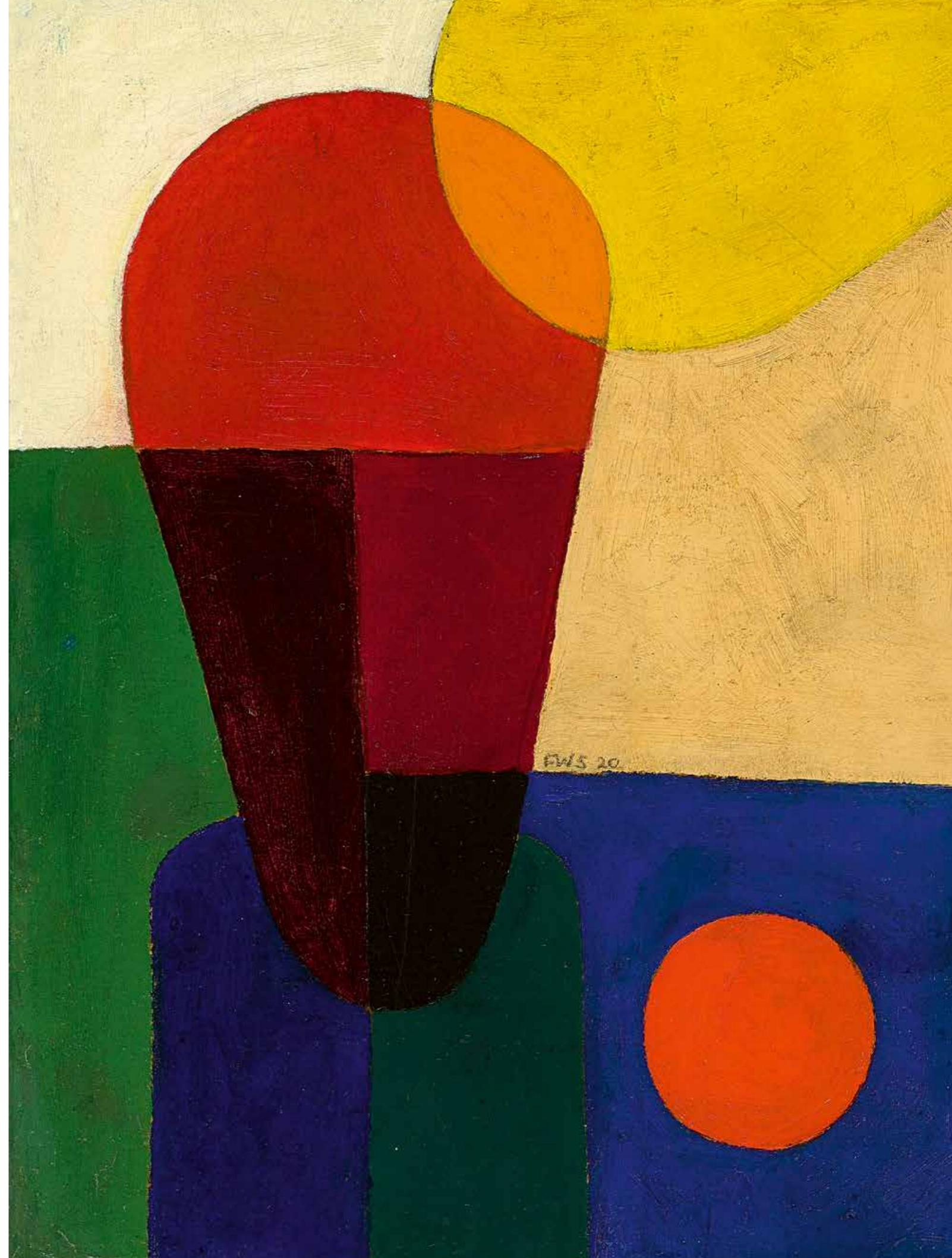
Sander Collection Die Gruppe progressiver Künstler in Köln

