



# GRISEBACH

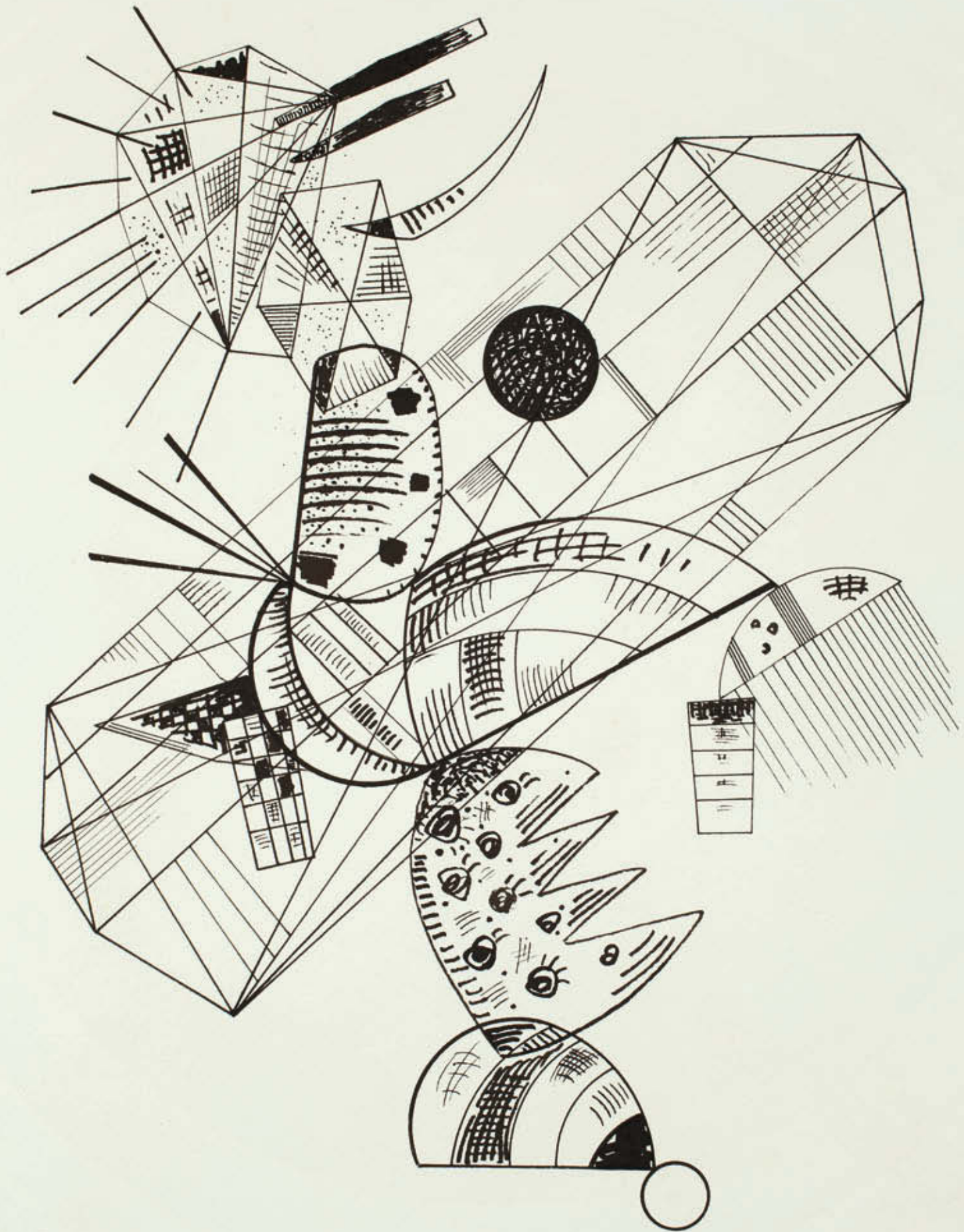
Ausgewählte Werke · Berlin, 31. Mai 2012







# GRISEBACH



Ausgewählte Werke  
Auktion Nr. 195  
Donnerstag, 31. Mai 2012  
17.00 Uhr

*Selected Works*  
*Auction No. 195*  
*Thursday, 31 May 2012*  
*5.00 p.m.*

# Anfragen

## *Enquiries*

### Anfragen zu Versteigerungsobjekten/Zustandsberichte *Enquiries concerning this auction/condition reports*

Dr. Markus Krause	+49-30-885 915-29
Traute Meins	+49-30-885 915-21
Daniel von Schacky (Contemporary)	+49-211-8629 2199

---

### Schriftliche Gebote *Absentee bidding*

Laura von Bismarck	+49-30-885 915-24
Synje Ziegler	+49-30-885 915-4414

---

### Telefonische Gebote *Telephone bidding*

Micaela Kapitzky	+49-30-885 915-32
------------------	-------------------

---

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

Friederike Cless	+49-30-885 915-50
------------------	-------------------

---

### Katalogbestellung/Abonnements *Catalogue subscription*

Friederike Cless	+49-30-885 915-50
------------------	-------------------

---

### Versand/Versicherung *Shipping/Insurance*

Norbert Stübner	+49-30-885 915-30
Ulf Zschommler	+49-30-885 915-33

---

### Auktionsergebnisse *Sale results*

	+49-30-885 915-14
--	-------------------

---



# Vorbesichtigung

## *Sale Preview*

Vorbesichtigung aller Werke  
25. bis 29. Mai 2012

*Viewing of all works*  
*25 to 29 May 2012*

### **Berlin**

Villa Grisebach  
Fasanenstr. 25 · D-10719 Berlin  
Telefon +49-30-885 915-0, Fax: 882 41 45  
Freitag bis Montag 10 – 18.30 Uhr  
Dienstag 10 – 17 Uhr

Alle Kataloge im Internet unter  
[www.villa-grisebach.de](http://www.villa-grisebach.de)

Ausgewählte Werke  
*Selected works*

### **Düsseldorf**

5. und 6. Mai 2012  
Villa Grisebach Auktionen  
Bilker Str. 4-6 · D-40213 Düsseldorf  
Samstag und Sonntag 11 – 18 Uhr  
Daniel von Schacky  
Telefon +49-211-86 29 21 99

### **Hamburg**

9. Mai 2012  
Galerie Commeter  
Bergstr. 11 · D-20095 Hamburg  
Mittwoch 10 – 18 Uhr  
Stefanie Busold  
Telefon +49-172-540 9073

### **Dortmund**

10. bis 12. Mai 2012  
Galerie Utermann  
Silberstr. 22 · D-44137 Dortmund  
Donnerstag bis Samstag 10 – 18 Uhr  
Wilfried Utermann  
Telefon +49-231-4764 3757

### **Zürich**

16. und 17. Mai 2012  
Villa Grisebach Auktionen AG  
Bahnhofstr. 14 · CH-8001 Zürich  
Mittwoch und Donnerstag 10 – 18 Uhr  
Verena Hartmann  
Telefon +41-44-212 8888

### **München**

22. Mai 2012  
Galerie Thomas  
Maximilianstr. 25 · D-80539 München  
Dienstag 10 – 18 Uhr  
Dorothee Gutzeit  
Telefon +49-89-22 7632/33

# Information für Bieter

## *Information for Bidders*

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 der Villa Grisebach noch unbekannt sind, benötigt die Villa Grisebach spätestens 24 Stunden vor Beginn der Auktion eine schriftliche Anmeldung nebst einer beiliegenden zeitnahen Bankreferenz.

Sie haben die Möglichkeit, schriftliche Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Wir bitten, schriftliche Gebote, ebenso wie Anmeldungen für telefonisches Bieten, spätestens bis zum 30. Mai 2012, 17.00 Uhr einzureichen.

Die englische Übersetzung des Kataloges finden Sie unter [www.villa-grisebach.de](http://www.villa-grisebach.de).

*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 so far unknown to Villa Grisebach have to submit a written application no later than 24 hours before the Auction, as well as a recent bank reference.*

*We are pleased to accept written absentee bids on the enclosed bidding form. All written bids, as well as written requests to bid by telephone, must be registered no later than 5 p.m. on 30 May 2012.*

*The English translation of the catalogue can be found at [www.villa-grisebach.de](http://www.villa-grisebach.de)*

Villa Grisebach Auktionen ist Partner von Art Loss Register. Sämtliche Gegenstände in diesem Katalog, sofern sie eindeutig identifizierbar sind und einen Schätzwert von mind. EUR 2.500,- haben, wurden vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

*Villa Grisebach is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue which are uniquely identifiable and have an estimate of at least 2.500 Euro have been checked individually against the register's database prior to the auction.*





# 1<sup>R</sup> Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Frühling“. 1902

Öl auf Leinwand. 94 x 64,5 cm (37 x 25 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.).

Unten links signiert und datiert: L. Ury. 1902.

Mit einer Expertise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 12. April 2012. – Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury von Dr. Sibylle Groß, Berlin (in Vorbereitung). – [3037] Gerahmt.

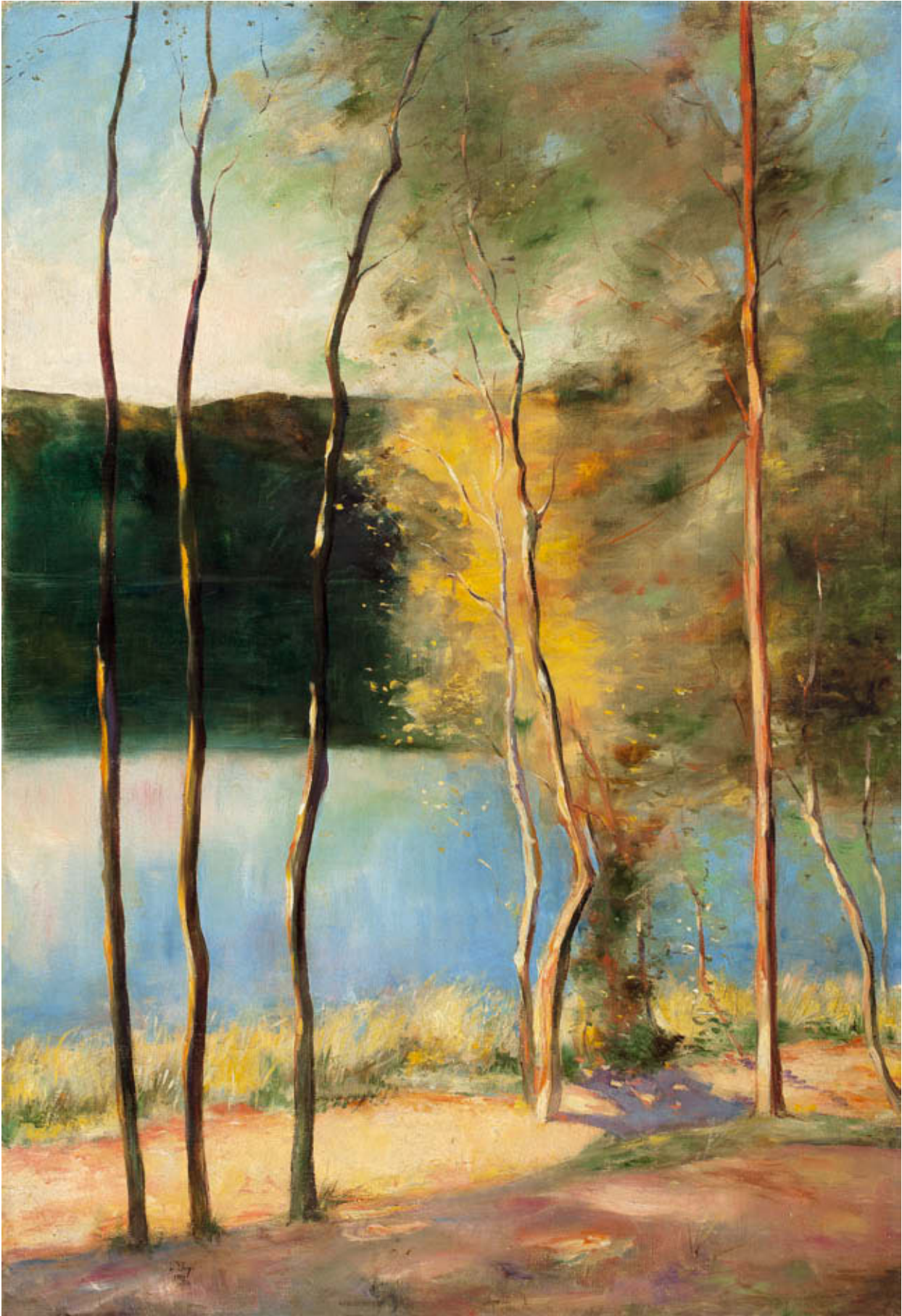
*Provenienz:* Walter und Gerti Jaruslawsky, Berlin–Australien (bis 2011 in Familienbesitz) / Privatsammlung, Australien

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

Immer wieder hat Lesser Ury die Metropole Berlin verlassen, um die Wälder, die großen und die kleinen Seen der Umgebung aufzusuchen. Die märkische Landschaft bot dem Maler zahlreiche Motive, in denen er die vielfältigen Stimmungen des natürlichen Lichts einfangen konnte. Im Wandel der Jahreszeiten und der mit dem Wetter sich verändernden Farben entwickeln sich auch die Feinheiten in Urys Kolorismus und die Nuancen seiner Palette. Gleichwohl geht es weniger um flüchtige Reize und Momentaufnahmen. Es sind Bilder der Stille sowie der beim Anblick der Natur ausgelösten Empfindungen. So werden auch keine Figuren als Staffage eingesetzt, ein Fußweg am Seeufer genügt, um menschliche Nähe anzudeuten.

Durch ein Gerüst aus farblichen und linearen Elementen gibt der Maler dem scheinbar zufällig gewählten Ausblick die Festigkeit einer gültigen Bildkomposition. Nachtdunkles Blau und Grün mischen sich im jenseitigen, dicht bewaldeten Ufer zu geheimnisvoller Tiefe, während im Vordergrund die Schatten bereits zurückgedrängt sind und die Sonnenstrahlen erste Wärme bringen. Das Aufleuchten des Frühlings offenbart sich im federleichten Laubwerk ebenso wie im hellen Blau des Himmels, das sich in der Wasseroberfläche strahlend spiegelt. Im kontrastreichen und lebendigen Einsatz der Farben erkennt man sogleich den Maler der nächtlichen regennassen Straßen und reflektierenden Lichter, doch das pulsierende Großstadtleben ist fern, und das Auge findet in Lesser Urys Landschaftsmalerei zur Ruhe. (sch)



Grisebach 5/2012



(Abbildung in Originalgröße)

## 2<sup>R</sup> Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Hofjägerallee im Tiergarten“. 1920er Jahre  
 Öl auf Leinwand, vom Künstler auf Pappe aufgezogen.  
 9,2 x 15,8 cm (3 5/8 x 6 1/4 in.).

Unten links signiert: L. Ury.

Mit einer Expertise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom  
 26. April 2012. – Das Gemälde wird aufgenommen  
 in das Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen  
 und Aquarelle von Lesser Ury von Dr. Sibylle Groß,  
 Berlin (in Vorbereitung). –  
 [3411] Gerahmt.

Provenienz: Jakob Goldschmidt, Berlin–New York,  
 seitdem in Familienbesitz

€ 20.000 – 30.000

\$ 26,700 – 40,000

Unter den Malern des deutschen Impressionismus war Lesser Ury derjenige, den das Großstadtleben am stärksten faszinierte. Vergleicht man ihn mit seinen Zeitgenossen wie Max Liebermann, Lovis Corinth oder Max Slevogt, so finden sich in seinem Gesamtwerk auffallend viele Stadtbilder, häufig auch bei Nacht gemalt, wenn die künstliche Beleuchtung der Straßenlaternen und Reklame tafeln das Metropolitane noch mehr betonte.

Der aus Birnbaum bei Posen stammende Ury hatte in Düsseldorf, Brüssel und kurz auch in München studiert, war nach Paris gefahren, wo er sich an der Académie Julian künstlerischen Rat bei Jules-Joseph Lefebvre holte, und kannte von Reisen auch das industrielle Flandern gut. Doch so richtig wohl fühlte er sich erst, als er sich im Alter von 26 Jahren in Berlin niederließ. Als Charakter eher einzelgängerisch veranlagt, kam ihm die Anonymität der Millionenstadt wohl auch persönlich entgegen.

Das Gemälde „Hofjägerallee im Tiergarten“ ist ein besonders qualitätvolles Beispiel für Urys reife Spätphase: In den zwanziger Jahren stehen ihm die malerischen Mittel so souverän zur Verfügung wie nie, und auch der Erfolg, den er nun endlich mit seiner Kunst hatte, verlieh ihm offenkundig immer wieder neuen Schwung. Das kleine Format legt nahe, daß er dieses Bild direkt vor Ort im Tiergarten gemalt hat. Was das Motiv angeht, ist er sich treu geblieben: Obgleich er sich in der Natur aufhält, ist hier viel Betrieb auf dem Fahrweg. Wie Perlen an einer Schnur reihen sich Automobile aneinander, und es ist sicher kein Zufall, daß Ury rechts im Bild auch einen gelben Straßenbahn-Wagen malte. Die Straßenbahn galt damals als modernes Verkehrsmittel – und als Symbol für großstädtisches Leben schlechthin. (UC)



### 3 Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Siegessäule mit Siegesallee im Herbst“. Um 1925  
Pastell auf Pappe. 35 x 49,8 cm (13 3/4 x 19 5/8 in.).  
Unten links signiert: L. Ury.

Mit einer Expertise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom  
25. März 2011. – Das Pastell wird aufgenommen in  
das Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen  
und Aquarelle von Lesser Ury von Dr. Sibylle Groß,  
Berlin (in Vorbereitung). –  
[3254] Gerahmt.

*Provenienz:* Alfred Steeger, Berlin / Privatsammlung,  
Delmenhorst / Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen /  
Galerie Pels-Leusden, Berlin / Privatsammlung, Berlin /  
Privatsammlung, Bamberg / Privatsammlung, Süddeutsch-  
land / Privatsammlung, Norddeutschland

*Ausstellung:* Lesser Ury zum 50. Todestag. Gemälde,  
Pastelle, Zeichnungen und Graphik. Berlin, Galerie  
Pels-Leusden, 1981, Kat.-Nr. 27

*Literatur und Abbildung:* Joachim Seyppel: Lesser Ury. Der  
Maler der alten City. Leben, Kunst, Wirkung. Eine Monogra-  
phie. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1987, S. 210, Nr. 353

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

„An der Ecke festgebannt, staunte ich in das neue,  
glänzende Bild, welches mir die schöne Straße des neuen  
Berlin bot. Ein Bekannter klopfte mir auf den Rücken: ‚Nicht  
wahr, Berlin ist entzückend?‘ Wir gingen zusammen weiter.  
[...] ‚Das Treiben ist großartig‘, rief mir mein Freund zu,  
‚Berlin ist doch eine schöne Stadt geworden.‘ – Und was  
uns draußen entzückte auf unserem Rundgange – das soll  
der Maler nicht wiedergeben dürfen, ohne gegen die  
Gesetze der Schönheit zu sündigen? Er soll es nicht dar-  
stellen dürfen in seinen Härten und Unklarheiten, seinen  
mächtigen Lichtmassen und dem unergründlichen Durch-  
einander? Er soll Farben geben, wo die Natur sie nicht hat,  
und Zeichnung, wo die Form nicht zu erkennen ist? Er soll  
dem Bild einen Teil seiner Wesenheit, nämlich die Ver-  
schwommenheit und die rücksichtslose Gegensätzlichkeit  
von Licht und Dunkel nehmen, weil die Kunst auf Harmonie  
und Zeichnung zu sehen hat?“ (Adolph Donath: Lesser Ury.  
Seine Stellung in der modernen deutschen Malerei. Berlin,  
Verlag Max Perl, 1921, S. 18 f.)

## 4 Otto Modersohn

Soest 1865 – 1943 Rotenburg

### **Herbst im Moor.** 1938

Öl auf Leinwand. 71 x 100 cm (28 x 39 3/8 in.).

Unten rechts signiert und datiert:

O Modersohn 38. [3344] Gerahmt.

Provenienz: Privatsammlung, Berlin

€ 30.000 – 40.000

\$ 40,000 – 53,300

Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn  
Museum Fischerhude, für freundliche Hinweise.

Das Bild ist eine späte Version des 1896  
entstandenen Gemäldes „Herbstlandschaft  
aus dem Teufelsmoor“, das vom Schlesischen  
Museum Breslau angekauft wurde und seit  
Kriegsende verschollen ist.

*„Dieses Land hat keine Historie gehabt. Aus langsam sich schließenden Sümpfen war es aufgewachsen, [...] und doch schien alle Vergangenheit und die Pracht aller Vergangenheit irgendwie darin enthalten zu sein. Als hätte man ein farbiges Zeitalter zerstampft und dann in die Sümpfe verrührt, aus denen diese Welt entstanden war. Der Boden war schwarzbraun, fast schwarz, aber er konnte sich dem Rot zuneigen oder dem Violett, einem Rot und einem Violett, wie es nur in alten Brokaten gleich schwer und leuchtend zu finden war. Oft war es weiterhin mit Heide überzogen, und das gab ihm eine rauhe Oberfläche, die bald stark farbig, bald verblichen schien und fleckig, hell und dunkel, wie ungleichmäßig aufgekämmter Sammet. Und neben der Heide stand in weiten Streifen ein weiches, wehendes Gras, blaß, blond, immer bewegt, und ohne Glanz. Im Herbst vor allem war es so. [...]*

*Und wenn man zu Füßen der Birke nur ein wenig die Erde hob, so sah man Wurzeln, gekleidet in ein großes, rauschendes Rot, das Rot mächtiger Könige, das Rot Tizians und Veroneses. Und man hatte das Gefühl, als müßte man nur irgendwo die schwankende Kruste dieses Landes aufreißen, um die Farbe aller Feste und den Glanz urweltlicher Sommertage an die hundert Wurzeln gebunden zu fühlen. Aber wenn man ein Stück weiterging und an den Schiffgraben trat, in welchem regloses Wasser lag wie ein Spiegel aus dunkelblauem Stahl, da konnte man auch denken, daß unter allem, unter Wiesen und Wegen und Hainen, derselbe gläserne Abgrund stand, in den eine buntdunkle Welt schwer und hilflos hinunterhing.“*  
(Rainer Maria Rilke: Worpsswede. Monographie einer Landschaft und ihrer Maler, Bremen 1977, S. 47/48 und 55/56)





## 5 Otto Modersohn

Soest 1865 – 1943 Rotenburg

### **Birken am Moorkanal.** 1894

Öl auf Leinwand. Doubliert. 94,5 x 150 cm  
(37 1/4 x 59 in.). Unten links signiert und  
datiert: Otto Modersohn 1894. [3103] Gerahmt.  
Provenienz: Privatsammlung, Niedersachsen

€ 100.000 – 150.000

\$ 133,000 – 200,000

Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn  
Museum Fischerhude, für freundliche Hinweise.

Otto Modersohn war vierundzwanzig Jahre alt, als er in sein Tagebuch notierte: *„Ich fand ein höchst originelles Dorf, das auf mich einen durchaus fremdartigen Eindruck machte; der hügelige sandige Boden, die großen bemoosten Strohdächer und nach allen Seiten, soweit man sehen konnte, alles so weit und so groß wie am Meer.“* Der Eintrag vom 3. Juli 1889, einem Mittwoch, ist die erste Erwähnung von Worpswede aus der Feder des gebürtigen Westfalen Modersohn. Die Entdeckung des Ortes unweit von Bremen durch ihn und seinen Freund Fritz Mackensen blieb nicht ohne Folgen. Modersohn, den das Studium an den Akademien von Düsseldorf und Karlsruhe nicht befriedigt hatte, beschloß, nicht mehr dorthin zurückzukehren und sich stattdessen in der Einsamkeit des Teufelsmoors häuslich einzurichten. Weitere Maler, die mit Modersohn und Mackensen die Suche nach Ursprünglichkeit und wahrhaftem Naturempfinden teilten, stießen hinzu. Bald interessierten sich auch progressive Bremer Kunstsammler für die Sonderlinge im Moor, der Dichter Rainer Maria Rilke war häufig bei Modersohn zu Gast.

Das Gemälde „Birken am Moorkanal“ von 1894 ist in seinem großen Format, dem auf den ersten Blick „unspektakulären“ Motiv und seiner kräftigen, von starken Hell-Dunkel-Kontrasten geprägten Farbigkeit exemplarisch für die Malerei der Worpsweder und Otto Modersohns im Speziellen. 1895 folgte die erste Ausstellung der Künstlerfreunde in Bremen. Während die lokale Presse sie noch als „Apostel des Häßlichen“ verunglimpfte, erwarb die Kunsthalle zwei Werke. Kurz darauf präsentierten sie ihre Gemälde im Münchner Glaspalast, und diesmal feierten sie einen grandiosen Triumph. Ein Jahr nachdem Otto Modersohn die „Birken am Moorkanal“ gemalt hatte, wurden die Worpsweder schlagartig international bekannt. (UC)



## 6 Paula Modersohn-Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Schafhirte“. 1902

Öl auf Pappe auf Hartfaser. 50,2 x 72,8 cm  
(19 3/4 x 28 5/8 in.). Unten rechts datiert: 1902.

Busch/Schicketanz/Werner 318. –

Auf dem Rahmen rückseitig ein Etikett der  
Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf.

[3420] Gerahmt.

*Provenienz:* Frau Baurat Becker, Bremen (1913) /  
Privatsammlung / Galerie Wilhelm Grosshennig,  
Düsseldorf (1959) / Privatsammlung, Nord-  
deutschland

*Ausstellung:* Gedächtnis-Ausstellung Paula  
Modersohn-Becker. Bremen, Kunsthalle, 1920

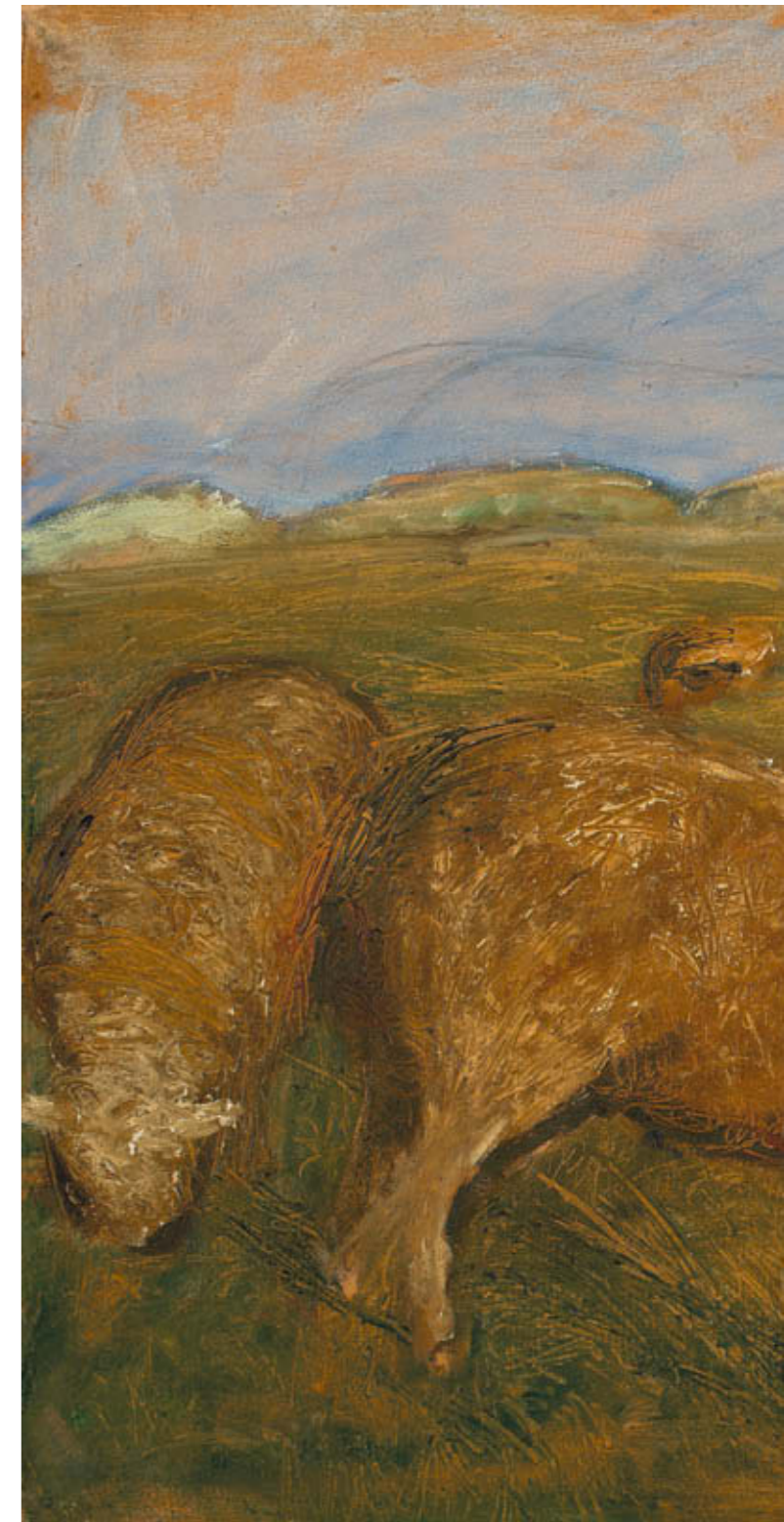
*Literatur und Abbildung:* Gemälde, Plastik,  
Aquarelle. Düsseldorf, Galerie Wilhelm  
Grosshennig, 1959/60, Abb. / Auktion 465.  
Köln, Kunsthaus Lempertz, 3. Juni 1961,  
Nr. 322, Abb. Tf. 22

€ 150.000 – 200.000

\$ 200,000 – 267,000

Unter jubelnden Tagebucheinträgen zog es Paula Becker 1898 in die Künstlerkolonie Worpswede. Sie liebte die Stimmung, die Bäume, die Farben des Moores. Seit dem Besuch der ersten Ausstellung der Worpsweder Maler in der Bremer Kunsthalle 1895 widmete sie sich ganz der Malerei. Während eines längeren Aufenthaltes in Paris 1900 lernte die Künstlerin die Arbeiten Cézannes, Gauguins und van Goghs kennen. Zurückgekehrt strebte sie nach einer Vereinfachung des Bildgegenstandes. Eine neue Strenge und Kargheit spricht nun aus ihren Werken.

Der Hirte in unserem Bild erscheint wie eine Chiffre. Alles Genrehafte hat die Malerin durch die strenge Haltung und die fehlende Zeichnung des Gesichtes getilgt. Zwischen den Schafen nimmt sich der Hirte klein und schmal aus, doch indem sein Hut den oberen Bildrand markiert, verleiht ihm die Künstlerin Festigkeit und Größe. In ihrem Bestreben, sich auf den Einzelgegenstand zu konzentrieren, wählt Modersohn-Becker einen kleinen Bildausschnitt. Die Tiere sind ganz nah an den Betrachter gerückt. Um das Fell der Schafe zu strukturieren, hat die Malerin mit dem Stiel des Pinsels in die noch nasse Farbe geritzt. In die Erdschwere der Palette kommt so ein Vibrieren, ja eine ungewohnte Leichtigkeit, die sich in der Malweise des Himmels fortsetzt. (OH)





## 7 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Dünen“. 1901

Öl auf Leinwand. 65 x 83,5 cm  
(25 5/8 x 32 7/8 in.). Unten links  
signiert: Emil Hansen.

Urban 90. –

Rückseitig eine verworfene Komposition  
(Landschaft). [3360] Gerahmt.

*Provenienz:* Otto Wetter, Zürich (im März  
1901 direkt vom Künstler erworben) /  
Johannes Rehmke, Greifswald / Privat-  
sammlung, Norddeutschland

*Literatur und Abbildung:* Emil Nolde: Das eigene  
Leben (1867–1902). Köln, M. DuMont, Schau-  
berg, 1967, 3. Auflage (zuerst Berlin 1931),  
ganzseitige Abb. S. 236 / Emil Nolde: Jahre der  
Kämpfe. Köln, M. DuMont Schauberg, 1971,  
3. Auflage (zuerst Berlin 1934), S. 80

€ 70.000 – 90.000

\$ 93,300 – 120,000

Der vom lärmenden Leben in der Großstadt Berlin erschöpfte Emil Nolde (damals noch Emil Hansen) zog sich von Ende Juli bis September 1901 ganz in die Einsamkeit einer ländlichen Umgebung zurück und mietete sich in einer Fischerkate in dem dänischen Dorf Lildstrand ein, gelegen an der Nordküste Jütlands. Hier entstanden mehrere Ölbilder, zumeist Meeresstimmungen in hellen grauen Farbtönen, sowie einige Figurenbilder. Der noch junge Nolde suchte in jenen Jahren Kontakt zu den dänischen Malern Joakim Frederik Skovgaard, Viggo Johansen, Vilhelm Hammershøi und Jens Ferdinand Willumsen und setzte sich intensiv mit deren Werk auseinander, insbesondere ihren Landschaftsbildern. Er fühlte sich von Anbeginn an der skandinavischen Kunst weit mehr verbunden als etwa dem französischen Impressionismus, den er immer als zu süßlich empfand.

Das vorliegende Gemälde ist ein herausragendes Beispiel für die Auseinandersetzung Noldes mit den großen nordeuropäischen Vorbildern seiner Zeit. Es geht auf drei Federzeichnungen aus Lildstrand zurück, die jeweils Fischerhäuser in den Dünen der Umgebung zeigen. Die Farbpalette ist bewußt extrem reduziert, nur erdige Grün-, Braun- und Grautöne kommen zum Einsatz. Doch gelingt es dem noch jungen Maler, die Stimmung eines nebelverhangenen trüben Tages an der dänischen Nordseeküste treffend einzufangen. Bereits hier offenbart sich Noldes Ehrfurcht vor allen Naturerscheinungen und sein Bestreben, dieses Empfinden in seinen Werken auch dem Betrachter zu vermitteln. Als „eigentümlich“ beschreibt der Maler rückblickend in seinen Lebenserinnerungen „die Tage mit dem unendlichen Grau, dem schleswigschen Grau: die Wolken grau, der Himmel grau, die Menschen grau und ihrer aller Gemüt, aber ‚Der Hafer wächst gut an grauen Tagen‘, sagte einst wie tröstend mein Vater.“ (Emil Nolde: Reisen, Ächtung, Befreiung. Köln 1988, S.25) (AF)



## 7a Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

### „Fräulein Heck“ (Im Boot auf dem Starnberger See). 1897

Öl auf Leinwand. 59 x 86 cm  
(23 1/4 x 33 7/8 in.).

