40 years GRISEBACH



Ausgewählte Werke

26. November 2026

Ausgewählte Werke

Auktion Nr. 378
Berlin, Donnerstag 26. November 2026
18 Uhr

Selected Works

Auction No. 378
Berlin, Thursday 26 November 2026
6 pm

GRISEBACH







Los 48 (Detail)



Los 45



Los 26

Experten Specialists

Dr. Markus Krause
Moderne Kunst

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

Micaela Kapitzky
Moderne Kunst

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

Daniel von Schacky
Zeitgenössische Kunst

+49 30 885 915 28
daniel.schacky@grisebach.com

Diandra Donecker

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

Dr. Mario von Lüttichau
Wissenschaftlicher Berater

+49 170 2869 085
mario.luettichau@grisebach.com

Sandra Espig
Moderne Kunst

+49 30 885 915 4428
sandra.espig@grisebach.com

Traute Meins
Moderne Kunst

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

Irene Sieberger
Zeitgenössische Kunst

+49 30 885 915 47
irene.sieberger@grisebach.com

Cecilia Hock
Zeitgenössische Kunst

+49 30 885 915 4491
cecilia.hock@grisebach.com

Felicitas von Woedtke
Zeitgenössische Kunst

+49 30 885 915 4497
felicitas.woedtke@grisebach.com

Dr. Anna Ahrens
Kunst des 19. Jahrhunderts

+49 30 885 915 48
anna.ahrens@grisebach.com

Frida-Marie Grigull
Kunst des 19. Jahrhunderts

+49 30 885 915 4493
frida-marie.grigull@grisebach.com

Luca Joel Meinert
Kunst des 19. Jahrhunderts

+49 30 885 915 4494
luca.meinert@grisebach.com

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com



Los 17, Los 41

Vorbesichtigung Preview

Ausgewählte Werke

München

26. Oktober, 17 bis 20 Uhr
27. & 28. Oktober, 10 bis 18 Uhr

Grisebach
Türkenstraße 104
80799 München

Frankfurt am Main

30. Oktober 17 bis 21 Uhr
31. Oktober 11 bis 18 Uhr

GRISEBACH × GALERIE ANITA BECKERS
Braubachstraße 9
60311 Frankfurt am Main

Großformatige zeitgenössische Kunstwerke

31. Oktober 11 bis 18 Uhr

GRISEBACH × LEPTIEN 3
Große Friedberger Str. 29–31
60313 Frankfurt

Hamburg

2. November, 17 bis 20 Uhr
3. November, 10 bis 18 Uhr
4. November, 10 bis 15 Uhr

GRISEBACH × JB FINEARTS
Tesdorpfstraße 21
20148 Hamburg

Zürich

6. November, 17 bis 20 Uhr
7. & 8. November, 10 bis 18 Uhr

GRISEBACH × GALERIE HAAS
Rämistrasse 35
8001 Zürich

Düsseldorf

10. November, 18 bis 21 Uhr
11. November, 12 bis 18 Uhr
12. November, 12 bis 16 Uhr

Grisebach
Bilker Straße 4-6
40213 Düsseldorf

Sämtliche Werke

Berlin

19. bis 24. November, 10 bis 18 Uhr
25. November, 10 bis 15 Uhr

Grisebach
Fasanenstraße 25 und 27
10719 Berlin

1 Wojciech Fangor

Warschau 1922 – 2015 Błędów

„B 50". 1965

Öl auf Leinwand. 60 × 60 cm (23 ⅝ × 23 ⅝ in.). Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, betitelt und datiert: FANGOR B 50 1965. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Galerie Springer, Berlin. Das Werk ist im Online-Werkverzeichnis des Künstlers unter der Nr. P. 459 registriert. [3011] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Springer, Berlin (1965) / Privatsammlung, Berlin (seit Mitte der 1960er-Jahre)

EUR 100.000–150.000
USD 112,000–169,000

Wojciech Fangors Gemälde stellen die traditionelle Vorstellung von Bildraum grundlegend infrage. In seinen monumentalen, scheinbar „randlosen" Abstraktionen entfaltet sich Raum nicht hinter der Bildfläche, sondern als dynamisches Feld zwischen Leinwand und Betrachter. „B 50" aus dem Jahr 1965 ist ein prägnantes Beispiel dieser charakteristischen Auseinandersetzung mit Wahrnehmung, Farbe und Raum.

1922 in Warschau geboren, entwickelte Fangor nach frühen gegenständlichen Arbeiten und seiner Beschäftigung mit der Plakatkunst eine radikal neue Bildsprache. An die Stelle klar definierter Konturen traten verschwimmende Kreise, Ellipsen und Farbfelder, die sich scheinbar von der Leinwand lösen. Internationale Aufmerksamkeit erlangte Fangor mit seiner Teilnahme an „Fifteen Polish Painters" im Museum of Modern Art in New York 1961 und an der wegweisenden Ausstellung „The Responsive Eye" 1965. Im selben Jahr wurde „B 50" geschaffen, im Zuge einer Ausstellung der Berliner Galerie Springer. 1970 widmete ihm das Solomon R. Guggenheim Museum in New York eine Einzelausstellung.

Fangors Bildsprache speiste sich nicht zuletzt aus seiner Faszination für Kosmos, Wahrnehmung und die wissenschaftlich-technologischen Umbrüche seiner Zeit. Der Wettlauf ins All veränderte in den 1950er- und 1960er-Jahren die Vorstellung von Raum und Erde nachhaltig. Fangors schwebende Kreise und Farbsphären erinnern an Himmelskörper, ohne diese unmittelbar abzubilden. Sie übersetzen die Erfahrung räumlicher Ungewissheit in eine eigenständige visuelle Sprache.

Im Zentrum seiner Malerei steht zugleich die Frage, wie Wahrnehmung selbst zum Gegenstand der Kunst werden kann. Die Farbfelder mit ihren weichen Übergängen entziehen sich einem klaren Fokus: Beim Versuch, die Formen zu fixieren, scheinen Konturen und Farben in Bewegung zu geraten und sich aufzulösen. Fangor bezeichnete dieses Phänomen als „Positive Illusory Space" (P.I.S.). Anders als in der traditionellen Perspektive, in der der dargestellte Raum hinter der Bildebene liegt, erstreckt sich die räumliche Illusion seiner Gemälde nach außen, in den realen Raum vor der Leinwand. Die eigentliche Dynamik des Bildes entsteht somit im Zwischenraum, in dem Auge und Bild aufeinandertreffen.

Die ausgewogene Farbintensität von Fangors Kompositionen erschwert eine eindeutige Trennung von Form und Grund. Die Übergangszonen zwischen den Farbfeldern entwickeln eine eigene visuelle Energie und lassen das Bild zugleich flächig und räumlich erscheinen. In „B 50" geht dunkles Violett in leuchtendes Türkis und schließlich in ein stilles Weiß über. Die Komposition wirkt zugleich präsent und entzogen, statisch und in Bewegung.

Von besonderem Reiz ist, dass sich das Gemälde seit Ende der 1960er-Jahre in ein und derselben Privatsammlung befindet und nun erstmals wieder auf den Markt kommt. Auch Jahrzehnte nach seiner Entstehung bewahrt „B 50" seine Fähigkeit, den Blick herauszufordern und die Grenzen zwischen Bild, Raum und Wahrnehmung neu zu definieren. IS







František Kupka. 1944

Simon Elson Die Welt der Schwingungen – wie František Kupka Form und Farbe zum Klingen brachte

Konnte er eigentlich irgendetwas nicht? Das fragt man sich manchmal bei dem tschechischen Modernisten František Kupka, diesem Pionier der Abstraktion. Eine rhetorische Frage, denn Kupka konnte alles. Er hat die gesamte Welt aufgesogen, auch die der malerischen Stile, und dann zu Kunst verdichtet. Er malte lichtdurchlässig getupft wie die Impressionisten, modern realistisch wie Lovis Corinth und zeichnete locker-amüsant wie Toulouse-Lautrec. Er wandte sich dem Symbolismus à la Klimt zu, entwarf seine Kunst esoterisch-kosmisch wie Hilma af Klint oder später nüchtern-geometrisch wie Mondrian.

Vor allem aber verstand Kupka es, ganz er selbst zu sein. Das zeigt das Gemälde „Vibrantes" von 1952 exzellent. Wie so viele seiner späten Werke bezieht es sich auf eine frühere Arbeit – in diesem Fall auf eine Gouache von 1922. Da hatte Kupka, aus der böhmischen Provinz stammend, in Paris schon die europäische Kunstwelt erobert. Mit einer offenen Vielfalt der Stile. Mit einem zielgerichteten Abstraktionswillen, der die Moderne voranbrachte. Mit einem Außenseitertum im Zentrum der Avantgarde. Und auch mit der Weichheit, dem Flirren seiner Persönlichkeit, die alle Formen, auch die geometrisch strengeren, in Schwingung versetzte. Er selbst brachte sein Werk mit Musik in Verbindung, etwa bei dem Bild „Les Touches de piano. Le Lac" von 1909, das den Übergang vom Realistisch-Symbolischen zum Abstrakten markiert. Kupkas gesamtes Schaffen scheint das lyrische Fließen von Smetanas „Moldau" und die rhythmisch moderne Urgewalt von Strawinskys „Sacre du Printemps" spielend zu vereinen.

Am 23. September 1871 im ostböhmischen Opočno geboren, erhielt Kupka seine künstlerische Ausbildung an den Akademien in Prag (1889–1892) und Wien (ab 1892), wo er sich intensiv mit theosophischen und naturwissenschaftlichen Schriften auseinandersetzte. Im Frühjahr 1896 übersiedelte er nach Paris, verdiente seinen Lebensunterhalt als Buchillustrator und Karikaturist. 1906 zog Kupka in den Pariser Vorort Puteaux. Er wurde zum Weggefährten der Brüder Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon und Marcel Duchamp sowie von Robert Delaunay, Fernand Léger und Francis Picabia. Im Herbstsalon 1912 stellte Kupka seine epochalen Gemälde „Amorpha – Fugue à deux couleurs" und „Amorpha – Chromatique chaude" aus. Seine Gedanken zu dieser neuen, ungegenständlichen Malerei fasste er 1913 in der Schrift „Die Schöpfung in der bildenden Kunst" zusammen, die allerdings erst zehn Jahre später erschien.

Sein wichtigster früher Förderer und Hauptsammler wurde ab 1919 der Prager Industrielle Jindřich Waldes. 1921 zeigte die Pariser Galerie Povolozky Kupkas erste Einzelausstellung. 1931 gehörte er zu den Gründungsmitgliedern der Künstlervereinigung Abstraction-Création, unter anderem mit Hans Arp, Albert Gleizes, Jean Hélion und Auguste Herbin. Einen Meilenstein für seine internationale Rezeption markierte 1936 Alfred H. Barr Jr., der Kupka in der wegweisenden Schau „Cubism and Abstract Art" am Museum of Modern Art in New York als Pionier der ungegenständlichen Kunst verankerte. Nach 1945 zog sich der Künstler zunehmend in sein Atelier in Puteaux zurück und überführte seine frühen Entwürfe in eine radikale geometrische Spätphase. Öffentlich präsent blieb er dennoch: Bis zu seinem Lebensende stellte er regelmäßig im Salon des réalités nou-

velles aus, dem zentralen Forum der abstrakten Kunst im Paris der Nachkriegszeit. Kupka starb am 24. Juni 1957 in Puteaux. Bereits im Jahr darauf würdigte ihn das Musée national d'art moderne in Paris mit einer Retrospektive.

Mit dem 1952 in seinem Atelier in Puteaux vollendeten Gemälde „Vibrantes" gelangt František Kupka zur Quintessenz seines Spätwerks. In den Jahren des Rückzugs formulierte der Pionier der ungegenständlichen Malerei eine Synthese seiner lebenslang entwickelten Raum- und Farbtheorien. In Ludmila Vachtovás Monografie, elf Jahre nach Kupkas Tod publiziert, steht ein Ausdruck des Künstlers, der sich wie eine Selbstbeschreibung seines Spätstils liest: „eine Art malerischer Geometrie der Gedanken". Zwar ist der Ausspruch nicht genau datiert, doch bei Kupka ist ohnehin alles mit allem verbunden. Nicht nur reichen die Wurzeln der Bildidee von „Vibrantes" tief in Kupkas frühe Pioniertage zurück; der Künstler zielte auch zeitlebens darauf, den gesamten Kosmos in seine Malerei zu bannen. John Russell, ein Kunstkritiker der „New York Times", beobachtete dies 1975 anlässlich der ersten großen US-Retrospektive im New Yorker Guggenheim: „Kupka tried to get the whole history of the universe into his paintings." Dabei ging es Kupka nicht darum, die Bewegung der äußeren Welt ins Bild zu überführen, wie es in seinen Augen etwa die Futuristen versuchten. Sondern es ging darum, eine eigenbildliche Bewegung zu erfinden. In einem Brief an seinen Freund, den Wiener Kunstkritiker Arthur Roessler, schrieb Kupka bereits 1913: „Wir müssen völlig neu anfangen. [...] Wenn wir eine Linie ziehen, einen Punkt setzen, sollte er so passend im Raum sitzen, dass man den Eindruck hat, es sei ein Ereignis [...] Dasselbe gilt für die Farbe."



Los 2

Genau dieses Ereignis von Form und Farbe wird in Kupkas „Vibrantes" meisterhaft angestoßen. Während das ziemlich genau vierzig Jahre früher gemalte „Fugue" eine Bewegung des Wirbelns erzeugt, spielt das spätere Bild mit Vibrationen. Der pastos-kreidige, nuancierte Weißgrund und die kantig klaren, aber mit freier Hand gezogenen schwarzen Balken und Farbfelder erzeugen eine Schwingung, die dem Werk seinen programmatischen Titel gibt. Hier, wo sich Linien und wolkig getupfte Flächen berühren, entsteht der Kosmos von Kupkas Kunst. In jungen Jahren hatten ihn lebensreformerische und theosophische Ideen geprägt, etwa im Wiener Umfeld von Karl Wilhelm Diefenbach. Man sieht das noch stark bei „Plans par couleurs, grand nu" und in seinen Durchbruchswerken „Amorpha – Fugue à deux couleurs" und „Amorpha – Chromatique chaude". Durch diese Bilder ordnete Guillaume Apollinaire ihn dem Orphismus zu, einer von Apollinaire selbst ausgerufenen neuen Strömung innerhalb der Avantgarde, die sich vom analytischen Kubismus Picassos und Braques abspaltete. Doch der war Kupka schon damals zu einfach, er wollte immer seinen eigenen Weg gehen. In seinem Spätwerk spürt man eher nüchterne Metaphysik als Esoterik. Höhere Gesetzmäßigkeiten erkannte Kupka schon lange nicht nur im energetisch Schwingenden und Kosmischen, sondern in der mathematisch-geometrischen Raumordnung. Ganz konkret etwa in den Kathedralen der Gotik und in antiken griechischen Tempeln. Er schrieb, ebenfalls an seinen Freund Roessler, nur ein Jahr nach dem Durchbruch: „Betrachten Sie die dorischen, ja selbst die ionischen Tempel, und Ihr Puls steigt rhythmisch an, um Sie in eine gehobene, feierliche Stimmung zu versetzen."

Vor Kupkas spätem Meisterwerk „Vibrantes" dürfen alle Betrachtenden etwas vergleichbar Stimulierendes erleben, wenn sie sich in die Feinheiten dieser spätmodernen Malerei vertiefen. Nicht weniger als feierlich dürfte die Stimmung der tschechischen Sammlerin Meda Mládková gewesen sein, als sie Kupka 1956 in Paris kennenlernte. Mládková war nämlich so bewegt von diesem Künstler, dass sie bis zu ihrem Tod 2022 mehr als 200 seiner Werke zusammentrug – heute im Museum Kampa in Prag aufbewahrt und ausgestellt.



František Kupka. „Trois bleus et trois rouges". 1957. Öl/Lwd. Centre Pompidou, Paris

2 František Kupka

Opočno 1871 – 1957 Puteaux

„Vibrantes“ („Vibrující“). 1952
Öl auf Leinwand. 69,5 cm × 70 cm (27 ⅜ × 27 ½ in.). Unten rechts signiert und datiert: Kupka 52. Rückseitig auf einem Etikett mit Tuschfeder beschriftet: KUPKA 13 Vibrantes 1952. Werkverzeichnis: Vachtova 348. [3011] Im Künstlerrahmen.

Provenienz
Eugénie Kupka, Paris (bis mindestens 1968) / Carl Laszlo, Basel / Privatsammlung, Berlin (wohl 1971 bei Carl Laszlo erworben)

EUR 150.000–200.000
USD 169,000–225,000

Ausstellung
VIII Salon des réalités nouvelles: Jubilé Kupka. Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 1953





Blick in die Ausstellung „Jubilé Kupka“. Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. 1953 (unser Bild ganz links)



Bernar Venet in seinem Garten in Le Muy

Irene Sieberger Monumentale Leichtigkeit – Bernar Venets „222.5° ARC x 4“

Bernar Venets „222.5° Arc x 4“ von 1999 veranschaulicht auf eindrucksvolle Weise seine konsequente Auseinandersetzung mit mathematischen Systemen, geometrischen Formen und den materiellen Bedingungen der Skulptur. Vier aus gerolltem Stahl gefertigte Bögen bilden eine elegante, monumentale Konstruktion. Bereits der Titel legt die formale Grundlage der Arbeit offen: Ein Winkel von 222,5 Grad wird vierfach in Stahl übersetzt. Die präzise Bezeichnung ist dabei Bestandteil des Konzepts und verweist unmittelbar auf das System, aus dem das Unikat hervorgegangen ist.

Seit den 1960er-Jahren überführt Venet mathematische und wissenschaftliche Strukturen in eine eigenständige künstlerische Sprache. An die Stelle des traditionell modellierten Körpers treten Linie, Winkel, Zahl und Material. Besonders deutlich wird dies in der Werkgruppe der „Arcs“, in der ein geometrisches Element zum Ausgangspunkt immer neuer räumlicher Konstellationen wird. Diese Haltung steht im Dialog mit der Minimal Art und Konzeptkunst, mit der Venet seit seinem Umzug nach New York 1966 unmittelbar in Berührung kam. Dort begegnete er Künstlern wie Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin und Carl Andre, deren Arbeiten ebenfalls von elementaren Formen, industriellen Materialien und systematischen Verfahren geprägt waren. Venet entwickelte diese Prinzipien jedoch in eine eigene Richtung weiter: Während die Minimal Art häufig eine klare formale Ordnung anstrebte, verband er mathematische Präzision zunehmend mit Zufall, Variabilität und dem Moment des Unbestimmten. In diesem Zusammenhang lässt sich auch ein Vergleich mit Max Bill ziehen. Während Bills Auseinandersetzung mit dem Möbiusband mathematische Kontinuität und formale Geschlossenheit veranschaulicht, wird die mathematische Vorgabe bei Venet zum Ausgangspunkt einer offenen räumlichen Untersuchung. Die exakte Regel führt nicht zu einer idealen Form, sondern zu einer Skulptur, deren Erscheinung sich erst im Verhältnis zum Raum und zum Betrachter voll entfaltet.

Der Stahl spielt dabei eine zentrale Rolle. Die abstrakte mathematische Vorgabe erhält durch die Übertragung in das industrielle Material Gewicht. Bereits der Prozess des Biegens macht diese physische Dimension erfahrbar: Die Kraft, die erforderlich ist, um den widerständigen Stahl in seine gekrümmte Form zu bringen, erzeugt ein Spannungsverhältnis zwischen Material, Form und Bewegung. In der fertigen Skulptur scheinen sich diese Kräfte in einem dynamischen Gleichgewicht fortzusetzen. Aus einer Zahl wird so eine körperlich erfahrbare Form, deren industrielle Herkunft in produktivem Gegensatz zur immateriellen Präzision des mathematischen Systems steht. Bei der vorliegenden Arbeit verstärkt die charakteristische rötliche Patina diesen Dialog zwischen industriellem Material und Umwelt: Die durch die Witterung hervorgerufene, vom Künstler gewollte Oxidation macht die Einwirkung der Elemente sichtbar und setzt die Skulptur in einen spannungsvollen Kontrast zu ihrer natürlichen Umgebung.

Die vier Bögen von „222.5° Arc x 4“ bilden keinen geschlossenen Körper, sondern definieren einen offenen Raum, in dem Material und Leere untrennbar verbunden sind. Ihre Krümmungen lenken den Blick, schaffen Zwischenräume und entfalten je nach Standort des Betrachters eine andere Wirkung. Die Skulptur erschließt sich daher erst in der Bewegung durch den Raum und im wechselnden Verhältnis ihrer Elemente. Die Wiederholung des Bogens verweist auf Venets systematisches Denken: Als elementare Einheit eines offenen Systems erzeugt der einzelne „Arc“ durch unterschiedliche Winkel und Konstellationen immer neue räumliche Möglichkeiten. So wird aus einer mathematischen Setzung eine körperlich erfahrbare Skulptur, deren Wirkung aus dem Zusammenspiel von Zahl, Linie, Stahl und Raum entsteht. In der Verbindung von konzeptueller Präzision und physischer Präsenz liegt die charakteristische Spannung von Bernar Venets Kunst.

3 Bernar Venet

Château-Arnoux-Saint-Auban 1941 – lebt in Le Muy

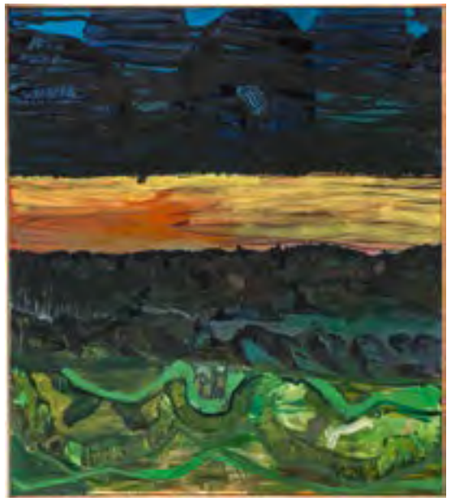
„222.5° ARC x 4“. 1999
Gewalzter Stahl. 301 × 312 × 56 cm (118 ½ × 122 ⅞ × 22 in.). Unten rechts betitelt: 222.5° ARC x 4. Das Werk ist unter der Nummer bv99s17 im Archiv des Künstlers registriert. Für dieses Werk kann ein vom Künstler signiertes Zertifikat ausgestellt werden. Unikat. [3189]

Provenienz
Bernar Venet Studio, Le Muy/Frankreich / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2017 über die Galerie Michael Fuchs, Berlin, beim Künstler erworben)

EUR 250.000–350.000
USD 281,000–393,000



Ute Diehl Geologie des Lichts – Per Kirkeby und sein „Himmel im Garten"



Los 4

Bevor Per Kirkeby Maler wurde, war er Geologe. Daher ist sein Blick auf die Landschaft durch eine wissenschaftliche Ausbildung bestimmt. Seit 1958 nahm er mehrmals an Expeditionen in Grönland teil, und die Geschichte vom Aufbau und von der Struktur der Erdkruste zog ihn vollkommen in ihren Bann. 1964 schloss er sein Studium mit einer Promotion über arktische Geologie ab und begann mit der Malerei.

„Die Geologie war so nah an einer künstlerischen Praxis, dass ich ebenso Kunst hätte wählen können. Es lief auf dasselbe hinaus", notierte er damals und setzte dann später seine geologischen Zeichnungen, die er bei den Expeditionen gemacht hatte, in Kunst um. So zeigen seine Gemälde große, sich überlagernde oder ineinandergeschobene Flächen, man ahnt Gestein und Geröll, und immer wieder halten horizontale Streifen die Komposition zusammen und deuten die Schichtung der Erde an.

Geologen leben ja in anderen Zeiträumen, und so war das Malen für Kirkeby fast wie ein erdgeschichtlicher Vorgang. Er nahm sich viel Zeit, arbeitete an mehreren Bildern gleichzeitig, wartete das langsame Trocknen der Ölfarbe ab und übermalte immer wieder, bis sich eine Sedimentation von Schichten bildete, so wie sich ja auch die Erde und ihre Landschaften in einem langen Prozess herausgebildet haben. Manchmal sollen in seinem monumentalen Atelier in Kopenhagen und in seinem Sommerdomizil auf der dänischen Insel Læso bis zu 20 großformatige Leinwände umgedreht an den Wänden gestanden haben.

Es ging ihm nicht darum, vorhandene Landschaften abzubilden, sondern neue Landschaften im Bild zu schaffen. „Geologie ist die Lehre von den Kräften hinter den Formen, sowohl der abbauenden wie der aufbauenden", sagte er und meinte damit die Gesteinskunde genauso wie seine Kunst. Es gibt in der Malerei von Kirkeby keine spontanen und pathetischen Gesten. Seine so wunderbar farbintensiven Gemälde, die mit den Jahren immer größer und leuchtender wurden, leben neben den Grundfarben Rot, Blau, Gelb auch von den vielen Zwischentönen, die ständig im Fluss sind, wie die Farben der Natur. Wir wissen, dass es tektonische Verschiebungen der Erdplatten gibt. Beobachten können wir solch unendlich langsame Veränderungen nicht, aber Kirkeby gelang es, in seinen Bildern den tellurischen Kräften etwas Sichtbarkeit zu verschaffen.

Im Jahr 2000 erlitt Per Kirkeby einen schweren Schlaganfall, der seine Wahrnehmung vorübergehend veränderte, doch drei Jahren später hatte er seine vollen physischen und geistigen Fähigkeiten wiedererlangt. In dieser Phase wiedergewonnener Lebenskraft malte er das angebotene Großformat „Himmel im Garten", ein Höhepunkt in seinem Schaffen. Nie zuvor war es ihm gelungen, das Licht so intensiv ins Bild zu bringen. Es ist ein immaterielles Licht, das aus dem Innern kommt, es schimmert durch die Vegetation, spiegelt sich im Wasser, leuchtet aus hellen Farbzonen, flackert, je nach Lichteinfall, im pastosen Farbauftrag der Bildoberfläche und bringt den gelb-orangen Horizont zum vulkanischen Aufleuchten. Das grob gespachtelte Nachtblau des Himmels aber lastet schwer auf der in horizontalen Bändern aufgebauten Komposition mit ihrer düsteren Wald- und Felslandschaft. Der Garten im Vordergrund mit seinem Blattwerk in gedämpften Grüntönen erscheint da als Ort der Zuflucht.

Kirkeby empfand die Arbeit an seinen Großformaten als mühsam, denn hier kommt die Malerei ja nicht aus dem Handgelenk, sondern aus dem ganzen Arm, er liebte die Vorstellung, in ein Bild hineingehen zu können wie in einen Garten. „Man nimmt ein bisschen Erde von hier und trägt es da rüber und pflanzt etwas. Das ist ein schönes Gefühl, deshalb habe ich so große Bilder gemalt."

Der endgültige und tragische Wendepunkt kam im Jahr 2013, als Kirkeby durch eine schwere Hirnverletzung die Fähigkeit verlor, Farben, Räume und Gesichter zu erkennen und zu verarbeiten. Er hat diesen Zustand mit grimmigem Humor durchgestanden. Als Geologe wusste er ja, dass selbst Granit, wenn er an die Erdoberfläche gebracht wird, unaufhaltsam zerfällt.



Caspar David Friedrich. „Der Mönch am Meer". 1808/10. Öl/Lwd. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

4 Per Kirkeby

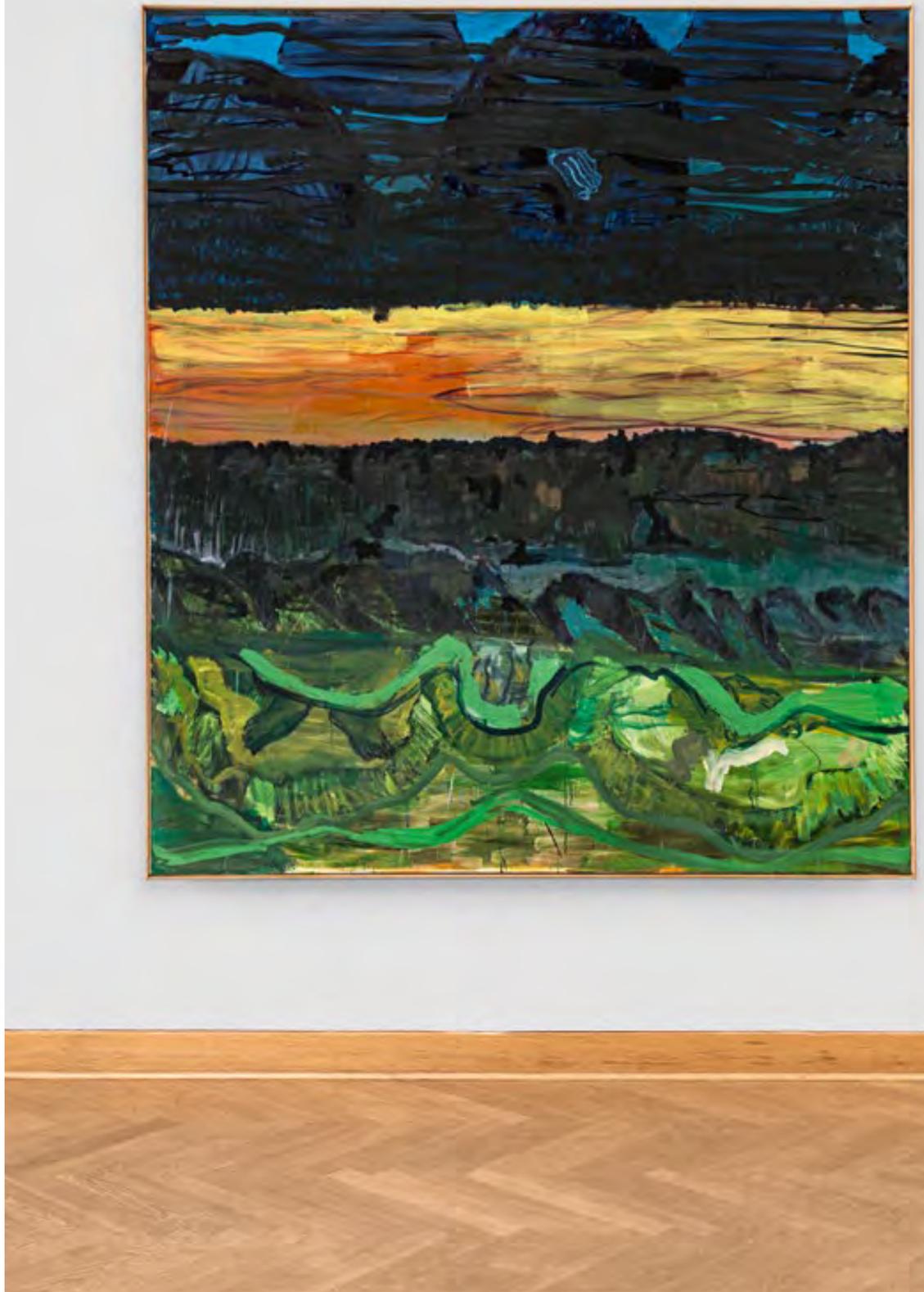
1938 – Kopenhagen – 2018

„Himmel im Garten“. 2003
Öl auf Leinwand. 228 × 202 cm (89 ¾ × 79 ½ in.). Rückseitig mit Pinsel in Grün monogrammiert, datiert und betitelt: PK 2003 Himmel im Garten. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Sammlung Essl, Klosterneuburg bei Wien. Das Gemälde wird von Ane Hejlskov Larsen aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis „Per Kirkeby. Paintings, overpaintings and blackboards 1990–2018“ (Band III). [3188] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Michael Werner, Köln / Sammlung Essl, Klosterneuburg bei Wien / Privatsammlung, Rheinland

EUR 200.000–300.000
USD 225,000–337,000

Ausstellung
Per Kirkeby: Neue Arbeiten. Köln, Galerie Michael Werner, 2003, m. Abb. / Der Himmel im Garten. Klosterneuburg bei Wien, Museum Essl, 2013/14









Marianne von Werefkin. Um 1889

Gloria Köpnick Vom Natureindruck zum Sinnbild – Marianne von Werefkins „Der Schnitter"

Gebeugt, mit der Sense über der Schulter und einem Rucksack auf dem Rücken, steigt ein ganz in Schwarz gekleideter Schnitter den Feldweg zu einer Anhöhe hinauf. Die zu einem dunklen Schatten zusammengefasste Figur platziert Marianne von Werefkin im Bildzentrum. Ein weites Feld gelb leuchtender Blumen und eine Wiese in sattem Grün säumen den Weg, der ihn in Richtung einer Kapelle führt. Im Hintergrund breitet sich eine weite, grün-weiß schimmernde Fläche aus, die von einer blau leuchtenden, mit weißen Höhungen versehenen Bergkette begrenzt wird. Die im Hintergrund luftig gesetzten Farben der Bergkette lassen den braunen Maluntergrund durchblicken, der selbst zur malerischen Erzählung des Gebirges beiträgt. Am Übergang der türkisen Fläche zu den Bergen deutet der entfernt liegende Turm einer Kirche eine Siedlung an.

Wie in einer Collage scheint Werefkin die einzelnen Elemente und Formen unseres in Tempera ausgeführten Gemäldes montiert zu haben: den Baum etwa und den Strauch am linken Bildrand, die beide kaum mit ihrer Umgebung verbunden sind. Im Gegenteil, Werefkin hebt sie – wie auch den Schnitter – durch helle Umrisslinien aus ihrer landschaftlichen Umgebung.