Auktion 333
Donnerstag, 10. Juni 2021, 15 Uhr



GRISEBACH

grisebach.com



Hinweise zum Katalog Catalogue Instructions

- 1 Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.
 - 2 Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:
USD 1,00 = EUR 0,84 (Kurs vom 12. April 2021)
 - 3 Bei den Katalogangaben sind Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.
 - 4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originalen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Bei druckgrafischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand.
 - 5 Bei den Papieren meint „Büttenpapier“ ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders“ oder „BfK Rives“ beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier“ bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.
 - 6 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.
 - 7 Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.
 - 8 Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.
- 1 Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.
 - 2 The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.84 (rate of exchange 12 April 2021)
 - 3 The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. Undated works have been assigned approximate dates by Grisebach based on stylistic grounds and available literature.
 - 4 Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width by depth) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses (). Special print marks or printed designations for these works are not noted in the catalogue. Signatures, designations and foundry marks are mentioned. "Bezeichnung" ("inscription") means an inscription from the artist's own hand, in contrast to "Beschriftung" ("designation") which indicates an inscription from the hand of another.
 - 5 When describing paper, "Bütten paper" denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of "Bütten". Other designations of paper such as "JW Zanders" or "BfK Rives" refer to respective watermarks. The term "Japan paper" refers to both hand and machine-made Japan paper.
 - 6 All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested.
 - 7 Those numbers printed in brackets [] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach.
 - 8 Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.

Kunst nehmen wir persönlich

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

Sprechen Sie uns gerne jederzeit an.
Ihr Private Client Team

- Private Sales
- Schätzungen für Versicherungen und Erbteilungszwecke
- Dokumentation und Aufarbeitung Ihrer Sammlung
- Wir helfen bei der Suche nach geeigneten Fotografen, Restauratoren oder Lagermöglichkeiten



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



Sophia von Westerholt
+49 211 862 921 97
sophia.westerholt@grisebach.com
Düsseldorf

Photocredit: René Fietzek

Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

§ 1

Der Versteigerer

- Die Versteigerung erfolgt im Namen der Grisebach GmbH – nachfolgend: „Grisebach“ genannt. Der Auktionator handelt als deren Vertreter. Er ist gem. § 34b Abs. 5 GewO öffentlich bestellt. Die Versteigerung ist somit eine öffentliche Versteigerung i. S. § 474 Abs. 1 S. 2 und § 383 Abs. 3 BGB.

- Die Versteigerung erfolgt in der Regel für Rechnung des Einlieferers, der unbenannt bleibt. Nur die im Eigentum von Grisebach befindlichen Kunstgegenstände werden für eigene Rechnung versteigert. Sie sind im Katalog mit „E“ gekennzeichnet.

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

§ 2

Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

1. Katalog

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

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

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

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

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

2. Besichtigung

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

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

§ 3

Durchführung der Versteigerung

1. Bieternummer

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

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

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

2. Aufruf

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

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

3. Gebote

a) Gebote im Saal

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

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

b) Schriftliche Gebote

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

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

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

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

c) Telefonische Gebote

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

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

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

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

d) Gebote über das Internet

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

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

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

4. Der Zuschlag

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

§ 4

Kaufpreis, Zahlung, Verzug

1. Kaufpreis

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

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

30%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 25% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 2.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20% berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der Rechnungsstellung nicht einzeln ausgewiesen.

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

- Bei Kunstwerken mit der Kennzeichnung „N“ für Import handelt es sich um Kunstwerke, die in die EU zum Verkauf eingeführt wurden. In diesen Fällen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% des Hammerpreises erhoben.
- Bei im Katalog mit dem Buchstaben „R“ hinter der Losnummer gekennzeichneten Kunstgegenständen berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:
 - Aufgeld
Auf den Hammerpreis berechnet Grisebach ein Aufgeld von 25%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 2.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 15% berechnet.
 - Umsatzsteuer
Auf den Hammerpreis und das Aufgeld wird die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer erhoben (Regelbesteuerung mit „R“ gekennzeichnet). Sie beträgt derzeit 19%.
 - Umsatzsteuerbefreiung
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die in Staaten innerhalb der EU von Unternehmen erworben und aus Deutschland exportiert werden, wenn diese bei Beantragung und Erhalt ihrer Bieternummer ihre Umsatzsteuer-Identifikationsnummer angegeben haben. Eine nachträgliche Berücksichtigung, insbesondere eine Korrektur nach Rechnungsstellung, ist nicht möglich.
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die gemäß § 6 Abs. 4 UStG in Staaten außerhalb der EU geliefert werden und deren Käufer als ausländische Abnehmer gelten und dies entsprechend § 6 Abs. 2 UStG nachgewiesen haben. Im Ausland anfallende Einfuhrumsatzsteuer und Zölle trägt der Käufer.

Die vorgenannten Regelungen zur Umsatzsteuer entsprechen dem Stand der Gesetzgebung und der Praxis der Finanzverwaltung. Änderungen sind nicht ausgeschlossen.

2. Fälligkeit und Zahlung

Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.