Berend-Corinth/Hernad 140. –  
Retuschen. [3462] Gerahmt.

*Provenienz:* Max Halbe, München /  
Dr. Karl Schmidt, Köln / Privatsammlung,  
Baden-Württemberg / Privatsammlung, Berlin

*Ausstellung:* Lovis Corinth, Katalog der Ausstellung des Lebenswerkes. Berlin, Galerie Paul Cassirer in den Räumen der Secession, 1913, Kat.-Nr. 41 / Lovis Corinth, Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis. Berlin, Nationalgalerie, 1926, Kat.-Nr. 51 / Lovis Corinth. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen. Köln, Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle, 1976, S. 25, Kat.-Nr. 7, Tafel 6

*Literatur und Abbildung:* Alfred Rohde: Der junge Corinth. Berlin, Rembrandt-Verlag, 1941, Abbildung 96 / Otto Brües: Der Schirm und die Maler. Divertimento zu 30 Reproduktionen von Darstellungen des Schirms in der Kunst. Hrsg. v. Karl Schmidt. Köln, Droste Verlag, 1952, o. S., mit ganzseitiger Farbbildung / Gottfried Sello: Qualität jenseits des Fortschritts. Corinth-Ausstellung in Köln. In: Die Zeit, 6.2.1976, Nr. 7, mit Abbildung / Horst Uhr: Lovis Corinth. Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990, S. 107 u. S. 109, Abbildung 72 / Ausst.-Kat.: Lovis Corinth. Wien, Kunstforum der Bank Austria, und Hannover, Forum des Landesmuseums, 1992/93, S. 41, Abb. 4 (nicht ausgestellt)

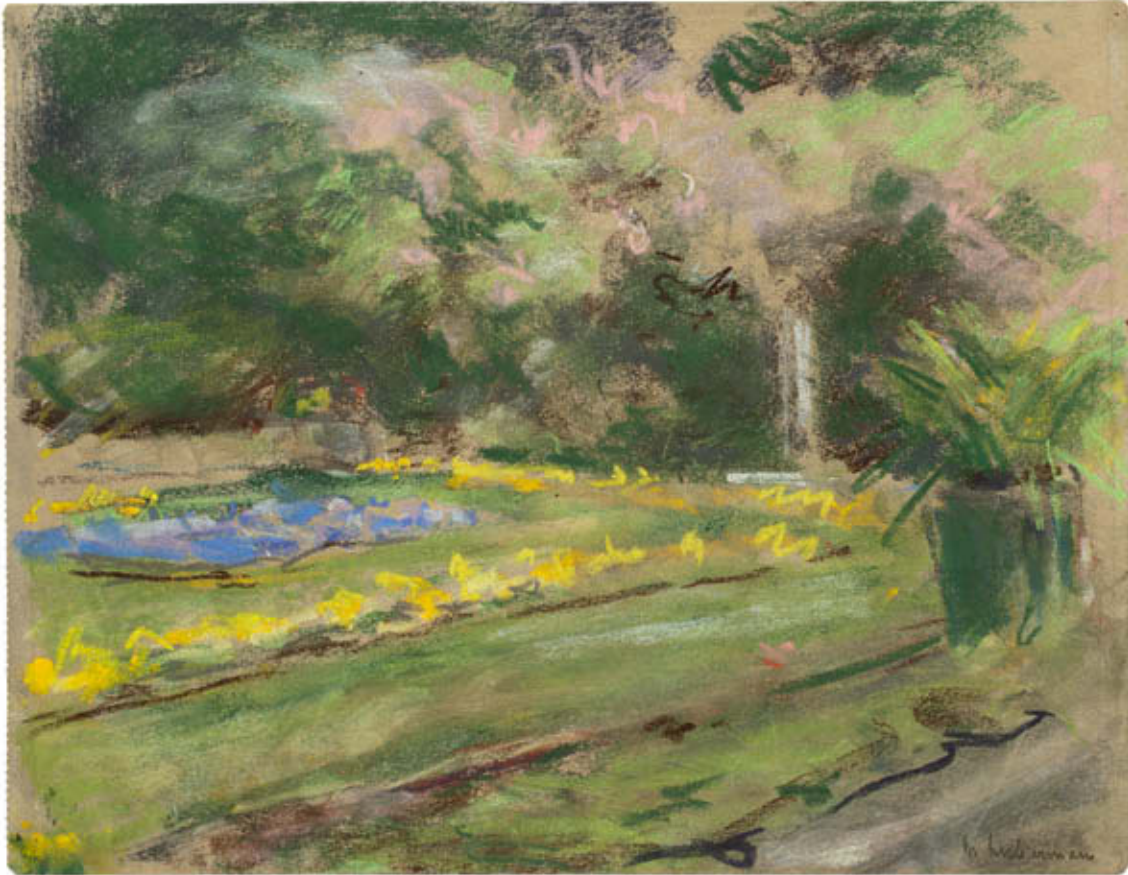
€ 200.000 – 300.000

\$ 267,000 – 400,000









## 8 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

### „Die Blumenterrasse im Wannseegarten nach Nordwesten“.

Um 1927  
 Pastell auf hellgrauem Papier (aus einem Zeichenblock).  
 23,2 x 29,9 cm (9 1/8 x 11 3/4 in.).

Unten rechts mit Bleistift signiert: M Liebermann.

Mit einem Gutachten von Drs. Margreet Nouwen,  
 Max Liebermann-Archiv, Berlin, vom 9. Mai 2005. –  
 Das Pastell wird aufgenommen in das Werkverzeichnis  
 der Pastelle, Aquarelle und Gouachen Max Liebermanns  
 von Margreet Nouwen, Berlin (in Vorbereitung). –  
 [3185] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Norddeutschland

*Ausstellung:* Max Liebermann. Die Blumenterrasse.  
 Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 2007, Abb. S. 15 /  
 Drawing from Nature. Landscapes by Liebermann, Corinth,  
 and Slevogt. Houston, The Museum of Fine Arts, 2010,  
 Kat.-Nr. 18, Abb. 10

€ 40.000 – 60.000

\$ 53,300 – 80,000

Die Bilder, die Max Liebermann seit 1910 von seinem Haus und Garten am Wannsee geschaffen hat, sind Inkunabeln der Malerei des deutschen Impressionismus. Die Freude an seinem Sommer-Refugium spricht auch aus diesem mit leichter Hand aufs Papier ‚geworfenen‘ Pastell. Der Blick richtet sich von der Stützmauer der Blumenterrasse bis zur hellen Stele des Otter-Brunnens von August Gaul im Hintergrund rechts. Diese Senkrechte und der mächtige Pflanzenkübel rechts bilden einen Gegenpol zur Horizontale der hellgelb und blau aufblitzenden Stiefmütterchenbeete. Die Mauer selbst, in der sich ein mit Erde gefüllter Trog für weitere Anpflanzungen befindet, geht auf Alfred Lichtwark zurück, Direktor der Hamburger Kunsthalle und ausgewiesener Gartenkenner, der Liebermann bei der Anlage des Wannseegartens beraten hat. Er hat ihm dieses und etliche andere Gestaltungselemente, etwa die berühmten Heckengärten oder den Birkenhain, ans Herz gelegt. Seit 2002 sind die Wannseevilla und ihr Garten dank privater Initiative wieder öffentlich zugänglich, und der Besucher kann vor Ort selbst erleben, wovon das zauberhafte Pastell erzählt. (EO)



## 9 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

**„Am Meeresstrand (Windiger Tag am Meer)“.** 1912  
Pastell und Bleistift auf Papier. 28,9 x 44,8 cm  
(11 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 17 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.). Unten rechts signiert und datiert:  
MLiebermann 1912.

Mit einem Gutachten (in Kopie) von Drs. Margreet Nouwen,  
Max Liebermann-Archiv, Berlin, vom 27. Oktober 2003. –  
Das Pastell wird aufgenommen in das Werkverzeichnis  
der Pastelle, Aquarelle und Gouachen Max Liebermanns  
von Margreet Nouwen, Berlin (in Vorbereitung). –  
[3412] Gerahmt.

Provenienz: Privatsammlung, Süddeutschland

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

In ihrem Gutachten schreibt Margreet Nouwen: „Das  
Pastell zeigt den Nordseestrand in der Nähe von Noordwijk  
aan Zee. In diesem holländischen Fischerdorf verbrachte  
Liebermann von etwa 1900 bis zum Ausbruch des Ersten  
Weltkrieges fast jeden Sommer einige Wochen, um in der  
freien Natur zu malen. Um die Jahrhundertwende fand  
ein Umbruch in Liebermanns Motivwahl statt: Allmählich  
machten die Alltags- und Arbeitsszenen der niederlän-

dischen Dorfbevölkerung Platz für das Freizeitvergnügen  
der Bourgeoisie, u.a. während der Sommerfrische an der  
holländischen Küste. Dabei konzentrierte er sich nicht  
so sehr auf die Menschen, sondern – wie auch die fran-  
zösischen Impressionisten – auf die flüchtigen atmos-  
phärischen Aspekte wie Wind und Licht.

Dank der erhaltenen Korrespondenz, die Liebermann von  
seinem Noordwijker Domizil, Hotel Huis ter Duin aus führte,  
ist bekannt, daß er sich im Jahre 1912 von August bis zum  
17. Oktober in Noordwijk aufhielt. [...] Der Journalist  
Harry David, der den Maler einige Wochen lang während  
dieses Studienaufenthaltes begleitete, beschreibt, wie er  
die Staffelei des Malers festhalten mußte, damit der Wind  
sie nicht umblies. „Weht der Wind zu stark oder ist das  
Wetter trübe, so werden kleine Entdeckungswanderungen  
unternommen. Aber auch das ist ununterbrochene Arbeit.  
[...] An einem kalten, regnerischen Nachmittag kletterte er  
in einen Badekarren, zog Skizzenbuch und Pastellkasten  
hervor und schuf in diesem wenig komfortablen Atelier  
einige seiner entzückenden kleinen Pastellskizzen: grün-  
liches Meer mit regengrauem Himmel und den feinen,  
so lebendigen Figuren im Hintergrund.“

## 10 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Landschaft mit See“. Um 1902/03

Öl auf Leinwand. 53,8 x 73 cm

(21 1/8 x 28 3/4 in.).

Nicht bei Jawlensky. – Mit einer Bestätigung (in Kopie) des Alexej von Jawlensky-Archivs, Locarno, vom 10. April 2010. –

[3243] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Süddeutschland

*Ausstellung:* Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan. Murnau, Schloßmuseum, 2011, Kat.-Nr. 173, ganzs. Farbabbildung S. 230

€ 200.000 – 250.000

\$ 267,000 – 333,000

Als Alexej von Jawlensky mit der Malerin Marianne von Werefkin 1896 von Rußland nach München übersiedelte, war seine Malerei von der akademischen Tradition und dem Realismus seines Lehrers Ilja Repin geprägt. Und so öffnete sich dem Künstler in der Malerschule von Anton Ažbe, in die er kurz nach seiner Ankunft eintrat, eine neue Welt. Hier lernte er eine moderne künstlerische Sprache kennen: Farben und Formen wurden unabhängiger vom Sujet und bekamen zunehmend einen eigenen Wert. Bei Ažbe erprobte Jawlensky die Verwendung reiner, unvermischter Farben, die mit kräftigem Pinselstrich dick auf die Leinwand gebracht wurden.

Hinzu kam die neue Kenntnis der französischen Malerei des Impressionismus und Neoimpressionismus, die ganz deutlich aus unserem Bild sprechen. Und doch offenbart sich in dieser Landschaft etwas Neues. Mit großer Verve ist die Farbe auf den Malgrund getupft. Diese Spontaneität fesselt den Betrachter, dessen Auge zuerst von der Malstruktur überwältigt wird und nach und nach zum Motiv der Arbeit vordringt. Im Kolorit wird der Unterschied zu Malern wie Paul Signac deutlich, dessen Palette viel zurückhaltender angelegt ist. In den sommerlichen Farben unseres Bildes deutet sich schon jenes intensive Glühen an, das wenige Jahre später die Bilderwelt von Jawlensky durchzieht. Und auch in der Komposition überrascht der Künstler: In die Weite der horizontalen Schichtungen von Wiesen und Weg, dem See und einer abschließenden Gebirgskette bricht die Vertikale eines Mastes wie ein Signal ein. (OH)



## 11 Leo Putz

1869 – Meran – 1940

### „Vor dem Ausgang“ („Mädchen im grauen Kleide“). 1906

Öl auf Leinwand. 113 x 99 cm (44 1/2 x 39 in.).  
Unten rechts signiert und datiert: Leo Putz 06.  
Auf dem Keilrahmen oben in Braun signiert und betitelt: Leo Putz „Mädchen im grauen Kleide“.  
Oben und links Etiketten des Leipziger und des Frankfurter Kunstvereins.

Putz 313. –

Kleine Retuschen. [3284] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 100.000 – 150.000

\$ 133,000 – 200,000

*„Es sind [...] Farbenklänge, die wie ein musikalischer Wohlklang zueinander stimmen müssen, [...] sie vereinigen sich zu einem Akkord, in dem es keine Dissonanzen geben darf [...].“ (Leo Putz)*

Leo Putz war ein Mitglied der Münchner Künstlervereinigung „Scholle“, die sich gegen die Übermacht Franz von Lenbachs und seiner akademischen Kunstauffassung in München wendete. Sie einte die gleiche Kunstauffassung, in der sich koloristische Erfahrungen der Impressionisten und Pointillisten mit den dekorativen und flächigen Bildformen des Jugendstils verbanden. Durch den Erfolg seiner eleganten Damenbildnisse war Putz zur Entstehungszeit dieses Bildes bereits einer der gefragtesten Künstler Münchens.

Eine Dame unterbricht ihre Toilette, dreht sich vom großen Spiegel vor dem Frisiertisch weg und schaut seitlich aus dem Bild heraus. Sich unbeobachtet wädhend, schiebt die junge Frau durch den Griff an ihre Taille die noch offene Jacke zur Seite und eröffnet so einen Blick auf ihr Dekolleté. Putz hält diesen diskret erotischen Moment fest. Der subtile Reiz wird noch verstärkt durch die dunklen, vor Blicken schützenden Vorhänge im Hintergrund. In einem seitlich auf hoher Stange aufgehängten Spiegel erblicken wir das Profil der Frau mit dem eleganten Hut. Putz offenbart seine große Kunst in der Behandlung der Stoffe. Mit lockerem und flüchtigem Pinselstrich charakterisiert er die fließenden Stoffe, die über den Stuhl geworfen wurden und die Festigkeit der grauen Robe. Zu einem malerisch vollendeten Akkord verbindet sich der Farbdreiklang aus dem Grau des Kleides, dem hellen Grün von Stuhlbezug und Lichtreflexen im großen Spiegel und den Akzenten in Violett. (OH)





## 12 Christian Rohlfs

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

**„Weiden“ („Weiden II“, „Im Schanzengraben bei Weimar“). 1904**

Öl auf Leinwand. 60,5 x 78 cm (23 7/8 x 30 3/4 in.).

Unten rechts monogrammiert: CR.

Köcke 335. –

[3008] Gerahmt.

*Provenienz:* Museum für Kunst und Heimatgeschichte, Erfurt (Inv.-Nr. 7131, am 27. August 1937 beschlagnahmt) / Depot Schloß Schönhausen / Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1938) (zitiert nach: Datenbank zum Beschlagnahmeverzeichnis der Aktion „Entartete Kunst“, Forschungsstelle „Entartete Kunst“, FU Berlin; EK-Inventar Nr. 1346) / Privatsammlung, Berlin

*Ausstellung:* Christian Rohlfs. Danzig, Stadtmuseum, 1929, Kat.-Nr. 11 mit Abbildung

*Literatur und Abbildung:* Edwin Redslob: Beiträge zur Weimarer Landschaftsmalerei. Die Weimarer Zeit von Christian Rohlfs. In: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 55, 1920, Abb. S. 81 (datiert: 1911) / Carl Emil Uphoff: Christian Rohlfs. In: Junge Kunst, Bd. 34, Leipzig 1923, Abb. / Walter Passarge: Junge Kunst in Erfurt. In: Der Cicerone, Jg. 15, 1923, S. 1133, Abb. S. 1135 / Kat. des Städtischen Museums Erfurt, 1924, Kat.-Nr. 116 (datiert: 1911)

€ 30.000 – 40.000

\$ 40,000 – 53,300

Sein spektakuläres Spätwerk hat Christian Rohlfs zu einem Hauptvertreter des Expressionismus gemacht. Dabei war er um mehr als eine Generation älter als etwa die Maler der Brücke, und auch von Emil Nolde, den er 1905 in Soest kennenlernte, trennten ihn immer noch fast achtzehn Jahre. Rohlfs, 1849 in Niendorf in Holstein geboren, hatte also – in dem Punkt vergleichbar mit Kandinsky vor der Abstraktion – künstlerisch gesehen eine Vorgeschichte. Ab 1870 studierte er an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar, damals ein Anlaufpunkt für junge, progressiv eingestellte Künstler. Was ihn jedoch zu Beginn seiner Laufbahn am stärksten prägte, war die Auseinandersetzung mit der neuesten französischen Kunst, der Schule von Barbizon und vor allem mit den Impressionisten. Corot und Courbet analysierte er akribisch, er bewunderte Cézanne und van Gogh, und Gauguin hielt er für den Größten.

Daß dies eine gute Schule war, zu der sein norddeutsches Temperament einen ganz eigenen Klang hinzufügte, läßt ein Gemälde wie „Weiden (im Schanzengraben bei Weimar)“ aus dem Jahr 1904 keinen Zweifel. Man meint, das Flirren der Natur mit Händen greifen zu können. Alles ist in Bewegung, die Blätter der Bäume im Wind, die schrundigen Oberflächen der Rinden, das hohe Gras und das Licht der Sonne, das an diesem klaren Tag am Boden lange Schatten wirft. Angesichts der emphatischen Dynamik, die Rohlfs der Landschaft hier verleiht, erscheint seine Hinwendung zum Expressionismus wie eine logische Konsequenz des Vorgegangenen. Ein ähnliches Bild, das drei Jahre später entstandene Gemälde „Birkenwald“, befindet sich im Sprengel-Museum in Hannover, wo es zu den Glanzpunkten der Sammlung zählt. (UC)







## 13<sup>R</sup> Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Kniendes Mädchen“. 1907

Kaltnadel mit Tonätzung auf Papier. 29,7 x 21,8 cm  
(65,5 x 49,7 cm) (11 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 8 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in. (25 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 19 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)).

Signiert.

Schiefler/Mosel/Urban 76 V. –

Einer von 37 Abzügen dieses Zustands aus  
einer Gesamtauflage von 43 Exemplaren.

Leichte Randmängel. [3371]

Provenienz: Privatsammlung, Schweiz

€ 15.000 – 20.000

\$ 20,000 – 26,700

Aktdarstellungen sind selten in Noldes Gesamtwerk, einzig in den Jahren 1907/08, während der Zeit als außerordentliches Mitglied der Künstlergruppe „Brücke“, entstanden zehn Radierungen, die weibliche Akte zeigen. Den Brücke-Künstlern galt der Akt als eine der wichtigsten Bildformen. Die unendliche Fülle an Darstellungen dieser Art mag Nolde zu seinen wenigen Akten inspiriert haben. Während Heckel, Kircher und Schmidt-Rottluff sich fast ausschließlich auf den Holzschnitt konzentrierten, arbeitete Nolde mit Radierungen, die er zum größten Teil – wie auch unser „Kniendes Mädchen“ – auf Eisenplatten ausführte.



## 14 Edvard Munch

Loiten 1863 – 1944 Ekely b. Oslo

„Trost“. 1894

Kaltnadel und Aquatinta in Braunschwarz auf chamoisfarbenem festen Velin. 21 x 31,3 cm (44 x 60 cm) (8 1/4 x 12 3/8 in. (17 3/8 x 23 5/8 in.)). Signiert.

Woll 6 V (von VI) / Schiefler 6 IV (von IV b). –

Schwach gebräunt, kurzer Randeinriß. [3421] Gerahmt.

Provenienz: Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30.000 – 40.000

\$ 40,000 – 53,300

Diese Radierung Munchs, des großen Seelenkundlers der europäischen Kunst der Jahrhundertwende, entstand im Jahre 1894, kurz nach dem „Schrei“. Und man scheint das Echo des ausweglosen Entsetzens des berühmten Bildes auch auf diesem Blatt noch zu spüren. Die junge Frau hat sich in ihrem Schmerz zusammengekauert, doch links von ihr hat der Alp als schwarzer Schatten Platz genommen. Der junge Mann nimmt die Frau zwar in den Arm, versucht ihr Hilfe zu geben, doch der „Trost“, den er spenden will, wird fast aufgesogen von dem schwarzen Loch des Leids. Es will nicht von der Seite der Frau weichen.

„Die Einsamen“ nennt Munch sein Paarbildnis aus demselben Jahr. Und auch bei diesem graphischen Meisterwerk gelingt es ihm, die Sollbruchstellen der Beziehung zwischen Mann und Frau offenzulegen, auch wenn es scheinbar dem Trost als verbindendem Element gewidmet ist. Das zarte Tapetenmuster, das hinter dem Paar aufschimmert, soll die archaische Szene im Zeitgenössischen verorten – und verstärkt nur den Eindruck des Verlorenenseins: im Schmerz und in der Gegenwart. (FI)

## 15<sup>R</sup> Gabriele Münter

Berlin 1877 – 1962 Murnau

### „Am Starnberger See“. 1908

Öl auf Malpappe. 33 x 40,8 cm (13 x 16 1/8 in.). Rückseitig mit Bleistift datiert: Herbst 08. Dort auch der violette Stempel GABRIELE MÜNTER NACHLASS sowie ein dazugehöriger Aufkleber mit der Nummer: L[andschaft] 185. Auf dem Zierrahmen rückseitig betitelt und datiert: „Am Starnberger See“ 1908. Ebenda rückseitig ein Etikett der Richard Feigen Gallery, New York, und der Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles. [3330] Gerahmt.

*Provenienz:* Nachlaß der Künstlerin / Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles (1968) / Richard Feigen Gallery, New York / Privatsammlung, Schweiz

*Literatur und Abbildung:* Sale 2936. New York, Parke Bernet Galleries Inc., 19. November 1969, Nr. 52

€ 300.000 – 400.000

\$ 400,000 – 533,000

Das abwechslungsreiche Hügelland um den Starnberger See (damals Würmseesee) bot Gabriele Münter Anreiz zu dieser farbenprächtigen Komposition. In der üppigen Vegetation einer steil abfallenden Böschung sieht das Auge der Malerin flächig ausgebreitete Farbstrukturen, die sie in einfachen Formen zusammenfaßt. Kühn experimentiert sie mit den Farbwirkungen, kombiniert naturnahe Grüntöne mit Orange und Gelb, an die Stelle traditioneller Licht- und Schatteneffekte setzt sie bläuliche, violett- und rosafarbene Reflexe, ein hinter blühenden Stauden halb verstecktes Haus fängt mit leuchtendem Ziegelrot und Blau den Blick ein. Selbstbewußt hat Gabriele Münter sich von traditionellen Bildgesetzen gelöst und zu einem freien, ungehemmten Einsatz ihrer malerischen Mittel gefunden.

Das Jahr 1908 war ein Schlüsseljahr für Münter. Die Entscheidung, sich gemeinsam mit Wassily Kandinsky in München oder einem Ort der Umgebung dauerhaft niederzulassen, brachte auch den künstlerischen Umbruch. Die klaren Formen und intensiven Farben des Alpenvorlandes entsprachen ihrer Bildauffassung und verhalfen ihr zur Abkehr vom bisherigen nachimpressionistischen Duktus und zum Gebrauch der reinen Farbe. Durch die Ausdruckskraft, die sie gewann, indem sie die Natur nicht nachahmte, sondern sie „so darstellte, wie sie ihr wesentlich schien“, nahm Gabriele Münter ihren eigenständigen Platz unter den Künstlern der Moderne und den Erneuerern der Malerei ein. Wenige Wochen nach Entstehung des Gemäldes „Am Starnberger See“ ließen sich Münter und Kandinsky in Murnau am Staffelsee nieder, dem „Geburtsort“ des Blauen Reiters. (sch)



## 16 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

### „Variation: Herbstglut“. 1916

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, vom Künstler auf Karton aufgezogen. 34,9 x 25,8 cm (Karton: 47,7 x 37,8 cm) (13 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 10 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in. (cardboard: 18 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 14 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)). Unten rechts monogrammiert: A.J. Rückseitig mit Feder in Schwarz signiert, betitelt, datiert und bezeichnet: A. Jawlensky. Herbstglut. 1916. St. Prex. Auf der Rückpappe Etiketten der Ausstellungen Mailand 1964, Frankfurt und Hamburg 1967 und Wiesbaden 1991 (s.u.)  
Jawlensky 800. –  
Kleine Retuschen. [3109] Gerahmt.  
*Provenienz:* Kleemann Galleries, New York / Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath / Privatsammlung, Hessen

*Ausstellung:* Alexej Jawlensky. New York, Kleemann Galleries, 1956, Kat.-Nr. 18 / Il contributo russo alle avanguardie plastiche. Mailand, Galleria del Levante, 1964, Kat.-Nr. 2 / Alexej Jawlensky. Frankfurt a.M., Kunstverein, und Hamburg, Kunstverein, 1967, Kat.-Nr. 93 mit Abb. / Alexej Jawlensky. Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1970, Kat.-Nr. 31 („Ardeur automnale“) / Alexej von Jawlensky zum 50. Todesjahr. Gemälde und graphische Arbeiten. Wiesbaden, Museum, 1991, Kat.-Nr. 99, ganzseitige Farbabb. S. 174

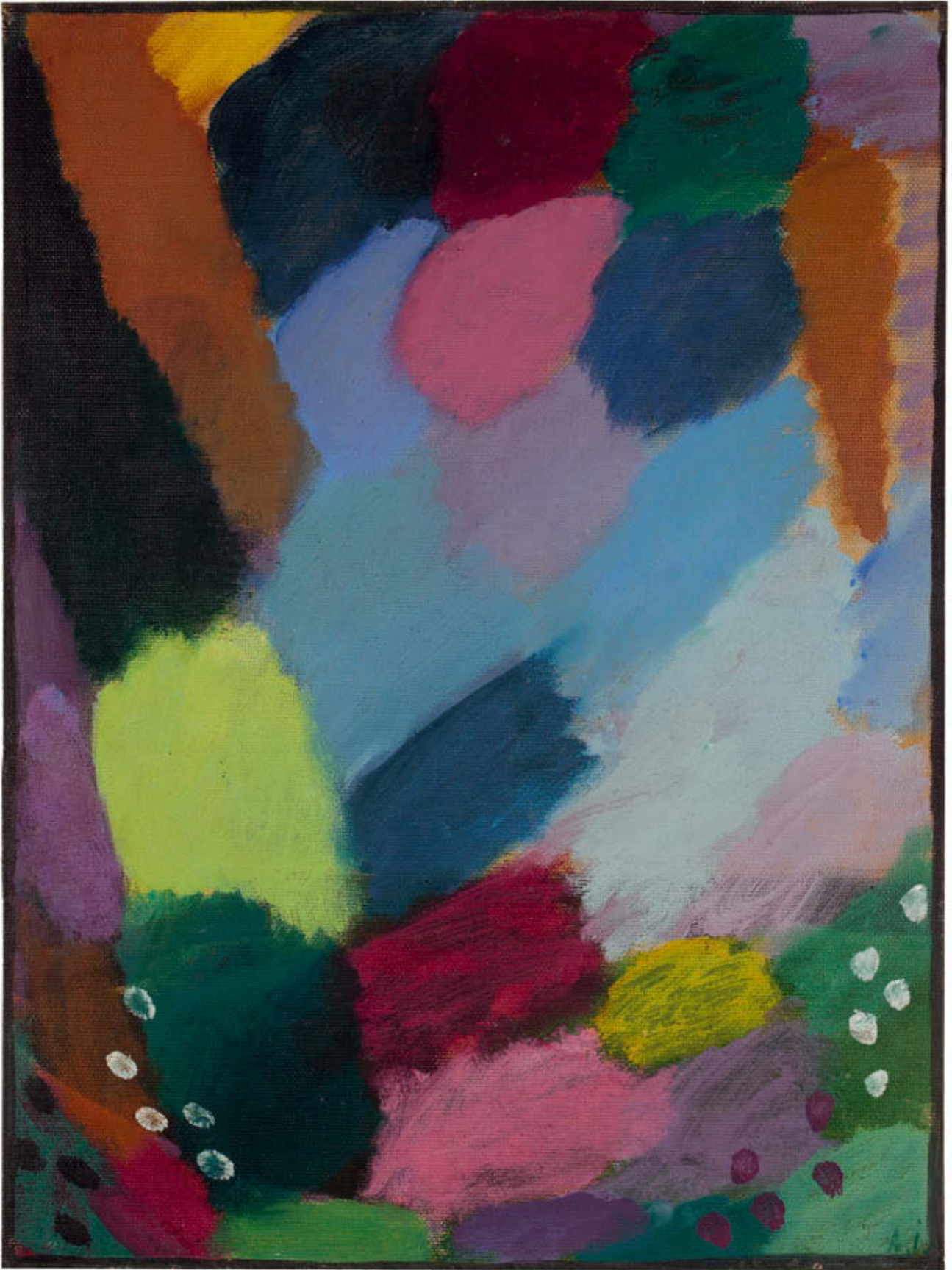
*Literatur und Abbildung:* The soldier who wanted to paint. In: Time Magazine, Vol. LXVIII, Nr. 24, 10. Dezember 1956, S. 85 / Clemens Weiler: Alexej Jawlensky. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1959, S. 273, Nr. 645 / Auktionskatalog: Stuttgarter Kunstkabinett, 37. Auktion, Moderne Kunst, 1. Teil, 3./4. Mai 1962, Nr. 181, Abb. Tf. 204 / Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. 7. Angebotskatalog, 1963, Nr. 101 mit Abb. / Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. 8. Angebotskatalog, 1964, Nr. 105 mit Abb. / Clemens Weiler: Alexej von Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen. Dr. Hans Peters Verlag, Hanau 1970, Nr. 1221, S. 155 / Jürgen Schultze: Alexej Jawlensky. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1970, Nr. 13, Farbabb. S. 38 / Katharina Schmidt: Das Prinzip der offenen Serie. In: Ausst.-Kat. Alexej Jawlensky. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, und Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1983, Abb. S. 89 / Ján Albrecht: Sloboda a viazanost. In: Výtvarný Život, Bratislava, August 1991, Vol. XXXVI, Nr. 6, Abb. S. 18

€ 140.000 – 180.000  
\$ 187,000 – 240,000



Nachdem Alexej von Jawlensky die Rückkehr nach München durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges verwehrt worden war, ließ er sich in St. Prex am Genfer See nieder. Der Blick aus seinem Fenster mit der Aussicht auf einen von Bäumen und Sträuchern gesäumten Weg wurde zum zentralen Motiv in den nächsten Jahren. Zum ersten Mal in seinem Schaffen entsteht eine Bildfolge: In den „Variationen“ behandelte er das lapidare Landschaftsmotiv in immer neuen und zunehmend freieren Abwandlungen. Dennoch begeht Jawlensky keinen gradlinigen Weg vom Abbild zur Abstraktion, vielmehr erkennen wir in einigen Arbeiten ein rasches Voraneilen, auf anderen ein suchendes Zurückschauen. Jawlensky suchte nach neuen künstlerischen Möglichkeiten, um seinen Seelenzustand auszudrücken.

In dem Bild „Variation: Herbstglut“ erscheint das Naturvorbild vollständig in farbige Flächen aufgelöst. Der Künstler forscht hier den Wirkungen der Farbklänge nach, die er vor seinem Fenster erblickte. Im Zentrum stehen Modulationen von Blau und Rosa, umgeben von einer Versammlung dunkel schimmernder Herbsttöne. Deren inneres Glühen steigert Jawlensky zusätzlich durch leuchtendes Chromgelb und Krapplack. Nicht ohne Grund nennt der Maler die „Variationen“ auch „Lieder ohne Worte“: So wie in Felix Mendelssohns Klavierzyklus immer ein unhörbarer Text mitschwingt, komponiert Jawlensky hier, ohne die sichtbare Welt abzubilden, ein lichtvolles und vom Natureindruck tief durchdrungenes Werk aus Farben und Formen. (OH)



## 17 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

**Dschunken in der Südsee.** 1913/14

Aquarell auf dünnem Japanbütten.

23,9 x 32,8 cm (9 3/8 x 12 7/8 in.).

Unten rechts mit Bleistift signiert: Nolde.