Motivisch fügt sich das Gemälde Marianne von Werefkins in die Bildwelten der Landschaft um Murnau ein. Der rund 70 Kilometer südlich von München im Alpenvorland zwischen Staffelsee und Riegsee gelegene Ort gehörte für die Künstlerpaare Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky sowie Gabriele Münter und Wassily Kandinsky ab 1908 zu den wichtigsten Orten ihres Schaffens. Murnau und die vielfältige, die Kleinstadt umgebende Landschaft bedeuteten für jeden Einzelnen von ihnen und den Austausch der Künstler untereinander einen entscheidenden Schritt in der künstlerischen Entwicklung in Hinblick auf Komposition und Bildaufbau, Farbwahl und Pinselduktus: Hier entstehen Gemälde, die zu den bedeutendsten Werken des Expressionismus zählen. Wie grundlegend für die jeweilige künstlerische Entwicklung der Austausch der Künstler untereinander war, notierte Gabriele Münter in ihrer Chronik der gemeinsamen Zeit 1911: „Es war eine schöne, interessante, freudige Arbeitszeit mit viel Gesprächen über Kunst […]. Wir alle 4 strebten sehr u. jeder einzelne entwickelte sich. […] Wir waren alle fleissig" (zit. nach: Annegret Hoberg (Hg.): Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel. 1902–1914. Briefe und Erinnerungen, München 1994, S. 46). Kraftvolle Farbflächen und starke Kontraste dominieren nun mehr und mehr Werefkins Werk.

Während sich die gemeinsame Zeit in Murnau im Werk Gabriele Münters, Wassily Kandinskys und Alexej von Jawlenskys in zahlreichen Gemälden, Studien und Skizzen niederschlug, findet sich die Topografie der Marktgemeinde im Voralpenland bei Marianne von Werefkin vor allem in unzähligen Skizzenbüchern wieder. Eindeutige Identifizierungen konkreter Orte sind – anders als bei den Werken der anderen Maler – schwierig. Bei Werefkin dominiert die Verfremdung und Loslösung vom konkreten Natureindruck zu einem übergeordneten Sinnbild. Für den Entstehungszeitraum gilt: Letztmalig verbrachte Marianne von Werefkin 1910 die Sommerzeit in Murnau. Stilistisch und motivisch ist unser Bild des Schnitters eng mit dem 1909 entstandenen Gemälde „Kreuz in Landschaft" verwandt, das ebenfalls dem Aufenthalt in Murnau zuzuordnen ist.

Die Zeit um 1910 bildet die wohl bedeutendste Schaffensphase Werefkins mit ihren ikonischen Hauptwerken, wie dem Selbstbildnis (um 1910, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München) oder „Der rote Baum" (1910, Fondazione Museo Marianne Werefkin, Ascona).

In einer Art Typenbildung wiederholt sie in dieser Zeit bestimmte Figuren, Bildelemente und Themen, darunter die gebeugt Gehenden (etwa in „Heimkehr",

um 1908), die ländliche Arbeit („Wäscherinnen", um 1909; „Die schwarzen Frauen", um 1909; „Rhythmen", 1910, oder auch „Mann mit Schafherde", um 1910), die Berglandschaft als Naturkulisse oder die zur Kapelle aufsteigenden Wanderer, ein Motiv, das sie noch bis in die 1920er-Jahre mehrfach aufgreift.

Die zentrale, titelgebende Figur des Gemäldes ist der Schnitter im Bildzentrum. Das klassische Motiv findet sich im Werk zahlreicher namhafter Künstler der Moderne wieder: von Pierre-Auguste Renoir (1873) über George Seurat (1881/82), Albert Weisgerber (1902), Kasimir Malewitsch (1909) bis zu Ferdinand Hodler (um 1910) und Karl Schmidt-Rottluff (etwa 1910 im Holzschnitt).



Los 5

Was mag die Künstler an diesem Sujet über die Begeisterung für das alltägliche Landleben und seine arbeitenden Menschen hinaus gereizt haben? Ferdinand Hodler, der sich dem Motiv des Mähers im Rahmen einer Gestaltung von schweizerischen Banknoten gewidmet hatte, interessierte sich vor allem für den fließenden, rhythmischen Bewegungsablauf.

Indes schreibt Vincent van Gogh, der sich mehrfach des Sujets angenommen hatte, in einem Brief an seinen Bruder Theo: „Ich sehe in diesem Schnitter eine schemenhafte Figur, eine Art Teufel, der in der Gluthitze kämpft, um mit seiner Arbeit zu Ende zu kommen. Ich sehe auch das Bild des Todes darin, in dem Sinn, dass die Menschheit der Weizen ist, der niedergemäht wird. Es ist also, wenn Du willst, das Gegenstück zu dem ‚Sämann', den ich früher versucht habe. Aber in diesem Tod ist nichts Trauriges, alles geschieht in vollem Licht, in einer Sonne, die alles mit Licht und reichem Gold überstrahlt" (Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo, Saint-Rémy-de-Provence, 5. und 6. September 1889, Brief Nr. 800, zit. nach: Vincent van Gogh. The Letters, URL: https://vangoghletters.org/vg/letters/let800/letter.html). Als schwarzer, gebückter Sensenmann, der den Weg zur Kapelle hinaufschreitet, spürt Werefkin offensichtlich nicht dem Aspekt der Bewegung des Mähens nach, vielmehr scheint es auch ihr um Tod und Vergänglichkeit zu gehen. Die Lichtstimmung des Bildes unterstreicht die düster-mystische Stimmung des Bildes – eine Atmosphäre, die sich in vielen ihrer Werke wiederfindet.

Die Verbindungen zum Werk Vincent van Goghs sind facettenreich. So wirkt dessen Œuvre in den Arbeiten von Werefkins Lebensgefährte Jawlensky nach, dem es 1908 gelungen war, ein Werk van Goghs für seine private Sammlung zu erwerben: „Van Gogh ist mir ein Lehrer und ein Vorbild gewesen", hatte sich Jawlensky bei der Schwägerin des Malers bedankt (zit. nach: Walter Feilchenfeldt: „By Appointment Only". Schriften zu Kunst und Kunsthandel. Cézanne und Van Gogh, Wädenswil 2005, S. 64f.). Und auch Werefkin selbst bezieht sich – wie im Folgenden 1905 – immer wieder auf das einflussreiche Werk: „Ich verstehe so gut die Idee van Goghs, das Weiße und Schwarze als zwei Farben zu behandeln und nicht als den Schatten, der mit dem Licht entgegengesetzt ist. Er hielt wenig von dem Credo der Koloristen, für die das Schwarze die Abwesenheit und das Weiße die Vereinigung aller Farben ist. Das Weiße und das Schwarze sind für van Gogh Werte, die den leuchtendsten Farben seiner Palette gleichwertig sind, sie sind zwei positive Werte" (zit. nach: Marianne Werefkin: Briefe an einen Unbekannten 1901–1905, hg. von Clemens Weiler, Köln 1960, S. 45).

Motivisch und in der Gestaltung reflektiert Werefkin auf höchst eigenständige Weise das Werk des niederländischen Malers, doch auch die Kenntnis der Werke Edvard Munchs, von Paul Gauguin, den Nabis oder den Malern von Pont Aven, die sie in ausgedehnten Frankreichaufenthalten eingehend studierte, wirken hier fort. Diese Frankreich-Nähe trägt ihr im Münchner Freundeskreis den Beinamen „die Französin" ein.

Marianne von Werefkins Gemälde „Der Schnitter" wurde schließlich zu einem der bedeutendsten Werke, mit dem sich die Malerin in die Frühgeschichte des Blauen Reiters einschrieb: Im Januar 1909 hatte sich – wesentlich vorbereitet im Salon Marianne von Werefkins in der Giselastraße in München-Schwabing – die Neue Künstlervereinigung München gegründet. Wladimir von Bechtejeff, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky und Marianne von Werefkin gehörten zu den ersten Mitgliedern der Künstlergruppe, der noch im selben Jahr auch Erma Bossi, Karl Hofer und Moissey Kogan beitraten: „Wir gehen aus von dem Gedanken, dass der Künstler außer den Eindrücken, die er von der äußeren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt", hieß es im Gründungsmanifest der Gruppe, dem sich auch die 1860 im russischen Tula geborene Marianne von Werefkin verpflichtet fühlte. Von Dezember 1909 bis Dezember 1911 präsentierten die avantgardistischen Künstlerinnen und Künstler der Neuen Künstlervereinigung ihre Werke in drei epochemachenden Ausstellungen.

Als der Kunsthistoriker Otto Fischer 1912 das bibliophile Buch „Das Neue Bild" veröffentlicht, das die Werke der Münchner Künstlerinnen und Künstler im Text und auf 36 Bildtafeln kostbar präsentierte, schreibt er hier zu Marianne von Werefkin: „Für diese geistvolle Frau ist die Kunst der unentbehrlichste Ausdruck eines Innenlebens […]. Ihr ist es immer um das ganz Besondere, Packende und Beengende einer Stimmung zu tun, die sie suggestiv machen will. Sie ergreift und erfühlt die Dinge von innen in ihrer Seltsamkeit" (Otto Fischer: Das Neue Bild. Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung München, München 1912, S. 42f.). Mehrere exemplarische Werke Werefkins unterstreichen Fischers Formulierung, eines davon ist unser Gemälde „Der Schnitter".



Vincent van Gogh. „La moisson". 1889. Öl/Lwd. Museum Folkwang, Essen

Werefkin reagiert auf die Publikation indes mit großer Empörung: „Mich hat das Buch wie ein Peitschenhieb getroffen", wie sie schreibt (zit. nach: Bernd Fäthke: Marianne Werefkin: Leben und Werk, 1860–1938, München 1988, S. 127). Ihre Zweifel hatte die Malerin schon vor der Beauftragung von Fischer geäußert, da er – wie sie monierte – der progressiven „Kunst der meisten Mitglieder mit vollem Unverständnis gegenüber stand" (ebda.). Der Disput über „das Geistige in der Kunst" begleitet schließlich den Wechsel von der Neuen Künstlervereinigung München zur Ausstellungsgemeinschaft „Der Blaue Reiter": Im Dezember 1911 hatten Kandinsky, Münter und Franz Marc die Neue Künstlervereinigung verlassen, um sich als Redaktion des Almanachs „Der Blaue Reiter" zusammenzufinden. Auch Jawlensky und Werefkin stellen ab 1912 mit der progressiveren Gruppierung aus, die sich für das Abenteuer von Expressionismus und Ungegenständlichkeit entschied.

Marianne Werefkin behielt ihr ikonisches Gemälde des „Schnitters", das den Übergang der Künstlerin von der Neuen Künstlervereinigung zum Blauen Reiter markiert, zeitlebens in ihrer Sammlung. Nach Jahrzehnten im Privatbesitz kehrt es nun auf den Kunstmarkt zurück und bietet die Chance, ein museales Hauptwerk der „Blauen Reiter-Reiterin" – wie die Dichterin Else Lasker-Schüler die Malerin 1913 nannte – zu erwerben.

5R Marianne von Werefkin

Tula 1860 – 1938 Ascona

„Der Schnitter". Um 1910

Tempera auf Papier auf Pappe. 56 × 74,3 cm (56,5 × 74,5 cm) (22 × 29 ¼ in. (22 ¼ × 29 ⅜ in.)). Rückseitig in Blau betitelt und nummeriert: Der Schnitter Nr. 5. Dort auch Etiketten der Austellungen Ascona 1967 und Ascona/München/Hannover u.a.O. 1988–90 (s.u.), sowie ein Etikett der Modernen Galerie Thannhauser, München. [3062]

Provenienz

Nachlass der Künstlerin, Ascona / Galerie Chichio Haller, Zürich / Privatsammlung, Schweiz (1969 in der Galerie Chichio Haller erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 400.000–600.000
USD 449,000–674,000

Ausstellung

Marianne von Werefkin. Ascona, Galleria Castelnuovo Trudi Neuburg-Coray, 1967, Kat.-Nr. 33 / Marianne von Werefkin, 1860-1938. Zürich, Galerie Chichio Haller, 1969, Kat.-Nr. 7 / Marianne von Werefkin. Leben und Werk 1860-1938. Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna; München, Villa Stuck; Hannover, Kunstverein; Berlin, Haus am Waldsee; Bad Homburg, Sinclair-Haus, 1988-90, Kat.-Nr. 53, m. Abb. / Der Blaue Reiter und das neue Bild – Von der „Neuen Künstlervereinigung München" zum „Blauen Reiter". München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1999, S. 321-328, Abb. S. 326

Literatur und Abbildung

Otto Fischer: Das neue Bild. Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung. München, 1912, Abb. Tf. XXXV / Nicole Brögmann: Marianne von Werefkin. Œuvres peintes 1907–1936. Gingins, Fondation Neumann, 1996, S. 39, Abb. 36 / Schlossmuseum Murnau, Brigitte Salmen (Hg): Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde. Murnau, 2002, S. 65, Abb. 19)





Emil Rudolf Weiß: Reneé Sintenis beim Modellieren der „Großen Daphne“, Gemälde von 1932 (verschollen)

Sandra Espig

Renée Sintenis’ „Große Daphne”: die Metamorphose als Ausdruck weiblicher Selbstbestimmung

Es ist der Moment der beginnenden Verwandlung, den Renée Sintenis in ihrer Bronze „Große Daphne“ festhält: In einer grazilen, an eine Tänzerin erinnernden Pose hebt Daphne die Arme über den Kopf. In den dicht übereinandergelegten Händen kündigt sich die nahende Verästelung an. Ihr Haar hat bereits die Form einzelner Lorbeerblätter angenommen, die sich rankenartig an den Armen nach oben schlängeln. Die leicht gebeugten, eng zusammenstehenden Beine scheinen sich im nächsten Moment in einen Stamm zu verwandeln. Feine Lorbeerblätter sprießen zwischen den Unterschenkeln hervor und klettern am linken Oberschenkel empor.

Eine durchlebte innere Spannung ist in der Gestaltung des Körpers spürbar: Die schlanke, konturbetonte Figur dreht sich leicht aus der Hüfte heraus und entfaltet sich rhythmisch fließend. Daphne neigt den Kopf und senkt den Blick. Versunken in den Prozess ihrer „Naturwerdung“, scheint sie sich der Verwandlung mittlerweile ganz hinzugeben.

Die Metamorphose der jungen Jägerin Daphne, Tochter des Flussgottes Peneus, zählt zu den berühmtesten Episoden aus Ovids „Metamorphosen“ (I, 452–552). Sintenis widmet sich als eine der ersten Künstlerinnen einem Thema, das seit Jahrhunderten ihre männlichen Künstlerkollegen inspiriert hat (Abb. nächste Seite).

1888 in Glatz in Schlesien geboren und in der idyllischen Landschaft von Neuruppin aufgewachsen, lebte Sintenis ab 1905 mit ihren Eltern in Berlin. Bereits mit 17 Jahren entschloss sie sich, Künstlerin zu werden, wobei die Bildhauerei sie am meisten interessierte. Vor dem Ersten Weltkrieg entstanden nahezu ausschließlich Darstellungen von jungen, schlanken Frauen, in denen sie sich selbst suchte. Die kleinen Tierbronzen folgten wenig später.

Nach dem Bruch mit ihren Eltern hatte sie sich verändert. Sie wohnte zunächst bei einer Freundin und ließ sich als Zeichen ihrer Unabhängigkeit den langen Haarzopf abschneiden. Fortan trug sie einen modischen Kurzhaarschnitt und verkörperte immer mehr den Prototyp der „Neuen Frau“. Mit ihrer Größe von 1,80 Metern, ihrer schlanken Gestalt und ihren markanten Zügen war sie eine auffällige Erscheinung. 1917 schuf Sintenis die kleine Version der Daphne, die den abschließenden Höhepunkt ihrer Gruppe weiblicher Figuren bildet und ihr selbst in ihrer Erscheinung besonders nahekommt. Das Werk wurde ein großer Erfolg: Ihr Galerist Alfred Flechtheim plante eine Auflage von 25 Exemplaren sowie drei Silbergüssen. „Daphne“ blieb die einzige menschliche Figur, die Sintenis auch in großem Format ausführte. 1930 beauftragte der Lübecker Museumsdirektor Carl Georg Heise die Künstlerin mit einer großen Version, die er als vergoldete Bronze im Garten des Behnhauses aufstellen ließ. 1939 erwarb auch das Museum of Modern Art in New York ein Exemplar der „Großen Daphne“ – zu einer Zeit, als Werke von Künstlerinnen dort noch selten zu sehen waren.

In der griechischen Mythologie flieht Daphne vor Apollos Begierde. Um sich zu retten, fleht sie ihren Vater um Hilfe an. Sie verwandelt sich schließlich in einen Lorbeerbaum. Die Metamorphose wird zur Rettung ihres Körpers und darüber hinaus zum Ausdruck weiblicher Selbstbestimmung. Auch Sintenis strebte zeitlebens ein selbstbestimmtes Leben an. Obwohl sie mit ihrem Protegé Emil Rudolf Weiß verheiratet war, wurden ihr Beziehungen zu prominenten Frauen, darunter die Schriftstellerin Christa Winsloe, nachgesagt. Ob das glamouröse Leben, das Sintenis seit den frühen 1920er-Jahren führte, ihrem Wesen entsprach, bleibt offen. Sie selbst betonte wiederholt ihre Schüchternheit und Naturverbundenheit. Vielleicht spiegelt sich gerade darin die Künstlerin in ihrer Daphne: in dem Spannungsverhältnis zwischen Autonomie, öffentlichem Leben und der Sehnsucht nach inniger Verbundenheit mit der Natur.

6 Renée Sintenis

Glatz/Schlesien 1888 – 1965 Berlin

„Große Daphne". 1930
Bronze mit grünlichgrauer Patina, auf Steinsockel montiert. Maße ohne Sockel: 144 × 31 × 31 cm (56 ¾ × 12 ¼ × 12 ¼ in.). Unten seitlich signiert: R. Sintenis. Hinten unten der Gießerstempel: H. NOACK, Berlin. Werkverzeichnis: Berger/Ladwig/Wenzel-Lent 117. Guss nach 1945. [3146]

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1993 bei Grisebach, Berlin, erworben, seitdem in Familienbesitz)

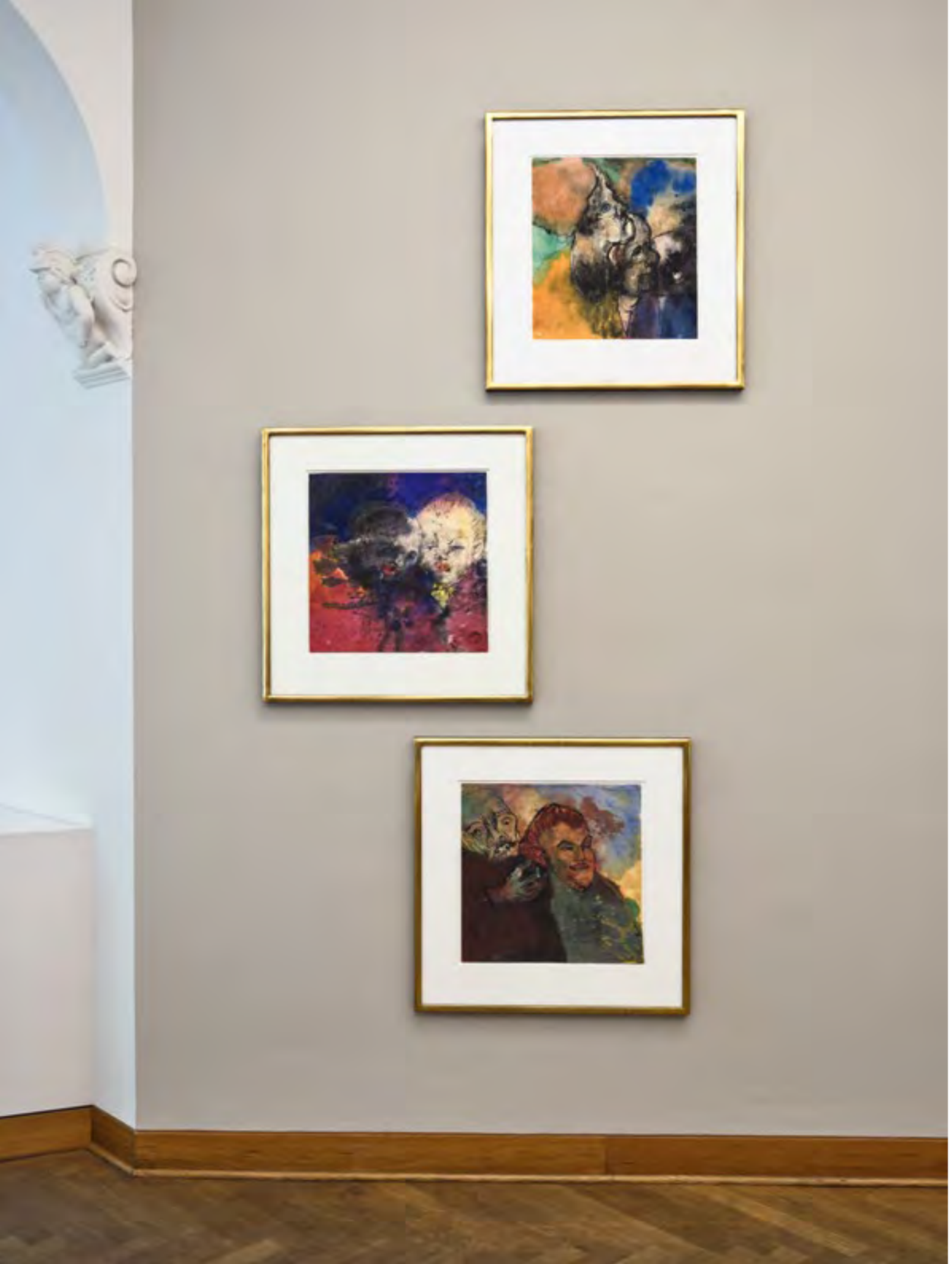
EUR 250.000–350.000
USD 281,000–393,000

Literatur und Abbildung
Auktion 34: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 26.11.1993, Kat.-Nr. 45, m. Abb.

Weitere Exemplare befinden sich unter anderem in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, im Museum Behnhaus, Lübeck, Museum Ludwig, Köln, Harvard Art Museum, Cambridge, Saint Louis Art Museum, St. Louis und im Museum of Modern Art, New York.



Gian Lorenzo Bernini. „Apollo und Daphne". 1622–25. Carrara-Marmor. Galleria Borghese, Rom



Andreas Fluck Zwischen Fabelwelt und inneren Gesichten: Emil Noldes fantastische Aquarelle

Die Heimat Emil Noldes war die weite Marschlandschaft zwischen Nord- und Ostsee. Schon von Kindheit an hat sie ihn maßgeblich geprägt. Das isolierte Leben auf dem Bauernhof der Eltern mit seiner lebhaften Tierwelt erweckten in ihm eine in der deutsch-dänischen Grenzregion häufig anzutreffende Faszination für alles Mystische und Fantastische. Der schelmische Hofgeist Nis Puk wird Noldes frühester Kontakt mit einer übernatürlichen Gestalt gewesen sein. Ihm folgten rasch weitere Fabelwesen, von denen sowohl die schaurigen Erzählungen des Dänen Steen Steensen Blicher (1782–1848) als auch die Sagen der von Nolde sehr geschätzten „Edda" des Isländers Snorri Sturluson (1179–1241) berichteten. Verstärkt wurde Noldes Faszination für übersinnliche Phänomene durch seine Mutter, die er in seinen Memoiren als „hellsichtig" beschreibt, wobei er rückblickend feststellt: „Ihre Hellsichtigkeit ging mit mir in die dunklen seelischen Weiten eines Künstlerlebens" (Emil Nolde: Jahre der Kämpfe. 5. Auflage, Köln 1985, S. 15).

Einen ersten zaghaften Versuch, die Bildwelt des Grotesk-Fantastischen künstlerisch zu erfassen, wagte Nolde mit seinen nur postkartengroßen Zeichnungen, die im Sommer 1901 in der Abgeschiedenheit des Fischerdorfes Lildstrand im Norden Jütlands entstanden. Doch diese ersten bildgewordenen Visionen von Fabelwesen, Spukgestalten, fremdartigen Tieren und Ungeheuern konnten den Ansprüchen des Malers nicht genügen: „Ich hatte zu dieser Zeit schon unendlich viele Gesichte, wohin ich schaute, die Natur war belebt, der Himmel, die Wolken, auf jedem Stein und zwischen den Zweigen der Bäume, überall regten und lebten in stillem oder wildem lebendigen Leben meine Gestalten, die mich in Begeisterung versetzten und auch plagend nach Verbildlichung riefen. Wann aber sei dies?" (ebenda, S. 14)

Es sollten noch dreißig Jahre vergehen, bis eine veränderte Maltechnik in Noldes Aquarellmalerei das Tor zur Fantastik für ihn weit und endgültig öffnete: Im Herbst 1931 beginnt der Maler, mit seinen Wasserfarben zu experimentieren, indem er sie frei und ohne jede motivische Vorstellung auf dem weißen Papiergrund verteilt. War bislang das Motiv entscheidend für Farbwahl, Komposition und Gestaltung, lässt sich der Maler nun allein von der abstrakten Struktur der Farbe zu Bildideen inspirieren. In den rein zufällig und intuitiv auf das Papier gebrachten Aquarellfarben, ihren wolkenartigen, fleckigen Strukturen, erkennt Nolde groteske Köpfe, Paare oder auch ganze Szenerien, die er in einem letzten Arbeitsschritt mit Tuschpinsel oder -feder näher umreißt und sie so erst auch für den Betrachter sichtbar macht. Die von Nolde seit je angestrebte „Mitarbeit der Natur" ist nun erstmals in seinem Schaffen von zentraler Bedeutung, der Zufall maßgeblich an der Entstehung jedes dieser Bilder beteiligt.

Der meditative Umgang mit den Farben bedingt ein auffallend häufiges Auftauchen grotesk-bizarrer Paare. Sie erscheinen zumeist vor einem intensiv-farbigen Grund wie geisterhafte Erscheinungen, die schwer fassbar sind und jeden Augenblick wieder verschwinden können. Farbflecken werden zu Details der Bekleidung, besonders reizvoll eingesetzt auf dem Blatt „Leben und Tod", aber auch bei „Schwarz und Weiss", wo Cholerik und Phlegma aufeinanderzutreffen scheinen. Die „Zuschauer" sind ein wunderbarer Nachhall der „Cabaret"-Szenen aus Noldes Berliner Winter 1910/11. Alle drei Blätter dokumentieren sowohl den souveränen Umgang mit den Farben durch den Meister des Aquarells als auch den präzisen Strich des großen Zeichners auf dem Höhepunkt seines Schaffens.

Mit den „Phantasien" taucht Emil Nolde vollkommen in seine eigene Imaginationswelt ein und verleiht den inneren Gesichtern endlich Gestalt. Er war, wie er selbst schrieb, „zum Kopisten der eigenen Vorstellung" geworden. Sein Freund und Malerkollege Paul Klee nannte ihn in Anerkennung hierfür den „Vetter der Tiefe".

Lose 7, 8, 9

7 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Leben und Tod“. Vor 1932
Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 45,4 × 46,3 cm (17 ⅞ × 18 ¼ in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert (geblichen): Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.3992 im Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3048] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (beim Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 60.000–80.000
USD 67,400–89,900



8 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Schwarz und Weiss“. Vor 1932
Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 45,5 × 45,5 cm (17 ⅞ × 17 ⅞ in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert: Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.3993 im Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3048] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (beim Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 60.000–80.000
USD 67,400–89,900



9 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Kritiker (Zuschauer)“. Vor 1932
Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 45,2 × 41,3 cm (17 ¾ × 16 ¼ in.). Unten links mit Feder in Braun signiert: Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.3995 im Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3048] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (beim Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 60.000–80.000
USD 67,400–89,900



10 Hermann Nitsch

Wien 1938 – 2022 Mistelbach

Ohne Titel (Schüttbild). 1983
Dispersion auf Rupfen. 200 × 300 cm (78 ¾ × 118 ⅛ in.). Rückseitig mit Fineliner in Blau signiert: hermann nitsch. Auf dem Keilrahmen mit Kugelschreiber in Blau erneut signiert und datiert: hermann nitsch 1983. Dort auch beschriftet: John 2 von links. Das Gemälde ist unter der Bezeichnung FJ_N3_83 im Archiv der Nitsch Foundation, Wien, registriert. [3060]

Provenienz
Privatsammlung, Europa (in den 1990er-Jahren in der Galerie Fred Jahn, München, erworben)

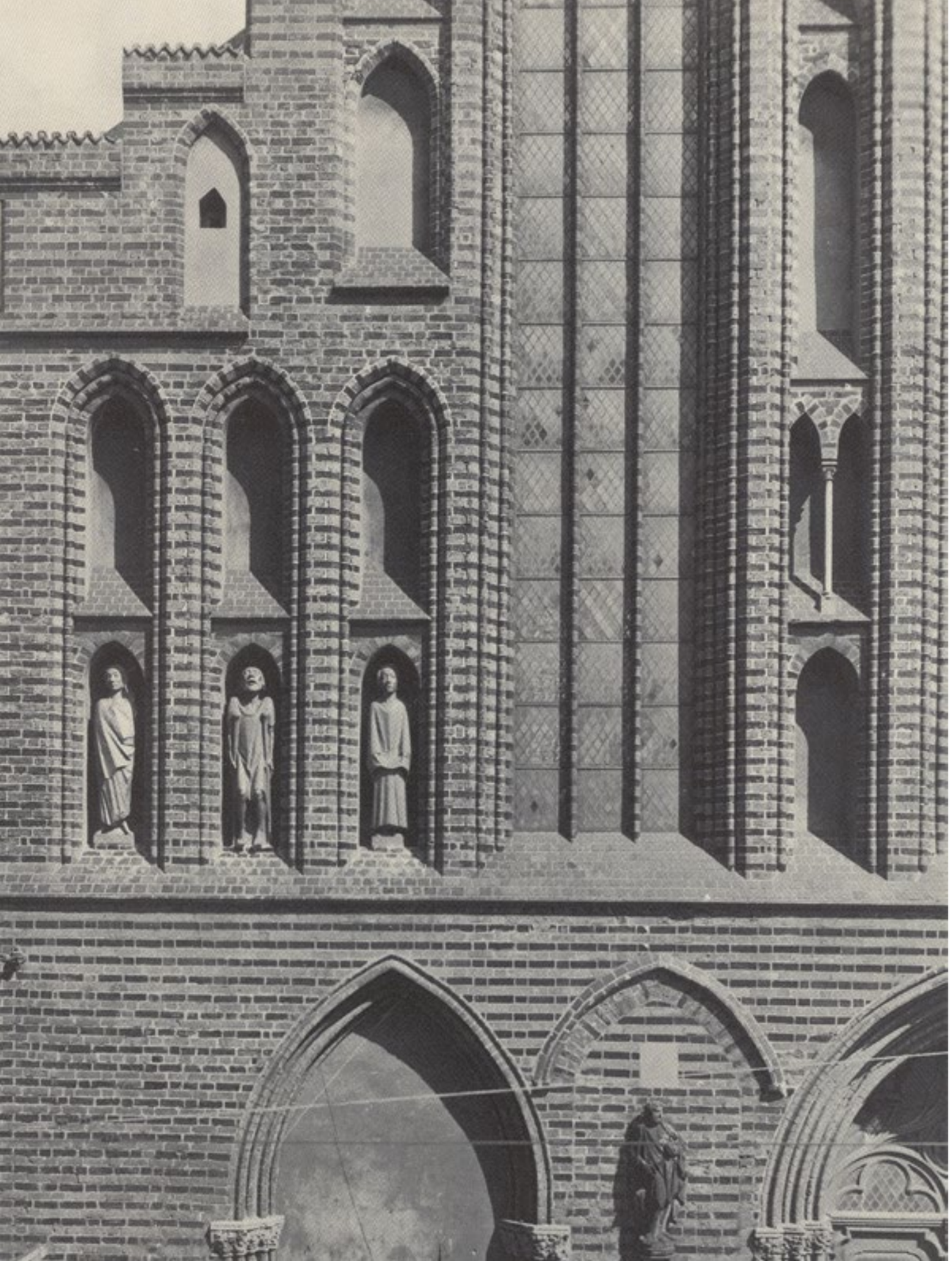
EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700

Ebenso wie Günter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkugler zählt auch Hermann Nitsch zu den zentralen Protagonisten des Wiener Aktionismus. Im Gegensatz zum malerischen Adolf Frohner folgt bei Hermann Nitsch nach der ersten gemeinsamen Aktion von 1962 eine völlig andere Entwicklung. Sein unbetiteltes rotes Schüttbild von 1983 verdeutlicht den ganz anderen Ansatz, den Nitzsch seit damals im Unterschied zur gleichzeitig entstehenden Malerei eines Rainer, Platschek oder Frohner verfolgt. Nitschs Bilder stehen letztlich alle in geistigem Zusammenhang mit der Idee seines „Orgien Mysterien Theaters", das der Künstler seit etwa Mitte der 1950er-Jahre verfolgt.

1960 folgen Auseinandersetzungen mit dem Informel, die den malerischen und grafischen Diskurs des seit 1957 literarisch konzipierten „Orgien Mysterien Theaters" eröffnen. Der Begegnung mit dem Psychoanalytiker und Theologen Josef Dvorak, Mitbegründer der Wiener Aktionisten, sowie mit den Künstlern Rainer, Schwarzkogler, Muehl und Brus folgen zwischen 1960 und 1966 verschiedene spektakuläre Aktionen. Nitsch wird dreimal zu Gefängnisstrafen verurteilt, was ihn 1966 veranlasst, Österreich zu verlassen; bis 1978 lebt er in Deutschland. 1971 erwirbt er Schloss Prinzendorf im Burgenland, wo er seit 1974 mehrtägige Spiele seines dionysisch-apollinischen Theaters realisierte. Dabei wurden die in Mythen und Sagen überlieferten menschlichen Grundkonflikte durch neue, von Nitsch erfundene Rituale inszeniert, die bewusst alte Kulte anklingen lassen. Als Anregung diente auch ihm die Prozessualität der informellen Malerei.