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

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

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

3. Verzug

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 5

Nachverkauf

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

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

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

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

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

2. Lagerung

Bis zur Abholung lagert Grisebach für die Dauer eines Monats, gerechnet ab Zuschlag, den ersteigerten Kunstgegenstand und versichert ihn auf eigene Kosten in Höhe des Kaufpreises. Danach hat Grisebach das Recht, den Kunstgegenstand für Rechnung des Käufers bei einer Kunstspedition einzulagern und versichern zu lassen. Wahlweise kann Grisebach statt dessen den Kunstgegenstand in den eigenen Räumen einlagern gegen Berechnung einer monatlichen Pauschale von 0,1% des Kaufpreises für Lager- und Versicherungskosten.

3. Versand

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

4. Annahmeverzug

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

5. Anderweitige Veräußerung

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

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

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

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

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

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

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

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

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

4. Fehler im Versteigerungsverfahren

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

5. Verjährung

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

§ 8

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden

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

2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen

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

3. Anwendbares Recht

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

4. Erfüllungsort

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

5. Salvatorische Klausel

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

6. Streitbeilegungsverfahren

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

Informationen für Bieter

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

Sie haben auch die Möglichkeit, schriftliche oder telefonische Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Über www.grisebach.com können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 9. Juni 2021, 18 Uhr mitzuteilen.

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

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

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

Section 1

The Auction House

1. The auction will be implemented on behalf of Grisebach GmbH – referred to hereinbelow as “Grisebach”. The auctioneer will be acting as Grisebach’s representative. The auctioneer is an expert who has been publicly appointed in accordance with Section 34b paragraph 5 of the Gewerbeordnung (GewO, German Industrial Code). Accordingly, the auction is a public auction as defined by Section 474 paragraph 1 second sentence and Section 383 paragraph 3 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code).

2. As a general rule, the auction will be performed on behalf of the Consignor, who will not be named. Solely those works of art owned by Grisebach shall be sold at auction for the account of Grisebach. Such items will be marked by an “E” in the catalogue.

3. The auction shall be performed on the basis of the present Conditions of Sale. The Conditions of Sale are published in the catalogue of the auction and on the internet; furthermore, they are posted in an easily accessible location in the Grisebach spaces. By submitting a bid, the buyer acknowledges the Conditions of Sale as being binding upon it.

Section 2

Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

1. Catalogue

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

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

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

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

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

2. Pre-sale exhibition

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

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

3.

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

Section 3

Calling the Auction

1. Bidder number

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

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

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

2. Item call-up

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

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

3. Bids

a) Floor bids

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

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

b) Written absentee bids

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

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

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

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

c) Phoned-in absentee bids

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

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

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

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

d) Absentee bids submitted via the internet

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

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

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

4. Knock down

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

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

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

d) The auctioneer may revoke any knock-down and may once again call up the work of art in the course of the auction to ask for bids; the auctioneer may do so in all cases in which – The auctioneer has overlooked a higher bid that was submitted in a timely fashion, provided the bidder so overlooked has immediately objected to this oversight; – A bidder does not wish to be bound by the bid submitted; or – There are any other doubts regarding the knock-down of the work of art concerned.

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

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

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

Section 4

Purchase Price, Payment, Default

1. Purchase price

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

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

For buyers having their residence in the community territory of the European Union (EU), Grisebach will add a buyer’s premium of 30% to the hammer price. A buyer’s premium of 25% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer’s premium of 20% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 2,000,000. This buyer’s premium will include all lump sum fees as well as the statutory turnover tax (margin scheme pursuant to Section 25a of the German Turnover Tax Act). These taxes and fees will not be itemized separately in the invoice.

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

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

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

a) Buyer’s premium

Grisebach will add a buyer’s premium of 25% to the hammer price. A buyer’s premium of 20% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer’s premium of 15% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 2,000,000.

b) Turnover tax

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

c) Exemption from turnover tax

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

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

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

2. Due date and payment

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

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

Information for Bidders

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

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

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

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

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

At its choice, Grisebach may instead store the work of art in its own premises, charging a monthly lump-sum fee of 0.1% of the purchase price for the costs of storage and insurance.

3. Shipping

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

4. Default of acceptance

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

5. Sale to other parties

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

Section 7

Liability

1. Characteristics of the work of art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Errors in the auction proceedings

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

5. Statute of limitations

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

Section 8

Final provisions

1. Collateral agreements

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

2. Translations of the Conditions of Sale

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

3. Governing law

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

4. Place of performance

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

5. Severability clause

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

6. Dispute settlement proceedings

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

Bidder numbers are available for collection one hour before the auction.

Please register in advance. Only bids using this number will be included in the auction. Bidders previously unknown to Grisebach must submit a written application no later than 24 hours before the auction.

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 9 June 2021.