[3306] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Süddeutschland  
(direkt vom Künstler erworben)

€ 40.000 – 60.000

\$ 53,300 – 80,000

Anfang Oktober 1913 reisten Emil und Ada Nolde gemeinsam mit dem Augenarzt Professor Alfred Leber und der Krankenschwester Gertrud Arnthall von Berlin aus in die Südsee. Während der mehrwöchigen Fahrt mit der Transsibirischen Eisenbahn gen Osten war an künstlerische Arbeit nicht zu denken, lediglich einige Tuschzeichnungen von wartenden Reisenden entstanden auf den Bahnhöfen Rußlands und Sibiriens. Erst als die Expeditionsteilnehmer die am Jangtsekiang gelegene chinesische Stadt Hankou (heute: Wuhan) erreichen, endet Noldes Schaffenspause abrupt: „*Mein Zeichnen hatte während ein paar Wochen geruht. Hier war dies unmöglich. Mit Pinsel und Farben arbeitete ich wie ein Besessener; nur die Augen brauchte ich vom Papier aufzuheben, es waren alles Bilder, alles Bilder um mich, reichstes tobendes, fließendes Leben, Spiegelungen, Boote, Menschen (...) und dazwischen der Dunst – ich malte unaufhörlich.*“ (Emil Nolde: Welt und Heimat. Köln, DuMont Buchverlag, 1965, S. 45)

Die spontane Malweise wird auf unserem Aquarell durch die flüchtigen Pinselstriche mit schwarzer Tusche und die reduzierte Farbpalette verdeutlicht. Die Dschunken mit ihren charakteristischen, spitz zulaufenden Drachensegeln fliegen förmlich am Betrachter vorbei. Das Weiß des Papiergrundes kann in der unteren Bildhälfte als Wasserspiegelung oder Schaumkronen auf den Wellen gedeutet werden, im oberen Bereich als durchbrechendes Sonnenlicht. Auf den Flüssen Chinas und Japans entstanden während Noldes Durchreise zahlreiche vergleichbare Dschunken-Aquarelle, viele von ihnen zeigen den in seinem Gesamtcharakter sonst eher selten verwendeten Farbkord Olivgrün-Rostrot. (AF)





## 18 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

### Untergehende Sonne über dem Watt.

Aquarell auf Japanbütten. 35,5 x 48,5 cm  
(14 x 19 1/8 in.). Unten rechts mit Bleistift  
über Feder in Schwarz signiert: Nolde.  
[3306] Gerahmt.

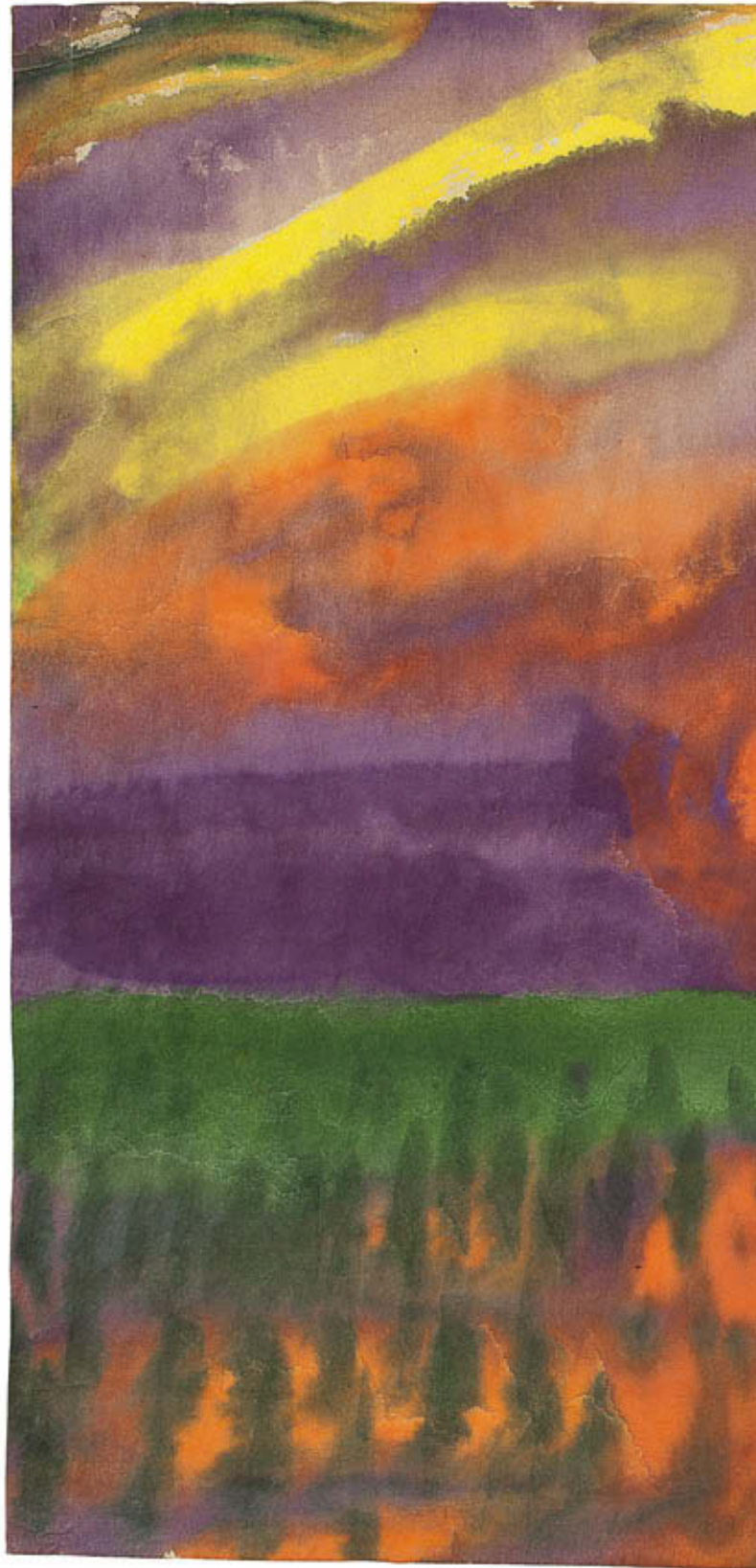
Provenienz: Privatsammlung, Süddeutschland  
(direkt vom Künstler erworben)

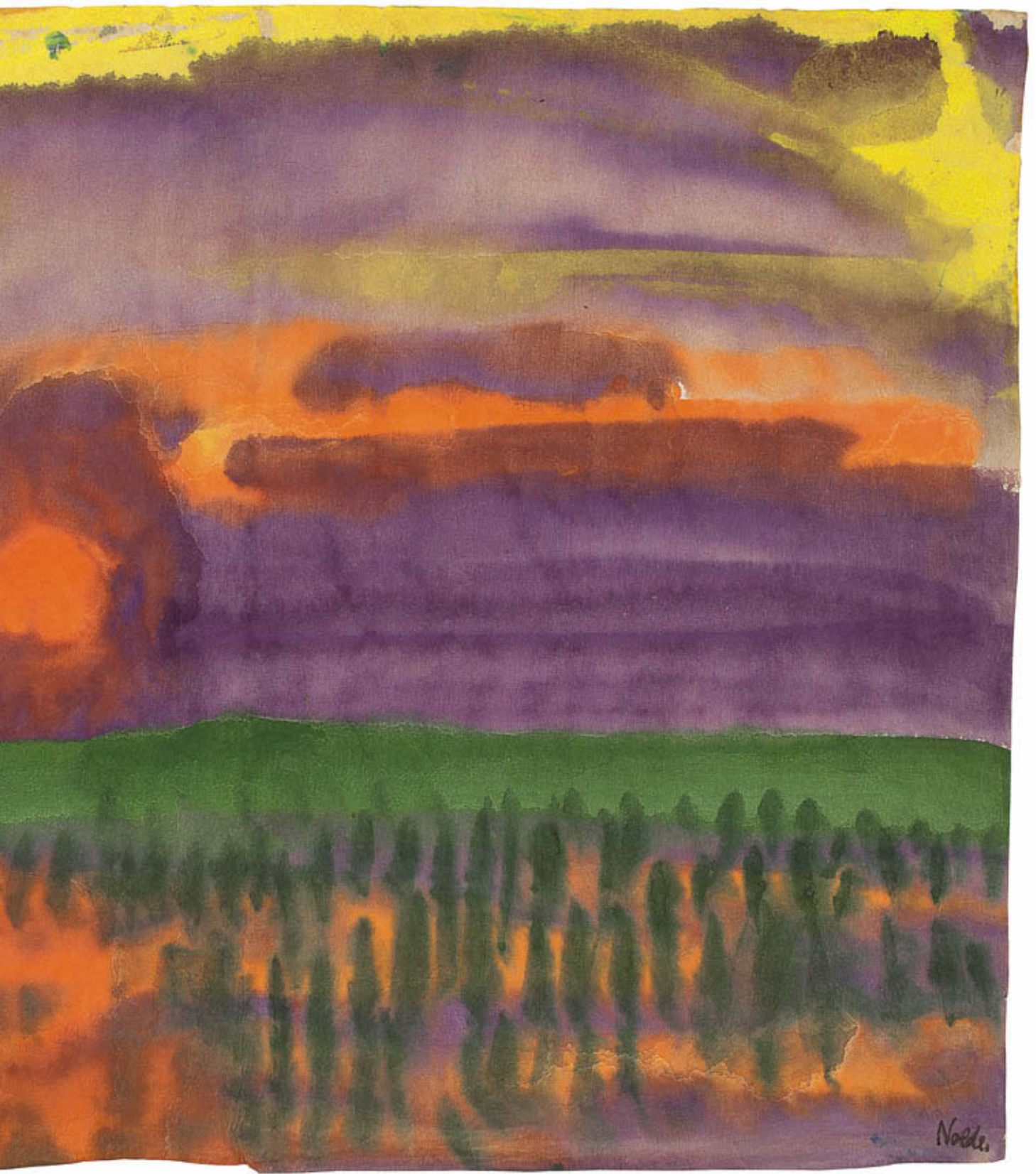
€ 90.000 – 120.000

\$ 120,000 – 160,000

„Daß ich gleich mit der Sprache herausrücke – die hiesige Künstlergruppe ‚Brücke‘ würde es sich zur hohen Ehre anrechnen, Sie als Mitglied begrüßen zu können.“ Karl Schmidt-Rottluff lud mit diesen Worten im Februar 1906 den rund 17 Jahre älteren Emil Nolde zur Teilnahme an der im Jahr zuvor in Dresden gegründeten Künstlergemeinschaft ein, deren erklärtes Ziel es war, „*alle revolutionären und gärenden Elemente an sich zu ziehen*“. Die Gruppe war anlässlich einer Ausstellung Noldes in der Dresdner Galerie Ernst Arnold auf dessen Malerei aufmerksam geworden und von seinen „Farbenstürmen“ begeistert. Nolde experimentierte zur damaligen Zeit im Ringen um einen eigenen Malstil noch mit extremen Farbkontrasten, etwa Rosa und hellem Grün, fand aber – auch bekräftigt durch das Lob der jungen Mitstreiter – bald seinen eigenen künstlerischen Weg.

Die Liebe zu den stärkstmöglichen Farbgegensätzen blieb ihm jedoch Zeit seines Lebens erhalten. Das vorliegende Aquarell scheint Noldes Aussage „*Vor der Natur waren meistens die vollen, satten Farbenklänge meine Freude*“ (Emil Nolde: Reisen, Ächtung, Befreiung. Köln 1988, S. 25), bestens zu bestätigen: Der Komplementärkontrast Orange-Violett dominiert das ungewöhnlich farbintensive Blatt. Gelb und Grün kommen zur Verdeutlichung des Marschlandes und der Himmelszone hinzu. Die Farben sind nahezu ungebrochen und im freien Fluß aufgetragen. Details sind unwichtig. Es gilt, allein die Impression der ursprünglichen Naturlandschaft von Noldes Heimat festzuhalten und dem Betrachter deren einzigartigen Zauber zu vermitteln. (AF)





## 19<sup>R</sup> Erich Heckel

Döbeln/Sachsen 1883 –  
1970 Radolfzell/Bodensee

„**Badende im Park**“ („**Teich im Park**“). 1918  
Tempera auf Leinwand. 96 x 118 cm  
(37 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 46 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.). Unten links monogrammiert:  
E. H. Rückseitig unten rechts signiert und  
betitelt: E. Heckel – Teich im Park. Auf dem  
Keilrahmen oben Etiketten der Ausstellungen  
Krems 2004 und Baden-Baden 2005.  
Hüneke 1918-7 / Vogt 1918/5 („Badende im  
Park“).– Mit einer zusätzlichen Expertise von  
Prof. Dr. Paul Vogt. –  
Randanstückungen, kleine Retuschen.  
[3100] Gerahmt.

*Provenienz:* Galerie Schmidlin, Zürich / Galerie  
Czwiklitzer, Köln (um 1955) / Privatsammlung,  
Bern (1965) / Galerie Gunzenhauser, München /  
Galerie Neher, Essen (von 1992 bis 1995 Leihgabe  
in der Staatlichen Galerie Moritzburg, Halle) /  
Privatsammlung, Hessen

*Ausstellung:* XXII. Sonderausstellung: Erich  
Heckel. Gemälde, Graphik. Hannover, Kestner-  
Gesellschaft, 1919, Kat.-Nr. 56 / Zwei Verlage  
aus Recklinghausen. Georg Bitter Verlag, Verlag  
Aurel Bongers. Kunstwerke und Illustrationen.  
Recklinghausen, Kunsthalle, 1978, Kat.-Nr. 88 /  
Ruhrfestspiele Recklinghausen '84: Wer hat dich,  
du schöner Wald. Meisterwerke aus zwei Jahr-  
hunderten. Recklinghausen, Städtische Kunst-  
sammlungen, 1984, Kat.-Nr. 55, mit Abbildung /  
Sehnsucht nach dem Paradies. Von Gauguin bis  
Nolde. Krems, Kunsthalle, 2004, Abb. 117 / Park.  
Zucht und Wildwuchs in der Kunst. Baden-Baden,  
Staatliche Kunsthalle, 2005, Abb. 65

*Literatur und Abbildung:* Katalog: Französische,  
illustrierte Bücher. Französische Graphik. Œuvre-  
verzeichnisse etc. Köln, Galerie Czwiklitzer, (vor)  
1955, Abb. 45 / Katalog 10: Aus den Beständen  
der Galerie. München, Galerie Gunzenhauser,  
1987/88, S. 62, Abb. 63 / Weltkunst, 71. Jg.,  
Nr. 8, August 2001, Farbabbildung auf dem  
Umschlag

€ 250.000 – 350.000  
\$ 333,000 – 467,000

Wir danken Andreas Hüneke, Potsdam,  
für freundliche Hinweise.

Erich Heckel schrieb im Herbst 1918 an den Hamburger Sammler  
Gustav Schiefler, er erinnere sich mit Wehmut an die „*schönen  
Zeiten in Moritzburg, Dangast und an die Alster*“. Die Moritzburger  
Teiche bei Dresden waren ein Ort ungetrübter Sommerfreuden  
der jungen Brücke-Künstler. Hier entstanden ab 1909 zahlreiche  
Bilder mit nackten Badenden. Arbeiten, die spontan, ungestüm,  
aufbegehrend waren und die Einheit von Natur, Leben und  
Schaffen feierten.

Doch welch ganz andere Haltung spricht aus unserem Bild:  
wir sehen eine sorgfältig komponierte Landschaft. Ein künstlich  
angelegter, von hohen Bäumen umstandener Teich reflektiert  
eine gleißende Sonne und den Wald. Die Parabelform des den  
See umrundenden Weges findet sich wiederum gespiegelt in der  
Linie, welche die Baumwipfel bilden. Heckel verbindet hier auf  
meisterhafte Weise reine Naturerscheinung mit einer Umwelt,  
die der Mensch formte. Eine eigentümliche Stille geht von den  
zumeist nackten Menschen im Vordergrund und der Landschaft  
aus. Einige Badende schauen wie gebannt in die Natur.

Unser Werk ist ein Erinnerungsbild an eine glückliche Zeit in  
Heckels Leben. Nun aber, künstlerisch und menschlich gereift  
nach vier entbehrungsreichen Jahren als Sanitäter im Ersten  
Weltkrieg, setzt sich eine neue Auffassung durch. Die prismatisch  
geformten Baumkronen stehen fest und unverrückbar wie ein  
Gebirgszug am Horizont. (OH)



84

## 20<sup>R</sup> Ernst Barlach

Wedel 1870 – 1938 Rostock

### „Der Flötenbläser“. 1936

Bronze mit brauner Patina. Höhe: 58 cm  
(22 7/8 in.). Unten rechts signiert: E. Barlach.  
Unten links mit dem Gießerstempel:  
H.NOACK BERLIN.

Laur 596. –

Einer von 32 Güssen. [3162]

*Provenienz:* Ehemals Privatsammlung, Berlin

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

Ernst Barlach verkörpert die Bildhauerkunst des Expressionismus wie kein zweiter. Die Formensprache seiner Skulpturen – blockhafte Gestalt, geschlossene Kontur und wenige, deskriptive Einzelheiten – entwickelte er erst, nachdem er 1906 eine Rußlandreise unternommen hatte. Damals entdeckte der Künstler eine Verbindung zwischen der inneren Welt des Menschen und der äußeren Körperlichkeit.

Nahezu alle plastischen Werke Barlachs sind zeichnerisch vorgebildet, so auch der „Flötenbläser“. Er tritt das erste Mal in einer Zeichnung (Schult 1366) für eine der beiden Holzskulpturen auf, die Barlach 1919/20 für das Haus von Leo Lewin in Breslau entwarf. Sie wurden dort jedoch nicht realisiert. Jahre später modellierte er dann die Figur eines Flöte spielenden Mannes in Ton; nach ihr entstanden die Gips- und Bronzegüsse.

In sich versunken ist der „Flötenbläser“ wiedergegeben, in einen Umhang gehüllt und mit einem flachen Hut auf dem Kopf, so daß alle Konturen einer einheitlich geschlossenen Linie folgen. Die eng vor den Oberkörper gehaltenen Arme halten das Instrument, das eher an eine Schalmey erinnert denn an eine Flöte, deutlich treten die Hände hervor. Der Gesichtsausdruck des jungen Mannes ist in sich gekehrt, er scheint den von ihm erzeugten Tönen nachzulauschen. Ähnlich der mittelalterlichen Bildhauerkunst, die Barlach beeinflusst hat, strahlen seine Werke eine archaische und zeitlose Kraft aus. (EO)





## 21<sup>R</sup> Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„**Rosen, Calla und Iris**“. Um 1925  
Aquarell auf Japan. 34,2 x 47,4 cm  
(13 1/2 x 18 5/8 in.). Unten rechts mit  
Feder in Braun signiert: Nolde.  
Mit einer Bestätigung von Prof. Dr. Manfred  
Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde,  
vom 2. Juli 2011. –  
[3252] Gerahmt.  
*Provenienz:* Privatsammlung, USA

*Literatur und Abbildung:* Auktionskatalog:  
Gutekunst & Klipstein, Bern, 5.-7. Juni 1957,  
Nr. 550

€ 80.000 – 100.000  
\$ 106,700 – 133,000

Nachdem Emil Nolde 1906 seine ersten Blumen- und Garten-  
bilder auf der Ostseeinsel Alsen gemalt hatte, begleitete ihn  
dieses Thema bis an sein Lebensende. Zwischenzeitlich jedoch  
mied er die Blumenmalerei, da er bemerkte, wie beliebt diese  
Bilder auch bei denen waren, die seiner übrigen Kunst verständ-  
nislos gegenüberstanden, die nur das freundliche Motiv sahen,  
ohne den künstlerischen Rang zu begreifen. „*Es sollen diese  
Bilder keine gefällige, schöne Unterhaltung sein, nein, ich möchte  
so gern, daß sie mehr sind, daß sie heben und bewegen und dem  
Beschauer einen Vollklang vom Leben und menschlichen Sein  
geben.*“ (Zit. nach: Max Sauerlandt (Hrsg.): Emil Nolde. Briefe  
1894-1926. Berlin 1967, S.90)

Entsprechend wenig interessierten Nolde auch die Namen der  
Blumen, die er malte. Allein ihr Farbwert und der Akkord, den sie  
in Kombination mit anderen Blüten anschlugen, waren für den  
Maler von Bedeutung. Im vorliegenden Aquarell, das auf den  
Grundfarben Gelb, Blau und Rot aufgebaut ist, zieht Nolde alle  
Register seines künstlerischen Könnens: Die gelbe Blüte der Calla  
nimmt das Blau ihrer üppigen Blätter in sich auf und changiert im  
Bereich des Kelches zu Grün. Das Himmelblau fließt nach rechts  
hinüber in das Grün der Rosenblätter, deren Stengel mit dem  
spitzen Pinsel, also durchaus kontrolliert und filigran gemalt sind.  
Gegensätzlich hierzu wird der Hintergrund gestaltet: Graue  
Farbflächen unterschiedlicher Intensität entwickeln sich frei auf  
dem Papiergrund und verleihen dem Blatt Räumlichkeit und Tiefe.  
Besonders apart ist hier die Akzentuierung der nur angedeuteten  
Iris-Blüten durch rote und gelbe Farbtupfer. (AF)





## 22 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

### **Blühende Kakteen.**

Aquarell auf Japanbütten. 35,5 x 47,4 cm  
(14 x 18 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.). Unten rechts mit Feder in  
Schwarz signiert: Nolde. [3306] Gerahmt.  
*Provenienz:* Privatsammlung, Süddeutschland  
(direkt vom Künstler erworben)

€ 60.000 – 80.000

\$ 80,000 – 106,700

Es mag überraschen, daß Emil Nolde während seines Aufenthalts in der Südsee in den Jahren 1913 und 1914 kaum Interesse für die dortige Flora und Fauna entwickelt hat. Hier waren allein der noch im Einklang mit der Natur lebende Mensch und die überwältigende Schönheit der Tropenlandschaft seine großen Themen. Erst zehn Jahre später, in den Jahren 1923 und 1924, entdeckte Nolde auch exotische Pflanzen und Tiere für seine Aquarellmalerei, angeregt durch ausgiebige Spaziergänge im Berliner Zoo und dem Botanischen Garten. Ihn faszinierte seit jeher das Fremdartige aller Naturerscheinungen. Zudem war der Gang zu den Tieren und Pflanzen ferner Länder eine Art Ersatz für die weiten Reisen nach Afrika, ins Himalaya-Gebiet, nach Island und Grönland, auch zu den Indianern Amerikas, von denen einige schon geplant waren, aufgrund von Krieg und Nachkriegszeit jedoch nicht in die Tat umgesetzt werden konnten.

Das vorliegende Blatt zeigt eine unbestimmte Kaktus-Pflanze, deren vier rote Blüten vom Künstler auffallend hoch am oberen Bildrand plaziert wurden. Sie bilden in ihrer starren Reihung einen massiven Bildabschluß, während sich die Farben in der unteren Bildhälfte freier und fließender entfalten, besonders das duftige Blattgrün rechts und das Blau des diffusen Hintergrundes. Das Aquarell zeugt von Noldes souveränem Umgang mit den Farben, die sich im scheinbar freien Verlauf auf dem zuvor angefeuchteten Papiergrund verteilt haben, jedoch auf faszinierende Art und Weise immer dem gestalterischen Willen des Malers unterworfen sind. (AF)



## 23 Renée Sintenis

Glatz/Schlesien 1888 – 1965 Berlin

### „Große Daphne“. 1930

Bronze mit brauner Patina, auf weißen Marmorsockel montiert. Höhe (ohne Sockel): 144 cm (56 ¾ in.). Rückseitig unten in der Mitte monogrammiert: R S. Darunter der Gießerstempel: H.NOACK BERLIN.

Buhlmann 68. –

Guß nach 1945. [3017]

*Provenienz:* Galerie Vömel, Düsseldorf (1994) / Dolf Selbach, Düsseldorf

€ 70.000 – 90.000

\$ 93,300 – 120,000

Berühmt wurde Renée Sintenis mit ihren Tierdarstellungen, menschliche Figuren bleiben in ihrem Schaffen eine Ausnahme. Zu den bedeutendsten Werken der deutschen Plastik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gehört ihre „Daphne“. In einer ‚Momentaufnahme‘ ist der Augenblick festgehalten, in dem sich die von Apoll verfolgte Nymphe in einen Lorbeerbaum verwandelt und so ihre Unberührbarkeit bewahrt.

Der schmale Körper der Fliehenden gewinnt gerade festen Stand, Blätter und Äste des Baumes werden an den Gliedmaßen schon sichtbar. Den bereits fast vollständig vom Astwerk überzogenen Kopf hat die Gestalt zur Seite geneigt, um dem rasenden Gott darzubieten, was ihm allein noch übrig bleibt, einen Zweig von ihrem Stamme nämlich. Seitdem, so weiß die Legende zu berichten, trägt der Gott der Heilkunst und der Künste den Kranz des Siegers.

Die erste Version der „Daphne“ entstand 1918, bevor die Künstlerin ihr Werk 1930 im Auftrag des Lübecker Museumsdirektor Carl Georg Heise in das leicht unterlebensgroße Format einer Gartenskulptur übertrug. Die phantastische Transition des Lorbeer austreibenden Körpers ist ein für den Formwillen Renée Sintenis' charakteristisches Werk, zeigt sie doch, wie man dem Naturvorbild durch die künstlerische Auflösung ebenso dramatische wie anrührende Effekte abgewinnen kann. Zugleich setzt die Plastik ein imposantes Signal für die Abstraktion. Die Kargheit der menschlichen Formen, die stilisierten Pflanzenelemente und die kraftvoll bewegte Modellierung weisen voraus auf spätere Reduzierungen in der Plastik der Moderne, bis zu Alberto Giacometti. (EO)



## 24 Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Lilien“. 1931

Öl auf Leinwand. 73 x 65,5 cm  
(28 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 25 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.). Unten links signiert:  
S.Rottluff. Auf dem Keilrahmen signiert,  
betitelt und bezeichnet: Schmidt=Rottluff  
„Lilie“ ((3113)) gewachst.

Grohmann S. 300. –

[3461] Gerahmt.

*Provenienz:* Galerie Alfred Flechtheim, Berlin  
(1931) / Privatsammlung, Deutschland / Privat-  
sammlung, Schweiz / Privatsammlung, Berlin

*Ausstellung:* Karl Schmidt-Rottluff. Neue  
Ölgemälde. Berlin, Galerie Alfred Flechtheim,  
1931, Kat.-Nr. 22

€ 200.000 – 300.000

\$ 267,000 – 400,000

Ein Bild aus dem Jahre 1931, kurz bevor sich Karl Schmidt-Rottluff in die innere Emigration nach Hinterpommern zurückzog:

So schräg steht der Lilienstrauß im Bild, daß man förmlich spürt, wie dem Maler der Boden unter den Füßen wankt und die Welt langsam in eine Schiefelage hineingleitet. Es wäre ein Leichtes gewesen, den Blumenschmuck adrett in der Wasserkanne zu drapieren, doch Schmidt-Rottluffs Malerauge erkennt die Symbolik, die die Schräge bietet und beläßt alle Blumen auf der linken Seite. So üppig entfalten sich die weißen Blüten, daß man das Gefühl hat, die ganze Kanne drohe jeden Augenblick umzufallen. Es ist genau diese Spannung, die das Gemälde aus dem Jahr 1931 über alles Gefällige hinaushebt. Schmidt-Rottluff gelingt mit dem scheinbar harmlosen Motiv ein symbolisches Bild einer Gesellschaft, die, scheinbar in voller Blüte stehend, kurz davor ist, völlig aus dem Gleichgewicht zu geraten.

Das leuchtende Weiß der Blumen kontrastiert der Maler mit dem Ultramarin des Hintergrundes. Innenwelt und Außenwelt sind dabei vollkommen verschliffen, allein das Kobaltblau des Henkels setzt einen frischen Akzent dagegen. Ansonsten dominiert eine geheimnisvolle, fast bedrohliche Dunkelheit, man sieht einen Schlagschatten unter dem Fenster. Und was wie ein „Fensterbild“ wirkt, verweigert zugleich den Ausblick: Es sind die Blumen, die durch ihre extravagante Stellung den Blick auf sich ziehen und im Innern gefangen halten, während draußen der Abend zu dämmern beginnt. (Fl)



## 25 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

### Blick von der Stafelalp /

**Stafelalp mit zwei Wanderern.** 1917/18  
Aquarell über blauer Kreide bzw. Aquarell  
über blauer und roter Kreide auf braunem  
Papier (beidseitig bemalt). 44,8 x 59,5 cm  
bzw. 59,5 x 44,8 cm (17 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 23 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.  
resp. 23 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 17 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.).

Das Querformat unten links mit Bleistift  
signiert: E L Kirchner. Farben leicht geblichen,  
unten etwas fleckig. [3312] Gerahmt.

*Provenienz:* Henry van de Velde, Uttwil /  
Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (1973) /  
Privatsammlung, Rheinland

€ 30.000 – 40.000  
\$ 40,000 – 53,300

Die beiden Aquarelle – auf der Vorder- und Rückseite desselben Blattes – atmen in ihrer Spontaneität und Dynamik den Geist der frühen Schweizer Zeit von Kirchners Aufenthalt in Davos Frauenkirch. Kirchner war 1917 schwerkrank in die Schweiz gekommen, und nach seinem Sanatoriumsaufenthalt in Kreuzlingen 1917/18 lehnte er es ab, nach Deutschland zurückzukehren, weil er hier genügend Aufgaben sehe und, wie er schrieb, die Landschaft verstehen wolle. So schildern die frühen Aquarelle nicht einfach die Bergwelt, sondern sind auch Ausdruck für Kirchners Erkundung der Landschaft in ihrer geologisch gewachsenen Struktur und ihrer Flora. Mit derselben Intensität, wie er das Berliner Leben wahrgenommen hat, läßt er sich nun von der Natur inspirieren. Man hatte in Kirchner den Großstadtmenschen gesehen und nicht erwartet, daß er sich neben Giovanni Segantini und Ferdinand Hodler zu einem der großen Alpenmaler entwickeln würde. Die Aquarelle stehen am Anfang dieser Entwicklung; sie sind – trotz ihrer Abstraktion in reine Bildzeichen – naturnäher als die späteren, stärker formalisierten Arbeiten der zweiten Hälfte der 20er Jahre.

In vehementen, schnellen Bleistiftstrichen hat Kirchner die Landschaft erfaßt und die Komposition skizzenhaft für die Aquarellierung angelegt. Die Arbeitsweise ist charakteristisch für eine ganze Reihe von Aquarellen aus den Jahren 1917/18 auf dem gleichen bräunlichen Papier in dieser Größe. Das leichte Rüstzeug des Zeichenstiftes und des Aquarellpinsels erlaubt die rascheste Umsetzung des Erlebens in ein Bild, wie sie sich hier in der hingeworfenen, großzügigen Zeichnung und der Akzentuierung durch schnell gesetzte Farbflecken ausdrückt. Der fast unbewußte Fluß vom aufnehmenden Auge in die ausführende Hand entsprach Kirchners Ideal vom Kunstschaffen. Im Rhythmus des Stenogramms aus Kürzeln von Strichen und Farben scheinen die Aquarelle zu vibrieren. Die offene Bildstruktur verleiht ihnen eine solche Transparenz, daß sie den Eindruck erwecken, als schaue man durch sie hindurch auf die reale Landschaft. Daß sie uns die Augen für die Schönheit der Natur öffnet, ist das Großartige der Kunst.

Die Aquarelle geben Ausschnitte der Landschaft wieder, die sich von der Stafelalp oberhalb von Frauenkirch aus darbieten. Das Querformat zeigt den Blick auf die andere Seite des Landwassertals mit der Waldalp und dem Rinerhorn. Von diesem faszinierenden Ausblick

wurde Kirchner immer wieder zu weiteren Aquarellen, Holzschnitten und Gemälden angeregt. Bogenförmige Striche, denen sich die Farbe anlehnt, deuten das Volumen des Berges im Vordergrund an, so daß der Eindruck von Höhenstufen entsteht. Die Bergtanne am linken Bildrand setzt einen Maßstab für die Größe der Landschaft. Fehlte sie und der von ihr ausgehende diagonale Berggrat, würde man die Tiefenwirkung auf die gegenüberliegenden Berge nicht wahrnehmen. Der starke Anstieg des Bergwegs, der zur Hütte am oberen Bildrand führt, wird unterstützt durch ein begleitendes Band von kurzen, blauen Pinselstrichen, die gleichzeitig den schroffen Abhang neben dem Weg markieren. Als Komplementärkontrast vertieft der rote Farbakzent des Bergwegs das in unterschiedliche Töne differenzierte Grün der Berghänge und der Wettertanne.

Das Aquarell auf der Rückseite ist vom selben Standpunkt mit einer leichten Blickwendung nach Südwesten gemacht. Das Hochformat [s.u.] drängt die Berge in die Höhe und betont die Steilheit des Berghangs. Streifen von Zickzacklinien in blauer Farbkreide geben die ansteigenden Stufen des Berges wieder. Auf dem Weg sind – nur schwer zu erkennen – zwei überproportional große Wanderer skizziert, die Kirchner jedoch mit der Ausmalung übergeht, woran man sieht, daß es ihm weniger auf die Details als auf die große Komposition und malerische Bildwirkung der Aquarelle ankam.