Über Hartfaserplatten und große Leinwände schüttet Nitsch – wie hier zu sehen – rote Farbe aus, kreiert Verläufe, lässt Tropfen sich bilden, verspritzt und zerreibt diese. „Rot ist die Farbe, die am intensivsten zur Registration reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist", so Nitsch. Die von uns angebotene Schüttung ist nicht nur wegen ihrer physischen Größe ein beeindruckendes Werk, sondern steht auch zeitlich am Beginn jener philosophischen Verstiegenheit des Künstlers, die in den gestischen Bildern ihre stärkste Wirkung zeigt. Bei diesem Werk handelt es sich um ein Schüttbild aus einer Malaktion von Hermann Nitsch, die im Jahr 1983 im Schloss Prinzendorf stattgefunden hatte. MvL





Skulpturen von Ernst Barlach an der Fassade der Katharinenkirche in Lübeck (rechts der „Sänger", historische Aufnahme)

Mario von Lüttichau

Ein Sänger für Lübeck – Ernst Barlachs Entwurf für die Katharinenkirche

„In Lübeck plant Heise für 16 Bogenfenster der Katharinenkirche Figuren von mir, und er scheint unternehmungslustig genug, es auch durchzusetzen. Mir geht bei dem Gedanken an 16 annähernd lebensgroße Gestalten die Puste aus. Aber natürlich läßt sich das Ganze in einem Anlauf machen, die Bestellungen werden gewiß nach und nach kommen", schreibt Ernst Barlach am 22. Oktober 1929 an seinen Vetter Karl Barlach (Ernst Barlach. Leben und Werk in seinen Briefen, München 1952, S. 152).

Ausgangspunkt dieses ambitionierten Vorhabens war der Besuch des Kunsthistorikers und Direktors des Behnhauses in Lübeck, Georg Heise, bei Barlach in Güstrow im Oktober 1929, um ein gewichtiges Werk für sein noch junges Museum zu erwerben. Hierbei entdeckt er bei der Durchsicht von Zeichnungen einzelne Figuren, die im Werk Barlachs eine bevorzugte Rolle einnehmen. Und Heise entwickelt sogleich jene kühne Idee, nach der Barlach für die Blendnischen an der Westfassade der gotischen Kirche Figuren entwickeln möge. Schon kurze Zeit später entsteht eine Fassadenansicht mit zwölf Figuren, die nach Barlachs Vorstellung keinen Chor der Heiligen darstellen, sondern er skizziert „Gottsucher der leidenden Menschheit", eine besondere Gemeinschaft von menschlichen Typen. Zu ihnen gehörten unter anderem ein Erwartender, ein Begnadeter, ein blinder Bettler auf Krücken, eine Sünderin, eine Tänzerin, eine Frau im Wind und auch ein Sänger.

Barlach geht leidenschaftlich ans Werk, fertigt Skizzen und erste Figuren im kleinen Maßstab, und sein Auftraggeber Heise veröffentlicht den „Lübecker Barlach-Plan", so die Überschrift seines Textes in der von Ludwig Justi herausgegebenen Zeitschrift „Museum der Gegenwart" und in weiteren aktuellen Periodika. 1930 ist der blinde Bettler auf Krücken als erste Gestalt fertiggestellt, für die weiteren Figuren sind Entwürfe und Zeichnungen vorhanden, ein Architekturmodell mit drei besetzten Nischen dient zur Anschauung. Die endgültigen Figuren sind überlebensgroß geplant, über zwei Meter hoch, gegossen und gebrannt zu dunkel glasierter Klinker.

Und nachdem sich nach anfänglicher Begeisterung in der Öffentlichkeit breite Gegnerschaft bildet, auch die Finanzierung zu scheitern droht, gestaltet Georg Heise den Auftrag mit Barlach für sich privat und bestellt jeweils zwei Figuren: eine für die Blendnische und eine zum Verkauf, um das waghalsige Projekt zu finanzieren. Der ursprünglich geplante Figurenzyklus für die Katharinenkirche konnte letztlich nur in stark reduzierter Form verwirklicht werden. Lediglich drei Figuren gelangten Anfang der 1930er-Jahre in die vorgesehenen Fassadennischen. Am Schluss wird nur die Hamburger Kunsthalle unter Gustav Pauli 1932 zwei Klinker-Figuren zu je 8.500 Reichsmark erwerben: „Frau im Wind" und „Der Sänger". 1937 werden auch diese beiden Terrakotten im Zuge der NS-Aktion „Entartete Kunst" beschlagnahmt und von Bernhard A. Böhmer 1939 aus dem Konvolut der international als finanziell „verwertbar" eingestuften Kunstwerke im Schloss Schönhausen für Güstrow erworben; sie sind heute Teil der dortigen Ernst Barlach Stiftung.

„Der Sänger" nimmt innerhalb dieses Werkkomplexes eine besondere Stellung ein. Barlach entwickelte die Figur zunächst als kleineres plastisches Modell in Gips und ließ sie auch in Bronze ausführen. Anschließend entstand die für die Fassadennische bestimmte, mit etwa 207 cm überlebensgroße Fassung in Ton – ein

herausfordernder Arbeitsgang. Bei der Übertragung in diese großformatigen Skulpturen geht Bernhard A. Böhmer, selbst ausgebildeter Bildhauer, Barlach zur Hand; eine Fotografie zeigt ihn bei der Arbeit an dem Tonmodell des blinden Bettlers.

In diesem Zusammenhang schuf Barlach auch die hier vorliegende Fassung in Holz. Sie ist mit einer Höhe von 119 cm einschließlich Plinthe mehr als doppelt so groß wie der Gips oder die Bronze: ein besonderes Unikat, weil es auch bei dieser einzig überlieferten Figur in Holz aus dem Figurenschatz für die Fassade der Katharinenkirche bleibt.

Der Bearbeiterin des Werkverzeichnis, Elisabeth Laur, zufolge soll Böhmer Barlach hier ebenfalls zur Hand gegangen sein, eine erste Rohfassung aus dem harten Eichenholzstamm herauszuschälen. Später, 1937, schildert Böhmer seinem Freund Hugo Körtzinger, ebenfalls Maler und Bildhauer, „daß er, angetrieben von der Ungeduld des Künstlers, Barlachs Tonmodelle in Holz übertrage, um dem Meister schließlich die Weiterarbeit an den vorbearbeiteten hölzernen ‚Rohlingen' zu erleichtern" (zit. nach: Meike Hoffmann (Hg.): Ein Händler „Entarteter" Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass, Berlin 2010, S. 7, Anm. 11). Böhmer bildete, nachdem er 1924 nach Güstrow gezogen war, mit Ernst Barlach eine nahezu symbiotische Atelier- und Lebensgemeinschaft. Nach dem Tod Paul Cassirers Anfang 1926, Barlachs einflussreichem Berliner Galeristen seit 1908, wird Böhmer Barlachs Sekretär und ist nicht nur für die Vermarktung seiner Kunst zuständig, sondern er übernimmt auch Aufgaben in seinem Atelier. Marga, Böhmers Frau, die er 1917 geheiratet hatte, ist inzwischen Barlachs Lebensgefährtin.



Ernst Barlach. „Gemeinschaft der Heiligen". Entwurfskizze. 1929

Nach der Scheidung 1927 leben Marga Böhmer und Ernst Barlach bis zu dessen Tod 1938 zusammen im Atelierhaus. Sie bleibt auch nach dem Krieg in Güstrow und kümmert sich bis zu ihrem Tod 1969 um den Nachlass. Bernhard Böhmer hingegen wird 1931 die Rostockerin Hella Ottes ehelichen und dennoch in der Güstrower „Ateliergemeinschaft" mit Barlach verbleiben.

Bereits 1907/08 nimmt die Arbeit in Holz einen zentralen Platz in Barlachs bildhauerischem Schaffen ein. Neben Bronze und Keramik wird das Holz für ihn zu einem wesentlichen Ausdrucksmittel. Mit dem „Sänger" erweist sich Ernst Barlach als herausragender Holzbildhauer, der es verstand, die Bildhauerkunst zu erneuern und bei seinen Betrachtern Emotionen zu wecken.

11 Ernst Barlach

Wedel 1870 – 1938 Rostock

„Der Sänger". 1931
Eichenholz, vom Künstler auf Holzsockel montiert. Maße mit Sockel: 119,5 × 28 × 20 cm (47 × 11 × 7 ⅞ in.). An der Rückseite unten signiert und datiert: EBarlach 1931. Werkverzeichnis: Laur 491 / Schult 391. Unikat. [3048]

Provenienz
Galerie Ferdinand Möller, Berlin (wohl vom Künstler erhalten) / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (von der Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 200.000–300.000
USD 225,000–337,000

Ausstellung
Ausstellung Berliner Kunst. München, Neue Pinakothek, 1935, Kat.-Nr. 10 (als Teil von „Drei Heilige von St. Annen, Lübeck") / Ernst Barlach. Bremen, Kunsthalle Bremen, 1959, Kat.-Nr. 43

Laut Werkverzeichnis wurden die Vorarbeiten für die Figur von Bernhard A. Böhmer nach dem Werkmodell (Laur 488) vorgenommen, während Barlach als Schöpfer die Vollendung oblag.





Der „Petersburger Kampfbund zur Befreiung der Arbeiterklasse“ (in der Mitte Lenin). 1897 (Detail)

Felicitas von Woedtke

Back in the USSR – Andy Warhols letztes Porträt

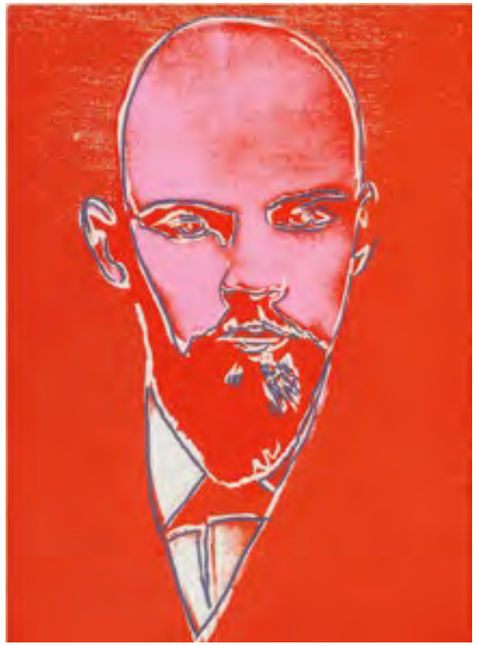
Am 24. Februar 1987 eröffnete in der Galerie Klüser in München die Ausstellung „Lenin by Warhol“, eine Serie von Porträts des kommunistischen Revolutionärs und Begründers der Sowjetunion. Es sollte die letzte große Serie bleiben, die Warhol zu Lebzeiten schuf. Überraschend war er zwei Tage zuvor in New York mit nur 58 Jahren verstorben. Nicht zuletzt forderten die Folgen des Attentats, das 19 Jahre zuvor auf den Künstler verübt worden war, ihren Tribut. Hier zeigt sich eine bemerkenswerte biografische Parallele zum Protagonisten seiner letzten Bilderserie: Wladimir Iljitsch Lenin wurde ebenfalls Opfer eines Attentats und überlebte den Anschlag zunächst schwer verletzt, starb jedoch 1924 mit nur 53 Jahren an den Spätfolgen.

Als Vorlage für seine Lenin-Serie wählte Warhol auf Anregung seines Galeristen Bernd Klüser einen Ausschnitt eines Fotos von 1897, aus dem er zwei verschiedene Versionen schuf. Unsere Arbeit gehört zur engeren und konzentrierteren Fassung der Serie. Zudem zählt sie zu den selteneren Exemplaren in einem intensiven Rot, das unweigerlich an die Farbe der Sowjetunion denken lässt. Innerhalb der Serie sind die roten Bilder diejenigen, die die Verbindung zwischen Bild und politischem Vermächtnis am deutlichsten hervorheben. Unser Werk, das Teil der Ausstellung in der Galerie Klüser war, wurde um 1987 dort erworben und befand sich seitdem in Familienbesitz. Nach fast vier Jahrzehnten gelangt es nun erstmals wieder auf den Kunstmarkt.

Zentral im Bildausschnitt positioniert, beherrscht Lenins Gesicht die gesamte Komposition. Im Gegensatz zu früheren Porträtserien, die durch eine stärker malerische Qualität geprägt sind, konzentriert sich Warhol hier auf präzise gesetzte Linien, die Lenins Gesichtszüge klar umreißen. Das intensive Rot steigert dabei einerseits die plakative Wirkung des Bildes, während die feinen Abstufungen innerhalb des Gesichts dessen individuelle Züge bewahren. Das zarte Rosa des Gesichts bildet dazu einen weichen Kontrast und verleiht der Darstellung eine überraschende Körperlichkeit, die verhindert, dass Lenin zur bloßen Propaganda-Figur erstarrt. Der enge Ausschnitt lenkt den Blick unmittelbar auf Lenins Augen und lässt den Betrachtenden der historischen Figur nahezu von Angesicht zu Angesicht gegenübertreten.

Das Originalfoto, auf das sich der Ausschnitt bezieht, zeigt Lenin, damals noch unter seinem Geburtsnamen Wladimir Iljitsch Uljanow, inmitten einer Gruppe junger Revolutionäre des „Petersburger Kampfbundes zur Befreiung der Arbeiterklasse“, den er mitbegründet hatte. Lenin sitzt im Zentrum des Fotos. Sein Arm stützt sich auf einen Stapel Bücher, er schaut ernst und konzentriert in die Kamera. Er ist kein proletarischer Straßenkämpfer, sondern ein junger Intellektueller, der sich mit revolutionären Schriften und neuen Ideen beschäftigt. Zum Zeitpunkt der Aufnahme war er bereits mehrfach verhaftet worden. Im selben Jahr wurde er für drei Jahre nach Sibirien verbannt. Nach seiner Rückkehr nannte er sich fortan „Lenin“ und wurde zum Anführer der Bolschewiki, womit sein Aufstieg zum mächtigsten Mann der Bewegung und der späteren Sowjetunion

begann. Schon auf dem Foto scheint sich die außergewöhnliche historische Bedeutung des jungen Mannes anzudeuten. Keiner seiner Mitstreiter strahlt dieselbe intensive Kraft und den starken Willen aus. Das Detailfoto, auf dem Warhols Lenin-Serie basiert, entstand 1948, lange nach Lenins Tod, als dessen Verklärung bereits einen ersten Höhepunkt erreicht hatte. Der Ausschnitt wurde vermutlich zu propagandistischen Zwecken geschaffen, womit Warhol ein Bild in seine Bildsprache übersetzte, das selbst bereits durch die Mechanismen politischer Agitation bearbeitet worden war. Die Lenin umgebenden Männer waren zu dieser Zeit längst vergessen und im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Bild geschnitten worden.



Los 12

Aus dem Aufeinandertreffen von Andy Warhol mit einer Person wie Lenin entsteht eine besondere Spannung, gespeist aus ihren diametralen Weltvorstellungen: Auf der einen Seite Warhol, der wie kaum eine andere Persönlichkeit seiner Zeit die westliche Konsumgesellschaft verkörperte, auf der anderen Seite Lenin, der die Sowjetunion mitbegründete, die genau diese Art von Gesellschaft entschieden ablehnte. Warhol porträtierte 1986 Lenin zu einem Zeitpunkt, als das politische System, das jener begründet hatte, bereits erste Anzeichen seines bevorstehenden Endes zeigte. Michail Gorbatschow setzte mit Glasnost und Perestroika sein Reformprogramm fort und die Großmächte gingen schrittweise in einen Dialog. Nur drei Jahre später fiel die Mauer.

Lenin wurde schon zu Lebzeiten zu einer politisch äußerst kontroversen Figur. Er war 1922 an der Gründung der Sowjetunion beteiligt, des ersten kommunistisch regierten Staates der Welt, legte aber gleichzeitig mit dem Roten Terror



Der „Petersburger Kampfbund zur Befreiung der Arbeiterklasse". 1897

der Bolschewiki den Grundstein für die Schreckensherrschaft seines Nachfolgers Stalin. Dennoch begann in der Sowjetunion nach seinem Tod ein fast religiöser Kult um den verstorbenen Anführer. Sein Leichnam wurde einbalsamiert und aufgebahrt, er liegt bis heute in einem Mausoleum auf dem Roten Platz in Moskau.

Warhol ging es allerdings weniger um die politische Moral oder historische Verantwortung Lenins als um die Mechanik seines Ruhms. Alle von Warhols Porträts folgen diesem Prinzip. Ob Marilyn Monroe, Jackie O., Elvis, Mao oder Lenin, Warhol unterschied nicht zwischen Filmstar und Diktator. Für ihn war die individuelle Persönlichkeit längst hinter dem alles überstrahlenden öffentlichen Bild zurückgetreten.

Im Fall von Lenin war die Ikone durch jahrzehntelange staatliche Propaganda bereits fest etabliert. Daher ist es durchaus bemerkenswert, dass Warhol nicht den Staatsmann wählte, sondern den jungen Wladimir Iljitsch Uljanow, und damit den Moment festhielt, in dem aus einem jungen Revolutionär eine historische Ikone zu werden beginnt. Unser Bild verdeutlicht einmal mehr eindrucksvoll Warhols Gespür für historisch entscheidende Augenblicke.

Dass Warhol ausgerechnet Lenin zu seiner letzten großen Serie machte, erscheint beinahe schicksalhaft. Kaum eine Figur des 20. Jahrhunderts vereint Macht, Mythos und (politische) Unsterblichkeit in vergleichbarer Weise. Kurze Zeit nach Vollendung der Serie starb Andy Warhol, nur wenige Jahre darauf verschwand auch jenes politische System, dessen Gründungsfigur Lenin gewesen war. Wie Warhol bereits erkannt hatte, überdauern am Ende nur die Bilder.

12 Andy Warhol

Pittsburgh, Pennsylvania 1928 – 1987 New York

„Lenin". 1986

Synthetische Polymerfarbe und Serigrafie auf Leinwand. 56 × 40 cm (22 × 15 ¾ in.). Auf dem Überspann mit Filzstift in Schwarz signiert und datiert: Andy Warhol 86. Rückseitig ein Etikett der Galerie Bernd Klüser, München. Werkverzeichnis: Nicht mehr bei Frei/Prinz. [3021] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (um 1987 in der Galerie Bernd Klüser, München, erworben)

EUR 350.000–450.000
USD 393,000–506,000

Ausstellung

Lenin by Warhol. München, Galerie Bernd Klüser, 1987, Abb. S. 50



„Lenin by Warhol". Ausstellung in der Galerie Bernd Klüser, München 1987
(Foto: Philipp Schönborn)



13 Käthe Kollwitz

Königsberg (heute Kaliningrad) 1867 – 1945 Moritzburg

„Selbstbildnis von vorn". 1922/23
Holzschnitt, weiß gehöht, auf Japanbütten.
15 × 16 cm (23,6 × 18,5 cm) (5 ⅞ × 6 ¼ in. (9 ¼ × 7 ¼ in.)).
Signiert. Werkverzeichnis: Dieses Exemplar nicht bei von dem Knesebeck (vgl. von dem Knesebeck 193 IV). Bisher unbekannter, gehöhter Probedruck zu dem einzigen bekannten Abzug des IV. Zustands. [3057]

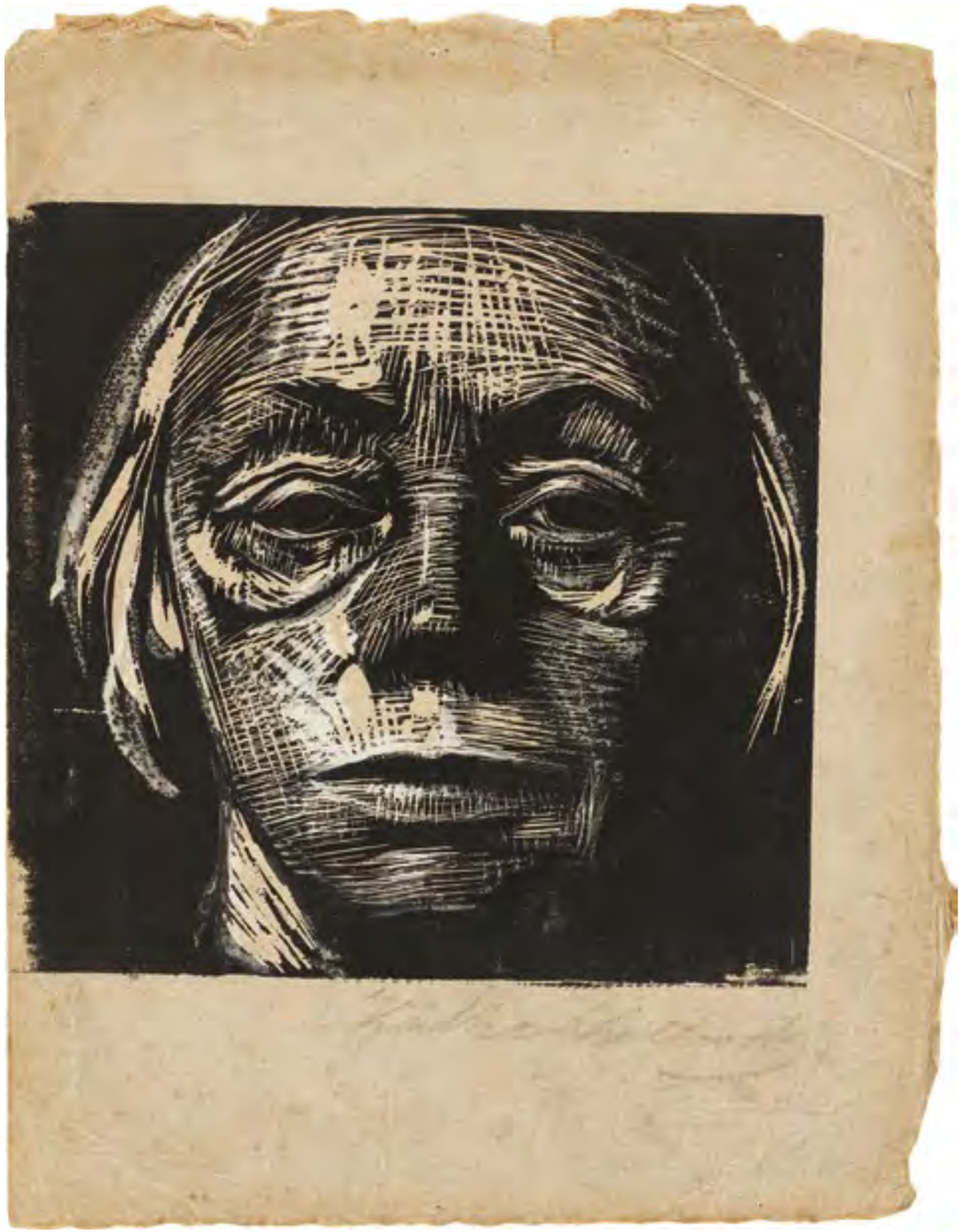
Provenienz
Privatsammlung, Sachsen (um 1970 erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 18.000–24.000
USD 20,200–27,000

Die mehr als 100 „Selbstbilder", die Käthe Kollwitz im Laufe ihres Lebens geschaffen hat, sind einerseits Dokumente der Selbstbefragung. Gleichzeitig fungieren sie als Spielwiese für gestalterische Experimente, mit denen die Künstlerin zeigt, was sie kann. Und das wird sie im Lauf ihres Lebens auch immer wieder unterstreichen durch die Tatsache, dass sie ihr Antlitz mit der Feder, dem Pinsel, der lithografischen Kreide auf Stein oder, wie in unserem Fall, mit dem Hohleisen ins Holz schnitzt. Und nicht zuletzt zielen diese Selbstporträts ja auf uns, die Betrachtenden, damit uns die Künstlerin und ihr Werk im Gedächtnis bleiben. Es sind Bilder mit Signalwirkung, die in unseren Köpfen sofort die Themen ihres künstlerischen Schaffens aufrufen. Käthe Kollwitz ist es gelungen, zugleich mit all der Subtilität, die ihren Selbstporträts innewohnt, ihr Gesicht zur Marke zu machen.

Wie genau sie in ihren Gestaltungsprozessen vorgeht, zeigt unser überarbeiteter Holzschnitt. Alexandra von dem Knesebeck führt in ihrem Werkverzeichnis insgesamt 14 verschiedene Zustände der Platte auf. Kollwitz hat also viele, meist ganz kleine Veränderungen vorgenommen, um zu einer für sie endgültigen Version zu kommen. Greifen wir zwei Veränderungen heraus, die sie hier mit Deckweiß auf dem Probeabzug des IV. Zustands ausführt. Durch zwei Pinselzüge vergrößert sie an der linken Seite den Kopf (vom Betrachterstandpunkt aus), die Fortführung der Haare auf der rechten Seite hingegen übernimmt sie nicht in die Weiterbearbeitung des Holzstocks. Weit größere Wirkung noch hat aber eine viel kleinere Korrektur. Das rechte Auge, bisher ein schwarzes Oval, erhält eine fein gebogene helle Linie, mit der die Iris markiert wird, wodurch das Auge erst richtig lebendig wird, denn der Blick bekommt eine Richtung und ein Gegenüber - nämlich uns.

Käthe Kollwitz verfügte über eine stupende Technik des Holzschneidens. Wie sie durch Weißlinienschnitt aus dem Dunkel das Licht geholt hat und damit ihr Antlitz lebendig werden lässt, sucht seinesgleichen in der Druckgrafik der Moderne. MS













Martin Schmidt Wie autonom darf die Kunst sein? – Arthur Segals freundliche Utopie der Gleichwertigkeit

Der Maler Arthur Segal, 1892 aus Rumänien nach Berlin gekommen, war so etwas wie ein konservativer Avantgardist. Er griff die neuen Strömungen und Ismen der Malerei vorurteilsfrei auf, probierte sich stilistisch aus und entwickelte aus einer großen Enttäuschung, auf die wir noch zurückkommen werden, die Prinzipien seiner Gleichwertigkeitstheorie. Mit ihrer Hilfe gedachte er die Kunst wieder an die Wirklichkeit anzudocken und sie aus dem Elfenbeinturm des Unverbindlichen zum „Leben" zurückzuführen. Des Malers Werdegang spricht von regem Austausch und vielfältigem pädagogischen Engagement, das ihn als großen Menschenfreund zeigt, dem die gesellschaftliche Wirkung der Kunst stets am Herzen lag. Ob als Mitbegründer der Neuen Secession 1910 oder nach dem Ersten Weltkrieg im Vorstand der 1918 entstandenen Novembergruppe, immer wieder trat Segal als einer der eifrigsten Verfechter einer Kunst auf, die in die Gesellschaft hineinwirken wollte und sollte. Er forderte die ständige Rückkopplung zwischen Malerei und Lebenswirklichkeit, weshalb er der Vorstellung eines autonomen Kunstwerks ablehnend gegenüberstand. Die Kunst als quasi tägliches Brot sollte die Menschen seelisch nähren und ihnen eine Hilfestellung geben, mit anderem Blick auf die Verhältnisse schauen zu können. Nicht zuletzt die Malschule, die Segal gründete, lebte von dem Gedanken, die dort Lernenden aus dem Korsett einengender Konventionen zu befreien, um ihre Persönlichkeit zum Wohle einer gerechteren Zukunft einbringen zu können. Segals Hauptanliegen war nicht nur die Vermittlung gestalterischer Grundlagen, sondern auch die Förderung der Herzensbildung durch die Malerei.



Los 14

Kommen wir auf die große Enttäuschung zurück, die ihn einige Jahre beschäftigte. Es war die Katastrophe des Ersten Weltkrieges, die ihm den Glauben an die Wirksamkeit der Kunst austrieb. Er beschreibt das in seinem 1927/28 publizierten Vortrag „Mein Weg der Malerei": „Damals war ich der Kunst böse, dass sie den Krieg nicht verhindern konnte, und betrachtete ihr Wirken als bankrott. Ich verlor die innere Beziehung zu ihr, da mir ihre ethische Notwendigkeit nicht mehr einleuchtete." Es zeugt von einem ungeheuren Anspruch, der Kunst solche Wirkungsmacht abzuverlangen, aber er ist nicht untypisch gewesen für die Kunstströmungen des frühen 20. Jahrhunderts, die wir unter dem Begriff der Moderne zusammenfassen. Kaum jemand allerdings war so konsequent wie Segal, der sich dann zunächst nur noch aus Gewohnheit an die Staffelei begab und erst wieder durch die Beschäftigung mit Philosophie und Religion entscheidende Impulse für seine Gleichwertigkeitstheorie erhielt. Deren Anwendung in der Malerei erfüllte seine künstlerische Praxis erneut mit Sinnhaftigkeit.

Arthur Segal. Um 1920

Am Gemälde „Heiliger“ (Los 14) zeigt sich beispielhaft die Wirkung einer Kontrastverteilung, die keinen Bereich der Fläche hervorhebt und damit jegliche Hierarchie der Bildelemente ausschließen soll. Segal beschreibt es so: „Die Komposition meiner Bilder ist eine dezentralisierende. Das Auge muss sich mit jedem Teil des Bildes gleichmässig befassen. Sogar der Rahmen bekommt bei mir eine andere Bedeutung. Er führt über die Grenzen des Bildes hinaus, nicht in das Bild zurück“ (Vortrag, gehalten am 26. Januar 1919 im Kunstsalon Wolfsberg, Zürich).

Der Rahmen gibt dem Bild eine Öffnung nach draußen und verbindet es dadurch mit seiner Umwelt, anstatt es als isoliertes Gebilde abzuschließen. Farbstreifen, die sich koordiniert vom Dunklen ins Helle aneinanderreihen, erzeugen eine scheinräumliche Abstufung, die aber durch die Gleichbehandlung aller Flächenteile optisch wieder aufgehoben wird. Es ist kein Zufall, dass Segal hier den Heiligen mit den Mitteln seines konstruktiven Baukastens gewissermaßen zusammensetzt – nur eine gegenständliche Anbindung des Bildthemas garantierte ihm den Bezug zur Welt außerhalb des Bildes. Und die gewissermaßen „demokratische“, unhierarchische Organisation der Fläche ist für Segal Ausdruck eines göttlichen Prinzips, das er so beschreibt: „[…] es ist das religiöse Sehen, das Sehen von Gott aus. Und vor Gott ist alles gleichwertig. Vor Gott ist das Kleine groß und das Große klein.“ So wird der Heilige zum Repräsentanten der göttlichen Weltanschauung, wie Segal sie versteht.



Los 15

Die Gleichwertigkeit der Bildelemente allerdings tendiert einerseits zur repetitiven Struktur des Ornamentalen, andererseits gibt der „darunterliegende“ Gegenstand, hier der Heilige, dem Blick dann doch wieder eine Richtung und widerspricht damit der Annahme des Malers, dass „das Auge des Betrachters jeden Teil gleich wichtig empfindet“. Kaum ein Künstler hat aus diesem Widerspruch so viel kreatives Feuer gezündet wie Arthur Segal.

Ab 1921 beschäftigte er sich mit Goethes Farbenlehre und gewann daraus Erkenntnisse, die seiner „prismatischen Malerei“ zugrundeliegen. Er verließ damit die mehr oder weniger regelmäßige Flächenaufteilung seiner Kompositionen und transformierte sie in die Gleichwertigkeit von Form, Farbe und Licht. Das „Haus II“ (Los 15) ist ein Musterbeispiel für die Anwendung der prismatischen Optik wie für die künstlerische Freiheit, in Teilen davon abzuweichen. Der Gegenstand wird durch parallele Farbstreifen gestaltet, die auf der Lichtseite ins Helle streben über die Farbreihe Rot-Orange-Gelb, auf der Schattenseite dominieren wenig Grün und viel Blau. Das Violett, das die dunkle Reihe vervollständigen würde, findet sich als zart getönter Reflex in den angedeuteten Wolken im Himmel. Tatsächlich erreicht Segal hier eine Wahrnehmung, die den drei Elementen Form, Farbe und Licht die gleiche Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt. Das Auge springt zwischen der gebogenen Form des Hauses, der flirrenden Farbgebung und den Licht- und Schattenzonen hin und her und kann sich an allem nicht sattsehen! Die Oberfläche scheint aus dem Inneren erleuchtet, ein Phänomen, das wir auch bei Segals späteren naturalistischen Bildern finden (vgl. Los 376, „Zwiebel und Zitronen“, und Los 377, „Bornholm“). Dieses Phänomen können wir beschreiben als optischen Schwelbrand, der den Objekten Wärme und Energie spendet. Mit „Heiliger“ und „Haus (prismatisch) II“ sind hier zwei Gemälde versammelt, die Arthur Segals Anschauungen aufs Schönste repräsentieren.

Die Provenienz beider Bilder ist Ausdruck einer besonderen Künstlerfreundschaft. Sie gehörten lange der Malerin Anneliese Ratkowski-Braun, spätere Ratkowski-Wanger, die, wie auch ihr Mann Nikolaus Braun, in der seit 1920 existierenden Malschule von Segal unterrichtet wurde. Sie entwickelte sich zu einer hervorragenden neusachlichen Malerin, deren Stillleben besondere Beachtung fanden. Aus der Lehrer-Schüler-Beziehung entstand bald eine große Freundschaft, die lebenslang hielt und in vielen schönen Briefen Segals an das Ehepaar Braun dokumentiert ist. Immer wieder leuchtet aus diesen Dokumenten die Anteilnahme des Malers am Leben seiner früheren Schüler auf. Sie legen Zeugnis davon ab, dass Arthur Segal nicht nur ein unglaublich vielseitiger und virtuoser Maler war, sondern auch ein einzigartiger Kunstvermittler und Menschenfreund. In der Berlinischen Galerie treffen der Lehrer mit seinem großen Helgoland-Bild und die Schülerin mit einem Küchenstillleben in trauter Nachbarschaft aufeinander.