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

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

Service Service

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com
+49 30 885 915 0

Schriftliche und telefonische Gebote
Absentee and telephone bidding
gebot@grisebach.com
+49 30 885 915 24

Rechnungslegung, Abrechnung
Buyer's/Seller's accounts
auktionen@grisebach.com
+49 30 885 915 36

Versand und Versicherung
Shipping and Insurance
logistics@grisebach.com
+49 30 885 915 54

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

Einliefererverzeichnis

Consignor Index

[2001] 44 [2005] 9 [2022] 2 [3003] 13 [3007] 7, 8 [3025] 23
[3035] 27 [3273] 40 [3276] 12 [3299] 33 [3307] 4 [3310] 17
[3311] 38 [3312] 36 [3322] 18, 20 [3323] 19 [3330] 45 [3349] 14,
41 [3354] 25 [3357] 5 [3364] 43 [3376] 6, 21, 29, 30, 31, 32, 34,
42 [3377] 35, 39 [3387] 10 [3461] 1 [3476] 24 [3490] 3 [3491] 37
[3516] 16 [3532] 26 [3556] 15 [3568] 11 [3569] 28

LISTEN TO THE SOUND OF GRISEBACH!



REBECCA CASATI
DIE SUCHT ZU SEHEN



Veranstaltungen und Ausstellungen

Dr. Anna von Ballestrem

anna.ballestrem@grisebach.com

T +49 30 885 915 4490



Presse und Kommunikation

Sarah Buschor

sarah.buschor@grisebach.com

T +49 30 885 915 65



[instagram.com/grisebach_](https://www.instagram.com/grisebach_)

grisebach.com



[facebook.com/grisebachauctions](https://www.facebook.com/grisebachauctions)

Impressum Imprint

Herausgegeben von
Grisebach GmbH
Fasanenstraße 25
10719 Berlin

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

Auktionatoren
Dr. Markus Krause
Nina Barge

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

Research
Miriam Klug

Provenienzforschung
Dr. Sibylle Ehringhaus
Carolin Faude-Nagel

Textbeiträge
Ulrich Clewing (UC)
Diandra Donecker (DD)
Dr. Andreas Fluck (AF)
Anne Ganteführer-Trier (AGT)
Oliver Hell (OH)
Dr. Gloria Köpnick (GK)

Dr. Elke Ostländer (EO)
Dr. Martin Schmidt (MS)

Text-Lektorat
Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung
Ulf Zschommler

Photos
Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2021
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH
Inszenierungen: Noshe
Umschlag vorne und Los 11: Foto:
© Achim Kukulies, Düsseldorf
1. Vorlaufseite und Abb. zu Los
18: © Nolde Stiftung Seebüll
3. Vorlaufseite: © VG Bild-Kunst,
Bonn 2021
Abb. zu Los 3: © Carl Eeg, Bar-
kenhoff - Stiftung Worpswede
Los 10: Photo: © Saša Fuis Pho-
tographie, Köln
Abb. zu Los 10: © Rolf Jährling/
ZADIK, A5, VIII, 108
ZADIK | Zentralarchiv für deut-
sche und internationale Kunst-
marktforschung, Universität zu
Köln
Los 12: Photo: © Mara Pollak,
München
Abb. zu Los 12: © Wolfgang Fuhr-
mannek © Kaare per Johannes-
en
Abb. zu Los 13: © Von der Heydt-
Museum Wuppertal. Antje Zeis-
Loi, Medienzentrum Wuppertal
Abb. zu Los 26: © Gabriele Mün-
ter- und Johannes Eichner-Stif-
tung, München
Abb. zu Los 36: © Estate of Alex-
ander Archipenko, New York
Abb. zu Los 37: © VG Bild-Kunst,
Bonn 2021; Courtesy Galerie
EIGEN+ART, Leipzig/ Berlin

Abb. zu Los 10/12/36:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021
(für vertretene Künstler)
Trotz intensiver Recherche
war es nicht in allen Fällen
möglich, die Rechteinhaber
ausfindig zu machen. Bitte
wenden Sie sich an auktionen@
grisebach.com

Markenentwicklung und -gestaltung
Stan Hema, Berlin

Layout & Satz
Dani Ziegler, Berlin

Produktion
Nora Rüsenberg

Database-Publishing
Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie
Königsdruck GmbH

Gedruckt auf
Maxisatin, 135 g/qm

Schriften
Fugue, Radim Pesko
Aperçu Pro, Colophon Foundry

Abbildung auf dem Umschlag vorne:
Gerhard Richter, Los 11

Abbildung auf dem Umschlag hinten:
Fernando Botero, Los 43 (Detail)



grisebach.com

Frates 07