Günther Gercken, Lütjensee







## 26 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„**Häuserreihe**“. Um 1916  
Gouache und Öl über Bleistift auf braunem  
Papier. 39,3 x 41,2 cm (15 1/2 x 16 1/4 in.).  
Unten rechts signiert: DIX. Rückseitig unten  
links mit Bleistift betitelt: Häuserreihe. Dort  
auch mit Bleistift beschriftet: Poelkappelle(!).  
In der Mitte der teilweise schwach lesbare  
Stempel: Aus dem Nachlaß / Hans Völcker  
Wiesbaden / Frau Hanna Völcker.  
Pfäffle G 1916/25 (Nachtrag). – Zusätzlich mit  
einer Bestätigung (in Kopie) von Dr. Suse Pfäffle,  
Leinfelden, vom 10. Februar 1999. –  
[3379]  
Provenienz: Hans Völcker, Wiesbaden / Hanna  
Völcker, Wiesbaden / Privatsammlung, Hessen

€ 60.000 – 80.000  
\$ 80.000 – 106,700

Im September 1915 meldet sich Otto Dix freiwillig an die Front, kämpft in Frankreich und Flandern, im Winter 1917 an der Ostfront in Weißrußland. Der Maler erlebt den Ersten Weltkrieg als Zusammenbruch der Zivilisation, aber auch als faszinierendes „Naturereignis“ und als einmalige Lebenserfahrung, die er furios in künstlerisches Schaffen umwandelt. In Unterständen und Schützengräben entstehen zahlreiche Zeichnungen und Gouachen, eine einzigartige Umsetzung des Erlebten in expressiv futuristischer Formensprache und leuchtenden Farbexplosionen. Der Dresdner Studienfreund Otto Griebel berichtet, wie er während des Frankreichfeldzugs 1916 überraschend auf Dix stieß: *„Erfreut über diese unverhoffte Begegnung lud mich Dix ein, mit zum Unterstand seiner MG-Gruppe zu kommen, wo er mir bei Karbidbeleuchtung einen stattlichen Stoß expressionistischer, in Kreide, Tusche und Tempera ausgeführter Blätter zeigte, auf denen er Kriegserlebnisse festgehalten hatte. Mir erschien es kaum begreiflich, daß man so vieles im Graben fertig bringen konnte.“* (Zitiert nach: Bestandskatalog, Galerie Stadt Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1989, S. 12)

In Dix' Kriegsblättern finden Chaos und Zerstörung ihre Entsprechung in gegeneinander verschobenen, splitternden, aufgerissenen Formen. So auch in seiner „Häuserreihe“, die vermutlich nahe dem belgischen Ort und Schlachtfeld Langemark-Poelkapelle entstand. Im Dresdner Kunstsalon Emil Richter hatte Otto Dix 1913 eine Ausstellung der italienischen Futuristen gesehen, deren dynamische Formzerlegung er nun einsetzt, um die zertrümmerte und zerborstene Landschaft darzustellen. Auf schmalem Pfad geht ein Mensch durch diese brennende einstürzende Welt, die keinen festen Halt mehr bietet, zugleich aber durch ihr Farbenspiel überwältigt. Wie aus einer Wunde ergießt sich die Farbe Rot über die Szenerie und in das Grün der Natur hinein, die ebenfalls von dem apokalyptischen Schauspiel erfaßt wird. Die Thematik des Krieges wird Otto Dix immer wieder beschäftigen. Nie mehr jedoch wird er sein persönliches Erleben so unmittelbar und spontan wiedergeben, werden Verderben und Schönheit so dicht beieinander liegen. (sch)



## 27 Max Ernst

Brühl 1891 – 1976 Paris

### „Fiat modes pereat ars“. 1919

Originaler rotbrauner Kartonumschlag mit 8 Lithographien, davon 7 auf braunem Papier und 1 auf chamoisfarbenem Papier (Blatt aus einem anderen Exemplar der Folge). Blattmaße jeweils 43,6 x 31,7 cm (17 1/8 x 12 1/2 in.). 7 Blatt rückseitig monogrammiert, der Kartonumschlag auf dem blauen Titelschild signiert. Spies/Leppien 7. – 7 Blatt jeweils eines von nur 2 bekannten Andruckexemplaren aus einer nachweisbaren Auflage von 19 Exemplaren (aus dem Nachlaß des Künstlers). Verlag ABK (Schloemilch Verlag), Köln 1919.

Leichte Randmängel. [3404]

*Provenienz:* Familie des Künstlers / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

*Literatur und Abbildung:* Jürgen Pech: „Sein Wendekreis ist Blütenraub“. In: Ausst.-Kat. Max Ernst. Im Garten der Nympe Ancoli. Basel, Tinguely Museum, 2007/08, S. 51 ff., Abb. 4

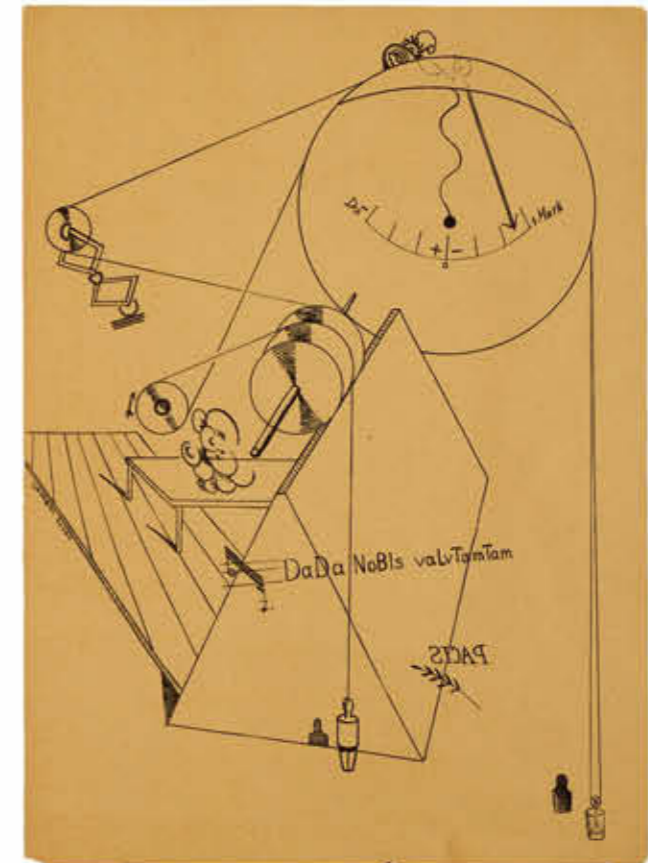
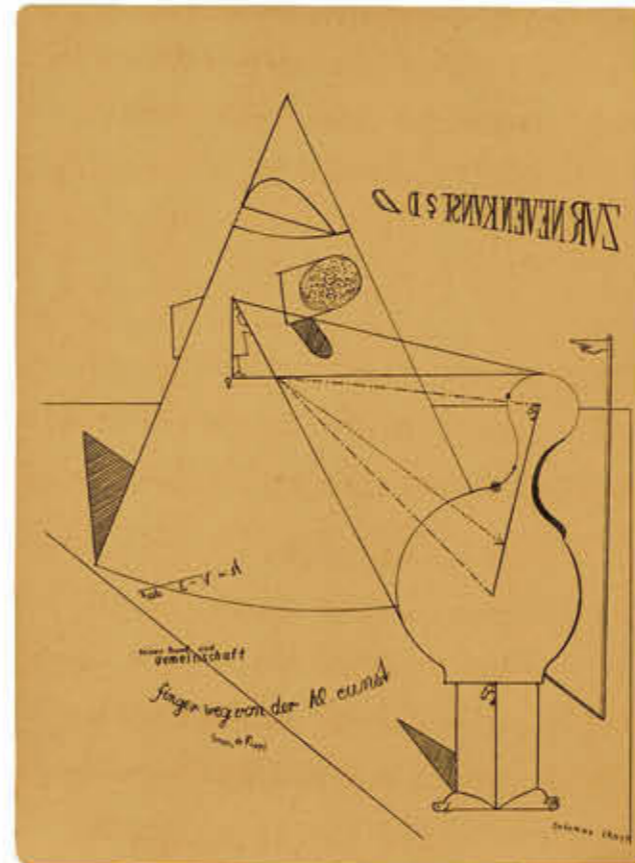
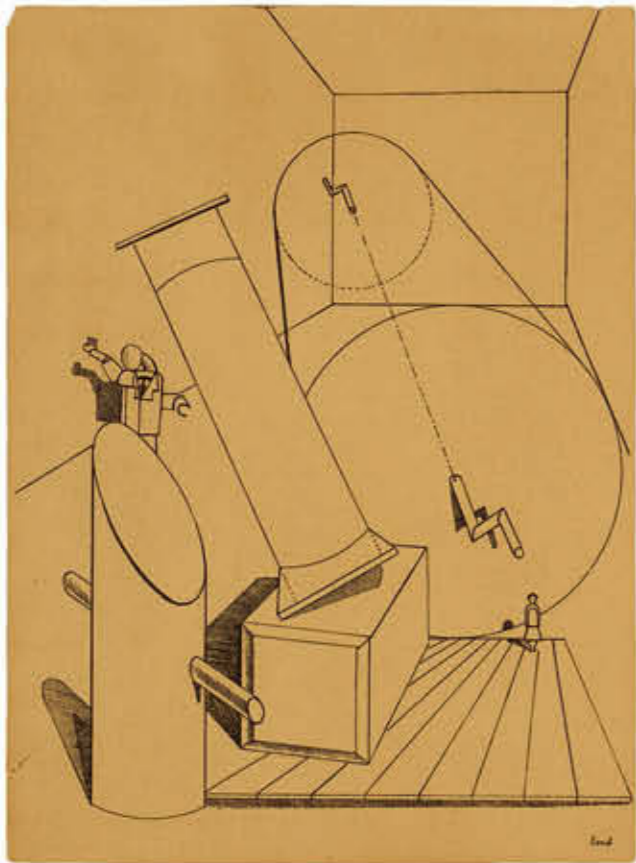
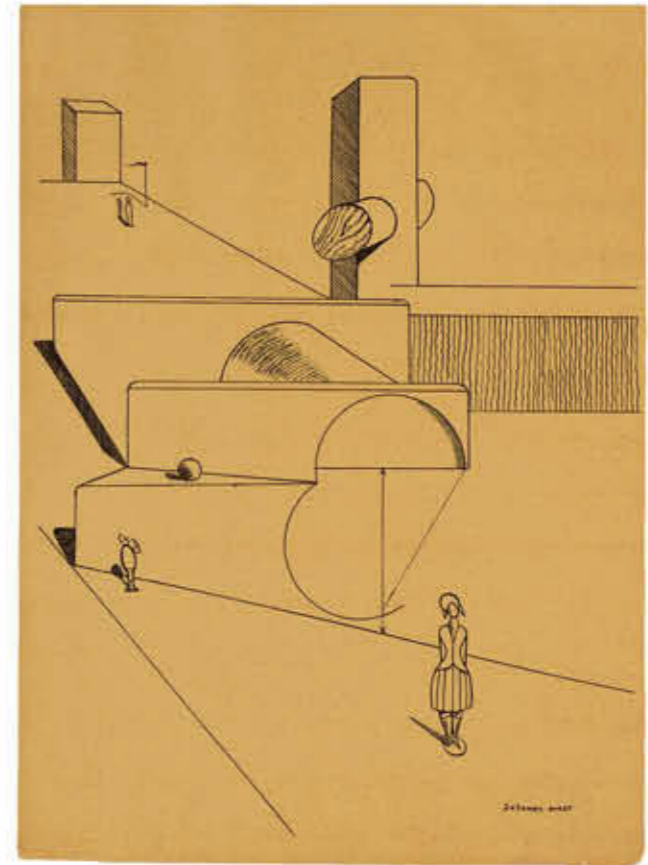
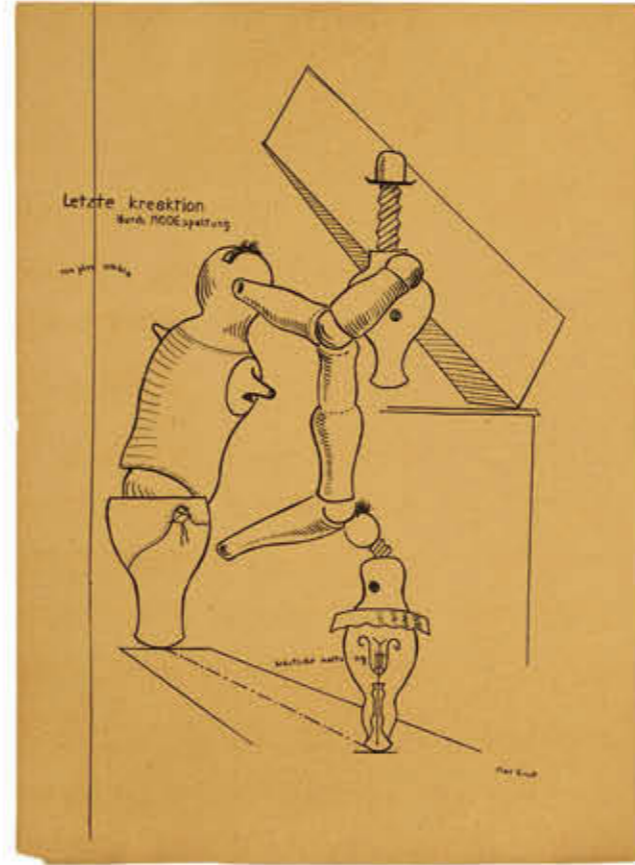
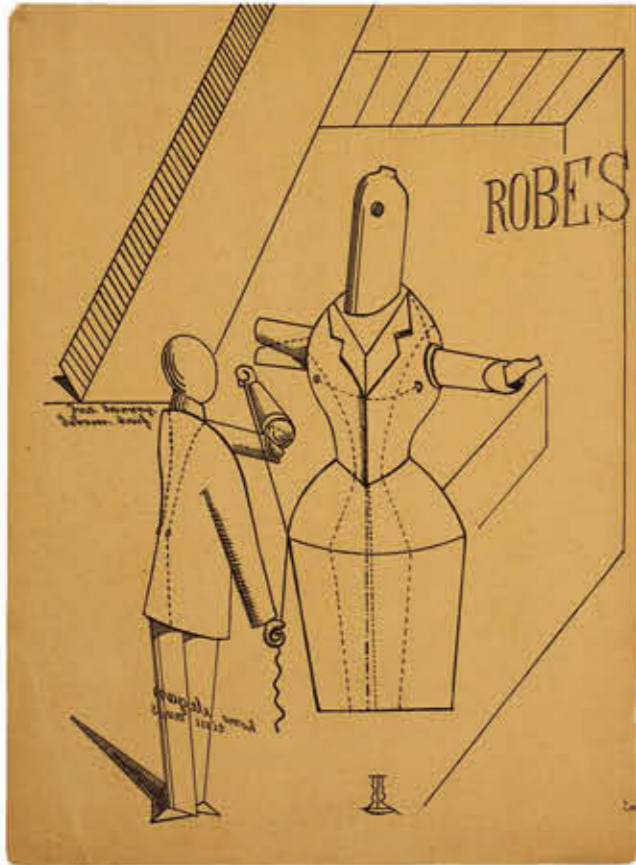
€ 60.000 – 80.000

\$ 80.000 – 106.700

Wir danken Dr. Jürgen Pech, Max Ernst Museum Brühl, für freundliche Hinweise.

Das Leben von Max Ernst ist wie ein Roman. Es beginnt in Bonn mit einer ungewöhnlichen Familie, in der Geburt und Tod sich in ein und demselben Augenblick ereignen. Die Phantasie des Knaben ist so groß wie seine Wißbegier. Nach der Schulzeit besucht er die Universität, lernt 1912 August Macke kennen und will nun selbst Maler werden. Er läßt Philosophie und Kunstgeschichte hinter sich und gehört bald zur rheinischen Kunstszene. Frankreich ist seine wichtigste Inspirationsquelle. Den Aufbruch zu einer gänzlich anderen Kunstausbübung stoppt der Erste Weltkrieg. 1918 nach Köln zurückgekehrt, reizen Ernst die aufkeimenden surrealistischen Ideen, wie sie Guillaume Apollinaire und Hans Arp vertraten. Mit seinem Freund Alfred Grünwald, gen. Johannes Theodor Baargeld, unternimmt er 1919 eine Reise nach München. Hier besucht er Paul Klee, hier entdeckt er in der Buchhandlung Goltz eine Ausgabe der italienischen Kunstzeitschrift „Valori plastici“. Nachdem er darin die Kunst Giorgio de Chiricos erblickt hat, entsteht „Fiat modes pereat ars“, eine Mappe von acht Lithographien, die den Formprinzipien der „pittura metafisica“ huldigen.

Stark stilisierte, an Schneiderpuppen erinnernde Körper treten in bühnenartige Bildräume aus fluchtenden Linien, Schattenzonen und typographischen Zeichen. Die Szenerie enthält Erinnerungsfragmente an Modeateliers oder Labore sowie manch dadaistische Kuriosität, etwa den in Spiegelschrift angebrachten Hinweis „Zur Nervenkunst.“ Ist schon der Titel der Mappe eine Persiflage der humanistischen Devise, spielt auch die Schrift in den Lithographien mit dem Kunstverständnis, dem Katholizismus und mit DaDa. Diese Bewegung wollte Ernst in Köln publik machen. Druck und Herstellung von „Fiat modes“ finanzierte gemeinnützig die Stadt Köln, veröffentlicht wurde sie im Schloemilch Verlag, den Heinrich Hoerle, einer der Kölner Progressiven, gegründet hatte. (EO)



## 28<sup>R</sup> Alexander Archipenko

Kiew 1887 – 1964 New York

### „Spring Torso“. 1925

Bronze, versilbert (oxidiert).

Höhe: 44,5 cm (17 1/8 in.).

Unten rechts signiert: Archipenko.

Barth 172 / Karshan 67. –

Einer von 10 bisher bekannten Güssen.

Der Bronzeton stellenweise sichtbar. [3418]

*Provenienz:* Henry Reinhardt & Son, New York (1926 direkt vom Künstler erworben) / Charlotte Jordan, Cleveland / Sotheby's New York (1982) / Sammlung Donald Karshan, Florida / Privatsammlung, Schweiz

*Ausstellung:* Sesqui-Centennial International Exposition. Paintings, Sculpture and Prints in the Department of Fine Arts. Philadelphia, Department of Fine Arts, Russian Section, 1926, Kat.-Nr. 1412 / Tour of the Exhibition of the Works of Alexander Archipenko. Denver, Denver Museum; Chicago u.a.O., 1927, Kat.-Nr. 35 mit Abb. / Alexander Archipenko. New York, The Anderson Galleries, 1928, Kat.-Nr. 22 / Alexander Archipenko. Chicago, The Arts Club of Chicago, 1929, Kat.-Nr. 11 / Alexander Archipenko. New York, Saks-Fifth Avenue, 1929, Kat.-Nr. 8 / Alexander Archipenko. New York, John Levy Galleries, 1932, ohne Nr. / Alexander Archipenko. Danville, Norton Center/Center College, 1985, Kat.-Nr. 67 mit Abbildung

*Literatur und Abbildung:* Paul T. Frankl: Form and Re-form. A Practical Handbook of Modern Interiors. Harper & Brothers, New York 1930, S. 186, Abb. Tf. 102 / Alexander Archipenko: Fifty Creative Years 1908-1958. Tekhne, New York 1960, Abb. Tf. 226

€ 60.000 – 80.000

\$ 80,000 – 106,700

Archipenko nahm in schneller Folge die von der Malerei ausgehenden Neuerungen in der Kunst auf und übertrug sie auf sein bevorzugtes Schaffensgebiet, die Skulptur. Mit Aushöhlungen und Leerstellen erweiterte er den Ausdrucksgehalt der Plastik durch die Einbeziehung des Raumes. Nach seiner Übersiedlung nach Paris 1908 entdeckte der Künstler in der Gattung des Torsos eine Möglichkeit, Form und Rhythmus einer Figur zu betonen und anatomische Zusammenhänge in den Hintergrund treten zu lassen. Archipenko schreibt in seinen Lebenserinnerungen: „*Meine wahre Schule war der Louvre, den ich jeden Tag besuchte. Dort studierte ich hauptsächlich die archaische Kunst und alle die großen toten Stile.*“ So wurde der Torso gleichsam eine Art von Rückbesinnung auf das antike Vorbild, zu dem Archipenko Zeit seines Lebens immer wieder zurückkehrte. In dieser Werkgruppe steht nicht das Aufbrechen einer tradierten Formensprache im Vordergrund, vielmehr schuf der Künstler mit diesen Arbeiten moderne Ikonen weiblicher Schönheit.

Im „Spring Torso“ zeigt sich das antike Ideal im Gewande des Art Déco. Leicht gegen eine Stütze gelehnt, wendet sich die Figur in einer einzigen eleganten Bewegung spiralförmig nach oben. Frühlinghaft wie eine knospende Blüte streckt sich der jugendliche Körper der jungen Frau dem Licht entgegen. In der rechten Schulter deutet Archipenko eine ausholende Gegenbewegung des Armes an, die dem Werk eine große Präsenz im Raum verschafft. Das von der Stütze herabfließende Tuch betont in seiner kontrastierenden Wirkung die Nacktheit der Figur und erzeugt so einen subtilen erotischen Reiz. (OH)





## 29 Wassily Kandinsky

Moskau 1866 – 1944 Neuilly

„Ohne Titel“. 1931

Tuschfeder auf leicht genarbttem Papier.

39,9 x 29,8 cm (15 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 11 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.).

Unten links monogrammiert und datiert: K 31.

Rückseitig bezeichnet: 12.

Barnett 821. –

[3271]

*Provenienz:* Geschenk von Nina Kandinsky an den Vorbesitzer / Privatsammlung, Baden-Württemberg

*Ausstellung:* Sonder-Ausstellung W. Kandinsky:

Zeichnungen 1910-1931. Neue Aquarelle.

Graphik. Berlin, Galerie Ferdinand Möller und Saarbrücken, Staatliches Museum [dort in einer reduzierten Auswahl], 1932, Kat.-Nr. 46 / Wassily Kandinsky, Karl Hofer, Gerhard Marcks. Dresden, Galerie Neue Kunst Fides, 1932

*Literatur und Abbildung:* Sélection. Chronique de la vie artistique et littéraire. Nr. XIV: Wassily Kandinsky. Édition Sélection, Antwerpen, Juli 1933, Abb. S. 67

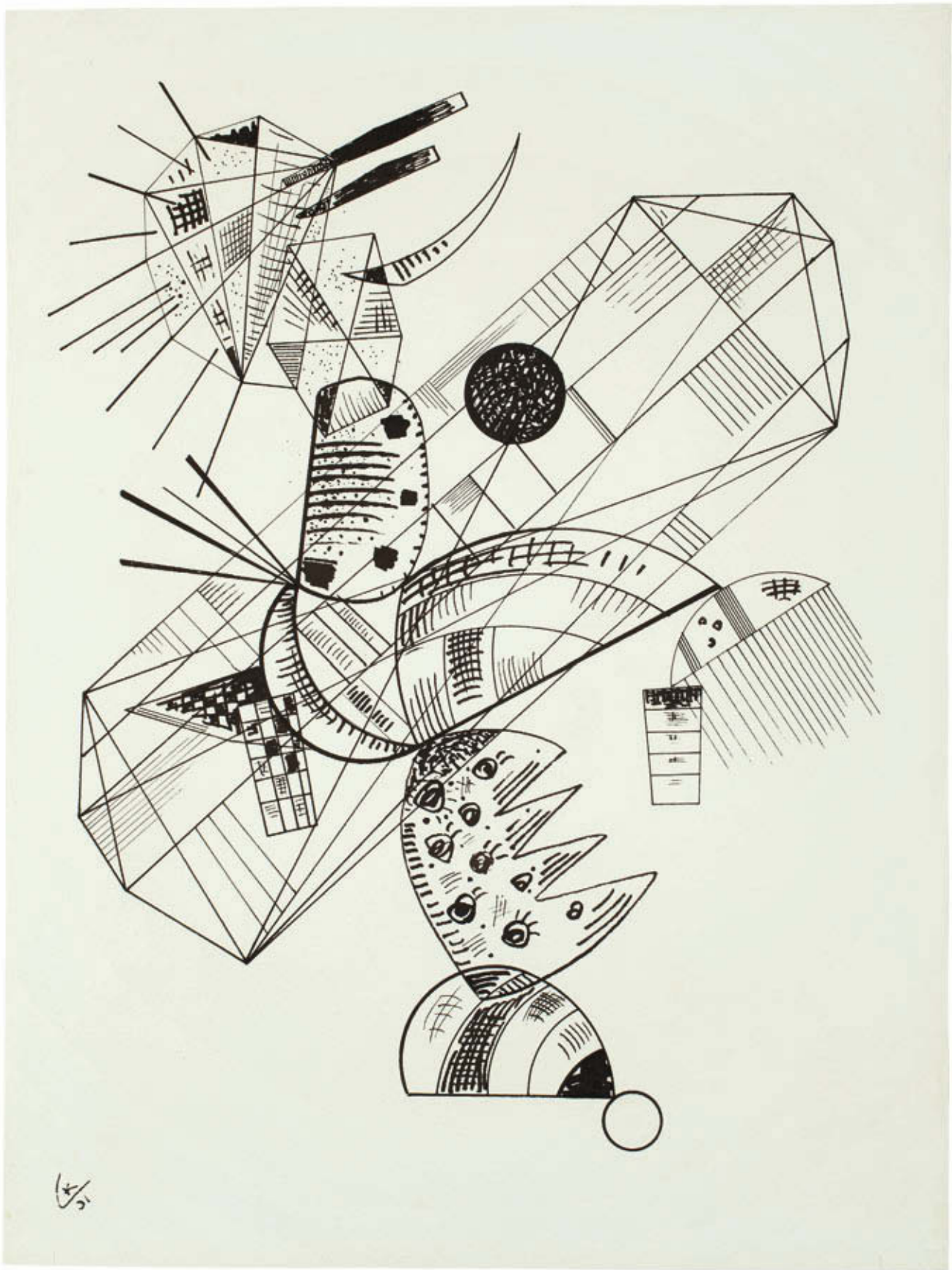
€ 20.000 – 30.000

\$ 26,700 – 40,000

In seiner Zeit als Meister am Bauhaus postuliert Kandinsky immer wieder zwei Grundsätze moderner Kunst: zum einen besteht er auf einer inneren Verwandtschaft von Natur und Kunst, die sich aus ewigen Gesetzmäßigkeiten ergibt. Zum anderen spricht er wiederholt von den wissenschaftlichen Grundsätzen der Malerei. Sie müsse auf einer „Grammatik“ aufbauen und die „Regeln der Konstruktion“ enthalten. Allerdings bedürfe es der Intuition des Künstlers, um aus diesen Überlegungen wahre Kunst zu machen.

Betrachten wir die Zeichnung aus dem Jahr 1931 und suchen wir nach Auswirkungen dieser Anschauungen: Sofort fällt die große, von links nach rechts aufsteigende kristalline Struktur ins Auge. In ihr zeigt sich das mathematisch konstruierte, wie es sich auch im Quarzkristall, den der Mensch aus den Tiefen der Erde emporholt, manifestiert. Doch auf dem Bildträger gewinnt diese Struktur durch Größe und Lage eine neue Dimension, sie wird Chiffre für Volumen und Festigkeit. Über dieses Element legt sich eine fröhlich in die Höhe aufschwingende Arabeske, die Kandinkys gesamtes Repertoire an geometrisierenden Zeichen beinhaltet. Ausgangspunkt ist ein kleiner Kreis am unteren Bildrand. Der Punkt, aus dem sich der Kreis entwickelt, ist für Kandinsky das bildnerische Urelement und gleicht somit dem Samenkorn in der Natur, aus dem alles Leben sprießt. Die unterschiedlichen Kleinformen wirken allesamt flächig und leicht. In den Ausdrucksmöglichkeiten der filigranen Elemente wird deutlich, daß für Kandinsky die Intuition als primäres Moment im ästhetischen Prozeß gelten muß. (OH)





## 30 Tamara de Lempicka

Warschau 1898 – 1980 Cuernavaca  
bei Mexico City

„**Bouquet d'hortensias et citron**“. Um 1922  
Öl auf Leinwand. 55 x 46 cm (21 5/8 x 18 1/8 in.).  
Unten links mit dem Signaturstempel in Weiß:  
T. DE LEMPICKA.

Blondel B 4. –

[3386] Gerahmt.

*Provenienz:* Blanche Cheyrou, Paris (erworben  
1925 von der Künstlerin) / Barry Friedman Ltd.,  
New York / Privatsammlung, Nordrhein-West-  
falen

*Ausstellung:* Tamara de Lempicka, La regina  
del moderno. Rom, Complesso del Vittoriano,  
2011, Kat.-Nr. 6, ganzs. Abb. S. 115

*Literatur und Abbildung:* Gioia Mori: Tamara  
de Lempicka, Parigi 1920–1938, Florenz,  
Giunti-Verlag, 1994, Nr. 4, ganzs. Abb. S. 103

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

Tamara de Lempicka, geboren 1898 als Maria Górska in Warschau, gestorben 1980 in Cuernavaca in Mexiko, ist eine Ausnahmekünstlerin des 20. Jahrhunderts. Mit ihrem unverwechselbaren Stil schuf sie Ikonen der Moderne, und sie selber wurde durch glamouröses Auftreten und ihr blendendes Aussehen zu einem Star, der weit über die Grenzen der Kunst hinaus Bekanntheit erlangte. Ihr Selbstportrait „Tamara im grünen Bugatti“, das 1925 auf dem Cover der Zeitschrift „Die Dame“ erschien, war das Symbolbild einer ganzen Generation – noch Jahrzehnte später erkannte man darin jene jungen, selbstbewußten Frauen, die sich ungefragt die Freiheiten nahmen, die ihren Müttern und Großmüttern noch verwehrt worden waren. Als sie, die aus einer wohlhabenden Warschauer Familie stammte und 1934 in Zürich in zweiter Ehe den Baron Raoul Kuffner von Diószeg geheiratet hatte, 1939 zu „einem verlängerten Urlaub“ in die USA reiste, verkehrte sie mit Hollywood-Schauspielern und wurde bald nur noch „die Baronesse mit dem Pinsel“ genannt.

Die Kennzeichen ihrer Malweise bestanden zeitlebens aus einer spezifischen Mischung aus Art Déco und Neuer Sachlichkeit, bei der die Malerin sich besonders leuchtender Farben und starker Hell-Dunkel-Kontraste bediente. Diese Eigenschaften charakterisieren auch das „Stilleben mit Hortensien und Zitronen“, bei dem das grünliche Weiß der Blüten, das kräftige Gelb der Früchte und der dunkel glimmende blaue Vorhang im Hintergrund den dominanten farblichen Dreiklang bilden. Das Gemälde zählt zu den frühesten bekannten Werken von Tamara de Lempicka. Die Malerin war damals gerade vierundzwanzig, und obgleich es drei Jahre vor ihrer ersten Ausstellung entstand, trägt es bereits alle Merkmale ihrer Weltkarriere in sich. (UC)



## 31<sup>R</sup> Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„**Finnisches Pferd**“. 1929/30  
Bronze mit brauner Patina.  
Höhe (mit Plinthe): 26 cm (10 1/4 in.).  
Auf dem Bauch mit der Stempelmarke  
monogrammiert.  
Schilling 66b. –  
Einer von 12 bekannten Güssen. [3162]  
*Provenienz:* Ehemals Privatsammlung,  
Norddeutschland

€ 30.000 – 40.000  
\$ 40,000 – 53,300

Ewald Mataré zählt zu den originellsten deutschen Künstlern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zu Anfang seiner Laufbahn vor allem von Kubismus und Expressionismus geprägt, widmete er sich nach einem Studium an der Berliner Hochschule der Künste zunächst der Malerei und dem Holzschnitt. 1918 zählte er zu den Gründungsmitgliedern der „Novembergruppe“, später weilte er auch für kurze Zeit am Bauhaus in Weimar. Auf Reisen in den Süden studierte er die frühen Italiener, insbesondere Cimabue und Giotto.

Das intensive Naturerlebnis während eines Sommeraufenthalts auf der Nordseeinsel Spiekeroog im Jahr 1922 führte dazu, daß er sich zur Bildhauerei hinwendete, die sein Schaffen fortan maßgeblich bestimmen sollte. Sein spezielles Interesse galt dabei der Darstellung von Tieren. Allerdings ging es ihm nicht um eine realistische Wiedergabe der animalischen Physiognomie. Was Mataré viel mehr faszinierte, war der spirituelle Ausdruck der von der Zivilisation unbeschwerten, natürlichen Kreatur.

Daß dies fast zwangsläufig einherging mit der Hinwendung zu Stilisierung und Abstraktion, läßt sich an einer Bronze wie dem „Finnischen Pferd“ von 1929/30 besonders gut nachvollziehen. Ähnlich wie bei dem berühmten, wenige Jahre zuvor entstandenen „Goldenen Vogel“ von Constantin Brancusi, hat Mataré hier alle körperlichen Merkmale auf glatte Oberflächen, anmutig geschwungene Linien und sanft gewölbte Volumen reduziert. Dem Künstler, der in der NS-Zeit als „entartet“ galt, nach dem Zweiten Weltkrieg an der Düsseldorfer Kunstakademie so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Georg Meistermann, Erwin Heerich und Joseph Beuys unterrichtete und auch etliche religiöse Bildwerke schuf, gelang so eine Skulptur, die eher einer Idee als der Wirklichkeit entspricht. (UC)



## 32 Lotte Laserstein

Preußisch-Holland 1898 – 1993 Kalmar

„**Mädchen mit Katze**“. Um 1932/33  
Öl auf Holz. 70,3 x 55 cm (27 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 21 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.).  
Oben links signiert: Lotte Laserstein.  
Nicht bei Krause. –  
[3117] Gerahmt.  
*Provenienz*: Privatsammlung, Baden-Württemberg

€ 25.000 – 35.000  
\$ 33,300 – 46,700

Wir danken Dr. Anna-Carola Krause, Berlin,  
für die Bestätigung der Authentizität und  
für die Datierung des Gemäldes.

Ernst sitzt uns ein junges Mädchen gegenüber und sieht uns unverwandten Blickes aus großen grünen Augen an. Die Konzentration, die von dieser Kontaktaufnahme ausgeht, ist typisch für die Wirkung der Bildnisse, die Lotte Laserstein gemalt hat. Oft sind es die Dargestellten, die uns, die Betrachter, mit eindringlichem Blick prüfen, als wollten sie gleich etwas zu unserer Person sagen, eine wichtige Anmerkung machen und uns mit etwas konfrontieren, an das wir bisher nicht gedacht haben. Auf diese Weise hält die Welt Einzug in die Bilder, und die Künstlerin verschränkt Außenbetrachtung und Innensicht zu einer gemeinsamen Realität.

Tiere spielen in etlichen ihrer Bilder eine Rolle, sie wirken bisweilen wie Totems, die Schutzgeister, die den Menschen beigesellt werden. In unserem Bild ist die starke Position der Katze auf dem Schoß der Dargestellten besonders augenfällig. Während das Mädchen uns neutral-distanziert betrachtet, signalisiert der Blick der Katze eine Spannung, die in arttypischer Weise mit ihrer scheinbaren Lässigkeit kontrastiert. Ihre Augen halten uns auf Distanz, als wollten sie uns sagen, den intimen Kreis der zwei unter keinen Umständen zu durchbrechen. Die Führungsrolle des Tiers erlaubt es, hier von einem Doppelportrait sprechen zu dürfen.