Arthur Segal und Nikolaus Braun mit dem Schema der Lichtzersetzung durch ein Prisma. Im Hintergrund: „Helgoland“. 1923 (heute Berlinische Galerie)

Später wurden die beiden Gemälde von Wulf Herzogenrath erworben, der in Köln bis 1989 den Kunstverein leitete und nicht nur dort, sondern auch danach als Kustos der Neuen Nationalgalerie und Direktor der Bremer Kunsthalle zahlreiche wegweisende Ausstellungen verantwortet hat. Ihm und seinem Mitstreiter Pavel Liška verdanken wir die große Monografie, das Werkverzeichnis und die Ausstellung von Arthur Segals Bildern, die 1987/88 ihren Anfang im Kölnischen Kunstverein nahm und über mehrere Stationen bis nach Tel Aviv weiterwanderte. Sie ist bis heute die maßgebliche Präsentation der Gemälde des Künstlers geblieben. Wulf Herzogenraths intensive Beschäftigung mit ihnen ließ seinen Wunsch wachsen, einige Werke des Künstlers als ständige Hausgenossen um sich zu scharen.

14 Arthur Segal

Jassy 1875 – 1944 London

„Heiliger". 1920

Öl auf Sackleinen, im bemalten Künstlerrahmen. 54,5 × 49,5 cm (21 ½ × 19 ½ in.). Unten links datiert: 1920. Unten rechts signiert: A Segal. Auf dem Schmuckrahmen rückseitig ein Etikett der Ausstellung Köln u.a.O. 1987/88 (s. u.). Werkverzeichnis: Liška 239. [2001]

Provenienz

Anneliese Ratkowski-Wanger, Berlin/New York / Sammlung Wulf Herzogenrath, Berlin

EUR 70.000–90.000
USD 78,700–101,100

Ausstellung

Kollektivausstellung von Arthur Segal. Berlin, Fraenkel & Co., Josef Altmann, Kunsthandlung und Antiquariat, 1921, Kat.-Nr. 33 / Arthur Segal 1875–1944. Köln, Kölnischer Kunstverein; Berlin, Haus am Waldsee; Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie; Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna; Tel Aviv, The Tel Aviv Museum, 1987/88, Kat.-Nr. 239, Abb. S. 50 (seitenverkehrt abgebildet)



Sammlung Wulf Herzogenrath



15 Arthur Segal

Jassy 1875 – 1944 London

„Haus (prismatisch) II". Um 1925
Öl auf Sackleinen. 56 × 65 cm (22 × 25 ⅝ in.). Unten rechts signiert: A. Segal. Auf dem Spannrahmen mit einem Etikett des Kölnischen Kunstvereins (s.u.). Werkverzeichnis: Liška 316. Mit Leinwand hinterspannt. [2001] Gerahmt.

Provenienz
Anneliese Ratkowski-Wanger, Berlin/New York / Sammlung Wulf Herzogenrath, Berlin

EUR 60.000–80.000
USD 67,400–89,900

Ausstellung
Juryfreie Kunstschau, Berlin, Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, 1925, Kat.- Nr. 1261 / Arthur Segal 1875–1944. Köln, Kölnischer Kunstverein; Berlin, Haus am Waldsee; Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie; Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna; Tel Aviv, The Tel Aviv Museum, 1987/88, Kat.-Nr. 316, Abb. Tf. 42

Literatur und Abbildung
Deutsche Kunstgemeinschaft, Mitteilungsblatt Nr. 47, Berlin, 1928, Nr. 2108



Sammlung Wulf Herzogenrath



Heinz Mack. 1965

Antonia Lehmann-Tolkmitt ZERO Gravity – Heinz Macks „schwarzer Engel"

Heinz Macks Werk mit dem geheimnisvollen Titel „schwarzer Engel" ist ein äußerst rares, außergewöhnliches Relief mit nächtlichem Firmament im Hintergrund, das mit drei Flügeln aus Honeycomb, einem Aluminiumgitter aus der Flugzeugindustrie, gleichzeitig einige für den Künstler ikonische Merkmale vereint.

Mit einem seit über siebzig Jahren stetig weiterentwickelten Werk in unterschiedlichsten Medien, Materialien und Ausdrucksformen ist Mack als Mitbegründer der ZERO-Gruppe, der ersten international agierenden Avantgardebewegung nach dem Zweiten Weltkrieg, und als der Künstler bekannt, der das Licht als zentrales Element in die Kunst eingeführt hat. Erwähnt sei zudem sein bahnbrechendes „Sahara-Projekt", das er seit Ende der 1950er über Jahre hinweg entwickelte und seine Vorstellungen von der Schaffung eines artifiziellen Gartens mit lichtreflektierenden Stelen in der afrikanischen Wüste realisierte. Mack wollte die Kunst ausdehnen in noch nicht vom Menschen besetzte Naturräume und das Licht dabei in einem solchen Maße in Vibration bringen, dass es die üblichen Erfahrungen von Raum ins Überdimensionale, Metaphysische transzendiert. Die Ideen dieses Projekts begleiteten ihn nicht nur während der ZERO-Zeit bis 1966, sondern prägen bis heute sein gesamtes Werk.

Das Relief als Zwischenform von zwei- und dreidimensionalen Werken spielt früh eine zentrale Rolle bei Mack, wie Ulrike Schmitt in ihrem Essay über dessen Bedeutung darlegt, in dem sie das Relief als Träger des „reinen Ausdrucks der Schönheit des Lichtes" tituliert (Ulrike Schmitt: Die Bedeutung der Reliefform im Werk von Heinz Mack, in: Robert Fleck. Heinz Mack. Reliefs, 2015, S. 11-15). In der weiteren Ausführung kommen Stelen, Kuben, später auch motorisierte Rotoren hinzu. Anfänglich sind es die Abdrücke auf Aluminiumplatten, weiterentwickelt zur Frottage. Dann kommen sukzessive neue Materialien wie Fresnellinsen, Acrylglas und Spiegel hinzu. Während seines New York-Aufenthalts 1961 entdeckt Mack das sogenannte Honeycomb, ein wabenähnliches, resistentes Alumaterial, das sich wie ein Netz stauchen und auseinanderziehen lässt. Es ist einerseits opak, filigran und zellenartig, hat den Effekt von „glitzerndem Fließen". Andererseits steht es exemplarisch für Macks große Technikaffinität und Experimentierfreude. Die Verbindung der Pole von Natur und Technik ist ein zentrales Thema in Macks Œuvre.

Heinz Mack, der neben Kunst auch Philosophie studierte, betrachtet Engel nicht als leibhafte Wesen, sondern als „geistige Energiefelder". „Das Medium, das eine Erscheinung dessen ermöglicht, was Mack in unserem Kontext als Engel identifiziert, ist das Licht" (Wieland Schmied: „Arbeit am Projekt der Moderne", in: Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack, Hg. Wieland Schmied, 1998, S. 12). Dabei geht es ihm nicht um dessen Darstellung, sondern vielmehr um das Einfangen und Reflektieren von Kräften. Die Arbeit „schwarzer Engel" ist ein zugleich malerisches wie skulpturales Emblem der Avantgardekunst der Sechzigerjahre, das durch seine changierende Sinnlichkeit besticht. Ein vergleichbares Werk von 1965 befindet sich in der Sammlung des Museums Ludwig, Köln.

Auch im Alter von 95 Jahren ist Macks kreativer Schaffensdrang ungebrochen, was sich in zahlreichen Einzelausstellungen zuletzt unter anderem im Skulpturengarten Waldfrieden Wuppertal, im Kunstpalast Düsseldorf (beide 2021), im Museo Correr Venedig (2022), im ZKM Karlsruhe (2023), der Foundation Le Corbusier in Paris (2025) oder jüngst in der Matthäuskirche Berlin (2026) widerspiegelt.

16 Heinz Mack

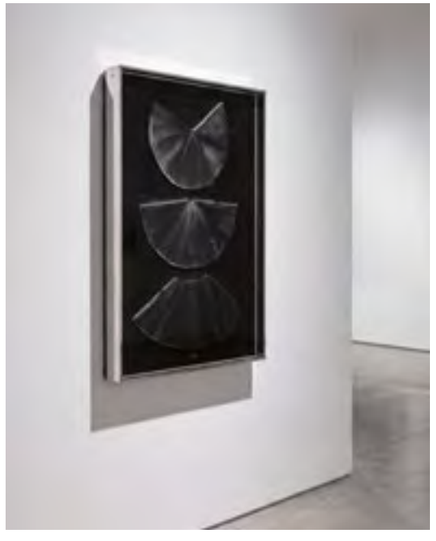
Lollar 1931 – lebt in Mönchengladbach

„schwarzer Engel". 1964
Aluminiumwaben auf besprühter Edelstahlplatte auf Holz, im Künstlerrahmen aus Acrylglas und Aluminium. 142 × 102,5 × 8 cm (55 ⅞ × 40 ⅜ × 3 ⅛ in.). Unten mittig signiert und datiert: Mack 64. Rückseitig mit Filzstift in Schwarz betitelt, signiert, datiert und beschriftet: „schwarzer Engel" Mack 64 2001 neuer Rahmen. [3021]

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (in der Galerie Schoeller, Düsseldorf, erworben)

EUR 60.000–80.000
USD 67,400–89,900

Ausstellung
Mack. Licht im Schwarz. Düsseldorf, Galerie Schoeller, 2001, Abb. S. 49







Lucio Fontana. Mailand, 1965

Anne Ganteführer-Trier

Ein Loch im Kosmos der Kunst – Lucio Fontana Aufbruch in die dritte Dimension

Was für ein kühner Akt der Gestaltung einer monochrom gefassten Leinwand, deren Energie auch heute, 60 Jahre nach ihrer Entstehung, nichts von ihrer Intensität verloren hat!

Lucio Fontana war der erste Künstler, der die Leinwand seiner Werke in ihrer Oberflächenstruktur intentional beschädigte, um so nicht nur deren materiellen Charakter, sondern auch den Entstehungsprozess seiner Bilder zu visualisieren. Bis dahin waren Gemälde Träger einer vorgetäuschten Räumlichkeit. Fontana wandelt sie durch seine Verletzungen zu raumbezogenen Objekten. Seine Bilder repräsentieren keinen Raum, sie rufen diesen selbst hervor. Sein erstes „Concetto Spaziale" schuf Fontana 1949 und eröffnete damit ein neues, bis dato gänzlich unbekanntes Kapitel der Kunstgeschichte. Die Idee sei ihm das Wichtigste gewesen; ein einziger Schnitt, ein einziges Loch hätte genügt. Diese Aussage Fontanas verdeutlicht, wie bedeutsam ihm die konzeptuelle Orientierung seiner Kunst war: In letzter Konsequenz stellte er die Idee über die Ausführung und prägte somit schon Anfang der 1950er-Jahre die Grundlagen einer konzeptuell ausgerichteten Kunst.



Artemisia Gentileschi. „Madonna mit Kind". 1613/14. Öl/Lwd. Galleria Spada, Rom

Unser farbintensives „Concetto Spaziale" von 1966/67 gehört zur bedeutsamen Werkgruppe der „Olii", die Fontana von Mitte der 1950er-Jahre bis in die 1960er-Jahre geschaffen hat. Es zeigt, dass, abhängig von der Farbe und der Ausführung des Lochs, die sinnliche Wahrnehmung untrennbar von Fontanas konzeptuell ausgerichteter Kunst ist. Katharina Hegewisch schreibt 1987 treffend: „Fontanas Kunst ist konzeptuell, kontrolliert und wissenschaftsorientiert. Aber sie ist auch wild, sinnlich und barock."

Der von ihm detailliert geplante und positionierte Akt der Setzung eines Lochs in die noch feuchte und formbare Malschicht bleibt für die Betrachter des Werkes auf diese Weise dauerhaft lesbar. Anders als bei seinen Leinwand-Schnitten, bei deren Vorbereitung Fontana häufig mehrere Stunden in konzentrierter Haltung vor der noch leeren Leinwand verharrte, sind die Löcher (Buchi) zwar sorgfältig geplante, aber in Sekundenschnelle umgesetzte Öffnungen der noch nicht getrockneten, farbfrischen Leinwand. Unmittelbar danach hat Fontana die gesetzten Löcher durch kreisende Bewegungen vergrößert und damit die pastos aufgetragene frische Farbmasse wulstig um deren Ränder verteilt. Mit den feinen, das Loch umkreisenden Ritzungen scheint Fontana seine Energie meditativ entladen zu haben. Die Farbe unseres „Concetto Spaziale" wird zu einer plastischen Masse: Lebendig und energetisch tritt sie den Betrachtern entgegen, als bewege sie sich noch immer und evoziere einen neuen Kosmos.

Die raumgreifenden und Tiefe assoziierenden Öffnungen und Wülste von Farbe und Leinwand korrespondieren mit den frühen plastischen Werken, die Fontana bis 1948 vorwiegend aus Terrakotta gearbeitet hat. Schon in den frühen skulpturalen Arbeiten, die immerhin fünfundzwanzig Jahre seines Schaffens prägten, nimmt der als Sohn eines Bildhauers geborene Lucio Fontana Bezug auf religiöse und barocke Bildthemen. Für ihn hatte die Kunst der Vergangenheit hinsichtlich der Darstellung von Raum und Zeit noch immer gültige und unübertroffene Lösungen gefunden. In seinem „Technischen Manifest" hebt er hervor: „Wir bedürfen heute einer Kunst, die auf den neuen Anschauungen beruht. Der Barock hat uns diese Richtung gewiesen. Noch ist die Großartigkeit unübertroffen, mit der seine Darstellungen den Zeitbegriff in die bildende Kunst einbeziehen. Die Figuren scheinen sich von der Fläche zu lösen und mit ihren Bewegungen in den Raum auszugreifen. Diese künstlerische Konzeption war eine Folge der neuen Vorstellungen, die der Mensch sich jetzt vom Dasein zu machen begann. Zum ersten Mal erkennt die Physik dieser Zeit das Wesen der Dynamik. Man entdeckte die Bewegung als ein der Materie innewohnendes Prinzip, aufgrund dessen das Universum erst verständlich wird" (Lucio Fontana, überliefert von Guido Ballo).



Mondkrater Daedalus

In insgesamt sieben Manifesten stellte Fontana seine neuen Forderungen an die bildende Kunst detailliert dar. Das erste wichtige Manifest des Spazialismo (Verräumlichung), genannt „Manifesto Blanco", entstand 1946 während seiner Lehrtätigkeit an der Altamira Escuela Libre de Artes Plásticas in Zusammenarbeit mit Jorge Romero Brest und einer Gruppe seiner Schüler in Buenos Aires. Darin fordern die Unterzeichnenden eine an den wissenschaftlichen Forschungserkenntnissen der Zeit orientierte neue, dynamische Kunst, in der räumliche und farbliche Gestaltung sowie Klang, Licht und Bewegung miteinander verbunden werden. Sämtliche Erfahrungen sollten in einer Synthese vereint werden: „Farbe als räumliches Element, Klang als zeitliches Element und Bewegung, die sich in Zeit und Raum entfaltet, sind die Grundformen der neuen Kunst, die die vier Dimensionen des Daseins umfasst."

In seinem letzten Interview mit Tommaso Trini hebt Lucio Fontana am 19. Juli 1968 hervor: „Also, wenn irgendeine meiner Entdeckungen von einiger Wichtigkeit ist, dann ist es das ‚Loch' […]. Mit ‚Loch' meine ich die Durchbrechung der Grenzen, wie sie ein Bilderrahmen setzt und zugleich die Tatsache, dass jeder frei ist in seiner Auffassung von Kunst. […] Ich denke in einer anderen Dimension. Das ‚Loch' ist diese Dimension. Ich sage Dimension, weil mir kein besseres Wort einfällt. Ich mache ein Loch in die Leinwand, um die überkommenen bildlichen Formeln hinter mir zu lassen, das Gemälde und die traditionelle Kunstauffassung, und ich entfliehe im symbolischen, aber auch im materiellen Sinne dem Gefängnis der glatten Oberfläche."

17 Lucio Fontana

Rosario de Santa Fé 1899 – 1968 Comabbio

„Concetto Spaziale". 1966/67
Öl, Perforierung und Ritzungen auf Leinwand. 81 × 65 cm (31 ⅞ × 25 ⅝ in.). Unten rechts signiert: l. Fontana. Rückseitig mit Filzstift in Schwarz signiert und betitelt: l. fontana „Concetto Spaziale". Werkverzeichnis: Crispolti 66-67 O 4 (1974/1986/2006). Mit einem Fotozertifikat des Künstlers vom 25. Juli 1967. [3021] Gerahmt.

Provenienz
Galleria Il Punto, Turin / Giuseppe Malvolti, Turin / Penna, Biella / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1985 in der Gallery 44, Kaarst, erworben)

EUR 300.000–400.000
USD 337,000–449,000



18 Jef Verheyen

Itegem/Antwerpen 1932 – 1984 Apt

„Lichtvlinder". 1972
Öl auf Leinwand. 130 × 130 cm (51 ⅛ × 51 ⅛ in.). Rückseitig mit Filzstift in Schwarz bezeichnet, signiert, datiert und betitelt: Provence Jef Verheyen 72 Lichtvlinder. Auf dem Mittelkreuz mit Pinsel in Schwarz beschriftet: H 5 [unleserlich]. Dort ein Etikett der Ausstellung Brüssel 1979 (s. u.) und ein Etikett und Stempel der Galerie Schoeller, Düsseldorf. [3021] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1991 in der Galerie Schoeller, Düsseldorf, erworben)

EUR 40.000–60.000
USD 44,900–67,400

Ausstellung
Lux est Lex. Tarascon (Frankreich), Abbaye Saint-Michel de Frigolet, 1975 / Jef Verheyen – 7 Peintures. Neuchâtel, Galerie Média, 1975 / Jef Verheyen. Retrospectieve. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1979 / Jef Verheyen. Genf, Musée Rath, 1980 / Jef Verheyen. Ölbilder und Gouachen. Düsseldorf, Galerie Schoeller, 1990/91

„Sie hätten bei der Eröffnung dabei sein müssen", erinnerte sich der Kritiker und Zeitzeuge John Anthony Thwaites an den Abend einer Vernissage Jef Verheyens. „Es wurde ziemlich viel geraucht. Der Rauch lag schwer in der Luft, vor den Bildern, man wusste kaum mehr, was zum Bild gehörte und was Rauch war." Diese kleine Anekdote trifft etwas Wesentliches: Verheyens Malerei verschwimmt, sie wird eins mit ihrer Umgebung, entzieht sich klaren Grenzen – ganz so, wie es der Künstler selbst intendierte.

Jef Verheyen war zeitlebens ein empfindsam Suchender, ein sinnlich Forschender, der mittels Farbe Licht, Raum und Zeit verschmelzen ließ. „Abnehmendes Licht" bedeutete für ihn „zunehmendes Dunkel" und umgekehrt. Farbe wird zur Realität der Betrachter, sie entsagt ihrem Materialcharakter, allem Gegenständlichen und wird in Verheyens Werk selbst zum erfahrbaren Raum. Verheyen nannte seine Malerei in ihrer Abkehr von jeder geometrischen Symbolik essenziell. Sein sinnbildliches Credo lautete: „Sehen ist mit dem Auge fühlen."

Schon mit 26 Jahren hatte Jef Verheyen 1958 seine erste internationale Einzelausstellung in der Mailänder Galleria Pater. Kein Geringerer als Lucio Fontana schrieb damals die Einführung im ausstellungsbegleitenden Katalog. Es war der Beginn einer prägenden Freundschaft. Im selben Jahr lernte Verheyen in Paris Yves Klein kennen, stellte in Antwerpen gemeinsam mit den „Monochromen" Lucio Fontana und Pierro Manzoni aus. Verheyen wurde zur zentralen Kontaktperson der ZERO-Bewegung in Belgien.

Unser Bild „Lichtvlinder" (Lichtschmetterling) ist 1972 in der Provence entstanden. Viele von Verheyens Werken sind durch landschaftliche Lichtphänomene angeregt und verweisen, wie beispielsweise seine „Flämischen Landschaften", auf die jeweilige Region der Inspiration. Fast können wir als Betrachter den sommerlichen Gesang der Zikaden erahnen und auch das zarte Flattern der Schmetterlinge. Die horizontal verlaufenden Farbbereiche, die sanft ineinander übergehen oder sich vorsichtig vereinen, sind von einer diagonalen Linie oder von zwei unvollständigen Dreiecken überprägt. Die Entscheidung dürfen wir Betrachter selbst treffen. Die Diagonale würde, schöpfte sie die gesamte Bilddiagonale aus, genau von der linken unteren zur rechten oberen Bildecke verlaufen. Doch vor Erreichen der Ecken setzen sich die Linien unterschiedlich nah in die obere oder untere Bildrichtung fort und bilden eine Spitze. Die Struktur liegt nicht symmetrisch auf der Fläche. Auf der harmonischen Farbfläche visualisieren die scharf umrissenen Formen eine Spannung. Die Linien am rechten und linken Bildrand verlaufen nicht parallel. Mit vergleichbaren Bildstrukturen hat Verheyen bereits 1959 experimentiert und mittels Zeichnungen erprobt.

Ein Bild wie „Lichtvlinder" ist in seiner Komplexität überaus selten in seinem Œuvre. Zwei Jahre nach seiner Entstehung zieht Jef Verheyen zusammen mit seiner Frau und den Kindern ganz in die von ihm so geschätzte Provence, nach Apt im Luberon, wo er 1984 im Alter von nur 51 Jahren verstirbt. AGT





Anna Ahrens „Ein Funkeln von dir selbst, von der Kraft des Geistes!" – Elisabeth Jerichau-Baumann und ihre Meerjungfrau

Unkonventionell, laut, warmherzig, selbstbewusst, voller Schaffensdrang, sehr klug - und sehr begabt. Drei Nationalitäten (deutsch-polnisch-dänisch). Sieben Sprachen fließend, etwas arabisch und persisch. Ein Freigeist. Geboren in Warschau als Tochter eines deutschen Unternehmers und einer polnischen Mutter erlebt die junge Elisabeth Baumann den Novemberaufstand 1830 gegen die Herrschaft des russischen Zarenreichs mit. Früh zeigt sich ihr Talent als Malerin. Ihre Eltern sehen in ihr bereits eine „neue" Angelika Kauffmann. Mit 19 Jahren Studienbeginn an der Düsseldorfer Kunstakademie (1838-44). Der Verkauf erster Bilder ermöglicht ihr drei „freie" Jahre in Rom (1845-48). Hochzeit zu Karneval in der ewigen Stadt mit dem dänischen Bildhauer Jens Adolf Jerichau, fortan in Kopenhagen zuhause, neun Kinder. Anfänglichen Ressentiments gegen ihre deutsche Identität (preußisch-dänischer Krieg 1848-51) begegnet sie mit sensibel gewählten und selbstbewusst präsentierten nationalen Sujets, die an die Düsseldorfer Schule und Pariser Vorbilder anknüpfen („Mutter Dänemark", 1851, Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen). Vor allem aber findet sie ihren Platz als Künstlerin auf dem internationalen Parkett. Unzählige Male reist sie nach Italien, Deutschland, Schweiz, Sankt Petersburg, 13 Mal London, mehrfach Paris, zwei große Reisen führen in den östlichen Mittelmeerraum und den Nahen Osten (Osmanisches Reich, Griechenland, Ägypten, mit längeren Aufenthalten in Konstantinopel, Smyrna, Kairo 1869/70 und 1874/75), wo die Malerin die ungewöhnliche Erlaubnis erhält, Frauen im Harem zu portraitieren (u.a. „Ägyptische Keramikverkäuferin in Gizeh", 1876/78, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen). Schon 1851 stellt sie als einzige Künstlerin in der Düsseldorf Gallery in New York aus, zeigt ihre eindrucksstarken Gemälde in den Salons von Paris („La Sirene du Nord", 1861), Kopenhagen, Stockholm, Berlin, Amsterdam, Mailand. Eine besondere Rolle spielt für sie London: Wiederholt tritt sie in der renommierten Royal Academy ebenso auf wie in der Bridgewater Gallery und Gambart's angesehener French Gallery, wo auch Henriette Brown und Rosa Bonheur ausstellen. Queen Victoria eröffnet ihr persönlich die Möglichkeit einer privaten Ausstellung im Buckingham Palace, kauft ein erstes Bild an (1852). In der 1858 gegründeten Londoner Society of Female Artists präsentiert sie sich mehrfach. Sie nimmt an den Weltausstellungen von Paris (1855, 1867, 1878), London (1862) und Wien (1873) teil, wird 1861 Mitglied der Kunstakademien von Kopenhagen und Stockholm.



Los 19

„Sie ist durch und durch eine Künstlernatur" - schreibt die bedeutende Schriftstellerin, Pionierin der Frauenrechte, Fanny Lewald über ihre enge Vertraute Elisabeth Baumann (Römisches Tagebuch 1845/46; Spiero 1927, Kap. 5). Beide reisen 1845 in Rom an. Schnell finden sie zusammen - „weil sie sich in ähnlicher Lebenslage wie ich befand", so Lewald. Beeindruckt vom selbstbewussten Auftreten ihrer Freundin, notiert sie: Elisabeth „war schon seit länger Zeit in Italien, hatte schon seit Jahren in Düsseldorf, wo sie ihre Studien gemacht, viel und zwanglos mit Männern verkehrt, und diese Gewohnheit und ihr gutes Bewußtsein gaben ihr im Verkehr mit Männern eine Freiheit und Ungezwungenheit, die mir noch fehlten". Die Stadt wirkte enorm anregend. Ihre persönlichen Aufzeichnungen geben ein Bild, wie erstaunlich frei sie sich in „dieser Gesellschaft von Weltleuten und Künstlern" bewegten: „Ich glaube kein Ort der Welt, schreibt Fanny Lewald, „London und Paris nicht ausgenommen, hat eine Gesellschaft aufzuweisen wie diejenige, welche sich [...] alljährlich und doch ständig wechselnd in Rom versammelte. Nord und Süd, der Osten und der Westen, Asien und Amerika" trafen sich hier „in nur einem Stadtteil". Fast alle hatten „das gleiche Bestreben, die gleichen Zwecke", getragen vom Gefühl, „sich frei von den Schranken gesellschaftlichen Übereinkommens" bewegen zu können. Rom stärkt in ihnen das Vertrauen, dass „es doch wieder Ewiges in uns, in der Menschheit gibt", und „sich auszubilden und auszuleben eine der höchsten Aufgaben ist, welche der Einzelne sich stellen kann" (ebd., Kap. 6). Elisabeth Jerichau-Baumann verspürte schon früh den starken Wunsch, sich „durch die Kunst möglicherweise eine unabhängige Stellung im Leben [zu] verschaffen". Der Herausforderungen als Frau in ihrer Zeit ist sie sich bewusst: „Jede neue Schwierigkeit war mir ein neuer Ansporn" (Jugenderinnerungen 1874; Dubois, Künstlerinnen 2025, S. 186).



Elisabeth Jerichau-Baumann. „Havfrue". 1873. Öl/Lwd. Glyptoteket, Kopenhagen

Viel zitiert ist das Bon Mot Peter von Cornelius´ über die Künstlerin bei einem Rombesuch 1845: „Dieses Mädchen ist unter den Düsseldorfer Malern der einzige Mann!" (u.a. Lewald, Kap. 5).

Im Winter 1845 lernt Elisabeth Baumann den dänischen Schriftsteller Hans Christian Andersen kennen. 1837 hatte der sein weltberühmtes Märchen „Die kleine Meerjungfrau" publiziert. Eine schöne Seejungfer begleitete auch die Künstlerin seit ihrer Kindheit: Der Legende nach schwamm sie einst durch Ostsee und Weichsel bis nach Warschau und ließ sich hier nieder. Ein Kaufmann nahm sie gefangen, um mit ihrem Gesang Geld zu verdienen. Als mutige Fischer sie befreien, schwört sie in Dankbarkeit, die Stadtbewohner für alle Zeiten mit Schwert und Schild zu verteidigen. Sie ist das Wahrzeichen im Warschauer Stadtwappen. Ihre kleine Schwester, so der Volksmund, schwamm nach Kopenhagen. Auch der Ort ihrer ersten Begegnung ist legendär: das berühmte Caffè Greco - der Künstlertreff in Rom: „Das Caffè Greco war das eigentliche Hauptquartier. Wenn man als Frau dort eintrat, schlug einem eine Wand aus schwerem Tabaksqualm, lautem Gelächter und wilden Kunstdebatten entgegen. Die dänischen Künstler saßen dort wie eine geschlossene Bruderschaft an den kleinen Marmortischen", erinnert sich die Künstlerin lebhaft (Reisebilder, 1881). Mit dem dänischen Dichter verband sie bald eine tiefe, lebenslange und familiär nahe Freundschaft. „In ihrem ganzen Wesen ebenso phantastisch als genial" (Lewald, Kap. 5) begegnete sie dem feinfühligen Erzähler auf Augen- wie Herzenshöhe: Wie „ein seltsamer, schlanker Vogel mitten unter den rauchenden und politisierenden Künstlern" wirkte er „oft fast erschreckt von dem Lärm im Greco, blühte aber auf, sobald das Gespräch auf die Kunst oder seine Märchen kam. Er hatte eine fast kindliche Seele, die in dieser rauen Umgebung wunderbar herausstach" (Reisebilder, 1881).



Elisabeth Jerichau-Baumann. Selbstbildnis. Bleistift/Papier. Det Nationalhistoriske Museum, Frederiksborg Slot, Hillerød

Seit dieser frühesten gemeinsamen Zeit in Rom beschäftigt die Malerin das Thema der „Meerjungfrau" auch in ihrer Kunst. Bis in die 1870er-Jahre, die stark von ihren Orientreisen geprägt sind, setzt sie sich wiederholt mit dem mythischen Wesen auseinander. Diese erste Version, die sie wahrscheinlich noch in Rom, allerspätestens aber um 1860/61 in Kopenhagen vollendete, ist sicherlich die erstaunlichste und progressivste Fassung (Los 19). Das Gemälde ist von einer enormen malerischen Qualität, die Dank des frühen Ankaufs durch die dänische Sammlerin Wanda Zahrtmann, deren Nachfahren es bis in unsere Zeit respektvoll bewahrten, so gut wie unangetastet erhalten ist. Die erst 19jährige Zahrtmann, spätere Gräfin Danneskiold-Samsoe, stammt aus einer einflußreichen dänischen

Familie. Sie hatte kürzlich beide Eltern verloren, sah das Bild im Atelier der Künstlerin und verliebte sich. Der Kaufpreis von 1.200 Rigsdaler entsprach einer jährlichen Apanage. Am 24. Dezember 1861 schrieb sie der Künstlerin in einem bewegenden Brief, tags und nachts von der Meerjungfrau zu träumen und - in einem zweiten Schreiben vom selben Tag – dass sie sich wünscht, das Bild erwerben zu dürfen (Königl. Bibliothek, Kopenhagen). Die Malerin überließ ihr das auch für sie persönlich wertvolle Gemälde samt selbst entworfenem, von Franceso Tomasco in Rom extra angefertigtem Schmuckrahmen (vgl. das originale rückseitige Etikett).

So selbstbewusst und eigenwillig wie die Künstlerin selbst platziert sie ihr schönes Meerwesen bildbestimmend im Vordergrund der großformatigen Leinwand. Vor der strahlenden Morgenröte, die Sonne noch hinter dem Horizont, erscheint die Meerjungfrau wie eine Fata Morgana vor unseren Augen. Ihre Präsenz ist so wahrhaftig wie die Wirklichkeit eines Traums. Bewegungslos und ihrer Selbst sicher lehnt ihr frontal ausgerichteter nackter Oberkörper an einem kleinen Fels, der gerade soweit aus dem Wasser ragt, dass sie ihren linken Arm lässig darüber legen kann. Ihr Unterkörper stützt sich seitlich auf ihre linke Hüfte und verschwindet sanft im Meer, aus dem nur die Flossenspitze erneut auftaucht. Ihr rechter Arm ruht entspannt auf ihrem Oberschenkel. Ihr herausfordernder Blick unterstreicht die Wahrhaftigkeit ihrer Gegenwart. Sie neckt nicht, sie lockt nicht – sie spiegelt. Vor dem Gegenlicht des gerade erst erwachenden Tages schaut sie uns aus ihren übergroßen, dunklen Augen still fragend an. Ihr fast maskenhaft schönes, ovales Gesicht mit rundlich-spitzem Kinn, vornehm langgezogenem Nasenrücken, hohen Wangenknochen und balkengeraden Augenbrauen umspielt dunkles, algenartiges Haar, aus dem einzelne Strähnen silhouettenhaft im Licht tanzen. Bei näherer Betrachtung der Maltechnik wird erneut Erstaunliches sichtbar: im Gegensatz zu der opak aufgetragenen Himmelspartie beschreibt den Körper der Schönen eine oliv-braune Lasur, die mal mehr mal weniger deutlich mit dem Durchscheinen der Leinwand spielt (Partie unterhalb der Augen). Die Modellierung innerhalb der formgebenden Kontur konzentriert sich auf die mit stumpfem Pinsel gesetzten Weiß-Akzentuierungen, die letztlich Lichtreflektionen auch von vorne suggerieren. In der Natur wäre dies – zumindest ohne die Zuhilfenahme einer Lampe – so kaum möglich. Dieses ungewöhnliche Spiel mit Lichtspiegelung, -quellen und -schichten ist so subtil, dass wir es wahrnehmen, ohne uns dessen gleich bewusst zu werden. Der Effekt ist enorm: im Gegensatz zu unserer menschlichen Erfahrung, die Natur im Gegenlicht als luftdurchfluteten, weiten Horizont und die davor sich abbildenden Dinge eher ungewöhnlich flach, als Schattensilhouette, wahrzunehmen, dreht sich hier der Spieß um. Der makellose Körper bildet sich voluminös, fast skulptural, vor dem flachen Horizont ab. Tatsächlich hinterlässt dieses Gemälde einen so starken Eindruck, dass man es, einmal gesehen, kaum mehr vergisst. Alles Erzählerische, alles Süßliche ist ausgeblendet. Was bleibt, ist das starke „Dazwischen", das Momenthafte und zugleich Fortdauernde einer Begegnung, deren Intensität in der Erinnerung weiterlebt.



Elisabeth Jerichau-Baumann. „Havfrue". 1862/63. Öl/Lwd. Kunstmuseum Brandts, Odense

Ihr erster Biograf Nicolai Bogh sieht die „große Genialität" der Künstlerin im Zusammenhang mit ihrer unbändigen Schaffenskraft: „Stets war sie von Ideen und künstlerischen Plänen eingenommen. Mitten in der Nacht konnte sie aufstehen, um auszuführen, was vor ihren Augen stand". Für unsere erste Bildfassung habe sie lange mit sich gerungen, „das „Haiähnliche / Meereshafte [im Original: Havagtige] in ihren Augen zu reflektieren": Plötzlich sprang sie „unbekleidet aus ihrem Bett und malte die Augen im Mondlicht, das durch die Fenster strömte" (Bogh 1886, S. 180). Ob es das Mondlicht ist, das sich auch auf dem Körper in den Weißhöhungen spiegelt, wissen wir nicht. Die übergroßen dunklen Augen aber, Spiegel der Seele, werden zum Charakteristikum ihrer Kunst, das den Künstlerkollegen der symbolistischen Richtungen deutlich vorauseilt, die ab Mitte der 1880er-Jahre in den verschiedenen europäischen Kunstzentren auftreten werden. Die „träumenden Augen" berührten schon die Zeitgenossen: es sei „als hätte sie eine Ahnung von etwas Ewigem, aber als gäbe es eine Mauer zwischen diesem und ihr", schreibt die dänische Kunstsammlerin Lucie Ingemann, als ihr die zweite Version der Meerjungfrau (Pariser Salon 1861) begegnet (zit. Bogh 1886, S. 243). „Wirklich meisterlich" notiert auch Andersen (Tagebuch, 8. März 1862). 1868 schenkt Elisabeth ihm eine eigene Variante zum Geburtstag, die in seinem Heimatort Odense bewahrt wird (ebd., 2. April 1868; Abb. links). Andersen bedankt sich schriftlich mit einem Gedicht: „Du verfügst über die Pracht der Farben! / Du, Seele, hast in die Augen der Meerjungfrau gelegt: / Ein Funkeln von dir selbst, von der Kraft des Geistes! / Mein Dank ist hier in armseligen Worten ausgesprochen" (H.Ch. Andersen an E. Jerichau-Baumann; SDU Odense). Es sind die Augen, in denen er seine Freundin selbst erkennt: die Künstlerin Elisabeth Jerichau-Baumann.

Es gäbe noch viel zu berichten über diese ungewöhnliche Künstlerin, ihre Freundschaft zu Andersen, die gemeinsame Orientsehnsucht (der Dichter reist schon 1841 über Griechenland in den Orient, seine wichtigste Reise, deren sehnsuchtsvolle Vorausdeutungen sich im Märchen zur „Kleinen Meerjungfrau" finden), die orientalischen Einflüsse in dem wohl letzten Bild der „Meerjungfrau", das in der Carlsberg Glyptothek hängt (Abb. vorherige Seite), die gemeinsame Weihnachtsfeier und Vorlesestunden bei den Jerichaus, Elisabeths ständige verrückte Einladungen in ihr bescheidenes Atelierhaus in Christianshavn, wo Persönlichkeiten höchster Gesellschaft auf Fässern und provisorischen, mit Teppichen bedeckten Holzbänken eng zusammensaßen, diese brachen und „die vornehmsten Damen durcheinander auf dem Boden lagen". Stets gab es musikalische und darstellerische Vorführungen. Einmal stellte sie ein lebendiges Bild („Tableau vivant") ihrer Meerjungfrau dar - die Darstellerin aber lag „auf echtem Eis", so dass „das Eis schmolz und auf den Boden lief, wo es den Zuschauern die Füße nass machte" (Bogh 1886, S. 252f.). Am Ende dieser ungewöhnlichen Geschichte steht ein „Happy End". Der große Mäzen und Sammler Carl Jacobsen, Besitzer der Carlsberg Brauerei und Gründer der Ny Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen, kaufte schon 1877 die orientalisch inspirierte „Meerjungfrau" bei der Künstlerin an (Abb. vorherige Seite). Später berührt ihn eine Ballettaufführung zu Andersens Meerjungfrau so sehr, dass er bei dem dänischen Bildhauer Edvard Eriksen eine Bronzeskulptur in Auftrag gibt - mit dem Argument: „ Andersen brachte die Meerjungfrau in seine Märchen, Fini Henriques [dänischer Komponist] in die Musik, Frau Jerichau in die Malerei", nun sei es „Zeit für eine Skulptur" (zit. Miskowiak 2020, S. 94). Seit 1913 sitzt die kleine Meerjungfrau in der Langelinie. Als heute weltberühmtes Wahrzeichen von Kopenhagen schaut sie übers Meer hinaus, heißt BesucherInnen willkommen, ist in den Herzen der BewohnerInnen und grüßt nicht nur ihre „Schwester" in Warschau sondern sicherlich auch ihre Seelenverwandten, den großen Dichter Hans Christian Andersen und: die außergewöhnliche Künstlerin Elisabeth Jerichau-Baumann.



Edvard Eriksen. „Den lille Havfrue". 1913. Bronze. Kopenhagen

19 Elisabeth Jerichau-Baumann

Warschau 1819 – 1881 Kopenhagen

Eine Meerjungfrau (En Havfrue). 1847/61

Öl auf Leinwand. 98 × 128 cm (38 ⅝ × 50 ⅜ in.). Auf dem Stein schwer lesbar signiert und datiert: E[...]th Baumann Je[...] 18[...]. [3147] Im Originalrahmen.

Provenienz

Wanda Zahrtmann, verh. Gräfin Danneskiold-Samsøe, Kopenhagen (Weihnachten 1861 von der Künstlerin erworben) / Privatsammlung, Kopenhagen (1986 von den Nachfahren Danneskiold-Samsøes erworben)

EUR 250.000–400.000
USD 281,000–449,000

Ausstellung

Frühlingsausstellung. Kopenhagen, Schloss Charlottenborg, 1862. Kat.-Nr. 306 im Nachtrag („En Havfrue. Tilhører Frøken Wanda Zahrtmann") / International Exhibition. London, South Kensington Palace, 1862, Kat.-Nr. 1525 („A Mermaid. Miss Zahrtmann, Copenhagen.") / Dansk guldalder – Verdenskunst mellem to katastrofer. Stockholm, Nationalmuseum und Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 2019/20, Kat.-Nr. 34, Abb. S. 48

Literatur und Abbildung

Nicolai Bøgh: Elisabeth Jerichau-Baumann. En karakteristik, Kopenhagen 1886, S. 180, 217–218, 239, 243 / Ausst.-Kat. Petit Palais, Paris, Paris Musées, 2020: L'Âge d'or de la peinture danoise (1801-1864), Abb. S. 288 / Jerzy Miśkowiak: Elisabeth Jerichau-Baumann – Nationalromantikkens enfant terrible, Frederiksberg, Frydenlund, 2019, S. 82, 106, m. Abb. / Søren Schauser: Sådan har du aldrig set dansk guldalder før, in: Berlingske, 3. Sektion onsdag 28. August 2019, S. 22-23, m. Abb. / Jerzy Miśkowiak: Elisabeth Jerichau-Baumann, Olszanica, Bosz, 2020, S. 94-95, m. Abb.



Erfahren Sie mehr!

Gerhard Richter. 1970

Dieter Schwarz Nähe und Widerspruch – Gerhard Richter malt die romantische Landschaft

„Ich hatte Lust, etwas Schönes zu malen." So antwortete Gerhard Richter 1970 auf die Frage, weshalb er sich der Landschaftsmalerei zugewandt habe. Zwei Jahre zuvor hatte Richter erstmals eine kleine Gruppe von Bildern nach Fotos gemalt, die er während eines Urlaubs auf der Insel Korsika aufgenommen hatte. Auf diese Seestücke mit schmalen Küstenstreifen vor einem bergigen Hintergrund folgten bald großformatige Landschaften mit Motiven aus dem Rheinland, nun mit tief liegendem Horizont und einem dominierenden Himmelsprospekt – eine an die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts erinnernde Bildaufteilung, die Richter von da an meist beibehielt.



Gerhard Richter: Atlas, Tf. 136 (Detail)

Nach einer Reihe von artifiziellen Seestücken mit Montagen von Wolkenhimmeln und bewegter See kehrte Richter wieder zu Urlaubsfotos zurück und beschäftigte sich während der Jahre 1970 und 71 mit den Aufnahmen von Landschaften, die bei einem Aufenthalt auf den Kanarischen Inseln entstanden waren. Daraus resultierte ein Dutzend Bilder, von denen die meisten im Titel auf die Kanaren verweisen, mit Ausnahme der „Abendlandschaft mit Figur (260)", die aber offensichtlich auch auf diesen Hintergrund zurückgeht. Dazu kamen vier einzelne druckgrafische Blätter und zwei Grafikmappen. Wie schon bei den ersten Landschaften malte Richter auch hier die ganze Werkgruppe und nicht nur einzelne Bilder in Farbe. Die Grisaillen der frühen Bilder nach Fotos waren ihm zu selbstverständlich geworden, sie hatten zu einer attraktiven Ästhetik geführt, mit der er identifiziert wurde und die er abschütteln wollte. Dafür kam ihm die Farbe zupass. Mit seiner Palette hielt sich Richter an die Fotovorlagen und nutzte den ihnen eigenen leichten Rotstich, der die Bilder sowohl von einer intuitiv farbbasierten wie von einer naturalistischen Darstellung abrückte. Eine Anzahl der Fotos, die er für seine Arbeit benutzte, darunter auch die Vorlage für die „Kleine Teyde-Landschaft", montierte Richter auf Tafeln, die er in seine Bildersammlung, den sogenannten „Atlas", einfügte (Abb.).

Die Aufnahmen zeigen meist die Gebirgsformation des Vulkans Pico de Teide auf Teneriffa, doch aus der Distanz und mit eingeschränkter Sicht – oft mit stark verschattetem Vordergrund, in der Dämmerung oder im Gegenlicht. Der majestätische Teide liegt kaum erkennbar in der Ferne, und der Vordergrund zeigt karges, unbebautes Land ohne jede Besonderheit, die den Blick auf sich ziehen würde. Gäbe es nicht die Titel, wären die Landschaften keiner bestimmten Region zuzuordnen. Gerade diese Austauschbarkeit mochte Richter dazu gebracht haben, diese Landschaften für eine prominente Werkgruppe auszuwählen. Es war wohl weniger der Ort als eine Erinnerung an die Stimmung, die sich mit den Motiven verband.

Lässt sich die Landschaft in den ersten Bildern der Gruppe noch in ihrer Struktur wahrnehmen, wird sie von Richter in der Folge immer weiter ins Undeutliche getrieben, verstärkt durch die Vermalung der Konturen am Ende des Malvorgangs. So bleiben am Ende nur ein dunkler brauner Vordergrund und darüber ein bewölkter Himmel übrig. Die „Kleine Teyde-Landschaft" ist das letzte Bild der Gruppe, und sie unterscheidet sich von den übrigen Ansichten dadurch, dass der

Blick in die Ferne fast gänzlich entfällt und dass im Himmelsgrau die Andeutung eines fahlen Regenbogens zu sehen ist. Der Vordergrund teilt sich hier in einen braunen Hügel zur Linken und eine helle Fläche zur Rechten, durch die eine Straße verläuft. Dies lässt sich auf der Fotografie, die rechts etwas beschnitten wurde, um die Komposition kompakter zu gestalten, noch deutlicher erkennen. Im gemalten Bild dagegen ist der Himmel über dem braunen Erdhügel auf wenige Nuancen reduziert, auf eine Mischung von rotbraunen Tönen, durch die sich der etwas hellere Bogen zieht. Ausnahmsweise gibt es zu diesem Bild eine Ölskizze in der pastosen Malweise, die Richter in diesen Jahren vereinzelt ausprobierte. Darin ist die Disposition der Landschaft noch etwas deutlicher wahrnehmbar, und der Regenbogen ist mit einem einzigen Pinselschwung grau in grau wiedergegeben.

Mit der Landschaftsmalerei, die Richter erstmals in seiner Ausstellung von 1971 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf und dann erneut im folgenden Jahr im Deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig präsentierte, stieß er zunächst auf Unverständnis und Ablehnung. Wollte Richter jetzt einfach konventionelle, ja sogar etwas zu harmonische Ansichten malen?, fragte man sich. Man übersah dabei, dass die Landschaften auf eine Periode des Experimentierens folgten, während der Richter unterschiedlichste Versuche unternommen hatte – von Farbtafeln, Gläsern, den ersten grauen Bildern bis zu den Stadtbildern –, die „Attraktion des Gegenstandes" abzustreifen und sich grundsätzlich mit den illusionistischen Wirkungen der Malerei zu befassen.



Los 20

Die Gattung der Landschaft, die Richter sich nach den Figurenbildern und anderen Motiven der 1960er-Jahre vornahm, war nur eine weitere Station auf diesem Weg. Das klassische Gerüst der Gattungen garantierte Richter, dem akademisch geschulten Maler, historischen Rückhalt und Distanz gegenüber einer bloß subjektiv gesteuerten Malerei. Landschaften zu malen war ein Rückgriff auf die Geschichte, es war aber auch eine subtile Art, die Zweifel an der Darstellung der Realität mit anderen Mitteln zu formulieren. Mit der Landschaft wählte sich Richter schließlich auch diejenige Gattung, die sich ihren Platz in der Geschichte der Malerei erst spät gesichert hatte, da sie zuvor reines Beiwerk gewesen war, und die am Ende des 18. Jahrhunderts laut dem Kunsthistoriker Werner Busch zur eigentlichen Gattung der Moderne wurde, „als Spiegel aller menschlichen Gefühle, Bedürfnisse und Sehnsüchte, schließlich auch als Medium, das, stärker als das Figurenbild, der Selbstbewusstwerdung der Kunst dient". Diese neuen Landschaften unterschieden sich für Richter auch von seinen ersten Versuchen dieser Art von 1964, zu denen er später notierte, sie seien „anonym, prospekthaft, nicht individuell erfahren: Sphinx, Pyramiden etc."

Die „Kanarischen Landschaften" besaßen dagegen dieses Individuelle. Dafür sprachen die selbst aufgenommenen Fotovorlagen und das wiederholte Eingeständnis Richters, er male die Landschaft, weil sie „einfach schön ist. Sie ist wahrscheinlich das Tollste, was es überhaupt gibt". Doch solche Äußerungen Richters sind mit Vorsicht zu nehmen, denn seine Landschaftsmalerei ist gerade nicht von der Eindeutigkeit, die er ihr unterstellte. Die „Kleine Teyde-Landschaft" ist vielmehr ein Beispiel für die Widersprüchlichkeit von Richters Umgang mit dem vermeintlich unmittelbar Wahrgenommenen und Empfundenen. Im Unterschied zu den frühen, bewusst unkünstlerisch konzipierten Bildern, in denen sich Richter an arbiträre Bildvorlagen aus Magazinen oder Zeitungen gehalten hatte, zeigen die Fotos von den Kanaren, dass er sich an der räumlichen Gliederung und dem formalen Gleichgewicht herkömmlicher Landschaftsbilder orientierte, ob bewusst oder unbewusst, sei dahingestellt.



J. M. W. Turner. „A mountain scene, Val d'Aosta". 1841–45. Öl/Lwd. National Gallery of Victoria, Melbourne

Der vorgeblich authentische Eindruck von Richters Fotos verweist offenkundig auf historische Vorbilder. Da ist der bereits erwähnte Regenbogen, der nur schwach sichtbar ist und der buchstäblich einen Bogen zurück zur Romantik schlägt. Es liegt nahe, an Caspar David Friedrichs „Gebirgslandschaft mit Regenbogen" von 1809 zu denken, in der das Himmelsphänomen sinnbildlich als Überhöhung der Landschaft eingesetzt wird. Diesen Hintergrund bestätigte Richter in einem Interview: „Es gibt tatsächlich in meinem Werk einen historischen Bezug zur Romantik. Darin unterscheide ich mich von den Hyperrealisten, die die heutige Welt mit ihren Autos, ihren Autobahnen usw. darstellen. Ich für mein Teil male historische Bilder." Doch Richter wusste darum, dass ihm dies nicht wirklich gelingen könnte, denn es gab den verbindlichen Rahmen nicht mehr, der solche Bilder glaubhaft machen würde: „Was mir fehlt, ist die geistige Grundlage, auf der die romantische Malerei beruhte. Wir empfinden nicht mehr die ‚Allgegenwärtigkeit Gottes in der Natur'. Für uns ist alles leer. Und doch sind diese Gemälde immer noch da und sprechen uns an. Wir lieben, verwenden und brauchen sie auch weiterhin." Friedrichs Bild dient in der „Kleinen Teyde-Landschaft" deshalb nicht als unmittelbare Referenz, aber mindestens als Erinnerung an eine Epoche der Malerei und dafür, dass die Wahl des Motivs nicht ganz unschuldig ist, denn, wie Richter bemerkte, „die Landschaften oder beispielsweise auch die Kerzenbilder sind beinahe wie Zitate".

Individuelle Erfahrung und persönliche Gestimmtheit reflektieren sich nicht im direkten Abbild, sondern im Zitat. Dieses Zwiespältige ist der Grund von Richters Malerei, denn das Abmalen von Fotografien bedeutete für ihn von Anbeginn an, sich über den Umweg einer Abbildung mit dem Motiv zu beschäftigen. Hinter der direkten Anmutung der Bilder liegt eine zweite Ebene, diejenige des Zitats, welche die erste in ihrer Stimmigkeit infrage stellt. Das Abbild der Landschaft steht seiner eigenen Präsenz zweifelnd gegenüber, denn es bezieht sich auf Geschehenes, nicht im Sinne der in die Gegenwart hineinwirkenden Geschichte, sondern als endgültig Zurückliegendes, Entschwundenes, das in der bildlichen Wiederholung traumhaft erscheint. Richters Landschaften verweisen auf etwas, was abhanden gekommen ist – im Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, Erfahrung und Abbildung, Wunsch und Nichterfüllung. Die „Kleine Teyde-Landschaft" zeigt etwas und bedient sich dafür einer bestimmten Sprache, derjenigen der Romantik, um uns darauf einzustimmen und zugleich zu enttäuschen, denn die nach dem Foto gemalte Landschaft trägt das Individuelle des Malers in das Allgemeine, das für uns als Betrachter von Bildern bestimmt ist. Wenn Richter im vermeintlich Vertrauten das Ferne oder sogar Verlorene zum Vorschein bringt, verleiht er der Landschaft eine Qualität, die ihr noch einmal Gegenwärtigkeit verspricht.

1 Interview mit Rolf-Gunter Dienst 1970, in: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007: Schriften, Interviews, Briefe. Herausgegeben von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008), 56. **2** Gerhard Richter, Atlas (München: Städtische Galerie im Lenbachhaus/Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015), Tf. 136–141. **3** Werner Busch (Hg.), Landschaftsmalerei (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1997 (=Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 3)), 14. **4** Arbeitsübersicht 1968, in: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, wie Anm. 1, 48. **5** Interview mit Rolf-Gunter Dienst 1970", in: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, wie Anm. 1, 56. **6** Interview mit Irmeline Lebeer 1973, in: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, wie Anm. 1, 82. **7** Interview mit Irmeline Lebeer 1973, in: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, wie Anm. 1, 82. **8** Interview mit Dorothea Dietrich, in: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, wie Anm. 1, 151.

20 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„Kleine Teyde-Landschaft". 1971
Öl auf Leinwand. 50 × 60 cm (19 ⅝ × 23 ⅝ in.). Rückseitig mit Kreide in Schwarz signiert und datiert: Richter 1971. Ebenda mit Kreide in Rot mit der Werknummer beschriftet: 287. Auf dem Überspann bezeichnet (verblasst): reserviert Herzogenrath. Werkverzeichnis: Elger 287. [2001] Gerahmt.

Provenienz
Sammlung Wulf Herzogenrath, Berlin (vom Künstler erhalten)

EUR 800.000–1.200.000
USD 899,000–1,350,000

Ausstellung
Gerhard Richter. Landschaft. Wien, Kunstforum; Zürich, Kunsthaus, 2020/21, Abb. S. 84

Literatur und Abbildung
Ausst.-Kat.: Gerhard Richter: 36. Biennale (Deutscher Pavillon). Venedig, 1972, Abb. S. 68 (hier als Nr. 261/1 und abweichend datiert und betitelt: Regenbogen, 1970) / Ulrich Loock und Denys Zacharopoulos (Hg.): Gerhard Richter. München, 1985, Abb. S. 42 / Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962–1985. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1986, S. 378, Abb. S. 128 / Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1962–1993. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1993, Vol. III, S. 287 / Armin Zweite: Gerhard Richter. Leben und Werk. Das Denken ist beim Malen das Malen. München, 2019, S. 210, 350

Wir danken dem Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, für freundliche Hinweise.



Sammlung Wulf Herzogenrath



Siegfried Gohr Verschmelzung von Form und Natur – Ewald Matarés „Pferd" von 1930

Während seiner Berliner Jahre reiste Mataré in den Sommermonaten oft nach Sylt oder an die Küste. Seit 1927 führten die Wege weiter in den hohen Norden nach Finnland. Seit Längerem rang er in immer neuen Anläufen mit dem Motiv der Kuh. In Finnland angekommen, musste er feststellen, dass es dort nur wenig Rindvieh gab. Die Tiere wurden auch erst spät im Jahr auf die Weiden gelassen. Dagegen waren die Finnpferde allgegenwärtig. Es entstanden in den Jahren 1929, 1930 einige Skulpturen des Motivs. Den Höhepunkt bildete zweifelsohne das Pferd von 1930 mit der Werkverzeichnisnummer 73. Während die Darstellungen, die vorausgingen, das Pferd steif und unbewegt stehend mit einer urtümlichen Schwere zeigten, kam mit der Fassung aus Amaranth-Holz eine leichte, elegante Bewegung in das skulpturale Gebilde. Eine Spannung verläuft von dem kompakten Schweif und den versetzt nebeneinanderstehenden Hinterbeinen über den schmalen Rumpf in den lang gestreckten, sich nach vorne verjüngenden Hals, der in einem neugierig zur Seite gewendeten Kopf endet. Die gespitzten Ohren machen die Aufmerksamkeit noch deutlicher. Zuerst herrscht der Eindruck einer denkmalhaften Präsenz, bis die Betrachtung tiefer in das zuerst verborgen scheinende Leben des Tieres eindringt. Eine längere Betrachtung enthüllt das Pferd als Individuum.

Mataré schuf liegende, stehende und grasende Kühe; selten war er zufrieden. Der Künstler ging immer von der Natur aus, um dann zu einer Gestaltung aus einer Einheit von Beobachtung und Form vorzudringen. Bei den Pferde-Darstellungen gab es dieses ständige Ringen um die Form, die in der Natur stecken musste, offensichtlich nicht.

Das geeignete Holz zu beschaffen war ein Problem. Mataré bevorzugte harte Hölzer, wie sie in den Tropen wachsen. Das Amaranth-Holz für das Pferd von 1930 stammte aus Südamerika. Die Schnitzarbeit war anstrengend, musste außerdem mit größter Präzision ausgeführt werden. Holz war nicht immer in der gewünschten Größe vorhanden, und die Lieferungen, oft aus Hamburg, dauerten. Unter dem Datum vom 28. Juli 1929 notierte Mataré: „Holz habe ich nun bekommen, aber es herzuschaffen, dauert Tage und Tage, und so sitze ich müßig gezwungenermaßen mit Arbeitslust." Als er das Pferd im Sommer 1930 schnitzte, wählte er ein Holz, das der Farbe des Pferdefells entsprach. Bei der Wahl des Holzes berücksichtigte er, wo es ging, die natürliche Farbe des Tieres. Das Fuchsbraun des Finnpferdes konnte aus dem Amaranth-Block gewonnen werden. Die Pferde, die er in Finnland beobachten und studieren konnte, gehörten zu einer Rasse, die sehr vielfältig eingesetzt werden kann - für den Ackerbau, als Zugpferd oder als Reitpferd.

Pferde waren in der Malerei und Skulptur des 20. Jahrhunderts allgegenwärtig. Sie konnten ungewohnte Farben annehmen wie bei Franz Marc. Bei ihm gibt es gelbe, blaue und rote Tiere, zusätzlich eingefärbt mit einer mystischen Aura aus der Verschmelzung mit dem Reich der Natur. Das Gegenmodell findet sich bei Renée Sintenis, die das Spielerische der Tiere gestaltete, besonders der Fohlen. Jeden Hang zur Monumentalität lehnte sie ab. Seit 1915 schuf sie kontinuierlich Tierplastiken. Zwischen diesen Positionen befand sich viel Spielraum für wechselnde Auffassungen und Stile. Wenn das größere Panorama der Tierskulpturen zumal in Deutschland betrachtet wird, wie es sich nach 1900 darstellte, steht

am Beginn August Gaul. Dieser hatte seit dem späten 19. Jahrhundert vor allem nicht domestizierte Tiere wie Löwen, Bisons, Fischotter, Pinguine, Seelöwen unter anderem in Skulpturen dargestellte. Obwohl er manches Detail wegließ, vermitteln seine Plastiken den konzentrierten Anblick der Tiere, die nichts von ihrer natürlichen Gestalt verlieren. Das Tierindividuum bleibt sichtbar. An Gaul anschließend hatte der Berliner Bildhauer Gerhard Marcks in seinen frühen Jahren um 1910 einige Tierskulpturen modelliert, ehe die menschliche Figur zu seinem zentralen Thema wurde. Aber Tiere gestaltete er später immer wieder, oft mit einer Prise Humor.

Kein anderer Bildhauer des 20. Jahrhunderts hat so konsequent Tiere als Skulptur gestaltet wie Ewald Mataré. Er hatte als Maler in Berlin begonnen, wo er schon seit 1907 lebte. Als gebürtiger Aachener zog es ihn 1932 zurück ins Rheinland. Der Durchbruch als Bildhauer gelang Mataré erst spät. Das Jahr 1930 markierte einen entscheidenden Schritt. Er wurde ermöglicht durch eine Ausstellung in der Galerie von Ferdinand Moeller in Berlin, der 1931 eine zweite folgte. Matarés Schaffen fand zunehmende Aufmerksamkeit in dieser Zeit. So erhielt er damals auch den Auftrag für ein Relief, das im Haus des Architekten Erich Mendelsohn prominent angebracht wurde (heute in der Neuen Nationalgalerie in Berlin). Obwohl sich also einige Erfolge einstellten, war die materielle Basis für die Familie Mataré nach wie vor unsicher und blieb es auch für lange Zeit. Matarés Tochter Sonja, die 1926 zur Welt kam, wurde später eine große Stütze für ihren Vater. Sie übte den Beruf einer Goldschmiedin aus, eine Tätigkeit, die dem Schaffen ihres Vaters nahestand. Seit 1944 arbeiteten sie zusammen bei verschiedenen Aufträgen und Gelegenheiten.



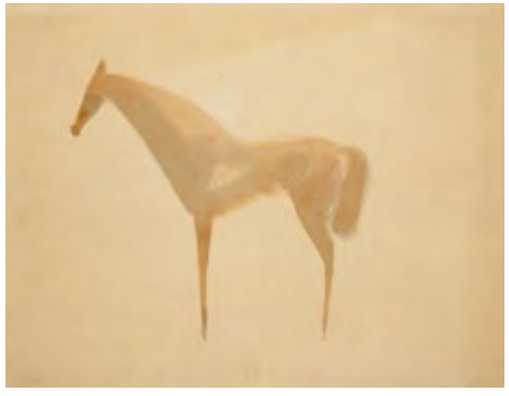
Ewald Mataré in Sahalahti, Finnland. 1930

Mutter Hanna und Tochter Sonja blieben, von gelegentlichen Besuchen abgesehen, meistens in Berlin, wenn Mataré sich im Norden Europas aufhielt, um dort zu arbeiten. Den Sommer des Jahres 1930 verbrachte er in Finnland. Hier lebte er in einfachen Unterkünften, zum Beispiel bei Bauern oder in kleinen Pensionen. Geld für Komfort war nicht vorhanden. Im Gegenteil, die Lebenshaltungskosten in Finnland waren niedriger als in Berlin. Die Tagebücher behandeln die prekäre finanzielle Lage häufig. Es ging stimmungsmäßig hin und her.

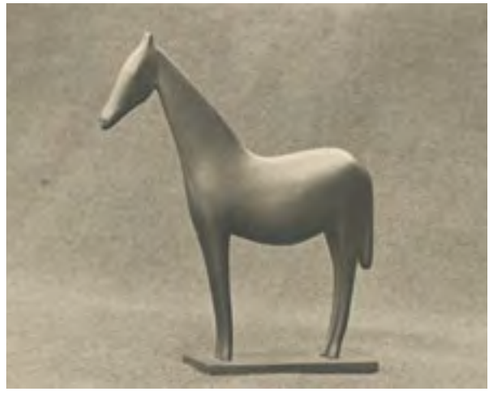
Als Beispiel können Tagebucheinträge von 1929 dienen. Am 17. August heißt es: „Diesmal war ich aber geldlich ganz unbeschwert, und das hat mir viel Halt gegeben […]. Es ist unglaublich, was dieses Sorgenfreie ausmacht." Am 2. Juli 1929 hatte Mataré dagegen geschrieben: „Aber was heißt ruhig arbeiten, wenn ich von Tag zu Tag sehe, dass mehr Geld verbraucht wird und sich mir keine dauernde Quelle bietet. Doch gerade hier heißt es, nicht die Nerven zu verlieren." Mataré hatte damals gerade 1000 Mark vom Kultusministerium erhalten, aber die Freude darüber wird angesichts der Lage getrübt. Wie sehr ihn das Unstete seiner Existenz belastete, beweist ein Tagebucheintrag vom 7. Juli 1929: „Manchmal habe ich überhaupt keine Lust mehr, mich künstlerisch zu betätigen, wenn man das Arbeiten im künstlerischen Sinn als Beruf betrachtet, ist's überhaupt nicht mehr möglich". Trotz solcher gelegentlichen Zweifel arbeitete er unverdrossen weiter.

Die Tagebücher zeigen Mataré auch als einen denkenden Künstler, der dennoch das Handwerk als Grundlage seiner Arbeit niemals geringschätzte. Zwei Namen springen ins Auge: Goethe und Dürer. Beide Vorläufer werden in einem Tagebucheintrag vom 1. Juni 1942 behandelt. Zu Goethe heißt es: „Goethe hat wohl nichts geschrieben, was er nicht tatsächlich wahrhaft und leibhaft erlebt, beziehungsweise gesehen und beobachtet hat. Er besaß die ungeheure Beschränkung nur sein Selbst darzustellen, also den Stoff aus seiner irdischen nächsten Nähe zu verarbeiten und gefiltert und geklärt zurückzustrahlen". Zu Dürer heißt es: „Sein Sehen der Umwelt wurde von dem einzelnen Objekt aus zum Ganzen hin bestimmt, während das 20. Jahrhundert am Ende nur vom Ganzen ausgehend, dem einzelnen darin nur einen bescheidenen Platz einräumt". Wie ein roter Faden zieht sich durch Matarés Überlegungen die Sorge, dass das Einzelne oder Individuelle im Ganzen untergeht. Einmal nennt er das „soziales Denken", das zu vermeiden sei.

Sein Bestreben ging dahin, zu einer fast mystisch zu nennenden Verschmelzung von Ganzheit und Vielheit vorzudringen. Deshalb ist das Religiöse Mataré nicht fremd. Darin liegt auch der entscheidende Unterschied zu seinem Generationsgenossen Gerhard Marcks. Der bleibt gerade auch in seinen Tierdarstellungen seit den Zwanzigerjahren ein nüchterner Berliner.



Ewald Mataré. „Stehendes Pferd". Um 1930. Aquarell/Papier. Museum Kurhaus Kleve



Ewald Mataré. „Finnisches Pferd". 1929/30. Holz. Museum Kurhaus Kleve

21 Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Pferd". 1930

Amaranth-Holz, lose auf Holzsockel montiert. Maße mit Sockel: 32,2 × 31 × 8.5 cm (12 ⅝ × 12 ¼ × 3 ⅛.2 in.). Am Bauch mit dem Künstlersignet. Werkverzeichnis: Schilling/de Werd 73. Unikat. [3049]

Provenienz

Lisa Henkel-Maskell/Henkel-Petersen, Düsseldorf (bis 1998) / Ursula Schulz-Dornburg (bis 1999, von Vorgenannter geerbt) / Thomas Olbricht (Olbricht Collection), Essen (bis 2019, von Vorgenannter erworben) / Privatsammlung, Brandenburg (2019 von Vorgenanntem erworben)

EUR 200.000–300.000
USD 225,000–337,000

Ausstellung

Kollektivausstellung: Ewald Mataré und Heinrich Nauen. Köln, Galerie Dr. Werner Rusche, 1946, o. Kat.-Nr. / Mataré und seine Schüler. Beuys, Haese, Heerich, Meistermann. Berlin, Akademie der Künste; Hannover, Kestner Gesellschaft; Nijmegen, Museum Nijmegen, und Krefeld, Museum Haus Lange, 1979, Kat.-Nr. 14, Abb. S. 39 / Ewald Mataré. Eine Werkübersicht. Düsseldorf, Akademie-Galerie – Die Neue Sammlung, 2005, Kat.-Nr. 19, m. Abb. / „Nichts ohne Natur". Ewald Matarés Tierplastiken. Berlin, Kunsthaus Dahlem; Hamburg, Ernst Barlach Haus; Neumarkt/Oberpfalz, Museum Lothar Fischer, 2026/27, Kat.-Nr. 36 (in Berlin ausgestellt)

Literatur und Abbildung

Eduard Trier: Ewald Mataré. 2. Aufl. Recklinghausen, Aurel Bongers, 1958, Abb. S. 35



Anna Ahrens

„Gegenwärtigkeit und Leben" – Lovis Corinths Meisterschaft „en plein air"



Los 22

„Sur le motif. Peindre en plein air" hieß eine der schönsten Ausstellungen der letzten Jahre (Fondation Custodia, Paris). Schon seit der großen Umbruchszeit um 1800 verließen Künstler überall in Europa ihre Ateliers, um unter freiem Himmel zu malen. Die Pariser Präsentation war deshalb so anregend, weil sie nicht nach Kunstschulen und ortsgebundenen Zusammenhängen im engeren Sinne, sondern konsequent nach den Motiven fragte, die sich die unterschiedlichsten Künstlerinnen und Künstler von Skandinavien bis Südeuropa auf ihren Streifzügen in der Natur immer wieder suchten. Malten sie sich gegenseitig beim Malen, ist es stets der Schirm, der zum Schutz vor Sonne und Regen irgendwo in der Landschaft steckt.