Es ist tragisch genug, wie die Nationalsozialisten auch im Falle Lotte Lasersteins einen künstlerischen Werdegang einmal mehr verbogen und behindert haben. Ein Glück hingegen ist, daß es ihr gelang, viele ihrer Bilder ins schwedische Exil zu retten. Die Anerkennung ihrer künstlerischen Leistung kam spät, aber sie hat sie noch erleben dürfen. Und wir können nun an diesem außergewöhnlichen Bild teilhaben. (MS)



### 33 Franz Radziwill

Strohhausen 1895 – 1983 Wilhelmshaven

„**Blick von den Dünen von Schoorl**“. 1926  
Öl auf Holz, im Künstlerrahmen. 42 x 50,4 cm  
(16 1/2 x 19 7/8 in.). Unten rechts signiert:  
Fr. Radziwill. Rückseitig mit Pinsel in  
Schwarz bezeichnet: 86.  
Schulze 278. –  
Im Himmel vom Künstler später teilweise  
übermalt. Kleine Retuschen. [3322]  
*Provenienz:* Privatsammlung, Norddeutschland

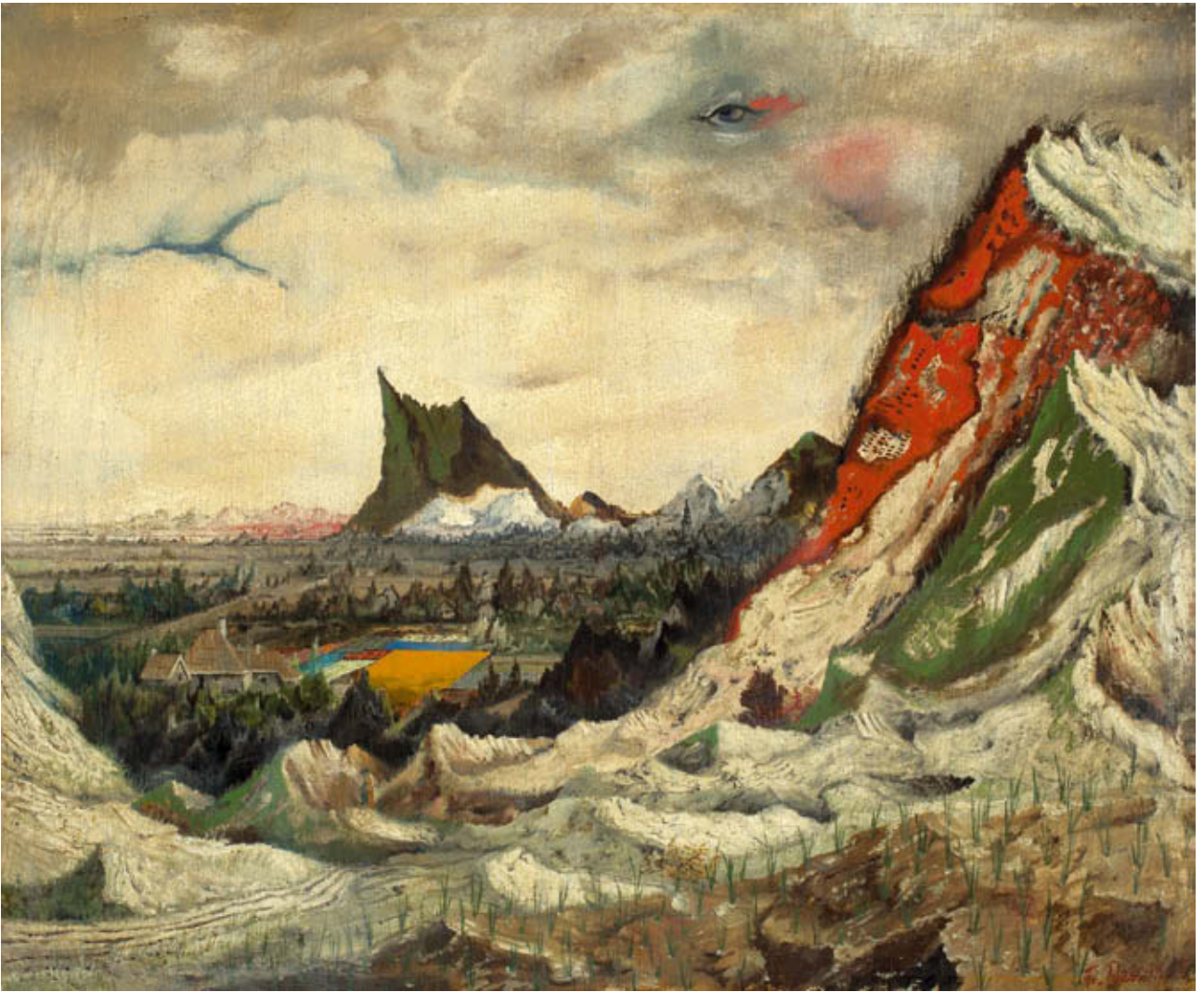
*Literatur und Abbildung:* Iko Chmielewski:  
Franz Radziwill – Übermalungen in seinen Werken.  
Magisterarbeit, Universität Oldenburg, 1989,  
S. 53 [nicht im Druck erschienen]

€ 30.000 – 40.000  
\$ 40,000 – 53,300

Die erste Hälfte seines Lebens verbrachte Franz Radziwill zumeist in Dangast, jenem Ort an der Nordsee, in dem die Sommer über auch Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und später auch Max Pechstein malten. Vielleicht war dies der Grund, warum er auf einer Reise nach Holland im Jahr 1926 die Dünen von Schoorl aufsuchte. Doch wie fremdartig wirkt die Darstellung der sandigen Hügel im Vergleich zu den Bildern der Expressionisten. Wie die Gipfel einer Weltenlandschaft aus der Hand eines flämischen Meisters des 16. Jahrhunderts türmen sich hier die Dünen bedrohlich auf. Sie scheinen die niedrigen Häuser im Mittelgrund regelrecht zu schlucken. Das Licht, das vom Himmel leuchtet, ist ungesund fahl und in den Wolken erkennt man sogar ein alles sehendes Auge.

Es liegt Apokalypse in der Luft – ein Charakteristikum des magischen Realismus, als dessen wichtigster Vertreter der 1895 in der Wesermarsch geborene Radziwill seit langem gilt. Dabei wirken der Expressionismus und Radziwills Realismus, der darauf folgte, wie zwei Seiten ein und derselben Medaille. Beides sind Reaktionen auf eine Epoche der Umwälzungen und harten Brüche, nur äußerte sich das eine in einer übersteigerten subjektiven Empfindsamkeit, während ein Maler wie Radziwill danach trachtete, das Individuelle als allgemeine Bestandsaufnahme zu objektivieren. Was Expressionismus und magischen Realismus über ihren zeitlichen Abstand verbindet, ist die visionäre Hellhörigkeit den Umständen gegenüber. Die erhitzte Stimmung der Zwanziger Jahre und die aufziehende Katastrophe des Nationalsozialismus sind hier, im „Blick von den Dünen von Schoorl“ (und Radziwills späteren persönlichen Irrwegen zum Trotz), fast körperlich spürbar. (UC)





## 34<sup>R</sup> Ernst Barlach

Wedel 1870 – 1938 Rostock

### „Der Bettler“. 1930

Bronze mit brauner Patina. 217 x 58 x 45 cm  
(85 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 22 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 17 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.). An der Plinthe  
rechts signiert: Barlach. Dort auch der  
Gießerstempel: H.NOACK BERLIN.

Laur 445. –

Einer von 8 nummerierten Güssen  
(Guß von 1981). [3380]

Provenienz: Ehemals Privatsammlung,  
Süddeutschland

Ausstellung: German Expressionist Sculpture.  
Los Angeles, County Museum of Art, und  
Washington D.C., Hirshhorn Museum and  
Sculpture Garden, Smithsonian Institution,  
1983/84, Kat.-Nr. 22, mit Abbildung / Skulptur  
des Expressionismus. Köln, Josef-Haubrich-  
Kunsthalle, 1984, 2. Aufl., Kat.-Nr. 22, mit  
Abbildung

€ 200.000 – 300.000

\$ 267,000 – 400,000

*„Im Oktober 1929 besuchte der Lübecker Museumsdirektor Dr. Carl Georg Heise den Bildhauer Ernst Barlach im mecklenburgischen Güstrow. Heise hegte den Wunsch ein gewichtiges Werk des Künstlers für die Lübecker Sammlungen zu erwerben. Bei der Durchsicht von Zeichnungen im Atelier des Bildhauers reifte die Idee, für die Blendnischen an der Westfassade der gotischen Katharinenkirche in Lübeck 16 Figuren zu entwickeln. Bereits Ende 1929 konnte Barlach einen Übersichtsplan vorlegen. [...] Barlach hatte – wohl auch angesichts der kurzen Zeitspanne – auf vorhandene Entwürfe zurückgegriffen, die u. a. für den im Entstehen begriffenen ‘Fries der Lauschenden’ entwickelt worden waren. [...] Als erste Gestalt der ‘Gemeinschaft der Heiligen’ für die plastische Umsetzung wählte Barlach einen blinden ‘Bettler auf Krücken’, der in den zeichnerischen Vorstudien bis dahin noch nicht vorgesehen war. [...]*

*Die Bevölkerung sowie maßgebliche Personen der Kirche und der Verein für Heimatschutz reagierten auf Barlachs ‘Bettler’ und insgesamt auf Heises Barlach-Plan mit heftiger Ablehnung. Eine von den Lübeckischen Anzeigen initiierte Unterschriftenaktion gegen Barlachs Plastik brachte immerhin über siebenhundert Eintragungen zusammen. In der Folge verteidigte Heise seinen Barlach-Plan, für dessen Realisierung er vom städtischen Denkmerrat im März 1931 nochmals eine ausdrückliche Zustimmung erhielt. Am 24. Februar traf der ‘Sänger’ in Lübeck ein und wurde zusammen mit dem ‘Bettler’ im Chor der Katharinenkirche aufgestellt. [...] Zur Fortsetzung von Heises Barlach-Plan ‘Gemeinschaft der Heiligen’ kam es nicht mehr. Nicht nur durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten im Frühjahr 1933 wurden Barlachs Betätigungsmöglichkeiten in den folgenden Jahren erheblich beschnitten.“ (Volker Probst: Die Gemeinschaft der Heiligen. Der Figurenzyklus an der Katharinenkirche zu Lübeck und das monumentale Werk Ernst Barlachs. Bremen/Güstrow 2001, S. 150)*



## 35 Karl Hofer

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

### „Höllenfahrt“. 1947

Öl auf Leinwand. 120 x 150 cm (47 1/4 x 59 in.).

Unten rechts monogrammiert und datiert (ligiert): CH47. Auf dem Keilrahmen oben mit Zimmermannsbleistift betitelt: Höllenfahrt.

Dort auch u.a. Etiketten der Ausstellungen Berlin 1953 und Berlin/Karlsruhe 1956/57 (s.u.).

Wohlert 2058. –

[3376] Gerahmt.

*Provenienz:* Nachlaß des Künstlers / Baukunst-Galerie, Köln / Privatsammlung, Berlin

*Ausstellung:* Deutsche Kunst der Gegenwart. L'art allemand moderne. Baden-Baden, Kurhaus, Gartensaal und Wintergarten, 1947, Kat.-Nr. 125, m. Abb. / 11. Ausstellung Studio Hessische Sezession: Kollektivausstellung Karl Hofer. Zu Ehren des Siebzigjährigen. Kassel, Landesmuseum in Verbindung mit den Staatlichen Kunstsammlungen, 1948, Kat.-Nr. 2 / Carl Hofer. Gemälde, Aquarelle, Graphik. Frankfurt a.M., Galerie Amelang, 1949, (Faltblatt-) Nr. 9 / Carl Hofer. Minden, Kunstverein, Ausstellungshalle an der Simeonskaserne, 1950, Kat.-Nr. 12 / Sonderausstellung Carl Hofer. Witten, Märkisches Museum; Bochum, Museum; Essen, Museum Folkwang; Duisburg, Städtisches Kunstmuseum, und Braunschweig, Kunstverein, 1950/51, (Liste) Nr. 2 / Berliner Festwochen 1953: Ausstellung Karl Hofer anlässlich seines 75. Geburtstages. Berlin, Hochschule für bildende Künste, 1953, Kat.-Nr. 75 / Karl Hofer. München, Galerie Günther Franke, 1954 (außer Katalog) / Gedächtnis-Ausstellung für Karl Hofer. Berlin, Hochschule für bildende Künste, und Karlsruhe, Badischer Kunstverein in Verbindung mit der Staatlichen Kunsthalle, 1956/57, Kat.-Nr. 126 / Retrospektiv-Ausstellung Karl Hofer, 1878–1955. Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Lithographien. Köln, Baukunst-Galerie, 1967, Kat.-Nr. 52, m. Abb. / Kunst in Baden von 1900 bis 1960. Jubiläumsausstellung. Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 1968, Kat.-Nr. 50, m. Abb. / Karl Hofer, Retrospektivausstellung. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien. Wilhelmshaven, Verein der Kunstfreunde, Kunsthalle, 1969, Kat.-Nr. 40 / Retrospektiv-Ausstellung Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik. Köln, Baukunst-Galerie, 1975, Kat.-Nr. 56, m. Abb. / Karl Hofer, 1878–1955. Berlin, Staatliche Kunsthalle, und Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 1978, Kat.-Nr. 187, Abb. S. 312 / Karl Hofer, Ölbilder der Jahre 1918–1955. Köln, Baukunst-Galerie, 1978, Kat.-Nr. 72 / Karl Hofer, Malerei, Grafik und Zeichnung. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 1978/79, Kat.-Nr. 103 / Karl Hofer. Köln, Baukunst-Galerie, 1980 (Klappkarte) / Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45. Frankfurt, Kunstverein, 1980, Kat.-Nr. 116 / Der Künstler und der Tod. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik und illustrierte Bücher. Berlin, Galerie Pels-Leusden, 1981, Kat.-Nr. 42, Abb. S. 47 / Die Figur im Werk von Karl Hofer, 1878–1955. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik. Köln, Baukunst-Galerie, 1982, Kat.-Nr. 36 / Karl Hofer, Vom Entwurf zum Bild. Köln, Baukunst-Galerie, 1984, (Klappkarte) Nr. 17, m. ganzs. Farbabb. / Karl Hofer. Selm, Schloß Capenberg, 1991, S. 186, Farbabb. S. 29 / Karl Hofer. Gemälde und Zeichnungen. Wolfsburg, Kunstverein, 1992, (Klappkarte) Nr. 40 / Anmut, Elegie und äußerste Härte. Karl Hofer zum 50. Todestag. Berlin, Galerie Pels-Leusden, 2005, S. 90, ganzs. Farbabb. S. 91 (und weitere Ausst.)

*Literatur und Abbildung:* Yvonne Hagen: An Interview with Carl Hofer. In: Magazine of Art, Jg. 41, März 1948, Abb. S. 103 / Leopold Zahn: Deutsche Kunst der Gegenwart. In: Das Kunstwerk, Jg. 2, 1948, H. 1/2, S. 62, Abb. S. 57 / Karl Hofer: Aus Leben und Kunst. Berlin, Rembrandt Verlag, 1952, Abb. 55 / Paul Ferdinand Schmidt: Geschichte der Modernen Malerei. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1952, S. 200; 6. Aufl. 1955, S.198; 9. Aufl. 1961, S. 230 / Will Grohmann: Ertrag von 50 Jahren. Zur Karl-Hofer-Ausstellung in der Akademie. In: Die Neue Zeitung (Ausg. Berlin), 13.9.1953, Nr. 214, S. 12 / Gerhard Händler: Deutsche Maler der Gegenwart. Berlin, Rembrandt Verlag, 1956, S. 18 (und engl. Ausg.: German Painting in our Time) / Max Peter Maass: Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit oder Neuzeit, Versuch einer Deutung. München, Bruckmann, 1965, S. 112 / Gottfried Sello: Karl Hofer (Köln, Baukunst). In: Die Zeit, 17.2.1967, Nr. 7, S. 18 / Georg Jappe: Hofer, der große Unzeitgemäße. Eine Retrospektive in der Kölner Baukunst-Galerie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.2.1967, Nr. 47, S. 32 / Doris Schmidt (Hrsg.): Briefe an Günther Franke. Porträt eines deutschen Kunsthändlers. Köln, DuMont Schauberg, 1970, S. 121 / Paul Vogt: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. Köln, DuMont Schauberg, 1972, S. 356 / Ida Katherine Rigby: Karl Hofer. New York, Garland Publishing, 1976, S. 196, S. 243 u. S. 294 / Hermann Raum: Die bildende Kunst der BRD und Westberlins. Leipzig, Seemann, 1977, S. 29 / Axel Hinrich Murken: Wie ein Hotelgast in einer fremden Welt. Carl Hofer 1878–1955. In: die waage, Bd. 17, 1978, H. 3, S. 107 / Heinz Ohff: Karl Hofer. Staatliche Kunsthalle Berlin. In: Das Kunstwerk, Jg. 31, 1978, H. 3, S. 61 f., hier S. 61 / Elisabeth Furler (Hrsg.): Karl Hofer, Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt/M., Insel Verlag, 1978, S. 123, ganzseitige Abb. S. 122 / Weggefährten, Zeitgenossen. Bildende Kunst aus 3 Jahrzehnten. Ausstellung zum 30. Jahrestag der Gründung der DDR. Berlin, Altes Museum, 1979, S. 33 (erwähnt) / Karl Fricke: Das Erscheinungsbild der Malerei in Westdeutschland, insbesondere im Raum Köln von 1945 bis 1950. Phil. Diss. Aachen, Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule, 1983, S. 25 / Freya Mülhaupt. „... und was lebt, flieht die Norm“. Aspekte der Nachkriegskunst. In: Ausst.-Kat.: Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955. Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, in der Akademie der Künste, 1983, Abb. S. 192 (nicht ausgestellt) / Ausstellungskatalog: 1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin, Nationalgalerie (SMPK), 1985, S. 40 (erwähnt) / Ausstellungskatalog: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985. Stuttgart, Staatsgalerie, 1986, S. 460, Abb. 1 (nicht ausgestellt) / Renate Hartleb. Karl Hofer. Leipzig, Reclam, 1987, S. 76 / Eckhart Gillen und Diether Schmidt (Hrsg.): Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945–1951. Berlin, Berlinische Galerie u. Museumspädagogischer Dienst, Verlag Dirk Nishen, 1989, S. 81 / Karl Max Kober: Die Kunst der frühen Jahre, 1945–1949. Malerei, Zeichnungen, Grafiken aus der sowjetischen Besatzungszone. Leipzig, Seemann, 1989, S. 228 / Andreas Hüneke (Hrsg.): Karl Hofer. Malerei. Briefe, Aufsätze, Reden. Leipzig/Weimar, Kiepenheuer, 1991, S. 286 f., hier S. 287 (Brief an Bruno Leiner, Neujahr 1948) (und weitere Literatur)

€ 180.000 – 240.000

\$ 240,000 – 320,000



## 36 Werner Heldt

Berlin 1904 – 1954 Sant' Angelo d'Ischia

„Berlin am Meer“. 1948

Öl auf Leinwand. 39,8 x 58,5 cm  
(15 5/8 x 23 in.). Unten rechts  
monogrammiert (ligiert) und datiert: WH. 48.  
Seel 499. –

Auf dem Keilrahmen jeweils ein Etikett der  
Ausstellungen Hannover 1957, Hannover  
1968 und Nürnberg 1989/90 (s.u.).  
[3015] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Nordrhein-  
Westfalen

*Ausstellung:* Werner Heldt. Gemälde, Aquarelle,  
Zeichnungen (Gedächtnisausstellung). Berlin,  
Haus am Waldsee, 1954, Kat.-Nr. 27 / Werner  
Heldt. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1957,  
Kat.-Nr. 19 / Sammlung B 1930–1960. Wiesba-  
den, Städtisches Museum und Nassauischer  
Kunstverein, 1961, Kat.-Nr. III 9, Abb. S. 38 /  
Werner Heldt. Hannover, Kestner-Gesellschaft,  
1968, Kat.-Nr. 63, mit Abbildung / Werner Heldt.  
Nürnberg, Kunsthalle; Berlin, Berlinische Galerie,  
Museum für Moderne Kunst, Photographie und  
Architektur im Martin-Gropius-Bau; Bremen,  
Kunsthalle; 1989/90, Kat.-Nr. 20, ganzs.  
Farbabb. S. 109

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

Nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges bestimmen Ruinen und apokalyptische Landschaften das Bild der Städte. Werner Heldt jedoch sieht mit anderen Augen: Das Berlin seiner Bilder ist nicht zerbombt und ausgebrannt, die in den Straßen sich auftürmenden Trümmerberge erscheinen dem Maler vielmehr wie versteinerte Wogen einer gewaltigen Sintflut. Im Zusammenspiel dieser lebendigen Materie mit den auf ihre geometrischen Grundformen reduzierten Häuserblocks entsteht jene unwirkliche, fast metaphysische Atmosphäre, die Heldts Stadtansichten auszeichnet.

Eine mächtige violettfarbene Düne schiebt sich in die menschenleeren Straßen. Die außergewöhnliche Intensität der Farbe verwandelt die Stadt der vermeintlich tristen Fassaden und Brandmauern in einen magischen Ort. Am „Meeresboden“ schimmert es verheißungsvoll wie ein Schatz, den es zu heben gilt, denn unter der Oberfläche des Rationalen liegt Unbewußtes verborgen. „Berlin am Meer“ ist eine Metapher, die Werner Heldt für die widersprüchlichen Gesichter der Realität fand und zugleich ein Ort der Sehnsucht, an den der Maler sich tragen ließ – wie ein Fischerboot, das seinen Weg in den heimatischen Hafen findet. (sch)





## 37 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

### „Der Abendgruß“. 1942

Öl auf Malpappe. 23,9 x 34,3 cm  
(9 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 13 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.). Unten links signiert  
und datiert: E.W. Nay 42. Rückseitig oben  
rechts mit Bleistift signiert, datiert und  
betitelt: EWNay 1942 „Der Abendgruß“.  
Scheibler 301. –  
[3028] Gerahmt.

*Provenienz:* Galerie Orangerie-Reinz, Köln /  
Privatsammlung, Süddeutschland

*Ausstellung:* Ernst Wilhelm Nay. Gemälde,  
Gouachen, Zeichnungen, Graphiken. Köln,  
Galerie Orangerie-Reinz, 1975, Faltblatt-Nr. 7,  
m. Abb. / Ernst Wilhelm Nay. Köln, Galerie  
Orangerie-Reinz, 1981, mit ganzs. Farbabb.

*Literatur und Abbildung:* Elly Nay: Ein strahlendes  
Weiß, Meine Zeit mit E. W. Nay. Berlin und Köln,  
im Selbstverlag, 1984, Farbabbildung S. 162

€ 30.000 – 40.000  
\$ 40,000 – 53,300

Die „Frankreichbilder“ von Ernst Wilhelm Nay, der im Zweiten Weltkrieg als Kartenzeichner in Le Mans stationiert war, handeln von Menschen und von der Natur. Figürliches und Ornamentales, Gestalten in gestenreicher Bewegung und phantasievoll variierte malerische Flächenformen und -muster stehen nebeneinander. Der „Abendgruß“ gibt eine Figurengruppe wieder, eine Frau und ein kleines Mädchen in vielschichtiger Landschaft, die zu einer aufragenden Kirchenfassade führt.

Die „Frankreichbilder“ greifen auf die durchdachten Formationen geometrischer Elemente der frühen fünfziger Jahre voraus, die Farbsegmente erscheinen jedoch zufällig. Das ist in der Himmelszone zu erkennen, wo Flächen aus kräftigem Gelb, Rot und Weiß organisch ineinander übergehen, fern der Liniengefüge, wie Nay sie später über sein Kolorit spannen wird. In Kenntnis seines späteren abstrakten Schaffens ist man geneigt, zuerst die Musterungen zu sehen und die Figuren auszublenden. Ein solches frühes Bild enthüllt aber umgekehrt, wie das Naturvorbild gedanklicher Ausgangspunkt der gegenstandslosen Werke ist. Zudem ist unserem Bild die expressionistische ‚Herkunft‘ des Künstlers, etwa in der Anlage des Himmels, anzusehen, aber auch das prägende Frankreich-Erlebnis, das sich in der dichtgedrängten, an die Kathedralgotik gemahnenden Architektur im Zentrum darstellt. (EO)





## 38<sup>R</sup> Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Furioso“. 1963

Öl auf Leinwand. 163 x 140 cm  
(64 1/8 x 55 1/8 in.). Auf dem Keilrahmen  
mit Pinsel in Schwarz signiert, betitelt  
und datiert: NAY – „FURIOSO“ 1963.  
Scheibler 1066. –  
Stellenweise leichtes Craquelé. [E] Gerahmt.  
*Provenienz:* Ehemals Privatsammlung,  
Süddeutschland

€ 250.000 – 350.000

\$ 333,000 – 467,000

„Furioso“, so nennt Ernst Wilhelm Nay sein Gemälde von 1963, nachdem er den ursprünglichen Titel „Krawall“ verworfen hatte. Folgen wir diesem assoziativen Wortgleichnis, führt es uns zur Musik und zu Gustav Mahler, dessen Werke genau in jener Zeit eine Renaissance erlebten. Eine frühe Version des Schlußsatzes seiner 1. Sinfonie, ein Allegro furioso, trägt die nähere Bezeichnung: „Dall’Inferno al Paradiso“. In den Äußerungen beider Künste entdecken wir eine ganz ähnliche Haltung. Malerei wie Musik sind aggressiv; gehetzt, ja fast rasend werden Strukturen übereinander geschichtet. Es ist die Suche nach neuen künstlerischen Lösungen, die geradezu körperlich spürbar wird.

Nays Scheibenbilder haben dem Maler große Anerkennung gebracht. Ab 1961 unterzieht er diesem künstlerischen Ansatz immer wieder Prüfungen, um sich der „Tragfähigkeit des Scheibenansatzes“ (Haftmann) zu versichern. In improvisatorischen Arbeiten verliert die Rundform ihre Festigkeit und löst sich in Schraffuren oder Fächer auf. Nun, 1963, ist seine Malerei in vollem Aufruhr. Einige Scheiben in Blau, Rot und Gelb werden von flutendem Rot verdrängt. Von den Rändern schiebt sich Weiß heran, als solle die Malerei ausgelöscht werden. Ein erstes ‘Auge’ wird mittig erkennbar. Noch schwebt es unsicher, mit schwarzem Pinsel mehr gezeichnet als gemalt, über dem Grund. Die Zeichenhaftigkeit dieser Form wird die bald folgende Reihe der ‘Augenbilder’ bestimmen und in den Großformaten für die dritte „documenta“ 1964 ihren Höhepunkt erfahren. Selten ist die Geburt einer neuen Idee in der Kunst so bewegend und kraftvoll und in den spürbaren Zweifeln auch anrührend erlebbar, wie in diesem Meisterwerk. (OH)





### 39 Fritz Winter

Altenbögge 1905 – 1976 Herrsching/Ammersee

„Mit Rot und Gelb“. 1965

Öl auf Leinwand. 60 x 70 cm (23 5/8 x 27 1/2 in.).

Unten rechts signiert und datiert: FWinter 65.

Rückseitig mit Pinsel in Schwarz betitelt, signiert  
und datiert: mit Rot u. Gelb fWinter 65.

Nicht bei Lohberg. –

[3053]

Provenienz: Privatsammlung, Berlin

€ 18.000 – 24.000

\$ 24,000 – 32,000



40

## Fritz Winter

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching/Ammersee

„Schwarz und Gelb“. 1964

Öl auf Leinwand. 135,5 x 145,5 cm (53 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 57 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.).

Unten rechts signiert und datiert: FWinter 64.

Rückseitig mit Pinsel in Schwarz betitelt, signiert  
und datiert: Schwarz u. Gelb fWinter 64.

Lohberg 2502. –

[3282] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

*Ausstellung:* Fritz Winter. Bielefeld, Kunststudio  
Westfalen-Blatt, 1970, mit Farbabbildung

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

## 41 Emil Schumacher

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

„Alimba“. 1958

Mischtechnik auf Leinwand. 120,5 x 96 cm (47 1/2 x 37 3/4 in.). Unten rechts signiert und datiert: Schumacher 58. Auf dem Keilrahmen auf einem Aufkleber mit Kugelschreiber in Blau bezeichnet: Titel: Alimba Emil Schumacher Hagen Bleichstr. 11 Deutschland. Rückseitig und auf dem Keilrahmen jeweils ein Stempel der Galerie van de Loo, München. [3152] Gerahmt.

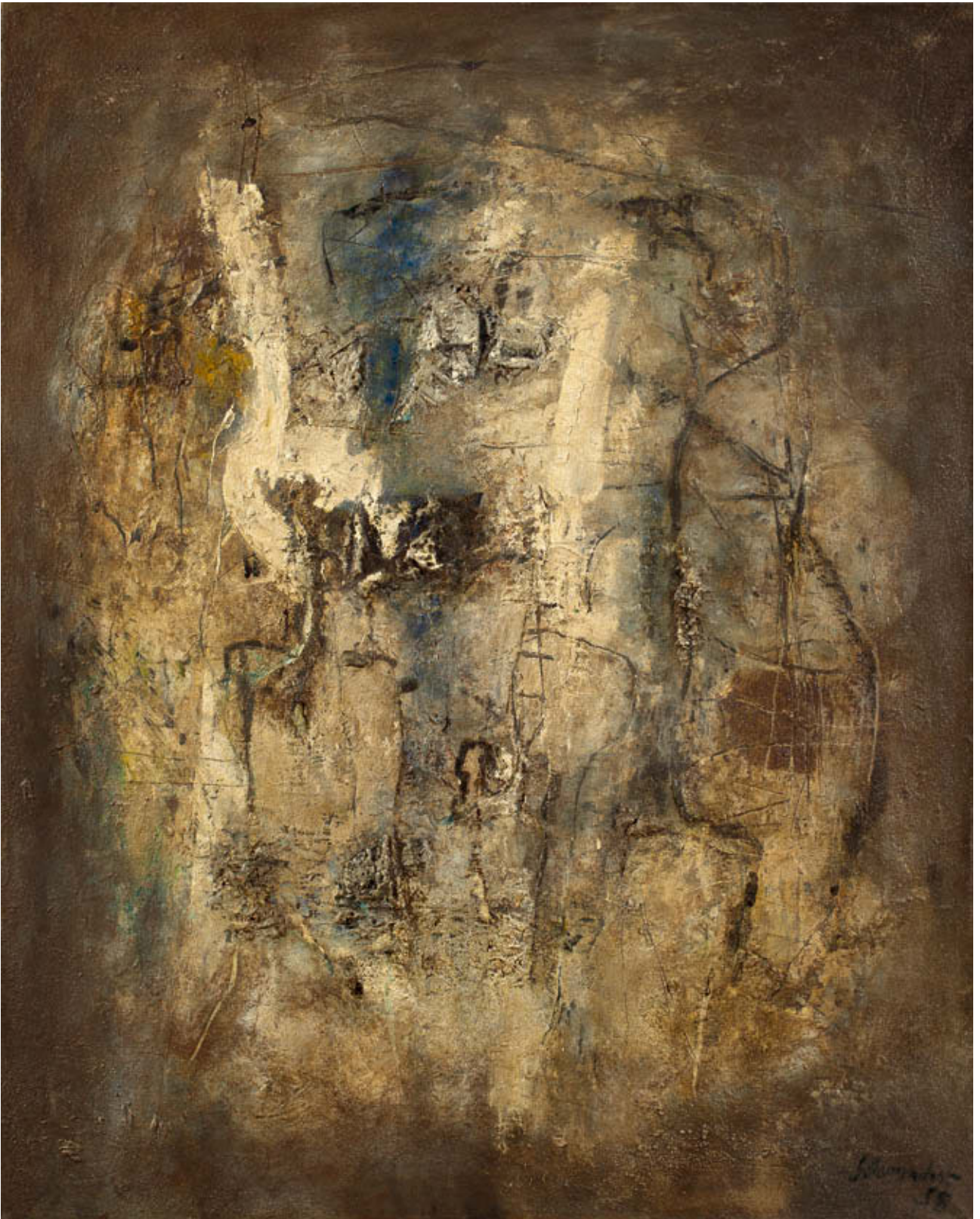
Provenienz: Privatsammlung, Süddeutschland

€ 120.000 – 150.000

\$ 160,000 – 200,000

„Die Situation war schwierig, auch für die Familie“, erinnerte sich Emil Schumacher einmal rückblickend an die Zeit unmittelbar nach Ende des Krieges, „aber die große Freiheit, die man wieder-gewonnen hatte, wog alles auf.“ Als Maler während der NS-Zeit völlig kaltgestellt, mußte er die neuen Freiheiten wohl zu nutzen. Zunächst malte er noch eine Weile an den Kubismus angelehnte abstrakte Gemälde. Doch das sollte sich bald ändern. In den fünfziger Jahren begann er, das strukturelle Gerüst seiner Kompositionen zugunsten von reinen Farbflächen aufzugeben. Damit vollzog Schumacher eine ähnliche Entwicklung wie die Tachisten in Paris – und gilt seitdem als einer der Hauptvertreter des Informel in Deutschland.