Das Malen „en plein air" ist sicherlich einer der wichtigsten und folgenreichsten Schritte für die Entwicklung der Kunst in Richtung Moderne. Das Verlassen des Ateliers war nicht zuletzt ein Schritt in die Freiheit, mit dem all die Lehrbücher und geschichtsträchtigen Vorbildsammlungen hinter sich gelassen wurden, um den eigenen Weg zum Bild zu finden. Der Fokus wechselte vom Rückbezug zur Vergangenheit auf die Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart. Der Wandel der Kunst folgte dem Wandel der Gesellschaft, ihren ständig neuen Ansichten, Bedürfnissen, Vorlieben und nicht zuletzt den rasanten technologischen Entwicklungen (Vernetzung via Eisenbahn, fertig angemischte Ölfarben in Tuben u.v.m.). Der konsequente Gegenwartsbezug nahm schon bald auch die Stadt und vorzugsweise das zunehmend mondäne Leben der „Großstädter" zwischen geschäftigem Treiben, kulturellem und gesellschaftlichem Amüsement und Landlust in die Motivgeschichte der Malerei „en plein air" mit auf. Wir denken an den wunderbaren Manet, an die Impressionisten und ihre Nachfolger, deren lebensnahe Meisterschaft uns bis heute berührt.

Lovis Corinth zählt uneingeschränkt zu den herausragenden deutschen Künstlern, die hier zu nennen sind. Corinth – das ist „Gegenwärtigkeit und Leben", wie Max Osborn anlässlich der groß angelegten Retrospektive seines Œuvres in der Berliner Nationalgalerie 1926 feststellt (zit. nach: Heckmann, Corinth 2026, S. 28). Auch das Gemälde „Fräulein Heck im Boot auf dem Starnberger See" hatte der Direktor Ludwig Justi für diese wichtige Präsentation ausgewählt. Für ihn war Corinth „der größte deutsche Maler seiner Zeit" (Justi 1931; zit. ebd., S. 11). Aktuell führt die Berlinische Galerie sein Werk in einer umfassenden Ausstellung eindrucksvoll vor Augen („Lovis Corinth. Dann kam Berlin"). Ein Fest seiner Malerei. So wie dieses Bravourstück, das Corinth noch während seiner Zeit in München und am Starnberger See malte.

Ein Kahn, der von einem nur als Schattensilhouette flüchtig wahrgenommenen Ruderer im Bug vorangetrieben wird, gleitet an einem wolkendurchzogenen Sommertag über einen See. Die Bewegung und ein leichter Wind sind spürbar. Wir sehen eine junge Frau direkt vor uns mittig im offenen Holzboot sitzen. Sie ist modisch gekleidet in einer azurblauen Bluse (wohl aus Seide) mit leicht angepufften, langen Ärmeln, einem dazu passenden braunen, schmal ausgestellten Rock, den ein schwarzer Gürtel mit einer goldenen Spange in Taillenhöhe ziert. Ihr dichtes braunes Haar ist unter einem blumenbesetzten Hut zusammengebunden. Ihre linke Hand verweilt sanft auf ihrem Oberschenkel, mit der rechten hält sie einen apfelroten Schirm, dessen Stock halsnah auf ihrer linken Schulter ruht. Er ist aufgespannt und hinterfängt schützend ihren Kopf. Das reflektierende Rot spiegelt sich in der Schulterpartie ihrer Bluse. Leicht zur (von uns aus) linken Seite gerichtet, begegnen wir ihr in einem Moment des nachdenklichen Innehaltens, des In-sich-Gekehrtseins. Ihr Kopf ist ein wenig geneigt. Ihre Augen blicken auf das vor ihr liegende Wasser und zugleich in sich hinein, gerade so, als würde sie über das eben Gesagte nachdenken oder auch tagträumend einen Moment lang nur bei sich und gar nicht in dieser realen Situation sein. Sie ist ganz pur. Nur sie selbst.

Dabei sitzt direkt vor ihr der Maler Lovis Corinth, der sie zu diesem Ausflug eingeladen hat. Er beobachtet sie sehr genau. Und überträgt die Stimmung dieses erkannten und eingefangen Augenblicks in seine Malerei: mit schnellem, sicherem Pinsel wählt er den Bildausschnitt, die malerische Behandlung seiner Begleiterin wie der umliegenden Landschaft. Er fängt ihre Haltung ein, ihre Erscheinung, ihren Ausdruck, die Lichtreflexe, die Farben, ohne kleinlich zu werden und diesen Moment in seiner Kostbarkeit zu stören, gar einzuengen und zu erstarren. Wir schauen ihm über die



Lovis Corinth. „Frühstück in Max Halbes Garten". 1899. Öl/Lwd. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (rechts ist Bertha Heck zu sehen, die auch auf unserem Gemälde dargestellt ist)



Édouard Manet. „En bateau". 1874. Öl/Lwd. Metropolitan Museum of Art, New York

Schulter, sitzen mit in diesem Kahn, erleben die Situation mit seinen Augen, gerade so, wie er sie wahrgenommen hat.

Wie wir aus dem Werkverzeichnis von Charlotte Behrend-Corinth wissen, ist es Bertha Heck, die Corinth darum gebeten hatte, ihm bei einer Bootstour auf den Starnberger See Modell zu sitzen. Sie ist die Schwester von Luise, die den Schriftsteller und Mitbegründer der Münchner Volksbühne Max Halbe geheiratet hatte und selbst eine zentrale Stellung im Gesellschaftsleben der Kunst-, Literatur- und Theaterszene rund um ihren Mann einnahm. Corinth pflegte in den späten 1890er-Jahren ein vertrautes Verhältnis zur Familie Halbe, wovon nicht zuletzt die wunderbare Frühstücksszene im Lenbachhaus zeugt (Abb. vorherige Seite). Auch hier sitzt Bertha mit am Familientisch im Garten von Halbes Anwesen in Bernried, seinerzeit ein beliebter Treffpunkt der Münchner Bohème (die vierte Person ist wohl der Dichter und Schauspieler Karl Rössler). Die ungezwungene Atmosphäre, noch mit der Wäsche auf der Leine, vermittelt einen malerisch souverän eingefangenen Moment, der die familiäre Stimmung eines ausgelassenen Sommervormittages unter Freunden eindrucksvoll einfängt und beschreibt.

Selbstbewusst datiert Corinth sein Bild exakt auf den 28. bis 31. August 1899. Er gibt damit nicht nur seine Teilnahme und die persönliche Nähe zu Familie zu erkennen, sondern bringt auch deutlich sein Talent als Pleinairmaler zum Ausdruck. Sein einfühlsames Porträt von Bertha Heck im offenen Boot auf dem Starnberger See steht in einem engen Zusammenhang mit dieser zwei Jahre später gemalten Frühstücksszene. Beide Gemälde zählen zu den Meisterwerken seines Münchner Œuvres kurz vor seinem Umzug nach Berlin. Sie zeigen den höchst gegenwärtigen Künstler, der mit einer enormen Sicherheit aus dem Augenblick heraus einen Eindruck einzufangen, emotional zu erfassen und in seiner Unmittelbarkeit malerisch umzusetzen verstand. Ähnlich wie die großen französischen Impressionisten entwickelt auch er dabei eine ganz eigene, charakteristische Handschrift, die die Dynamik seines Schaffensdrangs sowie seine Persönlichkeit als Künstler spiegelt.

Das Porträt der jungen Frau auf dem Schiff lädt geradezu dazu ein, sich auch motivgeschichtlich noch einmal kurz umzusehen. Selbstverständlich kommt einem sofort Claude Monets berühmtes Atelierboot in den Sinn, mit dem er seit Mitte der 1870er-Jahre von Argenteuil aus die Seine durchschipperte. Das Malen auf dem Wasser, das die Reflexionen des natürlichen Lichts ungleich intensiver wahrnehmen lässt, die Beweglichkeit wie auch der ständige Perspektivwechsel waren enorm reizvoll für den Impressionisten. Auch Édouard Manets berühmtes Gemälde „En Bateau" entstand in Argenteuil, als dieser den jüngeren Monet 1874 in den Sommerferien besuchte (Metropolitan Museum of Art, New York). Der Mann in Segelclub-Kleidung ist wahrscheinlich sein Schwager, die Frau möglicherweise, so Julius Meier-Graefe, Monets Frau Camille. Tatsächlich porträtierte Manet in diesem Sommer auch Monet selbst beim Malen auf seinem Boot, zusammen mit seiner Frau Camille, die ihm dabei zusieht (Neue Pinakothek, München). Die Idee, sich ein solches Studio-Boot zu bauen, um von hier aus „en plein air" zu malen, hatte Monet von Charles-François Daubigny übernommen, den bedeutenden Barbizon-Maler, den Monet sehr verehrte. Schon er hatte sich 1857 ein schwimmendes Atelier zusammengezimmert (er nannte es „le Botin", [„kleine Schachtel"]).

Das Porträt einer jungen Frau auf einem Ruderboot führt zudem Auguste Renoirs zauberhaftes Gemälde „Jeune Fille à la Barque" aus dem Jahr 1877 vor Augen, die ähnlich frontal, allerdings mit zwei schmalen Leinen in der Hand, vor dem Maler sitzt und uns ansieht, während um sie herum Kanufahrer durchs Wasser schnellen (Privatbesitz). Es gibt eine ganze Reihe an Meisterwerken, mit denen Corinths Bravourstück der Pleinairmalerei sich verbindet. Ein letztes mag überraschen, aber es gehört ebenso hier hinein: Um 1870/72 hielt Adolf Menzel, der herausragende Porträtist des Berliner Lebens, Emilie Fontane, die Frau des Schriftstellers Theodor Fontane, wohl spontan in einer wirklich hinreißenden kleinen Gouache fest, die er ihr anschließend zum Geschenk machte. Sie sitzt lesend an der Reling auf einem Dampfer, so vertieft in ihr Buch, dass sie weder Wetter noch Leute um sich herum wahrnimmt. Ein Schirm, dessen Stange sie eng an ihrem Hals auf der Schulter abgelegt hat, schützt sie vor Sonne und Wind. Auch wenn Corinth diese kleine Gouache von Menzel sicherlich nicht kannte: Ihre Neugierde am Leben und ihr großes Talent, besondere Momente zu erkennen und malerisch zu erfassen, verbindet auch diese beiden ungleichen Künstler. Der stille, in sich gekehrte Augenblick der jungen Bertha Heck in diesem Boot auf dem Starnberger See gibt ein herausragendes Beispiel seiner Meisterschaft „en plein air".



Pierre-Auguste Renoir. „En Canot (Jeune fille à la barque)". 1877. Öl/Lwd

22 Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Fräulein Heck“ (Im Boot auf dem Starnberger See). 1897
Öl auf Leinwand. 58,5 × 86 cm (23 × 33 ⅞ in.). Werkverzeichnis: Berend-Corinth/Hernad 140. Retuschen. [3099] Gerahmt.

Provenienz
Max Halbe, München (spätestens seit 1913) / Karl Schmidt, Köln (1952) / Privatsammlung, Baden-Württemberg / Privatsammlung, Berlin / Privatsammlung, Norddeutschland / Privatsammlung, Berlin

EUR 200.000–300.000
USD 225,000–337,000

Ausstellung
Lovis Corinth. Katalog der Ausstellung des Lebenswerkes. Berlin, Galerie Paul Cassirer in den Räumen der Secession, 1913, Kat.-Nr. 41 („Auf dem Starnberger See“) / Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis. Dritte Auflage. Berlin, Nationalgalerie, 1926, Kat.-Nr. 51 („Frau Max Halbe im Kahn“) / 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, S. 132, Abb. 96, und S. 142 / Otto Brües: Der Schirm und die Maler. Divertimento zu 30 Reproduktionen von Darstellungen des Schirms in der Kunst. Hg. v. Karl Schmidt. Köln, Droste Verlag, 1952, o. S., m. Abb. („Kahnfahrt auf dem Starnberger See“) / Gottfried Sello: Qualität jenseits des Fortschritts. Corinth-Ausstellung in Köln. In: Die Zeit, 6.2.1976, Nr. 7, m. Abb. / Thomas Corinth: Lovis Corinth, Eine Dokumentation. Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1979, S. 53 u. S. 164 / Horst Uhr: Lovis Corinth. Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1990, S. 107 u. S. 109, Abb. 72 / Ausst.-Kat.: Lovis Corinth. Wien, Kunstforum der Bank Austria, und Hannover, Forum des Landesmuseums, 1992/93, S. 41, Abb. 4 (nicht ausgestellt)



23R Neo Rauch

Leipzig 1960 – lebt in Leipzig

„Die Klasse". 2021
Öl auf Leinwand. 40 × 60 cm (15 ¾ × 23 ⅝ in.). Unten rechts signiert: RAUCH. Rückseitig mit Filzstift in Schwarz signiert, datiert, betitelt und bezeichnet: RAUCH 21 DIE KLASSE N 1230. [3110] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Florida (2021 bei David Zwirner, New York, erworben)

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

Ausstellung
Neo Rauch: The Signpost. New York, David Zwirner, 2021

In „Die Klasse" verdichtet Neo Rauch jene Spannung zwischen Vertrautheit und Rätselhaftigkeit, die sein Werk seit Jahrzehnten prägt. Der Titel verweist auf einen Ort des Lernens und der gemeinschaftlichen Formierung, lässt jedoch offen, ob eine Gruppe von Menschen, eine Lehrsituation oder ein gesellschaftlicher Zusammenhang gemeint ist. Diese Mehrdeutigkeit kennzeichnet Rauchs Bildsprache, in der vertraute Situationen ihre Eindeutigkeit verlieren und sich einer abschließenden Interpretation entziehen.

Anders als seine häufig großformatigen, dicht bevölkerten Kompositionen eröffnet das kleinere Format von „Die Klasse" einen konzentrierten Zugang zu seiner vielschichtigen Bildwelt. Der begrenzte Bildraum wirkt wie ein Fenster in eine eigenständige Wirklichkeit, ein reizvoller Kontrast zur gedanklichen Weite des Dargestellten. Rauch verbindet Figuren und Handlungselemente zu Konstellationen, die an unterschiedliche kunsthistorische Traditionen erinnern, ohne sich dem Diktat einer eindeutigen Lesart zu fügen. Die Figuren scheinen in einer gemeinsamen Szene vereint und bleiben zugleich in ihren eigenen Handlungsräumen eingeschlossen. Ihre Gesten wirken bisweilen wie in einem Moment des Innehaltens eingefroren.

Neo Rauchs Werk ist eng mit der ostdeutschen Tradition figurativer Malerei verbunden. Als zentraler Vertreter der Neuen Leipziger Schule erlangte Rauch internationale Bekanntheit. Dennoch entzieht sich seine Malerei einer eindeutigen kunsthistorischen Zuordnung. Anklänge an den sozialistischen Realismus und die europäische Bildtradition begegnen einer traumähnlichen, bisweilen surreal anmutenden Vorstellungswelt. Historische Figuren, unterschiedliche Epochen und futuristische Versatzstücke treten unvermittelt nebeneinander. So entsteht eine Bildwirklichkeit, in der Vergangenes und Gegenwärtiges, Erinnerung und Imagination ineinandergreifen.

Rauchs Gemälde illustrieren keine feststehende Erzählung. Vielmehr inszenieren sie ein Zusammenspiel historischer Anspielungen, Gegenstände und Figuren, bei dem die Gegenwart als Schichtung verschiedener Zeitebenen erscheint. Das Vertraute erscheint fremd, das Unwahrscheinliche selbstverständlich. Die Betrachter:innen werden zu Zeug:innen eines Geschehens, dessen Voraussetzungen und Konsequenzen im Ungewissen bleiben.

Auch Rauchs Verständnis des Malprozesses spiegelt diese Offenheit wider. Er beschreibt das entstehende Bild als einen eigenständigen Organismus, dessen innere Dynamik den künstlerischen Prozess mitbestimmt. Erinnerung, Intuition und malerische Entscheidung wirken zusammen, ohne dass sich die Bildlogik allein auf eine bewusste Konstruktion zurückführen ließe.

„Die Klasse" veranschaulicht Rauchs Fähigkeit, aus einem begrenzten Bildraum gedankliche Offenheit zu entwickeln. Das Werk fordert keine abschließende Auflösung, sondern lädt zur wiederholten Betrachtung ein, bei der sich Beziehungen und Bedeutungen verschieben. IS



24 Carl Adolf Senff

Halle (Saale) 1785 – 1863 Ostrau

Franz Adolph Wilhelm Rudolphi in Rom. 1819
Öl auf Leinwand. 52,1 × 41,8 cm (20 ½ × 16 ½ in.).
Unten links monogrammiert, bezeichnet und datiert: AS Rom. 1819 [schwer lesbar]. Randdoubliert, Retuschen. [3173] Gerahmt.

Provenienz
Ida Böning, Marburg / Privatsammlung, Niedersachsen

EUR 8.000–12.000
USD 8,990–13,500

Literatur und Abbildung
Werner Meinhof: Adolf Senff. Ein Maler der Biedermeierzeit, in: Der Rote Turm, Nr. 6, Halle-Saale, Gebauer-Schwetschke, [1929], S. 11–16, 24 m. Abb.

Das Brustbild beherrscht das Bildformat und wirkt wie eine Momentaufnahme eines Begleiters in unmittelbarer Nähe. Ein dunkler Mantel umschließt den Oberkörper, aus dem die gelbe Weste und das Weiß von Hemd und Krawatte sichtbar aufgehellt den Blick auf das Porträt lenken.

Die Kopfpartie ist in ihrem natürlichen Inkarnat überaus klar und fein gemalt und weist damit auf den „Meister" Gerhard von Kügelgen, dessen Lasurtechnik der Maler Adolf Senff als sein Schüler von 1809 bis 1812 in Dresden übernommen hatte. Der Blick richtet sich in typisch romantischer Auffassung träumerisch, sehnsuchtsvoll auf eine unbestimmte Ferne. Auch Nachdenklichkeit über die in Rom mit seinen antiken Stätten überaus deutlich wirkende Vergänglichkeit des Daseins mag die Verinnerlichung im Blick des jungen Mannes hervorgerufen haben. Im Hintergrund der linken Bildhälfte sind, sprechend dafür, die Ruinen des Kolosseums zu sehen, zu denen versunkene, überwachsene Ruinenreste führen.

Adolf Senff, der seit 1816 in Rom als Maler wirkte, hatte Aufnahme in dem Kreis der deutschen Nazarener um Friedrich Overbeck und Julius Schnorr von Carolsfeld gefunden. Deren neue Kunstauffassung, die im Geist der Romantik in der engen Bindung der Kunst an die Religion wurzelte, traf bei Senff auf ungeteilten Widerhall, war er doch als Sohn des Konsistorialrats Dr. Carl Friedrich Senff in Halle nach seinem ersten Studium als Theologe auch einige Jahre als Lehrer tätig gewesen, bevor er sich bei Kügelgen das Rüstzeug zum Maler erwarb.

Bei dem Dargestellten handelt es sich um den Rittergutsbesitzer und Leutnant a.D. Franz Adolf Wilhelm Rudolphi, einen Freund von Adolf Senff. Beide stammten aus der Region Halle und begegneten sich offenbar auch in Rom: Die Datierung des Bildnisses weist in die Zeit von Senffs erster Ausstellung 1819 in Rom, für die das Porträt vielleicht auch gedacht war.

Bärbel Kovalevski



25 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Mädchenkopf“. Um 1916

Öl auf Pappe, auf Pappe montiert. 40,1 × 30,8 cm (15 ¾ × 12 ⅛ in.). Unten links an der Schulter signiert (verblasst): [A.] Jawlensky. Unten rechts von fremder Hand (Galka Scheyer?) monogrammiert: A.J. Werkverzeichnis: Jawlensky 752. [3232] Gerahmt.

Provenienz

Galka Scheyer, Hollywood (?) / Privatsammlung, New York / Privatsammlung, Deutschland (1990 bei Christie’s, New York, erworben)

EUR 300.000–400.000
USD 337,000–449,000

Literatur und Abbildung

Auktion: Anonymous Sale. New York, Parke-Bernet Galleries, 14.1.1959, Kat.-Nr. 78, Abb. S. 52 / Auktion: Impressionist and Modern Paintings and Sculpture (Part II). New York, Christie's, 16.5.1990, Kat.-Nr. 387, m. Abb.

Rot, Ocker, Türkis, Schwarz, Dunkelgrün und Altrosa – das Farbspektrum, das Alexej von Jawlensky für diesen „Mädchenkopf“ wählte, zeigt, worum es dem Maler dabei wirklich ging. Offensichtlich wollte er das Bildnis des Mädchens (und sein Verhältnis zu ihm) sublimieren, es auf eine geistige Ebene heben – was ihm meisterhaft gelang.

Gleichzeitig ist das Porträt nicht vollständig von der Realität gelöst. Die großen, wachen Augen, die markante Nase, die auf ein klassisches Profil schließen lässt, der fein gezeichnete Mund, das sind insgesamt doch recht individuelle Gesichtszüge: Es liegt nahe, in diesem „Mädchen“ eine Person zu sehen, die Jawlensky nahestand. Und da gab es jemanden, der einem zuerst einfallen muss: Helene Nesnakomoff (1885-1965). Sie kam als Lehrling ihrer Zofe in den Haushalt von Marianne von Werefkin und Jawlensky, als sie ungefähr zehn war. Etwa sechs Jahre später zeugte der Maler mit ihr skandalös früh ein Kind, ihren Sohn Andreas (1902-1984).

Doch entweder malte Alexej von Jawlensky sie aus der Erinnerung, oder sie scheidet als Porträtierte aus – um 1916 war Helene an die dreißig. Und letztlich spielt es auch keine Rolle, wer das Mädchen war, dem der Künstler hier ein Denkmal setzte. Jedenfalls erachtete Jawlensky die Heranwachsende für würdig, ihm Modell zu sitzen, um ihn zu einer neuen künstlerischen Höchstleistung zu treiben.

Das Bild entstand zu einer Zeit, die für Werefkin und Jawlensky, für Nesnakomoff und Andreas große Prüfungen bereithielt. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges endete das gute Leben der vier in München-Schwabing. Materielle Sicherheit, soziale Anerkennung und allgemein eine kreative Atmosphäre, auf all das mussten sie verzichten, nachdem sie im August 1914 Deutschland innerhalb von 48 Stunden hatten verlassen müssen und in die Schweiz geflohen waren. In Saint Prex am Genfer See waren die Verhältnisse beengt: die Wohnung winzig, das Zusammenleben mit Marianne von Werefkin, die Jawlensky bis dahin großzügig unterstützt und gefördert hatte, belastet und angestrengt.

Umso erstaunlicher, dass Jawlensky imstande war, ein so berückendes Gemälde wie den „Mädchenkopf“ zu schaffen. Der Charakter dieses Bildes, seine Ausstrahlung, ist bei aller Vergeistigung durch und durch positiv, optimistisch, ja fast fröhlich. Jawlensky muss dies aus sich selbst geschöpft haben – aus sich selbst und aus der einnehmenden Persönlichkeit der unbekannten Dargestellten. UC









Marietta Piekenbrock L'après-midi eines Frauenakts – Georg Kolbes „Kniende mit Gewand"

Wenn man vergessen hat, was eine Liebeserklärung ist, dann sollte man sich ansehen, wie Georg Kolbe seine Terrakotta geformt hat. Atmet sie? Wonach riecht sie? Welche Temperatur hat ihre Oberfläche? Unwillkürlich provoziert ihre beige-rosafarbene, hautähnliche Tönung unseren Tast- und Fühlsinn. Man möchte sie berühren, mit den Fingerkuppen über die Modellierspuren fahren. Kolbes „Kniende mit Gewand" rührt an eine Schwelle der plastischen Definition: zwischen dem Lebendigen und dem Leblosen, zwischen dem menschlichen Leib und dem plastischen Bild. Sie ist der dramaturgische Endpunkt einer abwärts strebenden Bewegungsfolge. Nach der „Tänzerin" (1911–12), der „Amazone" (1912) und der „Knienden" (1912), alle aus Bronze, wählt Kolbe für die bodennächste Figur den Werkstoff Ton. Erste Ausstellung 1916 im Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, Schwarz-Weiß-Ausstellung der Freien Secession, Ausstellungen 1997 im Georg Kolbe Museum, Berlin, und 1998 im Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, seit 1996 in Privatbesitz.

Im Sommer gab Georg Kolbes berühmter „Tänzerinnenbrunnen" ein Zwischenspiel im Garten der Villa Grisebach, dessen verblüffende, geschichtsversöhnende Performance eigentlich kaum noch entwicklungsfähig scheint. Die kniende Aktfigur ist von ähnlicher Statur wie die Brunnentänzerin, doch ihre Essenz ist visuell kaum vollständig zu erfassen. Tritt man neben sie, hat man es mit einem geradezu körperlichen Erlebnis zu tun. Ihr Blick geht nicht in unsere Richtung, sondern weht einen sympathisch scheu von der Seite an. Man kommt deshalb nicht gleich darauf, aber spätestens wenn man die aufgestellten Füße, den gespannten Rücken und die mühelose Nackenstreckung entdeckt, stellt man fest: Es gibt in dem Sinne keine bevorzugte Ansicht, keine Vorderansicht, keine eher für die Wand vorgesehene Seite. Kolbe hat seine „Kniende" mit einer aparten 360-Grad-Aura ausgestattet!

Wie entsteht eine solche Skulptur? Wir reden hier nicht über Handwerkliches, sondern über das Phänomen, wie Kolbe das Tor zur Intuition des Betrachters öffnet. Wie geht das? Wichtig hier: Die Figur wird nicht aus einem massiven Block Ton geschnitzt. Kolbe beginnt mit feuchtem Ton und baut zunächst Schritt für Schritt die großen Volumina auf, vermutlich vom Becken und den Oberschenkeln über den langen Rücken, die Schultern, den Brustkorb, Hals und Kopf bis zu der kunstvollen Falten-Architektur des Gewands. Dabei kann er hinzufügen, wegnehmen, verschieben, verwischen, fälteln oder mit einem Zahneisen, anderen Effektgeräten oder feuchten Tüchern feine Mustersätze in die lederharte Oberfläche gravieren. Diese haarfeinen Bewegungs- und Werkzeugspuren bleiben lesbar, sie bilden eine Art Protokoll des Modellierens. Erst das Brennen macht die Vorform irreversibel, wobei man dieser Knienden noch förmlich ansieht, wie Kolbe die Hand an ihr hatte, bevor er sie in den Brennofen schob. So gelingt ihm mit dieser Figur die Quadratur des Kreises: Die unwiderstehliche Sinnlichkeit des pastellfarbenen, zart rötlichen Teints und die skulptural verschraubte Bewegung werden zu einem Äquivalent für die Überwindung der Schwerkraft durch die Schwerkraft selbst.

Es ist kurzweilig, aufregend und erhellend, sich zu vergegenwärtigen, an welcher Kunst der Bildhauer Kolbe sein Gespür für die Wirkung schlichter, weniger Mittel schulte und wo sich der historisch informierte Künstler verortet, wenn er eine Figur aus Bronze, Gips, Stein oder Terrakotta behandelt wie einen Menschen aus Fleisch und Blut. In diesen frühen Jahren des 20. Jahrhunderts ist die

Plastik als Reminiszenz an Tanz und Vergänglichkeit, an Körper und Bewegung Kolbes große künstlerische Obsession. Die Tür zu seinem Atelier im Tiergartenviertel ist immer weit geöffnet für Tänzerinnen und Tänzer aus Berlin, Deutschland und aller Welt. 1912 gastiert Vaslav Nijinsky (1889–1950) in der Stadt und kommt in sein Atelier. Der Tänzer war zu diesem Zeitpunkt bereits ein Star von Weltruhm, sein überbegabter Körper ermöglichte ihm Sprünge in Sphären scheinbar jenseits des Menschenmöglichen.

Ein kurzer Exkurs in das Paris dieser Jahre: Das Ballett „L'Après-midi d'un faune" nach Musik von Claude Debussy wurde 1912 von den Ballets Russes in Paris uraufgeführt. Nijinskys analytischer Zugang zur Bewegung macht seine Choreografie zu einer Art Mondlandung der Tanzgeschichte. Die Welt des Balletts sah danach anders aus. Nijinsky orientierte sich an antiken Vasenbildern und bewegte sich nicht frontal, wie im klassischen Ballett üblich, sondern seitlich, mit stilisierten Profilen und kantigen Bewegungen, in einem Trikot, das ihm der Maler Léon Bakst entworfen hatte. Kolbe hat seit seinen Studienjahren in Paris immer aus einem Augenwinkel mitbeobachtet, was dort in den Künstlerateliers und auf den Bühnen passierte, und man ahnt, was ihn hier so elektrisiert haben muss: Statt einer vorwärtsdrängenden Körpersprache, anstelle eines kinetischen Ereignisses komponiert Nijinsky eine Figur, deren Rhythmus wie aus dem Zeitfluss herausgebrochen wirkt. Sie entsteht aus Drehung, Verschraubung und Winkeln um die Körperachse. Diese neuartige, geradezu bildhauerische Qualität in der Bewegungsarchitektur ist in die Haltung und in das ausgearbeitete Gewand der „Knienden" mit eingeflossen. In Kolbes Skizzenbuch finden sich formgleiche Bewegungsmotive, und seine „Tänzer-Figur" (1913) gilt als Idealbild Vaslav Nijinskis. Bezeichnend auch, dass Kolbe eine Reihe von Fotografien von Eugène Druet erwarb, die den Tänzer in der Luft und in der typischen Achsendrehung zeigen.



Eugène Druet. Nijinsky in „Danse siamoise" aus den „Orientales". 1910

Nun ist Kolbe nicht der Erste und Einzige, der diese auseinanderstrebenden Kategorien in einer kugelförmigen Spindelbewegung zusammenspannt, sodass sich diese Gegensätze auch noch bekräftigen: die einer abstrakten Formulierung und die einer intensiven Innerlichkeitsempfindung. Auguste Rodins „Femme accroupie" (1880) oder Wilhelm Lehmbrucks „Kniende" (1911), zwei Fixsterne der modernen Plastik, gehören zur Vorgeschichte von Kolbes „Kniender". Die hockenden, kauernden, wartenden Figuren sind raumbildend, und gleichzeitig wirkt es, als stülpte sich der äußere Raum nach innen, wie angesogen von ihrer selbstvergessenen „allure". Und noch intensiver als bei seinen ikonischen Vorbildern lösen sich seine Skulpturen von



Georg Kolbe. Weiblicher Akt. Sepia auf Papier. 1920. Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum

ihren physischen Realitäten für die subjektiven Anteile unserer Wahrnehmung. Haptik und Zufälligkeiten können mit in das Werk einfließen. Das irritierte Stocken vorübergehender Besucher, ein Lichtstrahl, Fetzen eines Gesprächs, ein architektonisches Detail – es ist dieses Geflecht feinster Wechselwirkungen, die ein Kunstwerk aus seiner Hand umgibt und mitgestaltet.

Der britische Kunsthistoriker Stanley Casson erkannte Kolbes experimentelle Freiheit, seinen modernen Eigensinn, wo andere es auf Idealisierung, Ähnlichkeit oder Bedeutung abgesehen hätten. Auf ihn wirkte die „Kniende" wie eine „study in slow grace and movement". Cassons Hommage erscheint 1930 in dem Kunstmagazin „International Studio" und beschreibt erstaunlich genau die absichtslose Eigenzeit, die auch unser Frauenakt erzeugt. Hundert Jahre später liest sich seine Sinneserfahrung beinahe wie ein Vorgriff auf die Live-Skulpturen des 21. Jahrhunderts, in denen die Tänzerinnen und Tänzer, ob auf der Bühne oder im Museum, etwas entstehen lassen, das zwischen lebendigem Körper und plastischen Stillleben changiert. Kolbe interessierte sich zeitlebens für die Frage, wie wir Raum erleben und wie Bewegung unsere Erfahrung von Raum verändern kann. Die Qualität seiner Terrakotta besteht in ihrer Einladung, einen Wahrnehmungsakt in situ und mit Leib und Seele zu vollziehen. Denn mal ehrlich, wie oft ist ein Werk von Weltrang schneller auf dem Display als in unserem Gedächtnis zwischengespeichert?

.