Das hochformatige Gemälde „Alimba“ entstand auf dem Höhepunkt dieser für ihn so entscheidenden frühen Phase: Die subtile Variation von Brauntönen, die zum Zentrum des Bildes immer heller wird, bricht Schumacher durch feine Skripturen, welche er entweder aufmalt oder souverän mit dem Pinselstil direkt in die Leinwand kratzt. Daß sich dabei aus dem Spiel der widerstrebenden Kräfte dennoch ein harmonischer Gesamteindruck ergibt, zeigt, daß seine künstlerischen Ideen hier bereits zu voller Reife aufgeblüht sind. Und das blieb schon seinerzeit nicht unentdeckt: 1958 ist das Jahr, in dem Schumacher erste größere Erfolge verzeichnen kann. Er wird als Professor an die Hamburger Kunsthochschule berufen, erhält in New York den Guggenheim Award. Arnold Bode lädt ihn zur zweiten Documenta nach Kassel ein, doch sein endgültiger internationaler Durchbruch steht ihm noch bevor. Er gelingt ihm 1961 auf der Biennale von Venedig. (UC)



## 42 Carl Buchheister

1890 – Hannover – 1964

### „Komposition Nemalos“. 1961

Materialbild. Öl und Glas, Kork, Holz, Nägel, Haselnußschalen, Mandelschalen, Mullstreifen und mit Garn umwickelter Draht auf Hartfaser. 81 x 155 cm (31 7/8 x 61 in.). Rückseitig betitelt und datiert: Komposition Nemalos, 1961. Buchheister/Kemp 1961/59. – Zwei kleine Fehlstellen. [3316] Gerahmt. *Provenienz:* Sammlung Grässlin, St. Georgen / Privatsammlung, Berlin

*Ausstellung:* Deutscher Künstlerbund. 13. Ausstellung. Berlin, Hochschule für bildende Künste, 1964, Kat.-Nr. 31 / Carl Buchheister. Gedächtnisausstellung. Hannover, Kunstverein Hannover und Berlin, Kunstamt Tiergarten im Haus am Lützowplatz, 1964, Kat.-Nr. 128, Abb. S. 64 / Carl Buchheister. Rom, Galleria L'Attico, 1965, Kat.-Nr. 23, Abb. S. 24 / Carl Buchheister. Abstrakte Arbeiten. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1984, Kat.-Nr. 67

*Literatur und Abbildung:* Monats Anzeiger Museen und Ausstellungen. Nr. 7 /84, Nürnberg, Abb. S. 317

€ 35.000 – 45.000

\$ 46,700 – 60,000

Wie nicht wenige deutsche Künstler des 20. Jahrhunderts hat auch Carl Buchheister zwei sehr verschiedene Werkgruppen geschaffen. Nach dem Ersten Weltkrieg hatte er als Autodidakt unter Einfluß von Kurt Schwitters mit gegenstandslosen Werken begonnen. Die Bekanntschaft mit Kandinsky und die Lehren des Bauhauses prägten ihn, so daß er die gesellschaftliche Rolle der Kunst im technischen Zeitalter als seine wichtigste Aufgabe ansah. Zwischen Konstruktivismus und expressionistischer Abstraktion fand er eine eigene Ausdrucksform, die Vegetables und Konstruktives zusammenführte. 1932 in Paris der Gruppe Création-Abstraction beigetreten, geriet er nach seiner Rückkehr nach Deutschland schnell ins Visier der Nationalsozialisten. Nachdem er als „entartet“ bezeichnet worden war, kehrte er zum Gegenständlichen zurück, um dem Malverbot zu entgehen.

Buchheisters Neubeginn nach 1945 zeigt den anderen Stil, der bei aller Improvisation niemals die Beziehung zur Form aufgibt. Das belegen Fundstücke, die er in die Bilder, manchmal sogar in deren Titelgebung einbezieht. In „Nemalos“ finden sich Glas, Holz, Nüsse und anderes mehr, wie Strandgut, das die Brandung hinterläßt, ornamental und mosaikartig. Was im Detail bunt und heterogen ist, bildet gemeinsam eine phantasievolle Schicht verborgener Anspielungen. Erinnerungen werden wachgerufen, Ähnlichkeiten tauchen auf, Fragen und Antworten, Signale aus anderen Zeiten. Der Künstler lehrt uns das ruhige Hinsehen, weil man nur so die Leichtigkeit der Komposition erleben kann. (EO)







## 43 Arnulf Rainer

Baden b. Wien 1929 – lebt in Wien u.  
Vornbach/Inn

### **Übermalung.** 1957

Öl auf Hartfaser. 45 x 74 cm (17 3/4 x 29 1/8 in.).  
Rückseitig mit Feder in Schwarz signiert  
und datiert: Rainer 57. [3147] Gerahmt.  
*Provenienz:* Privatsammlung, Nordrhein-  
Westfalen

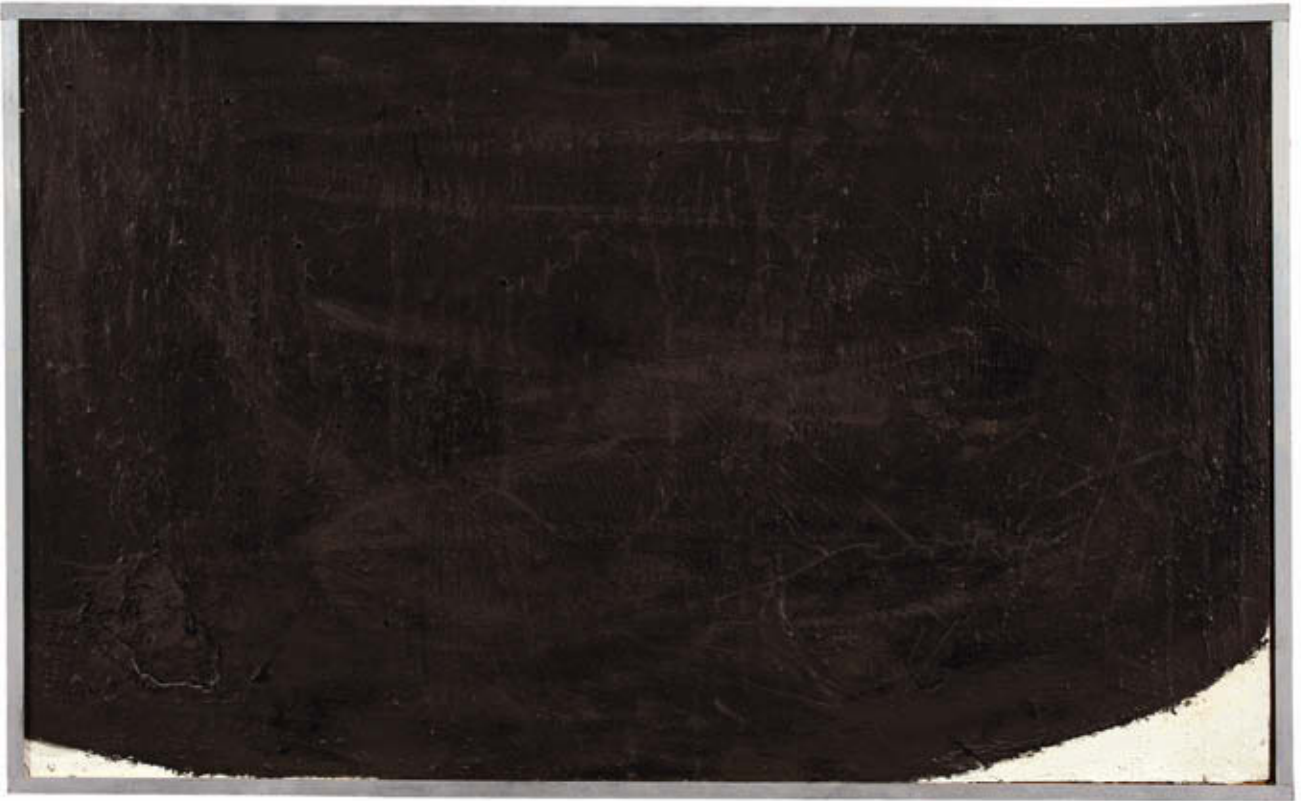
€ 60.000 – 80.000

\$ 80,000 – 106,700

Wir danken Clara Ditz, Wien, für die freundliche  
Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.

Arnulf Rainer war 21 Jahre alt, als er und Maria Lassnig nach Paris fuhren, um dort den von beiden verehrten André Breton zu besuchen. Die Begegnung mit dem Theoretiker des Surrealismus im Jahr 1951 sollte für seine weitere künstlerische Laufbahn von enormer Bedeutung sein. In den folgenden Jahren vollzog Rainer eine Entwicklung, die kurz zuvor auch dem Schaffen von Malern wie dem in Paris lebenden Alfred Otto Wolfgang Schulze, kurz: Wols, oder jenseits des Atlantik Jackson Pollock die entscheidende Wendung gegeben hatte. Ausgehend von der „écriture automatique“, der scheinbar absichtslosen, wie in Trance vollzogenen Bewegung der zeichnenden Hand auf dem Papier, wurde die gestische Abstraktion zum zentralen Element seiner Malerei. Rainer, der der Wiener Kunstakademie nach nur drei Tagen im Streit für immer den Rücken gekehrt hatte, begann, mit geschlossenen Augen zu malen. Mit den Resultaten unzufrieden, nahm er dabei so lange Korrekturen vor, bis seine Leinwände fast vollständig schwarz waren. So kam es zu den ersten „Übermalungen“, mit denen der Künstler zuerst Skandale auslöste und später Weltruhm erlangte.

Unser Gemälde aus dem Jahr 1957 ist eines der frühesten in einer langen Reihe von nach demselben Prinzip entstandenen Werken, welche Rainers radikaler Selbstkritik standhielten. Die Pinselspuren und Pigmenteinschlüsse auf der fortwährend überschriebenen Leinwand ergeben hierbei eine reliefartige Oberfläche, die eindrucksvoll von dem Ringen des jungen Malers um etwas „noch nie Gemachtes“ zeugen. Doch das hieß nicht, daß die Konflikte damit für Rainer ausgestanden waren. Sie verlagerten sich nur von innen nach außen. Noch 1961 wurde er nach einem denkwürdigen Auftritt bei einer Ausstellungseröffnung in Wolfsburg von einem Gericht verurteilt: „wegen Übermalung eines prämierten Bildes“. (UC)



## 44 Walter Stöhrer

Stuttgart 1937 – 2000 Scholderup

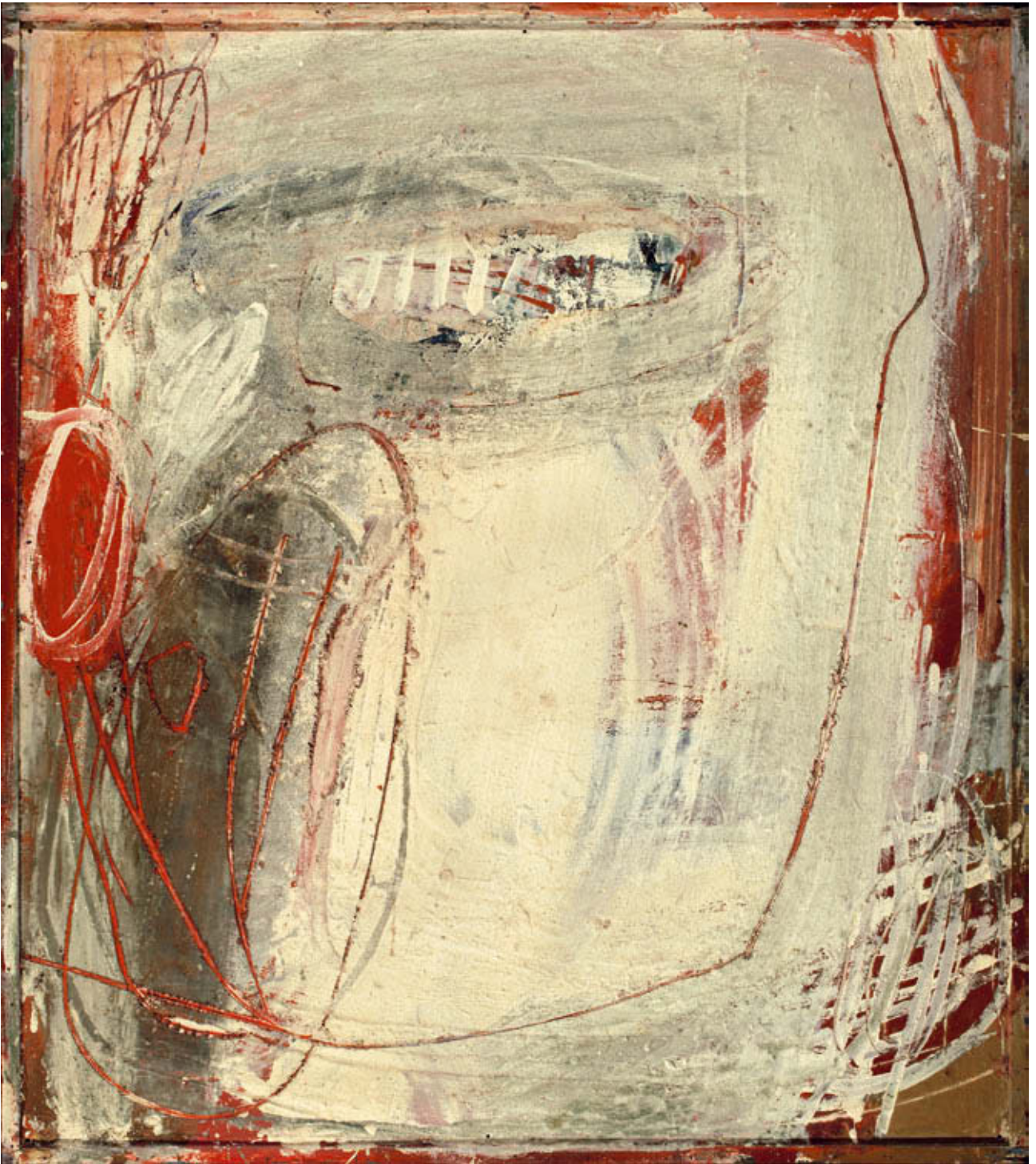
„nicht betitelt“. 1962  
Öl und Sand auf Hartfaser, im Künstlerrahmen.  
125 x 110 cm (49 1/4 x 43 1/4 in.).  
Forstbauer 62.17. –  
[3111]  
*Provenienz:* Privatsammlung, Berlin  
(Geschenk des Künstlers 1962)

€ 20.000 – 30.000  
\$ 26,700 – 40,000

Innerhalb der gegenstandslosen Malerei der 1960er Jahre nimmt das Werk Walter Stöhrers eine eigenständige Position ein. Der Grieshaber-Schüler verließ früh die abbildende Darstellung und wandte sich von der Außenwelt nach innen, in die Psyche des Menschen. Seine Kunst schreckt vor nichts zurück, vor Ängsten und Furcht ebensowenig wie vor Qual und Leidenschaft. Die Exzesse, die der Künstler seinen Bildern im Entstehungsprozeß abverlangt, gehören zur Darstellung dazu.

In unserem fast quadratischen Bild aus dem Jahr 1962 breitet sich ungezügelter Weiß, teils deckend, teils dünn gezogen, über Rahmenleiste und Malgrund. Schemenhaftes Grau und Rot bleiben darunter verborgen. Nur rechts am Rand und in der Fläche zeigt sich hier und da das Rot als feine Linie. Der Wechsel von heftiger Gebärde und poetischer Zartheit ist immer Stöhrers Thema gewesen. Dabei ging es ihm nicht um Destruktion (auch wenn er auf sich selbst überhaupt keine Rücksicht genommen hat), sondern um Vitalität. Die Innenwelt des Menschen war für ihn genauso real wie das äußere Erscheinungsbild eines Wesens oder einer Sache. Seine Malerei diente ihm dazu, der ihn bedrängenden Visionen Herr zu werden.

In seinem späteren Schaffen hat er die Quellen, die ihn antrieben, wie Gedichte und Texte von ihm im Geiste verwandten Autoren, direkt in die Malerei eingezeichnet. In unserem Bild spricht die Malerei allein – rauschhaft, von schöpferischer Kraft getragen, dem gestischen Schwung der Hand, ja des ganzen Körpers folgend. (EO)



## 45 Lothar Fischer

Germersheim 1933 – 2004 Baierbrunn  
bei München

„König Ubu II“. 1963

Terrakotta, bemalt. 82,5 x 33 x 31 cm  
(32 1/2 x 13 x 12 1/4 in.). In einer der blauen  
Flächen unten signiert und datiert (eingeritzt):  
LOTHAR FISCHER 63. Rechts daneben in der  
schwarzen Fläche bezeichnet (eingeritzt): SPUR.  
Dornacher 244. –  
[3427]

*Provenienz:* Privatsammlung, Nordrhein-  
Westfalen

€ 15.000 – 20.000

\$ 20,000 – 26,700

Lothar Fischers Skulptur aus dem Jahre 1963, zur Blütezeit der Künstlergruppe „Spur“ entstanden, hat eine irritierende Zeitlosigkeit: Zwar trägt sie den anarchistischen Aufbruch der Münchner Künstlervereinigung ebenso in sich wie die Anklänge an die Skulpturensprache von Joan Miró und Max Ernst. Zugleich jedoch strahlt das Werk in seiner collagierten Bruchstückhaftigkeit, seinem ironischen Spiel eine große Gegenwärtigkeit aus, die die fünfzig Jahre, die seit seiner Entstehung vergangen sind, mühelos überspringen.

In der Kleinplastik sah Lothar Fischer die Individualität eines Künstlers besonders unbekümmert ausgeprägt. Schon in seinen Jugendtagen hatte Fischer mit Leidenschaft getöpft, in der Keramikklasse der Münchner Akademie kann er seine Neigung professionalisieren. Unsere Arbeit „König Ubu II“ vereinigt alle Charakteristika von Fischers besonderer Bildhauerkunst: Das Surrealistische, das Malerische und das Skurrile. Es ist eine Märchengestalt, collagiert wie ein Flickenteppich. Gemütszustand: heiter. Ubu ist der Herrscher aus dem Theaterstück „Ubu roi“ von 1896, das Surrealisten und Dadaisten gleichermaßen in seinen Bann schlug. Und Ubu ist darin so primitiv wie feige, so gefräßig wie faul, doch das Stück zieht die Machtgier so sehr ins Groteske, wie es Fischer mit seiner Skulptur gelingt.

Schon die Zeitgenossen erkannten, wie sehr sich das skulpturale Werk Fischers außerhalb aller Kategorisierungen bewegt. „*Seine Plastik wirkt naturhaft-kreativ und damit durchaus antitechnisch und unsachlich, jedes Stück wird letztlich Individuum, irrational erfüllt*“, wie es Willi Lehmbuch 1963, im Entstehungsjahr unseres Werkes ausdrückte. Seine Majestät, König Ubu II, herrscht seitdem uneingeschränkt in seinem karnevalistischen Traum-Reich. (Fl)



## 46 Fernando Botero

Medellin 1932 – lebt in Paris u. Pietrasanta

„La Abuelita“. 1969

Öl auf Leinwand. 184 x 123 cm  
(72 1/2 x 48 3/8 in.). Unten rechts signiert  
und datiert: Botero 69. Rückseitig mit  
Pinsel in Blau signiert, datiert und betitelt:  
Botero 69 „LA ABUELITA“.

[3459] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1973 von der Galerie Jacques Kaplan, New York, erworben)

€ 300.000 – 400.000

\$ 400,000 – 533,000

Im New York der 1960er Jahre stellte der Kolumbianer Fernando Botero dem Mainstream der Abstraktion seine figurativen, scheinbar naiven Bilder entgegen: Keine expressive malerische Geste, keine Pop-Art Ästhetik, sondern traditionelle Motive wie Stilleben, Akte, Liebespaare, Familien beim Sonntagsausflug, Kinder im Matrosenanzug, Bischöfe, Generäle. Eine Bildwelt, die ihre Wurzeln in Boteros Kindheit und Jugend in der südamerikanischen Provinz hat, deren Symbole und Rituale sich dem Maler tief eingeprägt haben.

Liebevoll hat Botero die alte Dame auf seinem Gemälde eingekleidet und geschmückt, ihr Gewand mit zarter pastellfarbener Spitze versehen, eine Brosche mit grünem Stein und Goldrand angesteckt, dazu einen Fingerring und den passenden Ohrschmuck. Dennoch hat seine „Abuelita“, das „Großmütterchen“, nichts Sentimentales an sich. Aufrecht und ruhig steht sie da, als ob sie sich prüfend im Spiegel betrachte, die Schere zur letzten Korrektur des Genähten noch in der Hand. Die Katze mit Schleifchen gehört zur Großmutter ebenso wie die Knotenfrisur und die auf der Nasenspitze balancierende Lesebrille. Die voluminöse Körperfülle, die sich unter dem filigranen Blumenmuster abzeichnet, bestimmt seit Ende der 1950er Jahre Boteros Stil und macht ihn bis heute unverwechselbar. Mit der Verfremdung der Proportionen gibt Botero seinen Figuren Plastizität und Präsenz im Bildraum und macht sie zugleich zu gelassenen Bewohnern einer zeitlosen Parallelwelt. Mit Wärme und Humor erschafft der Maler eine neue poetische Wirklichkeit, vertraut und fremd zugleich, einen eigenständigen Bilderkosmos, in dem Phantasie, Sinnlichkeit und Lebensbejahung im Mittelpunkt stehen. (sch)





## 47 George Rickey

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

**Six Squares Excentric.** 1993/94  
Kinetische Edelstahlskulptur mit 6 beweglichen  
Quadraten. Maße variabel, maximale Höhe:  
308 cm, maximale Breite: 209 cm (dimensions  
variable, maximum extension: height: 121 1/4 in.,  
width: 82 1/4 in.). An einem der zwei unteren  
Quadrate nahe der Drehachse signiert  
und datiert (eingeritzt): Rickey 1993–94.  
Eines von 3 nummerierten Exemplaren. [3099]  
*Provenienz:* Privatsammlung, Berlin  
(direkt vom Künstler erworben)

€ 100.000 – 150.000  
\$ 133,000 – 200,000

Die kinetischen Skulpturen George Rickeys faszinieren durch ihre Einfachheit, die sich bei genauerer Betrachtung als höchst komplex erweist. Die Skulpturen mit ihren Zeigern, Nadeln oder flachen Körpern erobern mit Hilfe des Windes und der Schwerkraft den sie umgebenden Raum. Rickey verstand es meisterhaft, bei äußerer Abstraktion der Objekte die menschliche Wahrnehmung als Bezugssystem heranzuziehen: Das Vortasten der oft sehr großen Arbeiten im Raum vollzieht sich mit einer unerwarteten und verblüffenden Lautlosigkeit. Das Drehen, Pendeln oder Kreisen der Objekte wirkt für das menschliche Auge oft langsamer als es Größe und Material erwarten ließen, so daß es scheint, als atmeten die Skulpturen.

„Six Squares excentric“ bemüht als Gesamtform überraschend eindeutig vegetabile Formen als Vorbild. Rickey bestand Zeit seines Lebens auf historischer Kontinuität und befragte immer wieder seine Stellung als Künstler innerhalb der Strömung der kinetischen Skulptur. Unser Werk ist eine späte Auseinandersetzung mit dem Schaffen Alexander Calders. Dieser versuchte sich den Erscheinungen der belebten Natur künstlerisch zu nähern. Seine Gebilde und Mobiles reagieren auf Luftbewegungen wie Blätter und Zweige. Rickey wollte aus den zufälligen Bewegungen bei Calder etwas erzeugen, das in der Raumform eindeutiger ist. Bei unserer Arbeit sind die Quadrate so installiert, daß sie eine bestimmte, durch Experimente im Vorfeld festgelegte Bewegung ausführen. Der in der Skulptur sichtbar gemachte Luftstrom läßt dennoch eine unendliche Vielzahl von Konstellationen der Quadrate zu. Mit diesen Figurationen eröffnet Rickey uns einen Raum für Assoziationen und Kontemplation. (OH)





48 **Horst Janssen**  
1929 – Hamburg – 1995

**Selbstbildnis.** 1971

Bleistift und braune Kreide auf Bütten.

26,2 x 38,3 cm (10 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 15 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.).

Unten rechts datiert und signiert:

5.40 [Uhr] 16 II 71 Janssen.

Etwas braunfleckig. [3460]

*Provenienz:* Privatsammlung,

Norddeutschland

€ 20.000 – 30.000

\$ 26,700 – 40,000

Horst Janssen hat seine zeichnerische Meisterschaft über die Jahrzehnte immer wieder im Genre des Selbstportraits erforscht. Unsere Zeichnung wirkt wie durch verschwommene Brillengläser wahrgenommen, das Gesicht scheint sich in den Schraffuren und Grautönen fast aufzulösen. Und doch blitzen durch dieses schummrige Grau die Augen des Künstlers hindurch, sie scheinen den Betrachter zu fixieren und nicht mehr loszulassen. Das Auge, so sagt dieses Blatt, ist die Krone der Schöpfung.

Oben, dort wo eine Krone sitzen könnte, da hat Janssen, dieser durchaus selbstbewußte Künstler, seinen Kopf mit einer grauen Fläche abgeschlossen, die wie ein Heiligenschein über ihm schwebt und die zugleich ein dunkler Himmel am hohen Horizont sein könnte. Vor allem aber verleiht dieses langgestreckte, aufziehende Grau der ganzen Komposition noch größere Dynamik und Eindringlichkeit. (Fl)



49<sup>R</sup> **Horst Janssen**  
1929 – Hamburg – 1995

**Liegender weiblicher Akt.** 1977

Aquarell, Tuschkreide, Bleistift, Collage und Assemblage auf Packpapier. 59,8 x 78,2 cm (23 1/2 x 30 3/4 in.).

Unten links bezeichnet, datiert und signiert: zum 25.10.77

Janssen. Oben bezeichnet: H. Janssen Ausstellung vom 15. Nov 77 – 30. Jan. 78 Eröffnung am 14. Nov. 77 1977;

1. Prelude zu 78; 2. Zeichnungen 1963 – 1975; 3.

Mappenwerke und Bücher. Unten bezeichnet: GALERIE PEERLINGS FRIEDRICH STR. 49 4150 KREFELD TEL 02151 // 29743. Vorlage für das Plakat zur Ausstellung: Horst Janssen. Krefeld, Galerie Peerlings, 1977-78.

[3409] Gerahmt.

Provenienz: Privatsammlung, USA

€ 20.000 – 30.000

\$ 26,700 – 40,000

Noch immer wird Horst Janssen nicht angemessen gewürdigt für seine Frauendarstellungen, die zu den Meisterwerken des Genres in der Kunst nach 1945 gehören. Geschult an den verdrehten Körpern der Manieristen und Egon Schieles (und an dessen Meisterschaft des effektvollen Aquarellakzents) vereint unsere Arbeit alle Qualitäten der Kunst von Horst Janssen.

Eine liegende Nackte, deren virtuos collagierte Spitze verrutscht ist und den Blick auf die Brüste freigibt, sieht in einem letzten, verzückten Blick auf einen grünen Fetisch in ihrer rechten Hand. Um ihren Hals schlängelt sich ein Pelz, so subtil gemalt wie die warmen Schattierungen, die Janssen mit Aquarellfarben auf dem braunen Packpapier geschaffen hat. Die Schrift, die Janssen unten und oben und in einer Sütterlin-Freejazz-Version am rechten Bildrand einsetzt, läßt die Nackte selbst noch mehr zwischen den Ebenen von Traum und Realität schweben. Ist ihr Auge offen oder geschlossen, ist es ein Traum oder ein Alptraum? Es bleibt, wie oft bei den erotischen Zeichnungen Janssens, völlig offen, wo die Liebe endet und wo die Obsession beginnt. (FI)

## 50 Günther Uecker

Wendorf/Mecklenburg 1930 –  
lebt in Düsseldorf

„Spirale“ (Für Rerik). 2011  
Nägel auf Leinwand auf Holz, weiß bemalt.  
120 x 120 x 16 cm (47 1/4 x 47 1/4 x 6 1/4 in.).  
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz betitelt,  
datiert und signiert: „SPIRALE“ 2011 Uecker.  
[3204]

€ 100.000 – 150.000  
\$ 133,000 – 200,000

Das Werk wurde vom Künstler gestiftet.  
Der Erlös kommt der Evangelischen  
Kirchengemeinde in Rerik zugute  
(siehe beigefügte Sonderbroschüre).

Beim Anblick der Spiralenbilder Günther Ueckers hat man oft den Eindruck, daß die in die Leinwand getriebenen Nägel nicht nur den Klang des Hammers in sich tragen. Ihre Struktur erinnert auch ganz bewußt an Klangwellen. Bei unserem Nagelbild aus dem Jahr 2011, das Günther Uecker für die Kirche in seiner Heimatgemeinde Rerik geschaffen hat, ist diese Assoziation besonders plausibel – es ist entstanden im Gedenken an die im Zweiten Weltkrieg zerstörte St. Johannesglocke von 1460. Mit seinem Erlös soll nun der Nachguß der Glocke finanziert werden. Für Günther Uecker schließt sich ein Kreis, weil er auf diese Weise seiner Heimat an der Ostsee, die ihm die Grundlagen für seine Kunst geschaffen hat, wieder etwas zurückgeben kann.

Ueckers Nagelbilder gehören zu den wichtigen kunsthistorischen Neuschöpfungen der ZERO-Bewegung. Obwohl die ursprüngliche kompositorische Idee dafür schon einige Jahrzehnte zurückliegt, ist es Uecker mit diesem Spiralbild gelungen, die ganze gestalterische Energie des Anfangs wieder aufleben zu lassen – kombiniert mit der Weisheit und Souveränität eines 82jährigen. Die Spirale zieht den Betrachter in einen Sog hinein, saugt förmlich unsere Aufmerksamkeit an, wirbelt sie durcheinander – und beruhigt sie dann. Diese fast buddhistische Ästhetik soll nun der Evangelischen Kirchengemeinde in Rerik helfen – und eine der schönsten Kirchen der mecklenburgischen Backsteingotik aus der Zeit nach 1250 zu einer Kirche machen, deren Glocke wieder erklingt. (FI)



Günther Uecker in seinem Atelier nach Vollendung  
des Werkes „Spirale“. Foto: Oliver Mark



## 51 Markus Lüpertz

Reichenberg/Liberec 1941 – lebt in Berlin

**Baumstamm, dithyrambisch.** 1966/67

Leimfarbe auf Nessel. 190 x 133 cm  
(74 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 52 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.). Unten links signiert:  
MARKUS.

Am Unterrand eine Feuchtigkeitsspur,  
kleine Farbverluste. [3433] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Berlin

€ 60.000 – 80.000

\$ 80,000 – 106,700

Vier senkrecht monumental aufragende Zylindersegmente bestimmen die Komposition vor tiefblauem Hintergrund. Die einzelnen Elemente erscheinen durch starke Kontraste und scharfe Linienführung eindeutig voneinander getrennt. Weder eine sichtbare Struktur der Rinde noch Astlöcher verweisen auf die Natürlichkeit des Baumstammes. Dennoch kann sich der Betrachter des Eindrucks eines solchen nicht verwehren. Der Baumstamm wird seines spezifischen Dingcharakters beraubt und gleichzeitig wird die abstrakte Malerei durch die Eigenwertigkeit von Farben und Formen transzendiert. Durch Transformation der individuellen Züge entwickelt Lüpertz ein anonymes Gebilde. „Die Banalität des Sujets, seine simple Form und gleichmäßige, repetitive Struktur provozieren offensichtlich eine Rhythmisierung des Pinselduktus, der an Bedeutung gewinnt, ohne das Motiv zu vergewaltigen und unkenntlich zu machen.“ (Armin Zweite: Markus Lüpertz, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, 1996, S. 17.)

Der Baumstamm steht exemplarisch in einer Periode, in der Markus Lüpertz in Anlehnung an die kunsttheoretischen Schriften Friedrich Nietzsches den Terminus „Dithyrambe“ in seine Malerei einführt. Angestrebtes Ziel war für ihn die Synthese des im 20. Jahrhundert ausgetragenen Konflikts zwischen figurativer und abstrakter Malerei. (NB)





## 52 Christo (d.i. Christo Javacheff)

Gabrovo 1935 – lebt in New York

**„Wrapped Reichstag (Project for Berlin)“.** 1986  
Zweiteilige Arbeit: 1 Photographie und 1  
Kontaktabzug, auf Velin montiert (oberer Teil),  
und Farbkreiden, Buntstift, Kohle und Bleistift  
auf Velin (unterer Teil), jeweils im  
Plexiglasrahmen. 37,8 x 244 cm bzw.  
106 x 244 cm (14 7/8 x 96 1/8 in. resp.  
41 3/4 x 96 1/8 in.). Auf dem oberen Teil der  
Arbeit unten rechts signiert und datiert: Christo  
1986. Unten bezeichnet: WRAPPED REICHSTAG  
(PROJECT FOR BERLIN) PLATZ DER REPUBLIK,  
REICHSTAGPLATZ, SCHEIDEMANNSTR., FRIE-  
DENSALLEE, HINDENBURGPLATZ, BRANDEN-  
BURGER TOR, PARISER PLATZ, UNTER DEN  
LINDEN.