26 Georg Kolbe

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

„Kniende mit Gewand". 1914
Terrakotta. 64 × 46 × 37 cm (25 ¼ × 18 ⅛ × 14 ⅝ in.). Rechts neben dem rechten Fuß monogrammiert: GK. Online-Werkverzeichnis W 14.007. Unikat. [3095]

Provenienz
Theo von Brockhusen, Berlin (bis 1919) / E. Weyhe Gallery, New York (bis mindestens 1932) / Privatsammlung, Berlin

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

Ausstellung
Schwarz-Weiss-Ausstellung der Freien Secession Berlin. Berlin, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 1916, Kat.-Nr. 297 (?) / Georg Kolbe 1877–1947. Berlin, Georg-Kolbe-Museum; Bremen, Gerhard-Marcks-Haus, 1997/98, Kat.-Nr. 41

Literatur und Abbildung
Stanley Casson: The Recent Development of George Kolbe. In: International Studio, Vol. 96, No. 399 (August 1930), S. 17–20, Abb. S. 17 / Drawings and Sculpture by Georg Kolbe. Cambridge, Germanic Museum at Harvard, 1932 / Kolbe. Plastik. 500 Photos (Plastik und Zeichnungen. Aufnahmen im Kunstgeschichtlichen Archiv des Seminars). Marburg a. d. Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars, 1931 (2. Aufl. 1938), S. 8, Nr. 455 / Kurt Eugene von Meier: Georg Kolbe (1877–1947). Ann Arbor, Princeton University, 1966, S. 306, Nr. 97 / Auktion 1545: Modern and Contemporary Paintings, Drawings and Sculpture, including the Collection of Helen W. Benjamin. New York, Sotheby's Arcade Auctions, 7.6.1996, Kat.-Nr. 30, m. Abb.

Wir danken Dr. Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftlichhe Beratung.





Yves Klein in seinem Studio. Paris 1961

Klaus Ottmann

„Ich wollte den Schleier vom Tempel des Ateliers zerreißen" – Yves Kleins Anthropometrie SU 30

Yves Kleins „Anthropometrie ohne Titel (ANT SU 30)" von 1960 entstand im Anschluss an die bahnbrechende Präsentation in Yves Kleins Wohnung in der Rue Campagne-Première 14 in Paris, die als „Feier einer neuen anthropometrischen Ära" bekannt wurde und die Klein selbst als „Enthüllung" seines Schaffensprozesses bezeichnete – das Wegreißen des „Schleiers des Tempels des Ateliers". Dies geschah, indem er Modelle einlud, als „lebende Pinsel" bei der Entstehung von Körperabdrück-Bildern auf Papier (die „Anthropométries de l'époque bleue" oder Anthropometrien der Blauen Periode) oder auf unbehandelter Seide, Gaze oder feinem Leinen (die „Anthropométries Suaires" oder Tuch-Anthropometrien) mitzuwirken.



Peter Morley. „Heartbeat of France". 1961 (Filmstill, rechts unser Bild)

Klein experimentierte erstmals mit der Idee der „lebenden Pinsel" während einer Dinnerparty im Haus seines Freundes Robert Godet am 5. Juni 1958, als er ein Modell anwies, sich mit blauer Farbe den Körper zu bestreichen und damit ein monochromes Gemälde zu schaffen, indem sie über ein auf dem Boden ausgelegtes Blatt Papier kroch – doch der entstandene Abdruck war verschmiert und unkenntlich.

Klein verfeinerte seine Methode in den folgenden zwei Jahren und stellte am 23. Februar 1960 seine neue Technik in seiner Wohnung einem Publikum vor, das aus dem Kritiker Pierre Restany, dem Kunsthistoriker Udo Kultermann, der zu der Zeit Direktor des Städtischen Museums in Leverkusen war, und Kleins zukünftiger Ehefrau Rotraut Uecker bestand, die dem Modell Jacqueline dabei half, eine spezielle Emulsion aus blauer Farbe und Harz auf ihren Oberkörper und ihre Oberschenkel aufzutragen. Unter Kleins Aufsicht presste Jacqueline ihren Körper gegen ein Blatt Papier auf dem Boden und hinterließ dabei fünf deutliche Abdrücke ihres Körpers. Restany verkündete die Geburt einer neuen Serie mit den Worten: „Das sind die Anthropometrien der blauen Periode." Er brachte seine Signatur im oberen Teil des Werks an, der er die Worte „Zelebration einer neuen anthropometrischen Ära" und das Datum 23. Februar 1960 voranstellte, während Klein, Rotraut und Jacqueline unten signierten, ebenso wie Kultermann, der vor seinen Namen auf Deutsch schrieb: „Gesehen als neue Art der Gestaltung".



Los 26

Die „Anthropometrien" stellten einen radikalen Durchbruch in Kleins künstlerischer Laufbahn dar, in deren Verlauf er in den acht Jahren vor seinem frühen Tod am 6. Juni 1962 mehr als tausend Kunstwerke schuf, beginnend mit seinen frühen monochromen Gemälden von 1954/55. Darauf folgen die Monochromien der Blauen Periode von 1956/57, die Bilder der Entmaterialisierung seiner Kunst als eine Präsentation der Leere im Jahr 1958, die „Zonen der immateriellen Sensibilität" von 1959, sein berühmter „Sprung in die Leere" von 1960 und zuletzt die Feuergemälde von 1961/62. Wie Klein später in seinem Text „Die Wahrheit wird Realität" schrieb: „Ich verbrachte zu viel Zeit allein im Atelier; ich wollte nicht allein in dieser wunderbaren blauen Leere verbleiben […]. Ich wollte vor allem den Schleier vom Tempel des Ateliers zerreißen. Nichts von meinen Prozessen verbergen. […] Alles ist mir nützlich, selbst die Fetzen dieses zerrissenen Schleiers des Ateliers, der mir wundersame Tücher beschert." Und in einer teilweise durchgestrichenen Notiz aus seinem Archiv beschrieb er dies als ein neues Prinzip der Zusammenarbeit im Schaffensakt: „durch kollektives Handeln und doch streng individuell".

Kleins „Anthropometrien" wurden mit Sicherheit von den prähistorischen Handabdrücken beeinflusst, die der Archäologe Abbé Breuil in Castillo, Spanien, entdeckt hatte und die in René Huyges Buch von 1955, „Dialogue avec le visible" („Dialog mit dem Sichtbaren"), abgebildet waren, sowie von Bildern menschlicher Schatten, die durch die Hitze der Atomexplosion in Hiroshima und Nagasaki eingeprägt wurden und die Klein in dem Film „Ikiteite yokatta" („Froh, überlebt zu haben", 1956) des japanischen Filmemachers Kamei Fumio gesehen hatte. Während die Tuch-Anthropometrien reich an christologischen Anspielungen sind, insbesondere an das Turiner Grabtuch, ein Leinentuch, das ein schwaches Ganzkörper-Abbild der Vorder- und Rückseite eines nackten Mannes zeigt und als das Tuch gilt,

in das der Leichnam Christi gewickelt wurde, nachdem er vom Kreuz genommen worden war. Yves Kleins philosophische und künstlerische Ideen sind von seinem katholischen Glauben durchdrungen. Christologische Bezüge finden sich sowohl in Kleins Kunst als auch in seinen Schriften: „Im wahren Sinne des christlichen Glaubens, der besagt: ‚Ich glaube an die Menschwerdung des Wortes; ich glaube an die Auferstehung des Leibes', ist der Leib der wahre Sinn des Theaters des Wortes: ‚Das Wort ist Fleisch geworden!' "

Klein war zutiefst fasziniert von dem Leichentuch Christi, das im Moment seiner Auferstehung zurückblieb, und betrachtete seine „Tücher" als „wundersame" Abdrücke, die ohne traditionelles künstlerisches Eingreifen entstanden und auf Tod und Auferstehung verweisen. „ANT SU 30" ist eine von etwa dreißig „Tuch-Anthropometrien", zusätzlich zu den 150 „Anthropometrien" auf Papier, die größtenteils 1960 entstanden sind. Es sei darauf hingewiesen, dass die Zahlen hinter den jeweiligen Initialen nicht die Entstehungsreihenfolge, sondern lediglich die Chronologie der Registrierung zum Zeitpunkt der Bestandsaufnahme angeben. So ist die erste „Anthropometrie", die am 23. Februar 1960 entstand, als „ANT 82" (heute in der Sammlung des Centre Pompidou, Paris) registriert. Nach Kleins Tod im Juni 1962 wurde Pierre Restany zusammen mit Arman beauftragt, eine erste vorläufige Bestandsaufnahme der Werke vorzunehmen, die im Lager des Künstlers und in seiner Wohnung gefunden wurden. Damals legte Restany die Initialen fest, die den verschiedenen Werkarten entsprachen: M für Monochrom, I.K.B. für International Klein Blue, ANT für Anthropometrie, ANT SU für Tuch-Anthropometrie usw.



Höhlenmalerei in der Cueva de El Castillo, Spanien

„ANT SU 30" ist in dem 16-mm-Schwarz-Weiß-Dokumentarfilm „Heartbeat of France" zu sehen, der 1961 von dem britischen Filmemacher Peter Morley für das British Film Institute gedreht wurde. Sie hing an einer der Wände des Ateliers des deutschen Werbefotografen Charles Wilp in Düsseldorf, wo Klein für die Filmkamera mit einem Modell eine seiner „Anthropometrien" nachstellte. „ANT SU 30" zeigt den Abdruck des Oberkörpers und der Oberschenkel einer weiblichen Figur in rosa, blauer und schwarzer Farbe – eines von mehreren solchen Bildern, bei denen das nackte Modell rittlings auf einem aufgerollten Teppich mit einem Blatt Papier oder Stoff saß, die



Fra Angelico. Annunciazione. Um 1426. Tempera/Holz. Museo del Prado, Madrid

Knie angewinkelt und die Füße so positioniert, dass sie ihr Gesäß oder die Rückseite ihrer Oberschenkel berührten.

Kleins „Anthropometrien" stellen eine radikale Abkehr von der herkömmlichen Vorstellung vom Kunstschaffen dar, indem sie das Konzept der Zusammenarbeit in den Mittelpunkt stellen. Nachdem er zunächst Modelle eingeladen hatte, passiv in seinem Atelier zu verweilen – in einem ersten Versuch, den Schleier des Ateliers zu lüften und den Schaffensprozess des Künstlers zu entmystifizieren – machte er einen Schritt in Richtung eines radikalen künstlerischen Enteignens, das sich auf die bewusste Verwischung, das Teilen oder die Ablehnung individueller Urheberschaft in einem kreativen Projekt bezieht. Dies war eine Idee, die er erstmals 1959 bei der Eröffnung einer Ausstellung von Yves Tanguy in der Galerie Schmela in Düsseldorf vorschlug und die eine radikal neue Kunstpraxis forderte, die zugleich individuell und kollaborativ ist, indem er Künstler dazu einlud, einen Pakt zu unterzeichnen, um die Urheberschaft gegenseitig untereinander auszutauschen: „Ich werde es dann als ganz natürlich und normal empfinden, eines Tages zu erfahren, dass die Mitglieder des berühmten Paktes irgendwo auf der Welt plötzlich und spontan eines meiner Gemälde signiert haben […]. Ebenso werde ich alle Werke, die mir unter den Arbeiten anderer Mitglieder des Paktes gefallen, gerne unterschreiben, ohne auch nur im Geringsten das Bedürfnis zu verspüren, darauf hinzuweisen, dass das Werk tatsächlich nicht von mir stammt."

Alle Zitate stammen aus „Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein", übersetzt von Klaus Ottmann (Spring Publications, 2007).

27 Yves Klein

Nizza 1928 – 1962 Paris

„Untitled Shroud Anthropometry, (ANT SU 30)". 1960
Reines Pigment und Kunstharz auf feiner Leinwand. 97 × 76,5 cm (38 ¼ × 30 ⅛ in.). Werkverzeichnis: Nicht mehr bei Wember. Das Gemälde ist im Archiv des Künstlers unter der Nr. ANT. SU 30 registriert. Mit einem Fotozertifikat von Rotraut Klein-Moquay vom 3. November 1984. [3021]

Provenienz
Yvan Butler, Schweiz (vom Künstler erhalten) / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1985 in der Gallery 44, Kaarst, erworben)

EUR 2.000.000–3.000.000
USD 2,250,000–3,370,000

Bei unserem Werk handelt es sich um eine von nur etwa 30 „Tuch-Anthropometrien" des Künstlers.



Erfahren Sie mehr!

28 Gotthard Graubner

Erlbach/Vogtland 1930 – 2013 Düsseldorf

„gong". 2011
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand auf Synthetikwatte auf Leinwand. 86 × 86 × 15 cm (33 ⅞ × 33 ⅞ × 5 ⅞ in.). Rückseitig mit Filzstift bzw. Kreide in Schwarz signiert, datiert und betitelt: Gotthard Graubner 2011 „gong". [3231]

Provenienz
Privatsammlung, Deutschland (beim Künstler erworben) / Privatsammlung, Süddeutschland (2021 von Vorgenannter erworben)

EUR 100.000–120.000
USD 112,000–135,000

Bereits in den 1960er-Jahren hat Gotthard Graubner seine später als Farbraumkörper bezeichneten Farbbilder entwickelt. So vertraut diese uns heute sind – jedes in seiner Erscheinung einzigartig –, waren sie in den 1960er-Jahren ein Novum, eine bis dahin noch nie geschaffene Bildform, mit der Gotthard Graubner den Farben ein Eigenleben ermöglichte und unvergessen Geschichte geschrieben hat. Graubner hat Stoffe wie Leinwand oder Perlon mit einer synthetischen Watte unterfüttert und den Bildkörpern damit eine bis dahin nie da gewesene Tiefe verliehen. Die abhängig von der Größe der Farbraumkörper mit Pinseln, Bürsten oder Besen eingearbeiteten Farben konnten in den Körper eindringen und sich durch nachfolgenden und variierenden Farbauftrag mit anderen Farben vereinen. Heinz Liesbrock hat sehr treffend formuliert: „ […] das war immer eine Malerei, bei der der Künstler Autor war, aber sich zugleich ganz seinem Medium ausgeliefert hat, dem Eigenleben der Farbe".

„gong" ist ein einzigartiges Zeugnis des verdichteten intensiven Farbauftrags. Abhängig vom Licht, erscheinen den Betrachtern die Farben überaus nuancenreich, wechselhaft schillernd, ein fast zum Schwarz verdichtetes Violett, das partiell und satt hervorzuleuchten scheint. Gotthard Graubner hat selbst hervorgehoben, dass sich seine Farben im Wachsen des Lichts aufbauen und ebenso verlöschen. Die Farbraumkörper stehen nie still, sie tragen nie die eine verbindlich benennbare Farbe, immerfort bleiben sie in Bewegung und werden, dirigiert vom Künstler, vom Licht moduliert, gleich dem Klang eines Gongs. AGT



29R Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Künstlerin". 1930er-Jahre

Aquarell und Tuschpinsel auf Japan, auf Karton montiert. 26,8 × 15 cm (10 ½ × 5 ⅞ in.). Oben rechts mit Feder in Schwarz signiert: Nolde. Auf dem Unterlagekarton mit Bleistift unten links von Ada Nolde, der Ehefrau des Künstlers, bezeichnet: Künstlerin. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.3535 im Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3046]

Provenienz

Privatsammlung, Luxemburg (1953 beim Künstler erworben) / Privatsammlung, Schweiz (2016 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700

Literatur und Abbildung

Auktion 258: Ausgewählte Werke. Berlin, Grisebach, 2.6.2016. Kat.-Nr. 20, m. Abb.

Der Tanz entwickelte sich schon früh zu einem Hauptthema im Schaffen Emil Noldes. Bereits im Mai 1908 schrieb er an seinen Freund Hans Fehr aus Weißig bei Dresden: „Viele Abende habe ich im Tanzsaal gezeichnet. Der erste Anlauf misslang, es ist nicht leicht, jetzt aber habe ich viele Blätter, mit vielen wirklich tanzenden Menschen" (Archiv der Nolde-Stiftung Seebüll).

Noldes Bilder vom Tanz kulminieren in der Reihe der „Berlin-Bilder", die im Winter 1910/11 während zahlreicher nächtlicher Streifzüge durch die Theater, Cabarets und Tanzsäle der Metropole entstanden. Mehr als dreihundert Aquarelle malte er im Halbdunkel der Zuschauerlogen, oft von seiner Frau Ada assistiert. Nolde erinnert sich: „Der Tanz war inzwischen [...] ein kleines Kapitel meiner Kunst geworden. Weniger das Tanzen vieler, als der Einzeltanz, zur Kunst erhoben" (Emil Nolde: Jahre der Kämpfe. 5. Auflage, Köln 1985, S.218).

Eine solche Szene zeigt das von Ada Nolde mit „Künstlerin" betitelte Aquarell. Die schlanke Frau präsentiert sich uns mit bewegtem Hüftschwung vor einem violetten Bühnenvorhang. Sie trägt einen knöchellangen orangeroten Rock, unter dem ein hellgelber Schuh hervorschaut. Den Oberkörper bedeckt ein ärmelloses Wams, das vorn mit gelben Bändern verschnürt ist. Ihr hochgestecktes braunes Haar umgibt den Kopf wie eine voluminöse Haube. Die rechte Hälfte ihres fein gezeichneten Gesichts wird vom gelben Bühnenlicht dramatisch erhellt, die linke liegt im Schatten. Trotz eines angedeuteten Lächelns wirkt sie ganz auf ihren Ausdruckstanz fokussiert. Das Detail eines auffälligen goldenen Reifs im rechten Ohr will der Maler uns nicht vorenthalten. Schwer zu deuten ist die Armhaltung der Frau. Die zu Fäusten geballten Hände treffen sich vor der Brust, die Ellenbogen sind auf die gleiche Höhe angehoben. Im Zusammenklang mit dem Schwung des Körpers und dem vorgestellten rechten Bein ergibt sich eine anmutige Tanzbewegung, die nicht zuletzt aufgrund der fröhlichen Farbgebung Lebensfreude, Vitalität und Zuversicht ausstrahlt.

Sich tief verneigend vor Darbietungen wie dieser, bemerkt Nolde rückblickend zu seinen Berliner Tanzbildern: „Es gaben die Tänzerinnen Anregungen zu meinen Bildern, und diese wohl auch einiges den Tänzerinnen wieder" (ebda.). AF



30 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Fuchsschwanz". Um 1937
Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 46,4 × 35,5 cm (18 ¼ × 14 in.). Unten links mit Feder in Schwarz signiert: Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.3991 im Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3048] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (beim Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700



31 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Sommerblumen".
Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 34,5 × 46,7 cm (13 ⅝ × 18 ⅜ in.). Unten links mit Bleistift signiert: Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.3994 im Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen.
[3048] Gerahmt.

Provenienz
Rudolf Probst, Dresden/Mannheim (beim Künstler erworben) / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (vom Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700





Los 32 (Detail)

Frederik Schikowski Eckige Paradiesäpfel auf dem bunten Medienrummel – Nam June Paiks „Baum der Versuchung (II)“

Das multimediale Kunstwerk „Baum der Versuchung (II)“ des Medienkunst-Pioniers Nam June Paik geht auf einen speziellen Fernsehmoment im Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks zurück. Am 12.4.1984 rückte dort der „Baum der Versuchung“ in der Sendung „Bei Bio“ mit weiteren Arbeiten Paiks in den Blickpunkt eines Millionenpublikums. Der Künstler hatte den künstlichen Baum mit vielen kleinen Bildschirmen behängt, die nun wie Früchte in der Krone hingen und verfremdete Bewegtbilder zeigten.

Paiks Werke bildeten das Bühnenbild für eine spezielle Fernsehproduktion, in der dem Schöpfer zugleich die Möglichkeit geboten wurde, dem Publikum das eigene Schaffen zu präsentieren. Dass dies in einer Unterhaltungssendung möglich war, verdankte sich auch Paiks Gastgeber Alfred Biolek, der immer wieder neuen künstlerischen Tendenzen ein Forum bot.

Der Kontakt zu Paik war Biolek wohl über den damaligen Leiter des Kölnischen Kunstvereins, Wulf Herzogenrath, vermittelt worden. Dieser hatte die erste europäische Einzelausstellung des Künstlers realisiert. Später sollte er auch Besitzer unseres „Baums der Versuchung (II)“ werden. Bei diesem handelt es sich um ein 2005/2008 angefertigtes Unikat, das sich aus der Nicht-Erhaltung der Originalversion – der unbehangene Baum war fester Bestandteil von Bioleks Studiokulisse – erklärt. Die neue Ausführung zeigt auf den Bildschirmen eine bearbeitete Version von Paiks 1973 geschaffener Videoarbeit „Global Groove“.

Paiks Auftritt bei Biolek passte nicht nur bestens in dessen Konzept der Sendung, sondern auch in das des Künstlers. Denn gerade dieser hatte schon seit den 1960er-Jahren Kommunikationsmedien wie Fernseher vielfältig für sein Kunstschaffen genutzt. In Korea geboren und in Japan aufgewachsen, war Paik nach einem Kompositionsstudium 1958 nach Köln übergesiedelt. Wenig später erweiterte er seinen Aktionsradius und wurde zu einem der führenden Fluxus-Künstler im Rheinland.

Dass Paik ein Kunstwerk schuf, das auf einem Baum basiert, mag auf den vor Ort installierten Studiobaum zurückzuführen sein. Von Interesse scheint, dass er hierbei auf den paradiesischen Baum der Versuchung, auch „Baum der Erkenntnis“ genannt, rekurrierte, der mit dem Sündenfall in Verbindung steht. Paik dürfte sicher gereizt haben, damit ein Sujet zu interpretieren, das in der Kunstgeschichte seit Jahrhunderten beliebt ist. Entsprechende Beispiele stammen etwa von Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. oder Peter Paul Rubens.

Doch wollte Paik uns mit seiner Interpretation vor der Verführung durch die „Flimmerkisten“ warnen? Die Kritik am Fernsehen als Instrument der Manipulation war schon damals nicht neu. Tatsächlich hatte Paik in einigen Werken die Rolle der Massenmedien auch skeptisch reflektiert. Doch glaubte er ebenso an die positiven Möglichkeiten, die sich mit den neuen technischen Gegebenheiten realisieren ließen. So zielte er in Zeiten des Kalten Krieges etwa auf einen grenzüberschreitenden Kulturaustausch. Exemplarisch hierfür steht seine TV-Sendung „Good Morning, Mr. Orwell“, die am Neujahrstag 1984 – somit kurz vor der Aufzeichnung von „Bei Bio“ – per Satellit transnational ausgestrahlt wurde. So gesehen steht der „Baum der Versuchung“ ebenso für den Glauben an eine friedliche Welt auch außerhalb der Grenzen des Paradieses.

32 Nam June Paik

Seoul, Korea 1932 – 2006 Miami

Baum der Versuchung (II). 1984/2005/2008
Glasfaserverstärkter Kunststoff, Holz, künstliche Blätter und 18 Monitore. 320 × 270 × 260 cm (126 × 106 ¼ × 102 ⅜ in.). Unikat. Anfertigung von 2005/08 auf Basis der nicht erhaltenen Ausführung von 1984. Beigaben: 1. Nam June Paik: Ohne Titel. Collage, Farbkreide und Kugelschreiber in Rot und Blau auf Velin, 49,5 × 60 cm. Unterhalb der Mitte mit Filzstift in Schwarz signiert: Paik. 2. 4 originale Green Screen-Täfelchen aus der WDR-Sendung „Bei Bio" von 1984. Karton, Holzgriff, 29 × 22 cm. 3 davon mit Zeichnungen, 1 signiert von Paik und Biolek. 3. 1 Farbfernseher SONY KV-6000BE Trinitron. [2001]

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland / Sammlung Wulf Herzogenrath, Berlin (2014 von Vorgenannter erworben)

EUR 120.000–160.000
USD 135,000–180,000

Ausstellung
Sculpture, Nature, West/East. Agile/Turin, International Sculpture Exhibition, 2008 / Flowers & Mushrooms. Salzburg, Museum der Moderne Salzburg, 2013, Abb. S. 134 („Früchte der Versuchung") / Magic Media, Media Magic, Videokunst seit den 1970er-Jahren aus dem Archiv Wulf Herzogenrath. Berlin, Akademie der Künste, 2019 / Pre Bell Man von Nam June Paik, eine Ikone der Medienkunst kehrt zurück. Frankfurt a. M., Museum für Kommunikation, 2019, Abb. S. 102/103, 110, 112, 118

Literatur und Abbildung
Wulf Herzogenrath (Hg.): Nam June Paik, Fluxus, Video. Bremen, Kunsthalle Bremen, 1999, Abb. S. 270 (hier die Version von 1984)

Sammlung Wulf Herzogenrath



33 Paula Modersohn-Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Moorgraben mit sich spiegelnden Bäumen". Um 1900
Öl auf Pappe. 46,6 × 48 cm (18 ⅜ × 18 ⅞ in.). Rückseitig mit Kugelschreiber in Blau von der Tochter der Künstlerin beschriftet: Ich bezeuge, dass dieses Bild von meiner Mutter, Paula Modersohn-Becker, gemalt wurde. Tille Modersohn. Werkverzeichnis: Busch/Schicketanz/Werner 94. [2001] Gerahmt.

Provenienz
Otto Modersohn, Fischerhude / Tille Modersohn, Bremen / Sammlung Wulf Herzogenrath, Berlin

EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700

Ausstellung
Friedliche Kunst. Niederdeutsche Maler 1900-1914. Hannover, Kunstverein, 1949, Kat.-Nr. 151

„Schönes braunes Moor, köstliches Braun! Die Kanäle mit den schwarzen Spiegelungen, asphaltschwarz", schwärmte die Malerin Paula Modersohn-Becker im Sommer 1897 in ihrem Tagebuch über die Landschaft von Worpswede, die ihr seit ihrem ersten Besuch wie ein „Wunderland, ein Götterland", erschienen war (Tagebuch v. 24. Juli 1897, zit. nach: Günter Busch, Liselotte von Reinken (Hg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt a. M. 2007, 122f.).

Unter den Worpsweder Künstlerinnen und Künstlern, die sich 1894 zum Worpsweder Künstler-Verein zusammengeschlossen hatten, entwickelte sie sich zu der innovativsten und experimentierfreudigsten. Besonders die ab 1899 einsetzenden wiederkehrenden Aufenthalte in Paris bestärkten sie in ihren Gestaltungsexperimenten, und mit der Zeit überwand sie die abbildende genrehafte Landschaftsmalerei und öffnete sich für das Abenteuer der Farbe, der reinen Malerei.

So auch in unserem Gemälde: Wir blicken in die tiefblaue Farbe des sich im Moorgraben spiegelnden Himmels. Die Welt steht hier Kopf. Die zwei sich in der Wasseroberfläche spiegelnden Bäume scheinen nach unten zu wachsen. In lockerem Pinselduktus changieren die Farben der grüngelb-orangen Moorlandschaft, die mit dem kräftigen Blau kontrastiert. Der völlige Verzicht auf den Horizont als Begrenzungsebene und einen regelrechten Bildhintergrund verstärkete die Radikalität des Bildes.

Die Landschaft von Worpswede erkundete die Künstlerin – auf ihrer Suche nach geeigneten und unverbrauchten Motiven – bei Wind und Wetter, wie sie in ihren Briefen berichtet: „Den Tag über bin ich weit draußen im Moor gewesen, im Sturm, bei sausenden Wolken. In diesem Lande entdeckt man immer neue Schönheiten. […] Hier und da stehen ein paar knorrige alte Kiefern, gewaltig und groß, fast wie aus einer andern Kultur stammend" (Paula Modersohn-Becker an ihre Tante Marie Hill, Brief v. 15. Januar 1899, zit. nach: ebd. S. 175).

Wie sehr die Malerin der Moorlandschaft Worpswedes als Quell ihrer Kreativität bedurfte, verdeutlicht noch ihre in Paris notierte Sehnsucht nach der Ursprünglichkeit des Malerdorfes bei Bremen. „Im ganzen stimmt Paris mich ernst", schreibt sie in einem Brief an die Eltern: „Es gibt hier so viel Trauriges. […] Ich sehne mich manchmal nach einem Moorspaziergang. Dennoch genieße ich meine Zeit, nehme viel in mich auf und komme weiter" (Paula Modersohn-Becker an die Eltern, Brief v. 11. Januar 1900, zit. nach: ebd., S. 217). Mit ihren ungewöhnlichen, souveränen Bilderfindungen hat sich die Künstlerin ihren Platz in der Kunstgeschichte und in den Museen der Welt gesichert. GK



Sammlung Wulf Herzogenrath

34 Georg Baselitz

Deutschbaselitz/Sachsen 1938 – 2026 Salzburg

„Grosser Kopf". 1966
Farbholzschnitt auf Jute-unterlegter Tapete.
49 × 41 cm (19 ¼ × 16 ⅛ in.). Unten links mit Bleistift signiert: G. Baselitz. Unten rechts mit Bleistift datiert: 1966. Werkverzeichnis: Jahn/Gachnang 54/2 (von 2). Wohl Druck der nicht näher beschriebenen Auflage von ca. 20 Exemplaren. Jeder dieser Abzüge hat Unikatcharakter. [3222] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Michael Werner, Köln / Privatsammlung, Deutschland (in der Galerie Fred Jahn, München, erworben)

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

„Der Auslöser für das Entstehen der ersten Holzschnitte war Einsamkeit. 1966 bin ich von Berlin nach Osthofen in Rheinhessen aufs Land gezogen. Vorher hatte ich Radierungen gemacht, nun aber hatte ich keine technischen Möglichkeiten mehr, Radierungen zu drucken. Dort, wo ich wohnte, hatte niemand eine Presse, und da habe ich eine andere Technik gesucht, die ich selber ausführen konnte. Außerdem war ich bemüht, Bilder, Zeichnungen – an Skulpturen habe ich damals noch nicht gedacht – und eben auch Grafik zu machen in einer sozusagen ungestörten Tradition. Ich wollte das so. Ich habe gewusst, dass es das nicht gibt. Natürlich habe ich das gewusst. Ich wusste, dass niemand Holzschnitte macht. Ich glaube, ich war der einzige. Ich habe von niemandem gewusst, der Holzschnitte gemacht hätte, ich meine von den sogenannten Avantgardekünstlern, also von denen, die mit neuen Bildern arbeiten. […] Ich denke, es ist verbohrt und abseitig, Holzschnitte in der Art zu machen, wie ich es getan habe. Wenn man die von 1966 sieht, dann sieht man es ihnen ja auch an. Sie sind manchmal Clair-obscur-Holzschnitten aus dem 16. oder vom Anfang des 17. Jahrhunderts nicht unähnlich." (Georg Baselitz)



Anna Ahrens

Auguste Renoir und das Geheimnis der Dame im Pelz

Wer war Renoir? Oder vielmehr: Wie wurde ein junger Künstler aus Limoges, der als Porzellanmaler anfing, zu Renoir? Bereits zu Lebzeiten weltberühmt, zählt er bis heute zu den mit Abstand populärsten und beliebtesten unter den französischen Impressionisten (mit denen er von Anfang an eng befreundet war, aber seine eigene Malerei gar nicht unbedingt dazuzählte). Von all seinen bedeutenden Künstlerkollegen bis hin zu Cézanne, Matisse wurde er auf Höchste verehrt. Welche Rolle spielten für diesen „größten Maler seiner Zeit" (Apollinaire, 1913) seine prägenden Jahre?



Los 35

Bedeutende Schriftsteller, Kritiker, Kunsthistoriker haben sich seit je damit beschäftigt. Michael F. Zimmermann beleuchtete in einem klugen Beitrag die unterschiedlichen Sichtweisen, die, den eigenen Zeitströmungen jeweils verhaftet, sich in einem bis heute doch einig sind: der großen Faszination für diesen Künstler. Er erschien im Katalog der wegweisenden Ausstellung zu Renoirs Frühwerk, die Nina Zimmer 2012 am Kunstmuseum Basel initiierte. Auch die „Portrait de femme à la fourrure" war als Leihgabe der Staatsgalerie Stuttgart dort zu sehen. Ein relevantes Werk, denn Renoir schrieb im Alter, wie viele seiner großen Kollegen, durchaus am eigenen Mythos mit, indem er eine ganze Reihe früher Gemälde und Arbeiten auf Papier, die noch in seinem Besitz waren, wohl selbst vernichtete. Die „Portrait de femme à la fourrure" entging diesem Schicksal.

Ungewöhnlich nah sitzt sie uns gegenüber. Fast so, als würde sie direkt auf uns zulaufen, wenn sie aufstünde. Dabei bleibt kein Zweifel: Es geht um die Malerei. Die Notwendigkeit, sich besonders zu inszenieren, scheint sie nicht zu verspüren. Der junge Maler wünschte es sicherlich auch nicht anders. Trotz des repräsentativen Formats, das er für ihr Porträt erwählt hat. Er lässt sie in Ruhe sitzen und sie ihn in Ruhe malen. Wer sie ist, das wissen wir bis heute nicht. Möglich, dass wir es nie erfahren werden.

Das Bildnis zeigt eine lebenserfahrene Frau in ihren mittleren Jahren. Sie ist nicht jung, nicht alt. Dunkel gekleidet vor fast schwarzgrünem Grund, tritt das lichte Inkarnat ihres Gesichts und ihrer Hände umso deutlicher hervor. Ihr Kopf ist, ganz leicht nur, zur linken Schulter geneigt, sodass ihr rechter Ohrring sich an ihren Hals schmiegt, während der linke entsprechend frei hängen kann. Die goldenen Kreolen mit Korallengehängen sind ihr einziger Schmuck. Auch Ringe trägt sie keine. Vielleicht einen Ehering, der aber nicht sichtbar ist. Ihr linker Arm ruht entspannt auf der Lehne eines Stuhls oder Tisches, den wir auch nicht sehen. Ihr rechter Arm ist in Schoßhöhe angewinkelt, wobei ihre rechte Hand die drei mittleren Fingerspitzen ihrer linken sanft umschließt, die vom Ende der Lehne zwanglos herabhängt. Ihr dunkles, leicht gewelltes Haar ist locker nach hinten gebunden. Sie trägt einen „pelzverbrämten Paletot, vermutlich aus schwarzem Samt", so Udo Felbinger (Udo Felbinger: Renoir avant Renoir: Die Dame im Pelz, 2019 (online)). Heute wäre das ein klassischer Herrenmantel. Ursprünglich ein einfaches Kleidungsstück der arbeitenden Bevölkerung, das sich in jener Zeit, zumindest bei den Herren, zum angesagten Uniformersatz des berufstätigen, modernen Mannes wie auch der Bohème mauserte (Dandymantel). In der Damenmode entsprach dies einer gut halb- bis dreiviertellangen Jacke, die sich ungezwungen über den voluminösen Rock legt.