Die Arbeit ist im Archiv der Galerie Daniel  
Varenne, Genf, unter der Nr. 1085 registriert  
und wird in den Catalogue Raisonné der  
Werke Christos aufgenommen. –  
[3084] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Süddeutschland

*Literatur und Abbildung:* Christo & Jeanne-Claude:  
Verhüllter Reichstag, Berlin, 1971-1995. Das  
Buch zum Projekt. Taschen Verlag, Köln 1995,  
doppelseitige Farbabbildung S. 38/39

€ 150.000 – 200.000

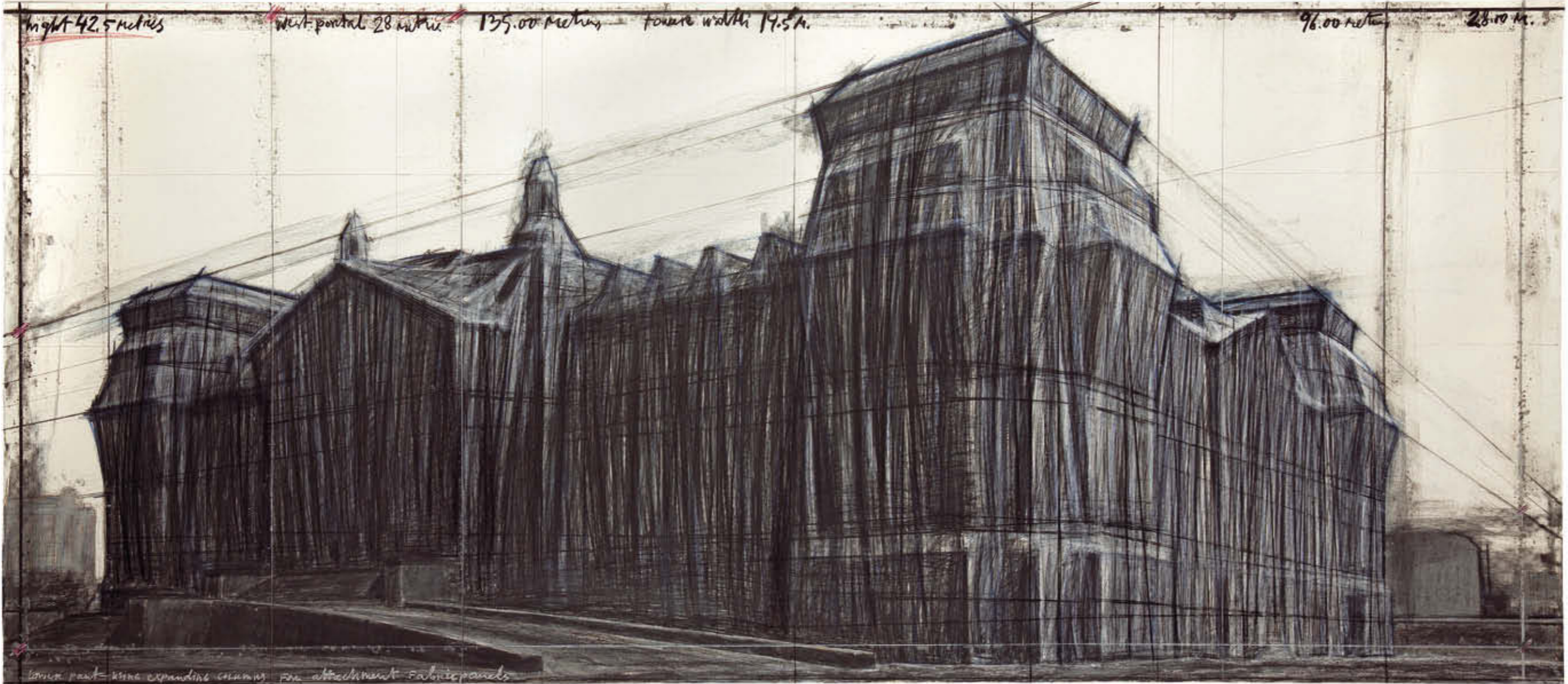
\$ 200,000 – 267,000

Die Verhüllung des Reichtags im Juli 1995 hat Berlin und seine  
Besucher verzaubert. Unser großformatiger Entwurf aus dem Jahr  
1986 zeigt die Westfassade des Gebäudes. Seit dem Regierungs-  
umzug steht hier täglich eine lange Schlange von Besuchern  
für die Besichtigung an. Hoch und monumental erhebt sich der  
Bau, seitlich sind schmale Ausblicke zum Horizont sichtbar.  
Die Umgebung bleibt unbestimmt, Christo stellt die verhüllenden  
Stoffbahnen über dem mächtigen Bauvolumen in differenzierten  
Grauwerten dar, denen die Befestigungsseile bereits eingeschrie-  
ben sind. Zur exakten Ortsbestimmung sind ein Ausschnitt aus  
dem Berliner Stadtplan und der Aufriß des Gebäudes in Kopie  
über der Zeichnung montiert.

Von der märchenhaften Schönheit des silbrig glänzend verhüllten  
Reichtags ist unsere Zeichnung noch ein Stück entfernt, sie  
veranschaulicht aber die Dimensionen der Aufgabe und auch  
die technischen Voraussetzungen, die es zu bewältigen galt.  
Das realisierte Projekt stellte eindrucksvoll unter Beweis, wie eine  
künstlerische Vision mit Beharrlichkeit und Energie Wirklichkeit  
werden kann. Zugleich war es ein Sinnbild der wiedervereinten  
Stadt. (EO)



WRAPPED REICHSTAG (project for Berlin) PLATZ DER REPUBLIK, REICHTAGSPLATZ, SCHEIDEMANNSTR., FRIEDENS ALLEE, HINDENBURG PLATZ, BRANDENBURGER TOR, PARISER PLATZ, UNTER DEN LINDEN



## 53 Christo (d.i. Christo Javacheff)

Gabrovo 1935 – lebt in New York

**„Wrapped Reichstag (Project for Der deutsche Reichstag, Berlin)“.** 1978  
Collage, Stoff, Bindfaden, Graphit, Kohle und Farbkreide auf Karton, im Plexiglasrahmen. 56,5 x 71,5 cm (22 1/4 x 28 1/8 in.). Unten betitelt, signiert und datiert: WRAPPED REICHSTAG (PROJECT FOR DER DEUTSCHE REICHSTAG, BERLIN) PLATZ DER REPUBLIK, SCHEIDEMANNSTR., BRANDENBURGER TOR Christo 1978. Auf der Rückpappe mit Filzstift in Schwarz und mit Kreide signiert und datiert: © CHRISTO 1978.

Die Arbeit ist im Archiv der Galerie Daniel Varenne, Genf, unter der Nr. 1086 registriert und wird in den Catalogue Raisonné der Werke Christos aufgenommen. – [3084] Gerahmt.

*Provenienz:* Privatsammlung, Süddeutschland

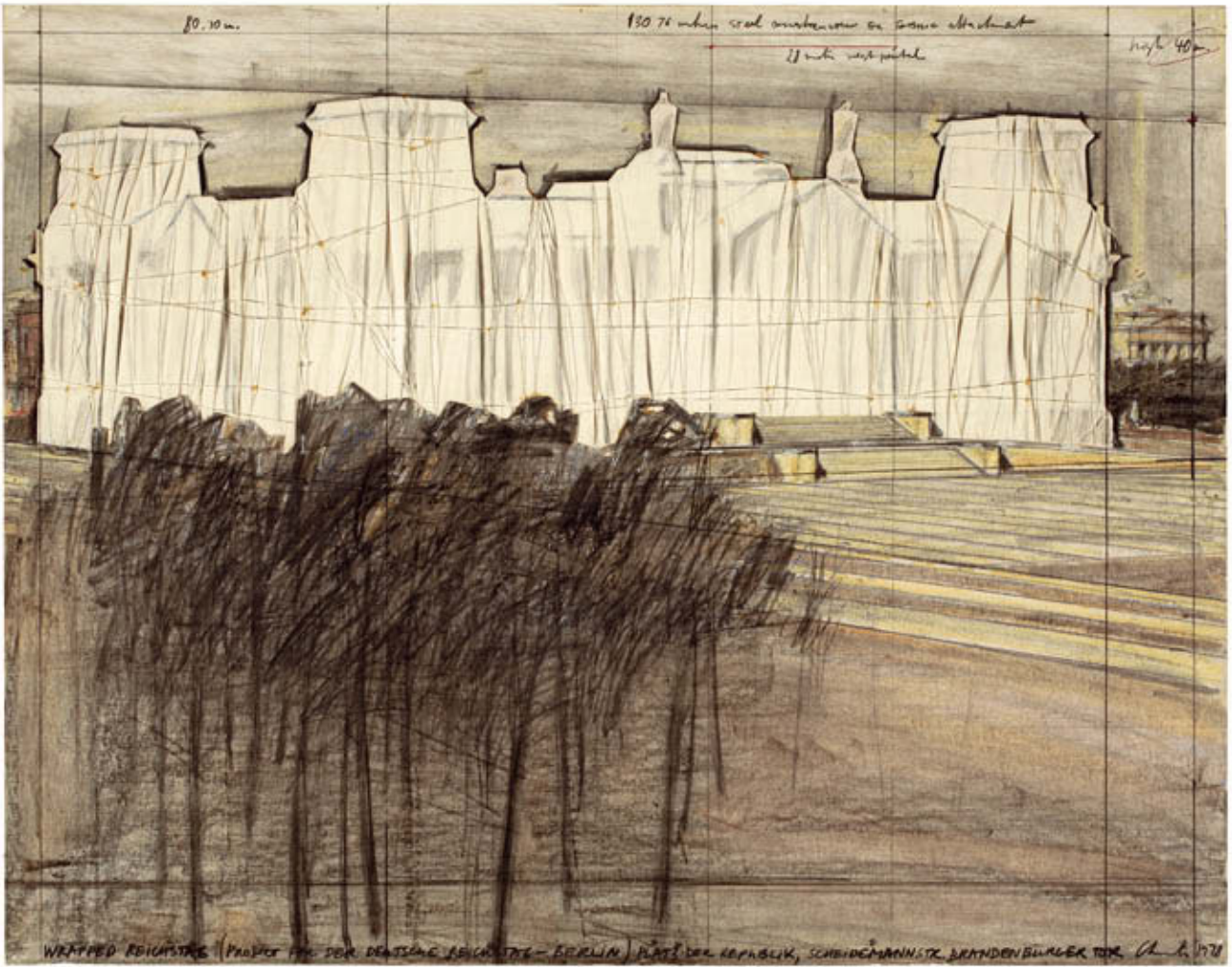
€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

Der Berliner Publizist Michael S. Cullen sandte 1972 eine historische Postkarte des Reichstages an Christo, der damals mit verschiedenen Aktionen im öffentlichen Raum hervorgetreten war, und begeisterte ihn für den Architekturkoloß, der seit 1961 im Niemandsland des Todesstreifens am Schnittpunkt von Ost und West lag. Christo entwickelte das „Project for Berlin“: er wollte das Gebäude mit Stoff verhüllen und so in den Blickpunkt der Öffentlichkeit bringen. Ein jahrzehntelanger Kampf begann, bei dem Politiker wie auch die Bürger Stellungnahmen abgaben. War es für die einen ein Sicherheitsproblem, so ging es anderen um den Schutz des Turmfalken; wo einerseits Erkenntnis durch ein Kunstwerk ersehnt wurde, befürchtete man andererseits eine Art gehobenen Vergnügungspark. Und wer würde die Kosten für das Unternehmen tragen? Hier war und ist Christo autark. Mit Entwurfszeichnungen und Graphiken finanziert er alle Großprojekte selbst: Riesenvorhänge in Kalifornien, rosarote Umrahmungen der Inseln vor der Küste Miamis oder safrangelbe ‚Gates‘ im Central Park von New York. Eine solche vorbereitende Zeichnung mit Collage ist auch unser „Wrapped Reichstag“ von 1978, dargestellt aus Nordwesten. Der Bau ist aus Pappe ausgeschnitten und mit Stoff überzogen, den darüber gespannte Fäden halten. Den Faltenwurf der Drapierung deuten Bleistiftschraffierungen an.

Christos Kunst zeigt, wie ein Einzelner nicht aufgab, bis seine utopische Idee für alle erfahrbar wurde. Blickt man heute auf unsere Collage, erweckt sie die Magie des überwirklich schönen Anblicks von 1995, als der verhüllte Reichstag seinen unbeschreiblichen Zauber verströmte. (EO)





## 54 Richard Serra

San Francisco 1939 – lebt in New York

„Untitled“. 1985

Ölkreide auf Japan. 94 x 182 cm (37 x 71 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.).

Janssen 295. – Mit einer vom Künstler signierten Photographie der Arbeit. –

Oberrand leicht gebräunt. [3132] Gerahmt.

*Provenienz:* Galleria Stein, Mailand-Turin / Jean Bernier Gallery, Athen / Privatsammlung, Süddeutschland

*Ausstellung:* Richard Serra. Mailand, Galleria Stein, 1985

€ 60.000 – 80.000

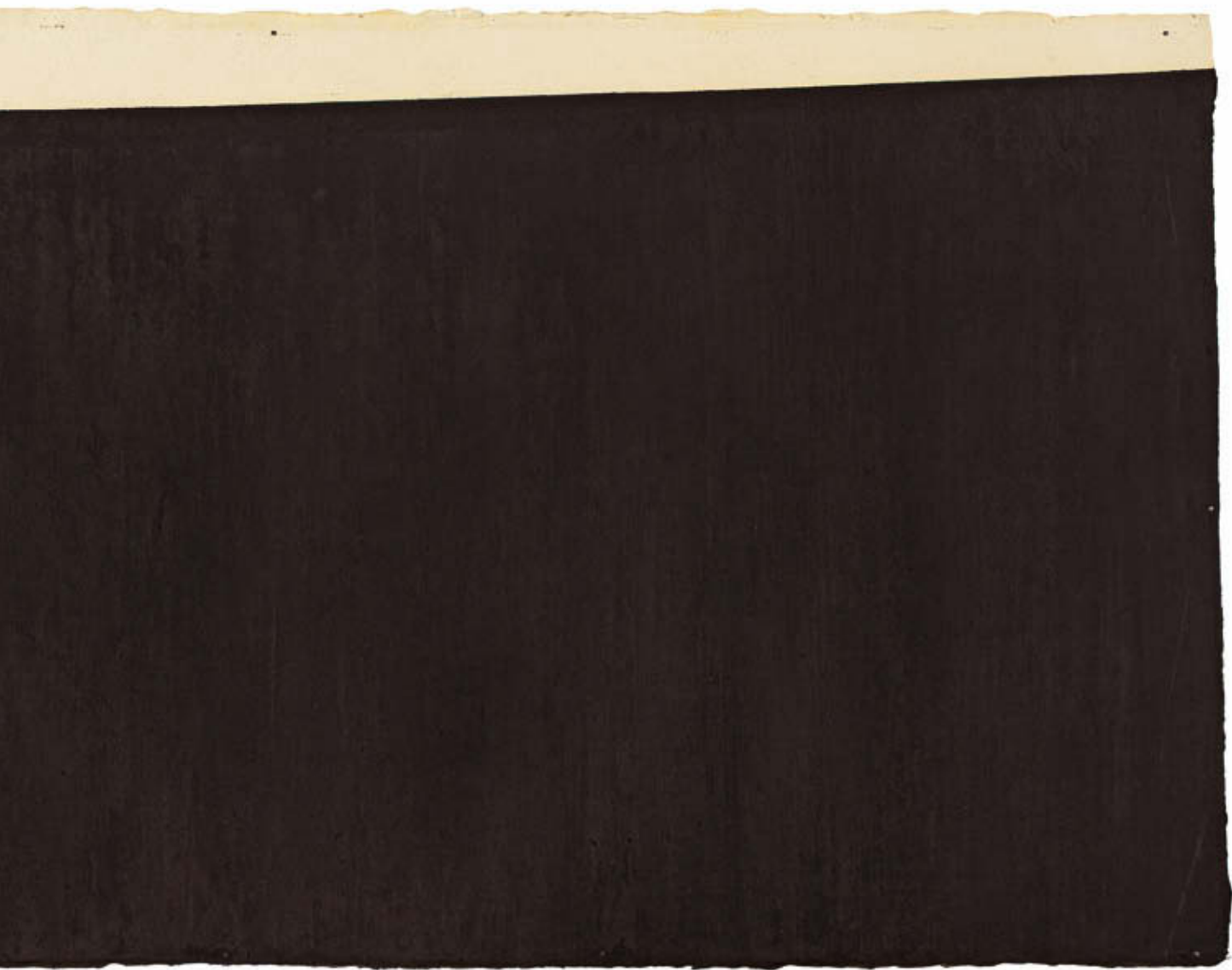
\$ 80,000 – 106,700

Auf festem Papieruntergrund dehnt sich die Fläche aus. Sie ist schwarz, schwarz schlechthin. Die Fläche beschreibt eine dem Rechteck angenäherte Form. Sie ist wuchtig und monumental, sie kann aber auch am Auge vorübergleiten, langgestreckt, vielleicht in sich vibrierend. Gibt es einen festen Halt im Format?

Die Hand des Künstlers hat auf der Oberfläche ihre Spur hinterlassen. Mal mehr, mal weniger stark drückt er die Ölkreide auf, der Abrieb vollzieht sich heftig oder sanfter. Bleibt hier eine tiefschwarze, fette Schicht stehen, erdhaft und von körperhafter, geradezu greifbarer Intensität, findet sich dort fast eine Leichtigkeit. Serra wandte sich der zweidimensionalen Arbeit auf Papier zu – Zeichnung und später auch Graphik –, nachdem er in der Skulptur seine Möglichkeiten so weit als möglich vorangetrieben hatte. *„Drawing has always been a method for me to bring sculpture to definition.“*

Die Prozeßhaftigkeit der Oberfläche zeigt also Schaffenserfahrungen bei der Herstellung. Auch setzt jede abgeschlossene Arbeit einen neuen Ablauf in Gang. Rückbesinnung und Aufbruch sind ineinander verzahnt. Der Betrachter kann die Arbeiten Serras nutzen, um eine andere Dimension von Sehen, von Kunstverständnis zu erlangen. „Untitled“ teilt ihm mit: außer dem Schwarz, seiner Oberfläche und der Form gibt es nichts zu sehen. Es steht auch nicht sinnbildlich für einen verborgenen Gehalt. Es ist autonom und meint nur sich selbst. Die schwarze Form relativiert alles, was sonst das Hirn überflutet. Die Größe von Serras Kunst besteht darin, Kräfte in alle Richtungen freizusetzen. (EO)





## 55 Nam June Paik

Seoul/Korea 1932 – 2006 Miami

### Ohne Titel. 1987

Holzschrank, 3 Radios, 2 Plasmabildschirme mit eingebautem DVD-Spieler, afrikanische Holzmaske und Filzhut. 194 x 74,5 x 42 cm (76 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 29 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 16 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.). Auf der rechten Schmalseite des Schrankes signiert und datiert: PAIK '87. Die ursprünglichen Röhrenfernseher sind durch Plasmabildschirme ersetzt worden. [3191]

Provenienz: Privatsammlung, Italien  
(direkt vom Künstler erworben)

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

Wir danken Prof. Dr. Wulf Herzogenrath, Berlin,  
für freundliche Hinweise.

Auf experimentelle Weise verbindet Nam June Paik in seinem Werk künstlerische Schöpfung, technologischen Fortschritt und Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs. Elektronische Medien antizipieren für ihn weder Aura noch Kreativität eines Kunstwerkes, sondern werden als Mittel zu dessen Verbreitung und Erneuerung in der postindustriellen, informationsbasierten Gesellschaft genutzt. *„In seinen Videoarbeiten kommt die ‚fundamental inclusiveness‘ seiner Kunst am deutlichsten zum Tragen.“* (Zit. nach: Rennert, Susanne u. Lee, Sook-Kyung (Hrsg.): Nam June Paik, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 2010, S. 29.) Paik sah das öffentliche Fernsehsystem als revolutionäre Möglichkeit demokratischer Produktion und Kommunikation, bei der die Beteiligung des Publikums, sei es in Form von schlichter Präsenz bei einer Performance oder durch aktive Teilnahme über Mikrofon oder Magneten, von zentraler Bedeutung ist.

Für unsere Arbeit integrierte Paik in einen Holzschrank mit afrikanischer Totemaske einen Filzhut, drei Radios und zwei kleine Bildschirme, über die der Betrachter mit Nachrichten aus aller Welt konfrontiert wird. Die alten Röhrenfernseher wurden vor einigen Jahren durch Plasmabildschirme ersetzt. *„Paik hat immer vorhergesehen, daß die Technik kaputtgehen würde. Ein Auswechseln ist daher nie für ihn ein Problem gewesen, solange die neue Technik sinnvoll hineinpaßt und den Sinn des Werkes erhält.“* (Prof. Wulf Herzogenrath, Berlin) (NB)





## 56 Imi Knoebel (d.i. Wolf Knöbel)

Dessau 1940 – lebt in Düsseldorf

### „Radio Beirut“. 1982

Stahlträger, teilweise lackiert, und Eisenrohre.

Höhe: 217 cm (85 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> in.). [3316]

*Provenienz:* Privatsammlung, Rheinland

*Ausstellung:* Kölner Herbstsalon 1982. Köln, Kunsthalle, 1982 (o. Kat.) / Radio Beirut. München, Galerie Six Friedrich, 1982 (o. Kat.) / Borofski, Chamberlain, Dahn, Knoebel. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1983 (o. Kat.) / Radio Beirut. Köln, Dia Art Foundation, 1983 (o. Kat.)

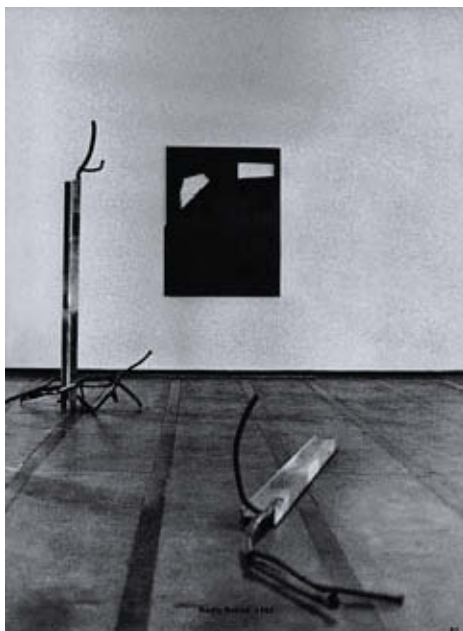
*Literatur und Abbildung:* Ausst.-Kat. Imi Knoebel. Winterthur, Kunstmuseum; Bonn, Kunstmuseum, 1983, S. 65 ff., ganzs. Farbabb. S. 73 / Ausst.-Kat. Imi Knoebel. Maastricht, Bonnefantmuseum, 1989, Abb. S. 68-69 und S. 74 / Ausst.-Kat. L'idea di Europa. Mailand, Padiglione d'Arte Contemporane, 1991, Abb. S. 12 / Ausst.-Kat. Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996. München, Haus der Kunst; Amsterdam, Stedelijk Museum; Valencia, IVAM; Düsseldorf, Kunsthalle; Grenoble, Musée de Grenoble, 1996/97, Abb. S. 61

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

Das gesamte Werk von Imi Knoebel hält sich nicht an Vorgaben und geht neue Wege. Es zieht einerseits den Blick an – erinnert sei hier an die Serie der Portraits, geometrisch angelegter Bilder aus starken Farbfeldern – und läßt andererseits Fragen offen. Mit dem Kunstbegriff hatten sich in den 1970er Jahren auch die Kategorien des Bildes verändert. Knoebel beschäftigte sich in der Nachfolge des Konstruktivismus mit Überlegungen zum Raum, die er in Malerei ausdrückte. Im Zuge seiner Überlegungen zu den Grenzen von Zwei- und Dreidimensionalität verließ er das Bildformat und breitete bemalte Flächen im Raum aus, um sie einander anzunähern. Außer Bildern, darunter fast dreidimensionale Objekte sowie Assemblagen, umfaßt das Œuvre Rauminstallationen, Filme, Photographie. Knoebels vielseitiges Schaffen läßt sich schwer in Worte fassen. Der Gegenstand im Raum forderte ihn gleichfalls heraus, er sah sich aber nicht als Bildhauer, sondern nutzte auch hier den „erweiterten Kunstbegriff“ seines Lehrers Joseph Beuys und fertigte aus aufgesammelten Fundstücken neue Gebilde.

„Radio Beirut“ besteht aus einem Stahlträger und verkrümmten Eisenrohren. Neutral betrachtet, ist das Objekt Zeugnis eines der vielseitigsten Künstler seiner Zeit, der beliebige Wechsel künstlerisch anspruchsvoller Techniken auf hohem Niveau vornimmt. Was Knoebel mit der Wiederverwendung dieser Einzelteile im Sinn führt, steht im Titel. Assoziationen von Bedrohung und Zerstörung, an den Libanon Krieg im Sommer 1982, an Israel und der Nahostkonflikt stellen sich ein. Jenseits aller Bedeutungstiefe beeindruckt die Offenheit der Arbeit. (EO)



Ausstellung Dia Art Foundation, Köln 1983  
(Foto: Ausst.-Kat.)



## 57<sup>R</sup> Sigmar Polke

Oels 1941 – 2010 Köln

### **Ohne Titel (Interferenzbild Violett).** 1999

Interferenzfarbe auf schwarz grundiertem Papier. 198 x 149 cm (78 x 58 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.). Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert: Sigmar Polke 1999. Kleiner Einriß am Unterrand, Atelierspuren. [3217] Gerahmt.  
*Provenienz:* Privatsammlung, Berlin

€ 200.000 – 250.000

\$ 267,000 – 333,000

Bereits am Anfang seiner Karriere konnte sich Sigmar Polke nicht über mangelnde Anerkennung beklagen. 1972 wurde er von Harald Szeemann als einer der jüngsten Künstler (Polke war damals 31) zur legendären documenta 5 eingeladen. Fünf Jahre später war er erneut in Kassel vertreten, und auch auf der documenta 7 wurden Werke von ihm ausgestellt. Zahllose weitere Preise und Auszeichnungen folgten. Doch zu keiner Zeit hielt ihn der Zuspruch, der ihm inzwischen weltweit zuteil wurde, davon ab, mit neuen malerischen Techniken zu experimentieren. Dabei kannte die Neugierde des 1941 in Oels in Niederschlesien geborenen, 2010 in Köln verstorbenen Polke keine Grenzen. Schon immer an Naturwissenschaft interessiert, wandte er sich Ende der neunziger Jahre den sogenannten Interferenzfarben zu. Unter Interferenz versteht man jenes Phänomen, bei dem sich die Ausschläge von physikalischen Wellen so weit überlagern, bis sie sich entweder gegenseitig aufheben oder – bei der konstruktiven Interferenz – verstärken. Das gilt auch für Lichtwellen: Treffen diese auf eine sehr dünne Oberfläche, entstehen Regenbogenfarben, wie man sie an Ölfilmen auf Wasserlachen beobachten kann.

Die zufällige Erscheinung, die zur künstlerisch konsistenten Form wird, faszinierte Polke nachhaltig. Bald kam er zu dem Schluß, daß Papier der für seine Zwecke am besten geeignete Malgrund war. Aus der Serie der Interferenz-Bilder stammt auch dieses großformatige Gemälde von 1999, auf dem vor schwarzem Hintergrund die hauchdünn darauf geschüttete Farbe magisch wie ein Nordlicht leuchtet. Zu seiner Kunst hat sich Polke zeit- lebens kaum geäußert. Er hegte die berechtigte Hoffnung, sie spräche für sich selbst. (UC)



## 58 Per Kirkeby

Kopenhagen 1938 – lebt in Kopenhagen,  
Frankfurt a.M. und Italien

„**Strandbillede Laesø**“. 1983  
Öl auf Leinwand. 201 x 250,5 cm  
(79 1/8 x 98 5/8 in.). Rückseitig mit Pinsel  
in Braun signiert, datiert und betitelt:  
PER KIRKEBY 1983 Strandbillede Laesø.  
[3027] Gerahmt.  
Provenienz: Privatsammlung, Dänemark

€ 70.000 – 90.000  
\$ 93,300 – 120,000

„Die Welt ist chaotisch, physisch, unverständlich:  
ein zunehmend dunkler werdender Nebel.“ (Per Kirkeby)

Mit dem „Strandbillede“ schuf Per Kirkeby 1983 eine heroische Landschaft, die alle Aspekte des im 18. Jahrhundert geprägten Begriffes vom Sublimen umfaßt. Das Werk ist von erhabener Größe und Monumentalität. Den Betrachter ergreift aber auch ein Gefühl von Chaos und Schrecken. Kirkeby sieht seine Arbeit immer als Teil eines kunsthistorischen Prozesses und knüpft in seinen Landschaften an Entwicklungsstränge an. Dennoch ist das Gemälde ein Zeuge des 20. Jahrhunderts, denn es begreift die Leerstellen der Erkenntnis nicht mehr im Sinne der Aufklärung als Niederlage, sondern kann fragend innehalten. Dies erklärt auch das Schwanken Kirkebys zwischen Gegenständlichkeit und einer eigenen malerischen Wirklichkeit, die sich in seinen Werken offenbart. So bleibt es dem Betrachter überlassen, in den horizontalen Strukturen am unteren Bildrand einen Strand zu entdecken, über den sich Felsen aufbauen und Wasserberge ergießen.

Und doch versucht der Universalist Kirkeby, die Wirklichkeit zu ergründen. Der studierte Geologe eignet sich die Welt mit den Augen des Wissenschaftlers an, auf der Suche nach den Strukturen, die den sichtbaren Erscheinungen zugrunde liegen. Das dunkle Gefüge auf der linken Bildhälfte kann als Motiv der Höhle gedeutet werden, das in Kirkebys Malerei immer wieder auftaucht. Die Höhle ermöglicht „diese seltsamen, schwindelerregenden Blicke durch den Stoff hindurch“, wie der Maler sagt. Die durchscheinenden Farbschichten auf unserem Werk sind Ausdruck dieses Bestrebens. (OH)





59<sup>R</sup> **A.R. Penck** (d.i. Ralf Winkler)

Dresden 1939 –  
lebt in Dublin und Düsseldorf

**„The Laughing Devil“.** 1984

Acryl auf dünner Leinwand. 300 x 300 cm  
(118 1/8 x 118 1/8 in.). Unten links mit Bleistift  
signiert: ar. penck. Auf den Keilrahmen Etiketten  
der Mary Boone Gallery, New York, der Richard  
Gray Gallery, Chicago, und der Ausstellung  
Chicago 1988 (s.u.). [3380]

*Provenienz:* Marshall Frankel, Chicago /  
Privatsammlung, USA / Privatsammlung,  
Berlin (seit 1994)

*Ausstellung:* The Marshall Frankel Collection.  
Chicago, Museum of Contemporary Art, 1988

€ 50.000 – 70.000

\$ 66,700 – 93,300

Albert Penck, ein Geologe und Eiszeitforscher, lieferte dem jungen Ralf Winkler, der sich im Dresden der 1960er Jahre mit Kunst beschäftigte, das Pseudonym. Er nannte sich a. r. penck und begann, die Welt durch Bilder zu erforschen. Von Anfang an war Kunst für ihn zeichenhaftes Denken innerhalb des Systems unserer Zivilisation. Es entstand eine individuelle Bildersprache, die niemals eindeutig ist. „Standart“ nannte Penck sein Vokabularium und fand sich bald mit Gleichgesinnten im Untergrund der offiziellen Kunstszene der DDR wieder, genährt von der Hoffnung, mit seinen Bildfindungen zur Veränderung der Gesellschaft beizutragen. Nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns nahmen die Repressalien zu, und 1980 stellte er den Ausreiseantrag – ihm wurde sofort stattgegeben. Im Westen galt es jetzt, auf andere Weise standzuhalten.

„The Laughing Devil“ entstand, als der Künstler bereits in London lebte. Eine grinsende Fratze beherrscht die Himmelszone, darunter begegnen sich zwei Figuren in gestenreichem Dialog. Strichmännchen und Fabelwesen, Zahlen und Buchstaben tauchen auf, stoisch steht am rechten Bildrand das Nashorn, das so oft die Bildräume von Penck besucht. Das Kolorit irrlichtert zwischen Türkis, Blau und hellem Rosa – ungewöhnliche Töne, wie aus der Cyberwelt.

Es wäre verfehlt, Pencks Werke wie Bilderrätsel zu lesen, denn dann würde allein ihre Oberfläche zur Entzifferung freigegeben. Ihre malerische Kraft besteht im Denken, das ihnen zugrunde liegt. Sie sind Schautafeln eines Wissenschaftlers, der den neuesten Stand seiner Erkenntnisse vor Augen führt. Der ‚Bildforscher‘ Ralf Winkler erklärt dem Publikum seine Sicht der Dinge. (EO)





## 60<sup>R</sup> Rainer Fetting

Wilhelmshaven 1949 – lebt in Berlin

### „Van Gogh und Mauer“. 1983

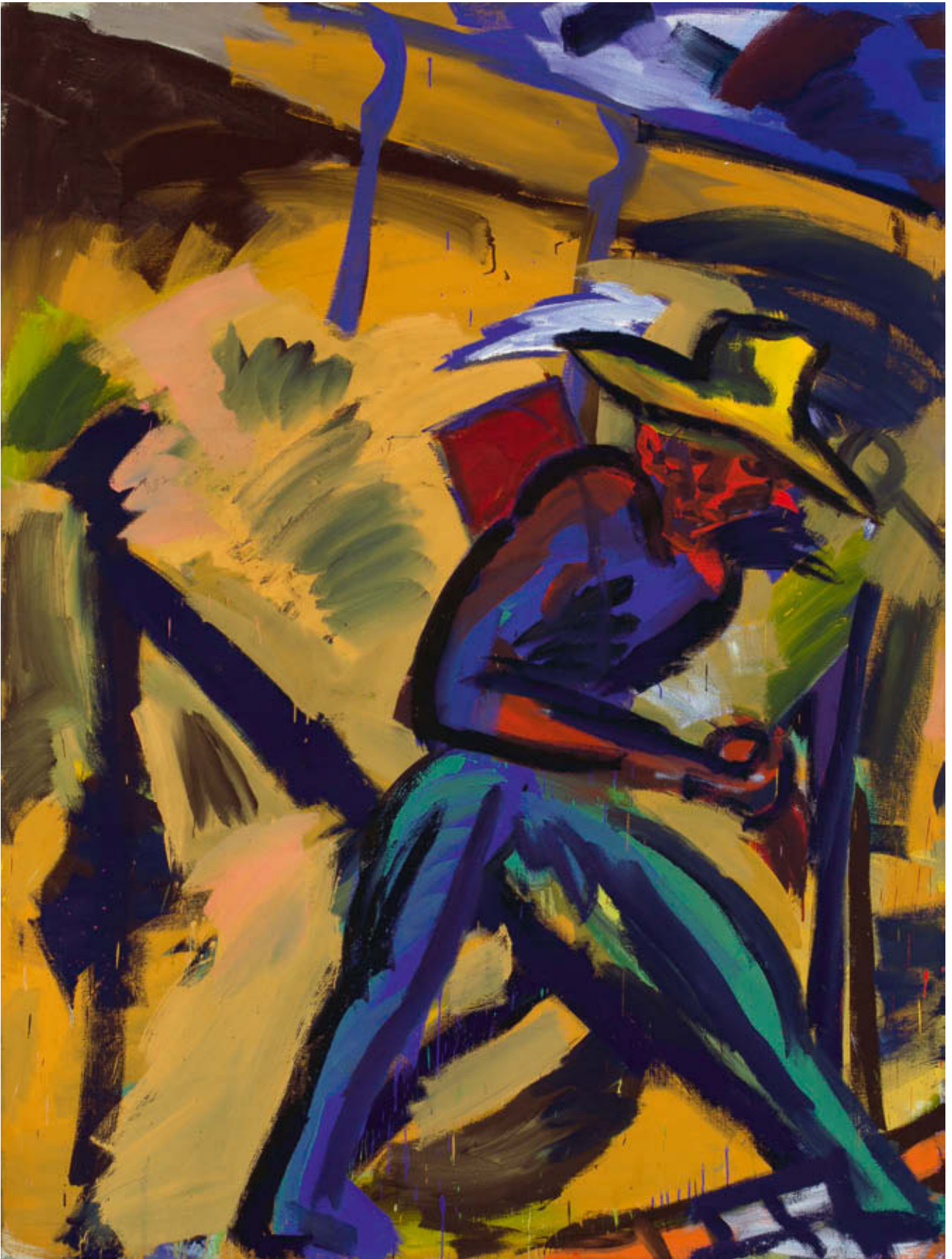
Acryl auf Leinwand. 280 x 210 cm  
(110 1/4 x 82 5/8 in.). Rückseitig mit Kohle  
signiert, datiert und betitelt: Fetting 83  
Van Gogh u. Mauer. Auf dem Keilrahmen  
ein Etikett des Berlin Museums. [3224]  
*Provenienz:* Privatsammlung, Schweiz (Dauer-  
leihgabe im Tel Aviv Museum of Art 2007–2012)

*Ausstellung:* Neue Wilde aus Berlin. Die Samm-  
lung Martin Sanders. Kloster Cismar, Schleswig-  
Holsteinisches Landesmuseum, 1994, Kat.-Nr.  
16, ganzs. Farbabb. S. 26 / Rainer Fetting und  
Zeitgenossen aus der Sammlung Martin Sanders.  
St. Petersburg, Ludwig Museum im Staatlichen  
Russischen Museum, 1995, Kat.-Nr. 33, ganzs.  
Farbabb. S. 40 / Neue Wilde aus der Sammlung  
Martin Sanders. Koblenz, Ludwig Museum im  
Deutschherrenhaus Koblenz, 2002, ganzseitige  
Farbabb. S. 26

€ 70.000 – 90.000  
\$ 93,300 – 120,000

*„Und dann gibt es Momente, wo der Künstler allein durch den Akt  
des Malens zu einem anderen wird – das heißt zu einem anderen  
Künstler. Kleinliche Verweise auf die Kunstgeschichte? Kaum.  
Fetting hat sich bekanntlich selbst als van Gogh gemalt: eine, wie  
so oft bei Fetting zu beobachtende, in Bewegung befindliche Figur.  
Die Farbe nutzt er zur Beschreibung der Dynamik. Mit [dem Pinsel]  
beginnt er, die weltgrößte Leinwand zu attackieren. Bedingt durch  
einen Wahnsinn, der in Genialität seinen Ursprung hat und umge-  
kehrt, kann van Gogh die Berliner Mauer nur als eine leere Oberflä-  
che begreifen: Ihre Geschichte hat mit seiner Geschichte nichts zu  
tun, er wurde wiedergeboren in einer Welt von Farbe und Gestus,  
er ist selbst Malerei geworden. [...]*

*Gewiß – auch andere Künstler haben die Berliner Mauer gemalt.  
Doch Fetting war der Einzige, dem die Enthüllung ihres wahren  
Zwecks gelang. Dieser bestand darin, alle in ihrem Schatten  
Lebenden daran zu erinnern, daß sie ihr Schicksal nicht selbst  
bestimmten. Daneben hat Fetting auch ‘als’ Vélasquez, Gauguin  
oder Kirchner gemalt, doch ohne jemals seinen eigenen Stil  
aufzugeben. Das Spiel ist die natürliche Domäne des expressio-  
nistischen Künstlers und darin, während dieses ‘Van Gogh-  
Werdens’, evoziert Fetting eine vollständige Geschichte des  
‘painting as acting’ im Kontext der ihn damals umgebenden  
Wirklichkeit.“ (Travis Jeppesen. Rollenspiele und Freundesbilder.  
Fünf Gemälde von Rainer Fetting. In: Ausst.-Kat. Rainer Fetting  
Berlin, Berlinische Galerie 2011, S. 34)*



## 61 Thomas Struth

Geldern 1954 – lebt in Düsseldorf  
und Berlin

„**San Zaccaria, Venedig**“. 1995  
C-Print, Diasec. 186,5 x 234 cm  
(73  $\frac{3}{8}$  x 92  $\frac{1}{8}$  in.).  
Rückseitig betitelt, datiert und signiert.  
Einer von 10 nummerierten Abzügen.  
[3332] Gerahmt.  
*Provenienz:* Galerie Max Hetzler, Berlin /  
Privatsammlung, Berlin

€ 150.000 – 200.000  
\$ 200,000 – 267,000

Der erste Eindruck: überwältigend. Eine Überwältigung des Auges durch die unüberschaubare Masse an Details, an Architekturformen, an Malereien, an liturgischem Gerät. Auf den zweiten Blick erkennt der Betrachter im Zentrum eines der bedeutendsten Renaissancegemälde, Giovanni Bellinis „Sacra Conversazione“. Unsere Photographie markiert den Beginn einer Werkgruppe im Schaffen Struths, in der sich der Künstler mit Andachtsräumen beschäftigt. Sie steht aber gleichzeitig in einem engen Zusammenhang mit seinen berühmten Museumsbildern.

Struth thematisiert in diesen Arbeiten den ungeheuren historischen, zeitlichen und räumlichen Transformationsprozeß von Kunstwerken und zeigt die Möglichkeit einer werkimmanenten Aneignung von Kunst in einem Museum. Bellinis Arbeit befindet sich hingegen an dem Ort, für den es vor 500 Jahren gemalt wurde. Es ist als Altarbild Gegenstand der Verehrung und Teil einer Inszenierung des Glaubens. Zwei Besucher stehen vor dem Werk und betrachten es. Nicht nur die um den Altar gespannte Kordel läßt uns einen Abstand spüren. Anders als in den Museumsbildern, in denen Struth den Bildraum der Kunstwerke zu den Betrachtern öffnet und diese Teil des Bildgeschehens werden können, beeinflußt hier die Aura des Ortes den Sehprozeß und somit die Aneignung des Kunstwerkes durch den Beschauer. Und so verwundert es nicht, daß Bellinis Meisterwerk zwar im Zentrum der Bildkomposition steht, aber nicht im Mittelpunkt der Menschen an diesem Ort. Die Besucher der Kirche schauen mehrheitlich in andere Richtungen. Struth zeigt uns hier einen erhabenen Raum der ästhetischen, aber auch der religiösen Kontemplation. (OH)



## 62<sup>R</sup> Dirk Skreber

Lübeck 1961 –  
lebt in New York und Düsseldorf

„It Rocks Us So Hard - Ho, Ho, Ho 5.0“. 2002  
Öl auf Leinwand. 160 x 280 cm  
(63 x 110 1/4 in.). Auf dem Überspann mit  
Filstift in Schwarz signiert und datiert:  
Skreber - '02. [3429]  
*Provenienz:* Privatsammlung, Großbritannien

*Literatur und Abbildung:* Ausst.-Kat. Dirk Skreber.  
It rocks us so hard - Ho, Ho, Ho. Aspen, Art  
Museum; Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum,  
2004–05, Farbabb. S. 21 (Ausschnitt) / Ausst.-  
Kat. Dirk Skreber. Blutgeschwindigkeit. Baden-  
Baden, Kunsthalle; Burgdorf, Museum Franz  
Gertsch, 2008, Farbabb. S.46

€ 70.000 – 90.000  
\$ 93,300 – 120,000

Naturkatastrophen, Eisenbahnkollisionen, Karambolagen auf der Autobahn – wir alle kennen die atemlosen Beiträge der Medien, mit Photographien und Video unterlegt, wenn aus Katastrophengebieten berichtet oder mit einer distanzierten Faszination die Anzahl der teilnehmenden Autos an einer Massenkarambolage aufgezählt wird. Die Malerei von Dirk Skreber nimmt diese Katastrophenbilder des täglichen Nachrichtenstroms auf, verfremdet und monumentalisiert sie. Ist es eine Kritik an der Abstumpfung, die dieser tägliche Bilderstrom in uns verursacht, so daß wir nur durch die monumentale Größe uns noch mit dem eigentlichen Grauen auseinandersetzen, oder doch eher die Lust an der Schönheit der Zerstörung?

Luxusautomobile, kurz zuvor noch Stolz und Statussymbole ihrer Besitzer, werden in Bruchteilen einer Sekunde in gewöhnlichen Stahlschrott verwandelt. Das Ergebnis ist jedoch auch eine betörende Skulptur des vom Aufprall zufällig verbogenen und komprimierten Stahls – man denkt unweigerlich an John Chamberlain. Skreber fokussiert das Motiv durch die Entfremdung der spezifischen Umgebung, statt Photorealismus bringt sein expressiv malerischer Duktus somit die Materialität und Plastizität der Skulptur kraftvoll auf die Leinwand. (DvS)





# Villa Grisebach Auktionen

## **Berlin**

Bernd Schultz / Micaela Kapitzky  
Florian Illies / Dr. Markus Krause  
Villa Grisebach  
Fasanenstraße 25, D-10719 Berlin  
Telefon: +49-30-885 915-0  
Telefax: +49-30-882 41 45  
auktionen@villa-grisebach.de  
www.villa-grisebach.de

## **Dortmund**

Wilfried Utermann  
Galerie Utermann  
Silberstraße 22, D-44137 Dortmund  
Telefon: +49-231-4764 3757  
Telefax: +49-231-4764 3747  
w.utermann@villa-grisebach.de

# Repräsentanzen *Representatives*

## **Norddeutschland**

Stefanie Busold  
Sierichstraße 157 · D-22299 Hamburg  
Telefon: +49-40-4600 9010 · Telefax: +49-40-4600 9010  
Mobil: +49-172-540 9073 · busold@villa-grisebach.de

## **Rheinland/Ruhrgebiet/Benelux**

Daniel von Schacky  
Villa Grisebach Auktionen  
Bilker Straße 4-6 · D-40213 Düsseldorf  
Telefon: +49-211-8629 2199 · Telefax: +49-211-8629 2198  
Mobil: +49-151-1907 7721 · schacky@villa-grisebach.de

## **Baden-Württemberg**

Dr. Annegret Funk  
Im Buchrain 15 · D-70184 Stuttgart  
Telefon: +49-711-248 4857 · Telefax: +49-711-248 4404  
Mobil: +49-172-765 2365 · funk@villa-grisebach.de

## **Bayern**

Dorothee Gutzeit  
Villa Grisebach Auktionen  
Prannerstraße 13 · D-80333 München  
Telefon: +49-89-22 7632/33 · Telefax: +49-89-22 3761  
Mobil: +49-172-381 5640 · gutzeit@villa-grisebach.de

## **Westfalen**

Donata von Daniels  
Barkhauser Weg 22 · D-33818 Leopoldshöhe  
Telefon: +49-5202-2022 · Telefax: +49-5202-5072  
Mobil: +49-171-275 9018 · daniels@villa-grisebach.de

## **Hessen**

Dr. Arnulf Herbst  
Aystettstraße 4 · D-60322 Frankfurt am Main  
Telefon: +49-69-97 699 484 · Telefax: +49-69-9769 9486  
Mobil: +49-172-101 2430 · herbst@villa-grisebach.de

## **Schweiz**

Verena Hartmann  
Villa Grisebach Auktionen AG · Bahnhofstr. 14 · CH-8001 Zürich  
Telefon: +41-44-212 8888 · Telefax: +41-44-212 8886  
Mobil: +41-79-221 3519 · auktionen@villa-grisebach.ch

## **USA/Kanada**

Monika Stump Finane  
Villa Grisebach Auctions Inc.  
120 East 56th Street, Suite 635, USA-New York, NY 10022  
Telefon: +1-212-308 0762 · Telefax: +1-212-308 0655  
Mobil: +1-917- 981 1147 · auctions@villa-grisebach.com

## **Auktionatoren**

öffentlich bestellt und vereidigt:  
Peter Graf zu Eltz, Salzburg  
Bernd Schultz, Berlin  
Dr. Markus Krause, Berlin



# Frühjahrsauktionen in Berlin

*30. Mai bis 2. Juni 2012*



*Kunst des 19. Jahrhunderts*  
Mittwoch, 30. Mai 2012 · 14.30 Uhr



*Photographie*  
Mittwoch, 30. Mai 2012 · 17 Uhr



*Ausgewählte Werke*  
Donnerstag, 31. Mai 2012 · 17 Uhr



*Klassische Moderne*  
Freitag, 1. Juni 2012 · 11 Uhr



*Kunst nach 1945*  
Freitag, 1. Juni 2012 · 14.30 Uhr



*Third Floor*  
*Schätzwerte bis € 3.000*  
Samstag, 2. Juni 2012  
Teil I · 11 Uhr / Teil II · 14.30 Uhr

## *Vorbesichtigung in Berlin · 25. bis 29. Mai 2012*

Villa Grisebach · Freitag bis Montag 10 bis 18.30 Uhr · Dienstag 10 bis 17 Uhr

Weitere Informationen und alle Termine unter [www.villa-grisebach.de](http://www.villa-grisebach.de)

Fasanenstraße 25 · D-10719 Berlin  
Telefon: +49-30-885 915-0  
[www.villa-grisebach.de](http://www.villa-grisebach.de)

# GRISEBACH

# Hinweise zum Katalog

1. Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.
2. Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:  
1 US \$ = EUR 0,750 (Kurs vom 2. April 2012)
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, wobei bei Originalen die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben wird. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand. Bei druckgraphischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet.
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.
9. Die Kunstwerke, die mit <sup>R</sup> hinter der Losnummer gekennzeichnet sind, unterliegen der Regelbesteuerung (§ 4 der Versteigerungsbedingungen).

# Catalogue Instructions

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:  
1 US \$ = EUR 0,750 (rate of exchange 2 April 2012)
3. The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. These titles are printed within quotation marks. Undated works have been assigned approximate dates by Villa Grisebach based on stylistic grounds and available literature.
4. Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width) 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 designations for these works are not noted in the catalogue. “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 Villa Grisebach Auktionen.
8. Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.
9. For those works of art with R following the lot number the standard VAT is applicable (§ 4 Conditions of Auction).

www.villa-grisebach.de



**BIETEN / NOTIEREN**

**SUCHAUFRÄGE**

**ANMELDEN ZUR AUKTION**

**AUKTION LIVE**

**NEWSLETTER**

**MEIN BENUTZERKONTO**

Möchten Sie in Zukunft diese Funktionen online nutzen, können Sie sich über unsere Homepage als Interessent oder als Bieter mit Grisebach-Karte registrieren!



Immer wenn Sie dieses Symbol in unserem online-Katalog sehen, können Sie sich die erläuternden Texte zu den ausgewählten Kunstwerken anhören.

Fasanenstraße 25 · D-10719 Berlin  
Telefon: +49-30-885 915-0  
www.villa-grisebach.de

GRISEBACH

# Werkverzeichnisse

## *Catalogues raisonnés*

### **Archipenko, Alexander**

Barth, Anette:

Alexander Archipenko's plastisches Œuvre.

Erster Teil: Seine Bedeutung für die Skulptur des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Lichtplastiken.

Zweiter Teil: Werkverzeichnis. Frankfurt a.M. u.a., Peter Lang, 1997  
Karshan, Donald:

The Sculpture and Graphic Art Including a Print Catalogue  
Raisonné. Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1974

Karshan, Donald:

Archipenko. Sculpture, Drawings and Prints 1908–1963.  
Danville/Kentucky, Centre College, 1985

### **Barlach, Ernst**

Laur, Elisabeth:

Ernst Barlach. Das plastische Werk. Werkverzeichnis 2.

Güstrow, Ernst Barlach Stiftung, 2006. (Das bildnerische Werk.

Plastik, Zeichnung, Druckgraphik, Band 2, gleichzeitig Band 11  
des Gesamtwerks)

### **Botero, Fernando**

Hobi, Carole:

Fernando Botero. Monograph and Catalogue Raisonné.  
Paintings 1975–1990. Lausanne, Acatos, 2000

### **Buchheister, Carl**

Buchheister, Elisabeth und Kemp, Willi:

Carl Buchheister: Monographie und Werkverzeichnis der abstrakten  
Arbeiten. Band 1: Monographie. Band 2: Werkverzeichnis.

Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1998

### **Dix, Otto**

Pfäffle, Suse:

Nachtrag zum Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen  
von Otto Dix. In Ausstellungskatalog: Geisterbahn und Glanzrevue.

Otto Dix. Aquarelle und Gouachen. Bucerus Kunst Forum, Hamburg.  
München, Hirmer Verlag, 2007

### **Ernst, Max**

Leppien, Helmut R.:

Max Ernst. Das graphische Werk. Hrsg. Werner Spies.

Houston u.a., Menil Foundation u.a., 1975

(Max Ernst. Œuvre-Katalog)

### **Fischer, Lothar**

Dornacher, Pia:

Lothar Fischer. Das plastische Werk 1953–1998. Werkverzeichnis.  
Bramsche, Rasch Verlag, 1998

### **Heckel, Erich**

Hüneke, Andreas:

Erich Heckel. Werkverzeichnis der Ölgemälde

Band 1 und 2. München, Hirmer Verlag. (erscheint 2012)

Vogt, Paul:

Erich Heckel. Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1965

### **Heldt, Werner**

Seel, Eberhard und Freifrau von Wolff Metternich, Holle:

Werkkatalog. In: Werner Heldt. Hrsg. Wieland Schmied.

Köln, DuMont Buchverlag, 1976

### **Hofer, Karl**

Wohlert, Karl Bernhard:

Karl Hofer, Werkverzeichnis der Gemälde.

Band 1–3. Köln, Van Ham Art Publications, 2008

### **Jawlensky, Alexej von**

Jawlensky, Maria, Pieroni-Jawlensky, Lucia und Jawlensky, Angelica:

Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings.

Band 1: 1890–1914. Band 2: 1914–1933. Band 3: 1934–1937.

Band 4: The Watercolours and Drawings 1890–1938,

with addenda to the Catalogue of the Oil Paintings.

München, Verlag C. H. Beck, 1991–1998

### **Kandinsky, Wassily**

Barnett, Vivian Endicott:

Kandinsky. Werkverzeichnis der Zeichnungen.

Erster Band: Einzelblätter. Zweiter Band: Skizzenbücher.

München, Verlag C.H.Beck, 2006–2007

### **Laserstein, Lotte**

Krausse, Anna-Carola:

Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken,  
1910–1937 (CD-ROM). In: Lotte Laserstein. My Only Reality.

Meine einzige Wirklichkeit. Anlässlich der Ausstellung Museum

Ephraim-Palais Berlin 2003–2004.

Berlin, Das verborgene Museum, 2003

**Lempicka, Tamara de**

Blondel, Alain:  
Tamara de Lempicka. Catalogue raisonné 1921–1979.  
Lausanne, Ed. Acatos, 1999

**Mataré, Ewald**

Schilling, Sabine Maja:  
Ewald Mataré. Das plastische Werk. Werkverzeichnis.  
Köln, Wienand Verlag, 2. Auflage, 1994

**Modersohn-Becker, Paula**

Busch, Günter, Schicketanz, Milena und Werner, Wolfgang:  
Paula Modersohn-Becker, Werkverzeichnis der Gemälde.  
Band I und II. München, Hirmer Verlag, 1998

**Munch, Edvard**

Schiefler, Gustav:  
Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906.  
Oslo, Cappelen, reprint, 1974  
Woll, Gerd:  
Edvard Munch. Werkverzeichnis der Graphik.  
München, Verlag C.H. Beck, 2001

**Nay, Ernst Wilhelm**

Scheibler, Aurel:  
Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde.  
Band 1: 1922–195. Band 2: 1952–1968.  
Köln, DuMont Verlag, 1990

**Nolde, Emil**

Schiefler, Gustav:  
Emil Nolde. Das graphische Werk. Bearbeitet und mit  
Abbildungen versehen von Christel Mosel. Neu bearbeitet,  
ergänzt und mit einer Einführung versehen von Martin Urban.  
Band I: Die Radierungen. Band II: Holzschnitte, Lithographien,  
Hektographien. Köln, DuMont Verlag, 1995–1996.  
Urban, Martin:  
Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde.  
Band 1: 1895–1914. Band 2: 1915–1951.  
München, Verlag C. H. Beck, 1987–1990

**Putz, Leo**

Putz, Helmut:  
Leo Putz 1869–1940. Werkverzeichnis in zwei Bänden.  
Wolznach, Kastner, 1994

**Radziwill, Franz**

Schulze, Rainer W.:  
Werkverzeichnis. In: Franz Radziwill. 1895–1983. Monographie und  
Werkverzeichnis. Anlässlich der Ausstellung 'Das größte Wunder ist  
die Wirklichkeit'. Kunsthalle Emden. Hrsg. Andrea Firmenich und  
Rainer W. Schulze. Köln, Wienand Verlag, 1995

**Rohlf, Christian**

Köcke, Ulrike:  
Werkverzeichnis. In: Christian Rohlf. Œuvre-Katalog der Gemälde.  
Hrsg. Paul Vogt. Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1978

**Serra, Richard**

Janssen, Hans und Rapmund, Jacqueline:  
Richard Serra. Drawings. Zeichnungen 1969–1990. Catalogue  
Raisonné. Werkverzeichnis. Hrsg. Hans Janssen und  
Bonniefantemuseum Maastricht.  
Bern, Benteli Verlag, 1990

**Sintenis, Renée**

Buhlmann, Britta E.:  
Renée Sintenis. Werkmonographie der Skulpturen.  
Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987

**Stöhrer, Walter**

Forstbauer, Hanne u.a.:  
Walter Stöhrer. Werkverzeichnis der Malerei 1957–1999. Hrsg.  
Walter Stöhrer-Stiftung. Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 2008

**Winter, Fritz**

Lohberg, Gabriele:  
Fritz Winter. Leben und Werk. München, Bruckmann Verlag, 1986



# Versteigerungsbedingungen der Villa Grisebach Auktionen GmbH

## § 1 Der Versteigerer

1. Die Versteigerung erfolgt im Namen der Villa Grisebach Auktionen GmbH – nachfolgend: „Grisebach“ genannt. Der Auktionator handelt als deren Vertreter. Er ist gem. § 34b Abs. 5 GewO öffentlich bestellt. Die Versteigerung ist somit eine öffentliche Versteigerung i.S. § 474 Abs. 1 S. 2 und § 383 Abs. 3 BGB.
2. Die Versteigerung erfolgt in der Regel für Rechnung des Einlieferers, der unbenannt bleibt. Nur die im Eigentum von Grisebach befindlichen Kunstgegenstände werden für eigene Rechnung versteigert. Sie sind im Katalog mit „E“ gekennzeichnet.
3. Die Versteigerung erfolgt auf der Grundlage dieser Versteigerungsbedingungen. Die Versteigerungsbedingungen sind im Auktionskatalog, im Internet und durch deutlich sichtbaren Aushang in den Räumen von Grisebach veröffentlicht. Durch Abgabe eines Gebots erkennt der Käufer diese Versteigerungsbedingungen als verbindlich an.

## § 2 Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

1. **Katalog**

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

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

Für jeden der zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände kann bei ernstlichem Interesse ein Zustandsbericht von Grisebach angefordert und es können etwaige von Grisebach eingeholte Expertisen eingesehen werden. Die im Katalog, im Zustandsbericht oder in Expertisen enthaltenen Angaben und Beschreibungen sind Einschätzungen, keine Garantien im Sinne des § 443 BGB für die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes.

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

Alle zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände werden vor der Versteigerung zur Vorbesichtigung ausgestellt und können besichtigt und geprüft werden. Ort und Zeit der Besichtigung, die Grisebach festlegt, sind im Katalog angegeben. Die Kunstgegenstände sind gebraucht und werden in der Beschaffenheit versteigert, in der sie sich im Zeitpunkt der Versteigerung befinden.
3. Grisebach bestimmt Ort und Zeitpunkt der Versteigerung. Sie ist berechtigt, Ort oder Zeitpunkt zu ändern, auch wenn der Auktionskatalog bereits versandt worden ist.

## § 3 Durchführung der Versteigerung

1. **Bieternummer**

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

Von 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, Los-Nummern zu verbinden oder zu trennen oder eine Los-Nummer zurückzuziehen.

Der Preis wird bei Aufruf vom Auktionator festgelegt, und zwar in Euro. Gesteigert wird um jeweils 10 % des vorangegangenen Gebots, sofern der Auktionator nicht etwas anderes bestimmt.
3. **Gebote**
  - a) **Gebote im Saal**

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

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

Mit Zustimmung von Grisebach können Gebote auf einem dafür vorgesehenen Formular auch schriftlich abgegeben werden. Sie müssen vom Bieter unterzeichnet sein und unter Angabe der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels den für den Kunstgegenstand gebotenen Hammerpreis nennen. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen. Mit dem schriftlichen Gebot beauftragt der Bieter Grisebach, seine Gebote unter Berücksichtigung seiner Weisungen abzugeben. Das schriftliche Gebot wird von Grisebach nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten.

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

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

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

Die telefonischen Gebote werden von einem während der Versteigerung im Saal anwesenden Mitarbeiter von Grisebach entgegengenommen und unter Berücksichtigung der Weisungen des Bieters während der Versteigerung abgegeben. Das von dem Bieter genannte Gebot bezieht sich ausschließlich auf den Hammerpreis, umfasst also nicht Aufgeld, etwaige Umlagen und Umsatzsteuer, die hinzukommen. Das Gebot muss den Kunstgegenstand, auf den es sich bezieht, zweifelsfrei und möglichst unter Nennung der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels, benennen.

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

d) *Gebote über das Internet*

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

Gebote über das Internet sind nur rechtswirksam, wenn sie hinreichend bestimmt sind und durch Benutzernamen und Passwort zweifelsfrei dem Bieter zuzuordnen sind. Die über das Internet übertragenen Gebote werden elektronisch protokolliert. Die Richtigkeit der Protokolle wird vom Käufer anerkannt, dem jedoch der Nachweis ihrer Unrichtigkeit offensteht. Grisebach behandelt Gebote, die vor der Versteigerung über das Internet abgegeben werden, rechtlich wie schriftliche Gebote. Internetgebote während einer laufenden Versteigerung werden wie Gebote aus dem Saal berücksichtigt.

4. *Der Zuschlag*

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

§ 4 **Kaufpreis, Zahlung, Verzug**

1. *Kaufpreis*

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

- A. Bei im Katalog mit dem Buchstaben „R“ hinter der Losnummer gekennzeichneten Kunstgegenständen berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:
- a) *Aufgeld*  
Auf den Hammerpreis berechnet Grisebach ein Aufgeld von 22%. Auf den Teil des Hammerpreises, der 1.000.000 EUR übersteigt wird ein Aufgeld von 15% berechnet.
- b) *Pauschale Gebühr für Folgerecht*  
Auf alle Originalwerke der bildenden Kunst und der Photographie, deren Urheber noch nicht 70 Jahre vor dem Ende des Kalenderjahres des Verkaufs verstorben ist, erhebt Grisebach eine pauschale Gebühr in Höhe von 1,5% des Hammerpreises, maximal 6.250,00 EUR.
- c) *Umsatzsteuer*  
Auf den Hammerpreis, das Aufgeld und die pauschale Gebühr für das Folgerecht wird die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer erhoben (Regelbesteuerung, mit „R“ gekennzeichnet). Sie beträgt für Originalwerke der bildenden Kunst derzeit 7%, bei Photographien sowie Bild- und Siebdrucken 19%.
- d) *Umsatzsteuerbefreiung*  
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die in Staaten innerhalb des Gemeinschaftsgebietes der Europäischen Union (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 des Gemeinschaftsgebietes 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.

- B. Bei Kunstgegenständen ohne besondere Kennzeichnung im Katalog berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:  
Bei Käufern mit Wohnsitz innerhalb der EU berechnet Grisebach auf den Hammerpreis ein Aufgeld von 30%. Auf den Teil des Hammerpreises, der 1.000.000 EUR 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 A ausgestellt werden. Dieser Wunsch ist bei Beantragung der Bieternummer anzugeben. Eine Korrektur nach Rechnungsstellung ist nicht möglich.
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 Katalogabbildungen 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 Schadensersatz 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.

# Conditions of Sale of Villa Grisebach Auktionen GmbH

## Section 1 The Auction House

1. The auction will be implemented on behalf of Grisebach Auktionen 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. 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 22% to the hammer price. A buyer's premium of 15% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000.

b) Lump sum fee for resale royalties

For all original works of art or photographs the creators of which have not

been dead for seventy (70) years prior to the end of that calendar year in which the sale is made, Grisebach will charge a lump sum fee of 1.5% of the hammer price, such fee being capped at EUR 6,250.00.

c) Turnover tax

The hammer price, the buyer's premium and the lump sum fee for resale royalties will all be subject to the statutory turnover tax in the respectively applicable amount (standard taxation provisions, marked by the letter "R"). For original works of art, the tax rate is currently 7%, for photographs, prints and screenprints, it is 19%.

d) Exemption from turnover tax

No turnover tax will be charged where works of art are sold that are acquired in states within the community territory of the European Union 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 Umsatzsteuer-gesetz (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.

B. 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 states within the community territory of the European Union, Grisebach will add a buyer's premium of 30% to the hammer price. A buyer's premium of 20% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. 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 A. 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.

2. Due date and payment

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

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

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

Where the work of art is sold to a bidder who has submitted a lower bid, or where it is sold at the next auction or the auction after that, the original buyer

moreover shall be held liable for any amount by which the proceeds achieved at that subsequent auction are lower than the price it had bid originally. Grisebach has the right to exclude the defaulting buyer from future auctions and to forward the name and address of that buyer to other auction houses so as to enable them to exclude him from their auctions as well.

### **Section 5 Post Auction Sale**

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

### **Section 6 Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction**

#### **1. Pick-up**

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

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

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

#### **2. Storage**

Grisebach shall store the work of art acquired at auction until it is picked up, doing so at the longest for one (1) month, and shall insure it at its own cost, the amount insured being equal to the purchase price. Thereafter, Grisebach shall have the right to store the work of art with a specialized fine art shipping agent and to insure it there. At its choice, Grisebach may instead store the work of art in its own premises, charging a monthly lump-sum fee of 0.1 % of the purchase price for the costs of storage and insurance.

#### **3. Shipping**

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

#### **4. Default of acceptance**

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

#### **5. Sale to other parties**

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

### **Section 7 Liability**

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

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

# Einliefererverzeichnis *Consignor Index*

# Impressum *Catalogue*

[3008] 12 [3015] 36 [3017] 23 [3027] 58 [3028] 37 [3037] 1  
[3053] 39 [3084] 52, 53 [3099] 47 [3100] 19 [3103] 5 [3109] 16  
[3111] 44 [3117] 32 [3132] 54 [3147] 43 [3152] 41 [3162] 20, 31  
[3185] 8 [3191] 55 [3204] 50 [3217] 57 [3224] 60 [3243] 10  
[3252] 21 [3254] 3 [3271] 29 [3282] 40 [3284] 11 [3306] 17, 18, 22  
[3312] 25 [3316] 42, 56 [3322] 33 [3330] 15 [3332] 61 [3344] 4  
[3360] 7 [3371] 13 [3376] 35 [3379] 26 [3380] 34, 59 [3386] 30  
[3404] 27 [3409] 49 [3411] 2 [3412] 9 [3418] 28 [3420] 6 [3421] 14  
[3427] 45 [3429] 62 [3433] 51 [3459] 46 [3460] 48 [3461] 24  
[3462] 7a [E] 38

Herausgegeben von:

Villa Grisebach Auktionen GmbH,  
Fasanenstraße 25, D-10719 Berlin  
Geschäftsführer:

Bernd Schultz, Micaela Kapitzky, Florian Illies,  
Dr. Markus Krause, Daniel von Schacky, Rigmor Stüssel  
HRB 25 552, Erfüllungsort und Gerichtsstand Berlin

Katalogbearbeitung:

Dr. Markus Krause, Traute Meins, Stefan Pucks,  
Daniel von Schacky, Dr. Martin Schmidt

Provenienzforschung:

Dr. Sibylle Ehringhaus, Miriam Klug

Textbeiträge: NB (Nina Barge), UC (Ulrich Clewing),  
AF (Dr. Andreas Fluck), OH (Oliver Hell), FI (Florian Illies),

EO (Dr. Elke Ostländer), DvS (Daniel von Schacky),

MS (Dr. Martin Schmidt), sch (Susanne Schmid)

Photos: Photostudio Bartsch, Karen Bartsch

Photobearbeitung: Ulf Zschommler

© VG Bildkunst, Bonn 2012 (für vertretene Künstler)

© Mike Wolff, Berlin

© Peter Schälchli, Zürich (Lose 15 und 28)

Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich,  
die Rechteinhaber ausfindig zu machen.

Graphik-Design: BOROS, Wuppertal

Produktion/DTP: Daniel Lamprecht

Database-Publishing: Digitale Werkstatt, J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie: Königsdruck GmbH

Gedruckt auf Maxisatin, 150 g/qm

Schrift: Didot und Corporate S

## Abbildungen auf dem Umschlag:

Vorderseite: Fernando Botero · Los 46 (Ausschnitt)

Rückseite: Sigmar Polke · Los 57

© VG Bildkunst, Bonn 2012

Doppelseite vorn: Alexej von Jawlensky · Los 10 (Ausschnitt)

Doppelseite hinten: Otto Modersohn · Los 5 (Ausschnitt)

© VG Bildkunst, Bonn 2012



Ο. Μιδερσόν 1894





GRISEBACH

*Small signature or mark in the bottom right corner.*