Wir kennen dieses Kleidungsstück aus Claude Monets ebenso berühmtem wie hinreißendem Bildnis seiner Frau „Camille im grünen Kleid", das die Bremer Kunsthalle bewahrt. Renoirs schon damals enger Freund Monet stellte es im selben Jahr 1866 im Pariser Salon aus. Wir werden darauf zurückkommen. Felbinger merkt jedenfalls an, dass dieses „vergleichsweise schlichte, aber kostspielige Kleidungsstück" ungewöhnlich sei für Frauenporträts aus jener Zeit, denn „üblicherweise tragen die Modelle Seiden- und Baumwollkleider und keine Straßenkleidung" (ebd.).



Claude Monet. „Camille im grünen Kleid". 1866. Öl/Lwd.
Kunsthalle Bremen

Es ist einiges „ungewöhnlich" an diesem Bild. Weit entfernt von jeglichen klassischen oder liebreizenden Überhöhungen und Idealisierungen, die der Zeitgeschmack damals deutlich favorisierte (der alljährliche Salon hing voll mit solchen Porträts, da sie lukrative Aufträge versprachen), schauen wir in ein äußerst lebensnahes Gesicht. Die hohen Wangen mögen auf die Schönheit der Porträtierten in jungen Jahren hinweisen. Die Altersspuren in der Erscheinung ihrer Haut sowie der leicht erschlafften, formenden Gesichtszüge, die nicht ganz gerade Nase und das im Schatten leicht gedoppelte Kinn kaschiert der Maler keineswegs. Ganz im Gegenteil. Er konzentriert sich gerade hier auf die malerische Umsetzung. Die Porträtierte scheint vor allem den Moment der Ruhe, die Unterbrechung ihres womöglich geschäftigen Alltags während dieser Sitzung zu genießen. Wohlwollend und ein wenig müde umspielt ihre Mundwinkel ein sanftes Lächeln. Schwer gewordene Lider rahmen ihre schönen, dunklen, ein wenig umschatteten Augen, von denen das rechte noch etwas mehr geschlossen ist (das untere Lid scheint fast ein wenig angeschwollen) als das linke. Ihr leicht gesenkter Blick richtet sich ebenso nach außen wie nach innen. In sich versunken, hängt sie vielleicht ihren Gedanken und den Aufgaben des Tages nach oder sucht auch einfach nur tagträumend einen Moment der Stille in sich selbst.

Auguste Renoir war 25 Jahre alt, als er dieses Werk 1866 schuf: „Es ist die Zeit des Courbetschen Einflusses. Keiner der Impressionisten zeigte den Einfluß deutlicher als Renoir zu Beginn seiner Laufbahn. Zwei Verwandte scheinen sich zu begegnen, und so manches bleibt ihnen auch später gemein", so Julius Meier-Graefe, der 1911, also noch zu Lebzeiten, seine Renoir-Monografie herausgab. Die 1860er- und 1870er-Jahre sind für ihn eindeutig die interessantesten: „Die hohen malerischen Qualitäten verdecken nicht das Primitive des Eindrucks. Die Kraft wirkt so überzeugend, weil sie sich keiner versteckten Wege bedient" (Meier-Graefe 1911, S. 6f.). Neben der brauntonigen Farbpalette und der Wahl des keiner höheren Gesellschaft angehörenden Modells ist der großzügig-breite Pinselauftrag vergleichbar, dem Renoir jedoch deutlich das Dramatische und Kraftstrot-



Die junge Künstlerbohème von Paris: Frédéric Bazille. „L' Atelier de Bazille". 1870. Öl/Lwd. Musée d'Orsay, Paris (v.l.n.r.: Auguste Renoir, Claude Monet, Zacharie Astruc, Eduard Manet, Frédéric Bazille, und Edmond Maître)

zende seines rebellischen Vorbildes nimmt. So unterschiedlich ihr Temperament und die „Anschauung, die sie verbildlichen" (ebd., S. 10), treffen sich beide Künstler hingegen deutlich in der sinnlichen Unmittelbarkeit ihrer Malerei, was interessanterweise auch solche Details mit einschließt, wie in der Nahsicht leicht deformiert erscheinende Gesichter (vgl. u.a. Gustave Courbet: „Les Demoiselles des bords de la Seine", 1856; Zimmermann 2012, S. 21). Der weiche Farbauftrag, die sanfteren Übergänge und die geglättete Malerei bleiben zugleich ein Charakteristikum auch in Renoirs späterem Werk: „Die Ähnlichkeit der Mittel bedingt nicht die Gleichheit des Resultats. Die Empfindungen der beiden im Wesen so verschiedenen Künstler konnten immer nur ganz kurze Strecken zusammengehen", so Meier-Grafe (ebd.) Tatsächlich beschränkt sich Renoirs künstlerische Auseinandersetzung mit Courbet auf die Jahre 1864 bis 1866. So ist es von großem Wert, dass die „Dame im Pelz" uns erhalten blieb.

Zwei weitere wichtige Aspekte, die sich mit diesem Bild verbinden, seien zumindest angesprochen: Zum einen betrifft dies die offensichtliche Auseinandersetzung mit den Alten Meistern. Renoir war ein regelmäßiger Museumsgänger und verbrachte viel Zeit im Louvre: „Wenn ich sage, dass man im Louvre malen lernt", so äußert sich Renoir selbst, „will ich nicht damit sagen, dass man dort die alten Meister nachahmen soll [...]. Man muß die Malerei seiner Zeit machen" (zit. nach: Götz Adriani: Renoir, 1996, Anm. 26). Auch das spiegelt sich exemplarisch in der „Dame mit Pelz", die eindeutig eine „Malerei ihrer Zeit" ist und zugleich altmeisterliche Vorbilder kaum verleugnet.

Zum anderen führt uns dieses Werk mitten hinein in die Pariser Ateliers und Arbeitsstuben einer Handvoll junger Künstler, die später als Impressionisten

Weltruhm erlangen sollten. Claude Monet und Frédéric Bazille hatte Renoir schon als Mitschüler in der Klasse von Charles Gleyre an der Pariser Kunstakademie kennengelernt. Sie befreundeten sich, Monet und Renoir malten gemeinsam im Wald von Fontainebleau, begeisterten sich für die dortigen Barbizonmaler und für Courbet. Beider Existenz war damals von Sorgen und ernsthaften Nöten bestimmt – „die sozialen Gegebenheiten seiner Zeit erlebte Renoir mit ganzer Härte, ohne sie künstlerisch zu reflektieren" (Adriani 1996, S. 19). 1865/66 war erneut sein im Pariser Salon eingereichtes Gemälde abgewiesen worden – eine „Landschaft mit zwei Figuren", von denen nur die eine als Bildfragment erhalten geblieben ist.

Wir kennen dieses Gemälde aber aus einem sehr berühmten Bild seines wohlhabenden Künstlerfreundes Bazille (Abb. links): In dessen großformatigem Atelierbild aus der der Rue de la Condamine 9 (Renoir wohnte 1868 bis 1870 hier bei seinem engen Freund, weil er sich kein eigenes Zimmer leisten konnte) hängt es prominent an der Stirnseite rechts neben dem Fenster (darunter ein Stillleben von Monet). Renoir malte nach der Ablehnung seines Gemäldes das heute sehr bekannte Bild der Künstlerbohème aus Marlotte, einem ärmlichen Dorf nahe Barbizon, das ebenfalls stark an Courbet angelehnt ist (vgl. Renoir: „Im Gasthaus von Mutter Anthony", 1866, Nationalmuseum, Stockholm; Courbet: „Nach dem Abendessen in Ornans", Musée des Beaux-Arts, Lille; u.a. Zimmermann 2012, S. 32).

Sein Freund Monet hatte in diesem Jahr, 1866, erstmals Erfolg auf dem Pariser Salon: mit den ganzfigurigen Bildnis seiner Freundin „Camille im grünen Kleid" (Abb. vorherige Seite). Nicht nur Monet und Bazille arbeiteten in diesem Jahr verstärkt an großformatigen Porträts: Auch Auguste Renoir schloss sich dem an. Die „Dame im Pelz" führt uns mitten in diese frühe gemeinsame Zeit der jungen Impressionisten in Paris. Das Geheimnis um ihre Person wird sie wohl für immer bewahren. Doch sie war da, hat ihn kennengelernt, den jungen Renoir. Und so bleibt ihr Bildnis ein wertvoller Teil dieses Geheimnisses um den zauberhaften Mythos: Wie wurde Renoir zu Renoir.



Frédéric Bazille. „Auguste Renoir (im Atelier von Bazille)". 1867. Öl/Lwd. Musée d'Orsay, Paris

35 Auguste Renoir

Limoges 1841 – 1919 Cagnes-sur-Mer

„Portrait de femme à la fourrure". 1866
Öl auf Leinwand. Doubliert. 65,2 × 54 cm
(25 ⅝ × 21 ¼ in.). Unten rechts signiert und datiert:
A. Renoir 1866. Werkverzeichnis: Dauberville 409.
[3174] Gerahmt.

Provenienz
Prince Alexandre de Wagram, Paris / Galerie Barbazanges, Paris / Lucas Lichtenhan, Basel / Arthur Zivy, Basel / Rolf Deyhle, Stuttgart (bis 2012) / Privatsammlung, Baden-Württemberg (seit 2012, 2006–2026 als Dauerleihgabe in der Staatsgalerie Stuttgart)

EUR 200.000–300.000
USD 225,000–337,000

Ausstellung
Renoir zwischen Bohème und Bourgeoisie: die frühen Jahre. Basel, Kunstmuseum, 2012, Kat.-Nr. 5, m. Abb. / Renoir Intimidad. Madrid, Thyssen-Bornemisza und Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2016/17, Kat.-Nr. 1, Abb. S. 80 („Señora con abrigo de piel")

Literatur und Abbildung
François Daulte: Auguste Renoir. Catalogue raisonné de l'œuvre peint. Tome I: Figures 1860-1890. Lausanne, Editions Durand-Ruel, 1971, Kat.-Nr. 17, m. Abb. / Udo Felbinger: Renoir avant Renoir: Die Dame im Pelz, 2019 (online)

Das Gemälde wird dem Wildenstein Plattner Institute, New York/Paris, im Dezember 2026 in der Comité-Sitzung zur Neuauflage des Werkverzeichnisses der Gemälde Auguste Renoirs im Original vorgestellt.



36 Franz Gertsch

Mörigen, Schweiz 1930 – 2022 Riggisberg, Schweiz

„Silvia". 2001/02

Farbholzschnitt in Kadmiumrot auf Kumohadamashi Japan von Heizaburo Iwano. 191,5 × 177 cm (244 × 217 cm) (75 ⅜ × 69 ⅝ in. (96 ⅛ × 85 ⅜ in.)). Rückseitig mit Bleistift bezeichnet und signiert: n 28 Franz Gertsch 28. Werkverzeichnis: Mason 2013 30. Einer von 21 nummerierten Abzügen. Jeder Handabzug dieses Holzschnitts ist durch die farbliche Auswahl ein Unikat. [3189] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2004 in der Galerie im Park, Contemporary Fine Art, Burgdorf (Schweiz) erworben)

EUR 90.000–120.000
USD 101,100–135,000

Literatur und Abbildung

Vgl.: Ausst.-Kat.: Franz Gertsch – Holzschnitte – Aus der Natur gerissen. Bad Homburg, Museum Sinclair-Haus, 2013, Kat.-Nr. 30, S. 125

Franz Gertschs monumentaler Farbholzschnitt „Silvia" gehört zu einer Reihe großformatiger Frauenporträts, mit denen sich der Schweizer Künstler seit den 1980er-Jahren intensiv auseinandersetzte. Als Vorlage diente ihm das Gemälde „Silvia I" von 1998; der Holzschnitt entstand zwischen den Gemälden „Silvia II" und „Silvia III". Das dargestellte junge Modell stammt aus Gertschs persönlichem Umfeld. Mit einer Bildgröße von rund 192 × 177 cm entfaltet das Porträt eine eindringliche Präsenz: Silvia blickt ruhig und unmittelbar aus dem Bild heraus, ohne dass sich daraus eine eindeutige psychologische Charakterisierung ableiten ließe. Vielmehr entsteht eine eigentümliche Spannung zwischen der lebensnahen Wiedergabe des Gesichts und der entrückten, beinahe zeitlosen Wirkung der Darstellung.

Charakteristisch für Gertschs späte Holzschnitte ist eine Technik, bei der sich das Bild aus einem fein abgestimmten Zusammenspiel von Lichtpunkten und Farbflächen entwickelt. Anders als im klassischen Holzschnitt, der Konturen häufig durch schwarze Linien definiert, entsteht die Form hier wesentlich durch die stehen gelassenen hellen Partien und deren Verhältnis zur gedruckten Farbe. Der Effekt ist ein zarter Schleier, der die Gesichter umhüllt und den realistisch erfassten Personen eine beinahe visionäre, ikonenhafte Ausstrahlung verleiht. Für „Silvia" wurden die einzelnen Abzüge mit unterschiedlichen Farbgebungen gedruckt; dadurch ist jedes Blatt für sich einzigartig. Die monumentale Größe, die zurückhaltende Mimik und die subtile Verbindung von fotografischer Genauigkeit und malerischer Abstraktion verleihen dem Werk eine besondere Ambivalenz: Silvia erscheint dem Betrachter zugleich nah und unnahbar, als konkreter Mensch und als zeitentrücktes Bildnis. IS



37 Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„Tête de femme, de profil". 1905
Kaltnadel und Ätzung auf Bütten. 29,3 × 25 cm (42,5 × 32,4 cm) (11 ½ × 9 ⅞ in. (16 ¾ × 12 ¾ in.)). Signiert. Werkverzeichnis: Geiser/Baer 7 II a / Bloch 6. Einer von mindestens 15 Abzügen vor der Verstählung der Platte 1913 und der Auflage von 250 Exemplaren für die Suite Vollard. [3222]

Provenienz
Privatsammlung Deutschland (1981 in der Galerie Koller, Zürich, erworben)

EUR 60.000–90.000
USD 67,400–101,100

Literatur und Abbildung
Auktion 46/1: Möbel, Teppiche, Porzellane, Fayencen, Silber, Uhren, Kunstgewerbe. Galerie Koller, Zürich, 29.10.–1.11.1981, Kat.-Nr. 5743, m. Abb.

Über diese feine Schönheit ist erstaunlich wenig bekannt: Wir wissen, sie heißt Madeleine, und Picasso lernt sie kennen im Atelierhaus Bateau-Lavoir, als er Mitte April 1904 in Paris ankommt und in Montmartre sein Atelier bezieht. Sie bleibt die geheimnisvollste Geliebte im Leben des Künstlers, obwohl sie als Modell in einer sehr bedeutenden Phase auftritt: im Übergang von der sogenannten Blauen zur Rosa Periode, also dem Wechsel von mehr melancholisch getragenen, nahezu monochromen Darstellungen zu einer Malerei, in der Farbe und Motive eine neue Ästhetik erfahren. Madeleine begleitet Picasso nur für kurze Zeit, wir finden sie in Gemälden beider Perioden, etwa in dem Porträt „Jeune femme en chemise" (um 1904/05, Tate Gallery, London) oder in der Gouache en face „Femme au casque de cheveux" (1904, The Art Institute of Chicago).

Etwa gleichzeitig und wohl in engem Zusammenhang entsteht auch diese fein nuancierte Radierung im Profil mit den charaktervollen, markant aufgetürmten dichten Haaren, den schmalen Augenbrauen, dem schwungvoll gezeichneten Mund unterhalb einer ausgeprägten, schönen und geraden Nase. In der Literatur wird die kurz andauernde, bohèmehafte Liasion zwischen der attraktiven Madeleine und Picasso als sehr unglücklich beschrieben. Sie wird schwanger und treibt das Ungeborene auf Wunsch des Künstlers ab. Wir wissen über Madeleine wenig, nicht einmal ihr Nachname ist überliefert. Aber in den wenigen Bildern, die Picasso ihr widmet, ist die Faszination spürbar, die der Künstler für sie empfand. MvL



Pablo Picasso. „Jeune femme en chemise". Um 1904/05. Öl/Lwd. Tate Gallery, London



38 Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Das rote Kleid“. 1891
Öl auf Leinwand. 79 × 49 cm (31 ⅛ × 19 ¼ in.). Unten links signiert und datiert: L. Ury 1891. Auf dem Keilrahmen ein Ausstellungsetikett der Galerie Gerstenberger, Chemnitz. Mit einer Expertise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, von 14. Oktober 2026. Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury von Dr. Sibylle Groß, Berlin [3087] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Deutschland (ab spätestens 1922) / Privatsammlung, Berlin

EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700

Ausstellung
Lesser Ury. Berlin, Salon Schulte, 1914 („Das rote Kleid“) / Lesser Ury. Berlin, Galerie Paul Cassirer, 1916, Kat.-Nr. 61 („Interieur“) [?] / Lesser Ury. 42. Ausstellung der Berliner Secession. Berlin, 1922, Kat.-Nr. 69 („Das rote Kleid“)

Literatur und Abbildung
Adolph Donath: Urys Lebenswerk. Sonderausstellung in der Galerie Schulte. In: B.Z. am Mittag, 2.3.1914, erste Beilage / Auktion: Impressionist and Modern Paintings and Sculpture, Drawings and Watercolours. London, Sotheby & Co., 3.6.1970, Kat.-Nr. 27 („Das Rote Kleid“), m. Abb.

Im Berlin der frühen 1890er-Jahre stieß Lesser Ury mit seiner modernen, licht- und farborientierten Malerei oftmals auf harsche Kritik. Erst ab 1911, als Lovis Corinth Vorsitzender der Berliner Secession wurde, konnte Ury regelmäßig dort ausstellen. Damit wuchs auch das Interesse privater Sammler. Insbesondere seine Bilder des großstädtischen Lebens waren begehrt: regennasse Boulevards, nächtliche Flaneure und Kaffeehausszenen, die sich noch heute mit seinem Namen verbinden. Die Porträtmalerei bildet einen weniger bekannten Bereich seines Werks. Dabei lässt sich in den Bildnissen die gezielte, mitunter dramatische Farbregie und Lichtführung des Künstlers besonders gut beobachten.

Das vorliegende Interieur zeigt eine junge Frau, die auf einem Stuhl oder einer Bank sitzt und sich leicht zur Seite lehnt. Ihr leuchtend rotes, bodenlanges Kleid zieht den Blick auf sich. In zahlreichen dunkleren und helleren Farbschichten modelliert, behauptet es sich gegen den dunklen Innenraum aus tiefgrünen, braunen und nahezu schwarzen Tönen. An mehreren Stellen der Umgebung nimmt Ury das Rot wieder auf – etwa in den helleren Partien rechts sowie den rötlich-braunen Nuancen des Mobiliars. Die lässig verschränkte und aufgestützte Haltung der Dargestellten entspricht keineswegs der konventionellen Auffassung des repräsentativen Porträts. Ganz offenbar interessiert sich der Maler in erster Linie für die Erscheinung der menschlichen Figur im Raum.

Der ungewöhnliche Bildausschnitt mit seiner fragmentarischen Räumlichkeit und der scheinbar zufällig erfasste Moment lassen an Gestaltungselemente der Fotografie denken, die um 1890 bereits einen tiefgreifenden Einfluss auf die künstlerische Wahrnehmung und Bildauffassung der Maler hatte. Zugleich und in spannungsvollem Gegensatz hierzu verleihen das malerische Chiaroscuro und die geheimnisvolle Beleuchtung der Frau in Rot der Szene etwas Rätselhaftes. sch



39 Fritz Klimsch

Frankfurt am Main 1870 – 1960 Freiburg

„Anadyomene". 1920
Untersberger Marmor. 158 × 85 × 44 cm (62 ¼ × 33 ½ × 17 ⅜ in.). Seitlich unter dem linken Fuß signiert und datiert: F. KLIMSCH 1920. Werkverzeichnis: Braun 104. [3225]

Provenienz
Ilse Röchling-Heye, Freiburg i.Br./Pozzuoli b. Neapel / Privatsammlung, Niederlande

EUR 100.000–150.000
USD 112,000–169,000

Ausstellung
Freie Secession. Sommerausstellung. Berlin, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 1920, Kat.-Nr. 269

Literatur und Abbildung
Velhagen & Klasings Monatshefte. Berlin, Bielefeld, Leipzig, Wien, Jg 35. 1920/21, Bd. 1, Abb. S. 21 / Wilhelm von Bode: Gedanken bei der Fritz Klimsch-Ausstellung in der Freien Secession zu Berlin. In: Die Kunst für Alle. München, Bruckmann, Jg. 36, 1920/21, Abb. S. 29 / Wilhelm von Bode: Fritz Klimsch. Eine Auswahl seiner Werke. Freiburg i.Br., Pontosverlag, 1924, Abb. Tf. 53 (datiert: 1918/19) / Ausst.-Kat. Fritz Klimsch. Werke. Hannover, Galerie Koch, 1980, S. 13

„Klimschs figürliche Darstellungen sind fast ausschließlich jugendliche weibliche Idealgestalten", so der Berliner Museumsdirektor Wilhelm von Bode anlässlich der Sonderausstellung für Fritz Klimsch zum 50. Geburtstag 1920 in der Berliner Secession. „Alle diese Figuren sind voll feinem, naturalistischem Gefühl, von weichen Formen, zart empfundener Epidermis – da vor allem der ganz eigenhändigen Ausführung! – und wirklichem Schönheitsgefühl, und doch mit dem stilvollen Bestreben nach Vereinfachung der Formen gearbeitet. Auffallend ist, und bei der häufigen Wiederkehr scheint es Prinzip des Künstlers zu sein, auch die Freifiguren so aus einem flachen Blocke herauszuhauen, so daß sie einen fast reliefartigen Eindruck machen, als ob sie von einem Hochrelief abgearbeitet wären" (zit. nach: Die Kunst für Alle, 36. Jg., S. 29).

Fritz Klimsch genoss eine intensive künstlerische Förderung, welche ihn bereits mit 16 Jahren an die Berliner Hochschule für bildende Künste führte. Die Bildhauer, die damals lehrten, standen noch unter dem Einfluss des Klassizisten Christian Daniel Rauch und seines Nachfolgers Reinhold Begas. Klimsch konnte sein Talent entwickeln und erhielt 1894 den begehrten Rompreis. Er hatte das Glück, nach Italien zu kommen, wo ältere deutsche Künstler wie der Bildhauer Adolf Hildebrand und der Maler Hans von Marées sich mit grundsätzlichen Fragen der Bildhauerei und der Malerei auseinandersetzten.

Ein besonders herausragendes Beispiel im Werk des Künstlers ist die in Untersberger Marmor ausgeführte „Anadyomene". Die wie gerade erwachte junge Frau erscheint im Vergleich zu anderen Werken des Künstlers in ihrer Haltung aufrechter, schlanker und naturalistischer. In Bewegung, Form und Ausdruck charakterisiert Klimsch in feiner, anmutiger Weise eine Skulptur, die ihrer Benennung gerecht wird. Mit ihr hat Fritz Klimsch auch dazu beigetragen, die Tradition aus dem 19. Jahrhundert in die Moderne zu überführen. Durch die Vereinfachung der Form, die Schönheit der Linie, die ausdrucksvolle Bewegung nimmt er seinen Figuren das Modellhafte, um ihnen ihre besondere Bedeutung zu geben.

MvL



40R Francis Alÿs

Antwerpen 1959 – lebt in Mexico City

„The Liar, the Copy of the Liar". 1996
Diptychon: 1. Teil: Öl und Enkaustik auf Aluminium / 2. Teil: Öl und Enkaustik auf Leinwand, auf Holzplatte aufgezogen. 74 × 100 cm bzw. 13,3 × 16,8 cm (29 ⅛ × 39 ⅜ in. bzw. 5 ¼ × 6 ⅝ in.). 1. Teil rückseitig mit Pinsel in Blau signiert und datiert: ENRIQUE HUERTA FRANCIS ALŸS © 1996. Rückseitig jeweils mit den Etiketten der Galería OMR, Mexico City, und des Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Werkverzeichnis: Alÿs/Kästli/Friedli L35.2.1, L35.2.2. [3111]

Provenienz
Galería OMR, Mexico City / ehemals Privatsammlung, Lateinamerika

EUR 100.000–150.000
USD 112,000–169,000

Ein Mann in einem Anzug, ein kissenähnlicher Gegenstand und ein Objekt, das an eine Matratze erinnert, treten in eine eigentümliche Beziehung zueinander. Nichts an dieser Szene scheint unmittelbar erklärbar: Die Körperhaltung erinnert an einen Reiter und wirkt dennoch merkwürdig inszeniert. Gerade aus dieser Spannung zwischen dem Alltäglichen und dem Rätselhaften entwickelt sich die besondere poetische Wirkung von „The Liar, the Copy of the Liar" von 1996.

1959 in Antwerpen geboren, zog Francis Alÿs 1986 nach Mexico City, die fortan zu einem zentralen Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeit wurde. Das vorliegende Werk entstand im Rahmen des Sign Painting Project, einer zwischen 1993 und 1996 entwickelten Zusammenarbeit Alÿs' mit Werbeschildermalern aus Mexico City, den „Rotulistas" Juan García, Enrique Huerta und Emilio Rivera. Alÿs ließ eigene Gemälde von den professionellen Schildermalern in vergrößerter Form ausführen und machte damit die Grenze zwischen individueller künstlerischer Handschrift und handwerklicher Produktion bewusst durchlässig.

Auch die Darstellung des Körpers ist für die Serie zentral. Gewicht, Balance, Distanz und Berührung bestimmen die Beziehung zwischen Figur und Umgebung, während alltägliche Gegenstände durch ihre ungewöhnliche Verwendung ihre ursprüngliche Funktion verlieren. So entsteht eine poetische, zugleich irritierende Spannung zwischen körperlicher Möglichkeit und erzählerischer Unwahrscheinlichkeit.

„The Liar, the Copy of the Liar" ist nicht als singuläres, abgeschlossenes Gemälde zu verstehen, sondern als Teil eines offenen Systems. Bereits das ursprüngliche Bild verweist auf die Ästhetik von Werbung und kommerzieller Bildproduktion: Es übernimmt die Bildsprache von Straßenwerbung, die ein Produkt – etwa einen Anzug – anpreist. Durch die Wiederholung desselben Motivs und die Vielzahl seiner Urheber hinterfragt Alÿs die Vorstellung des Gemäldes als einzigartigem Original. Der Künstler selbst wird dabei ironisch zum „Lügner": Seine Autorschaft steht zwischen Erfindung, Kopie und Weitergabe von Bildern. Die Kopie wird somit nicht zum Gegensatz des Originals, sondern zu einem wesentlichen Bestandteil des künstlerischen Denkens. Zugleich richtet sich Alÿs' Interesse auf eine lokale Form des Bildhandwerks, die durch industriell produzierte Werbung zunehmend verdrängt wird. So verbindet das Projekt die Auseinandersetzung mit Autorschaft und Reproduktion und von Alltäglichem und Surrealem mit einer konkreten Beobachtung des sozialen, visuellen und kommerziellen Umfelds von Mexico City. IS





Daniel von Schacky

Good Versus Evil – wie Maurizio Cattelan die Weltgeschichte aufs Schachbrett bringt

Zweiunddreißig Figuren, zwei Lager, vierundsechzig Felder: Mehr braucht Maurizio Cattelan nicht, um die Menschheitsgeschichte auf einem Spielbrett zu vereinen. In „Good Versus Evil" treten Lichtgestalten und Finsterlinge aus Geschichte, Religion und Populärkultur gegeneinander an. Martin Luther King steht Adolf Hitler gegenüber, Franz von Assisi kämpft gegen Dracula, Mahatma Gandhi gegen Al Capone. Eine Rangordnung des Ernstes gibt es dabei nicht. Heilige teilen sich die Reihe mit Filmmonstern, Friedensstifter mit Gangstern, und gerade diese Gleichzeitigkeit von Kolportage und Abgrund ist das Prinzip des Werks. Eine Figur verweigert die Zuordnung ganz: Sigmund Freud spielt auf beiden Seiten.

Die Figuren wurden von Bertozzi & Casoni ausgeführt, dem Keramikerduo aus Imola, dessen illusionistische Virtuosität seit den 1980er-Jahren Maßstäbe setzt. Das kostbare, zerbrechliche Material steht in reizvollem Widerspruch zu seinem Gegenstand. Diktatoren und Massenmörder erscheinen hier als Nippes, als fein bemalte Vitrinenobjekte, und die Verharmlosung ist so offensichtlich, dass sie selbst zum Thema wird.

Dass Cattelan zum Schachspiel greift, ist eine Verbeugung vor Marcel Duchamp, der sich in den 1920er-Jahren demonstrativ von der Kunst ab- und dem Schach zuwandte. Duchamp prägte 1952 den Satz, nicht alle Künstler seien Schachspieler, aber alle Schachspieler seien Künstler. Cattelan, oft als der respektloseste Erbe Duchamps beschrieben, dreht diesen Gedanken weiter: Bei ihm wird das Schachspiel selbst zum Readymade, zum Gefäß für eine Moralgeschichte, die das Spiel zugleich unterläuft. Denn auf dem Brett ist Moral bedeutungslos. Weiß und Schwarz folgen denselben Regeln, ihre Figuren ziehen auf dieselbe Weise, und über Sieg oder Niederlage entscheidet allein das Kalkül. Das Gute hat keinen einzigen Zug mehr zur Verfügung als das Böse. In dieser nüchternen Symmetrie liegt die eigentliche Subversion des Werks.

„Good Versus Evil" bündelt, was Cattelans Schaffen seit den frühen 1990er-Jahren auszeichnet: die lustvolle Demontage von Autorität und Macht. Sie reicht vom Papst Johannes Paul II., den in „La Nona Ora" (1999) ein Meteorit niederstreckt, bis zur mit Klebeband an die Wand fixierten Banane „Comedian" (2019), die den Kunstmarkt selbst zur Pointe machte. Cattelan ist dabei einer der wenigen Künstler der Gegenwart, deren Werke weit über die Kunstwelt hinaus Empörung auslösen. Wenn eine Banane auf einer Messe für sechsstellige Summen verkauft und Jahre später bei einer Auktion für mehrere Millionen Dollar zugeschlagen wird, diskutieren auch Menschen darüber, die nie ein Museum betreten würden. Gerade darin liegt eine oft unterschätzte Leistung seines Werks. Der Skandal ist bei Cattelan kein Selbstzweck, sondern ein Köder: Wer sich über ihn aufregt, steht bereits mitten in der Frage, was Kunst ist, wer darüber entscheidet und wie weit sie gehen darf.

Wie aktuell dieses Werk ist, zeigt derzeit die Neue Nationalgalerie in Berlin. Unter dem Titel „NIGHT" widmet sie Cattelan als Träger des Preises der Nationalgalerie 2026 seine erste große Einzelausstellung in Deutschland. Zu sehen ist dort auch „Him" (2001), die kniende, betende Hitler-Figur in Knabengröße, die nur zwei Jahre vor „Good Versus Evil" entstand. Auf dem Schachbrett kehrt der Diktator wieder, diesmal als Spielstein, kleiner und noch beiläufiger, aber dadurch nicht weniger beunruhigend.

41 Maurizio Cattelan

Padua 1960 – lebt in New York und Mailand

Ohne Titel (Good Versus Evil). 2003
32 handbemalte, emaillierte Porzellanfiguren, Kasten aus Wenge-Holz, Walnuss-Holz, Schaumstoff und Wildleder. 33,5 × 59 × 59 cm (13 1/4 × 23 1/4 × 23 1/4 in.). Auf dem beiliegenden Zertifikat vom 2. Juni 2004 signiert. Eines von 7 nummerierten Exemplaren aus einer Gesamtauflage von 7 + 4 AP. [3212]

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2003 bei RS&A Ltd., London, erworben)

EUR 100.000–150.000
USD 112,000–169,000

Ausstellung
Rockers Island. Essen, Museum Folkwang, 2007 / Lebenslust & Totentanz. Krems, Kunsthalle Krems, 2010 / Carambolages. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2016







Gruppenfoto anlässlich der Ausstellung „Rundschau Deutschland 1". München. 1981 (v.l.n.r.: Walter Dahn, Albert Oehlen, Ina Barfuss, Thomas Wachweger, Martin Kippenberger und Achim Schächtele)

Catrin Lorch Martin malt Walter…

Erst einmal geht es sichtbar um Sport. Um Fußball. Das stellt die rot gekrakelte Schriftleiste im Gemälde „Ohne Titel" von Martin Kippenberger klar. Gelsenkirchen – Buer klingt nach einem Match aus einer der unteren Spielklassen. Mit offensichtlich ungutem Ausgang, der Invalide, der in Unterhosen auf dem Bett sein dick bandagiertes Gipsbein ausstreckt, hat zu riskant agiert. Als Held einer Regionalliga irgendwo im Pott, wo sie alle mit Freude und Härte zur Sache kommen.

Das Porträt, das Martin Kippenberger im Jahr 1982 von Walter Dahn malt, ist ein besonderes, ein seltenes Bild. Einerseits: schnell wie eine Momentaufnahme, als habe ein Teamkollege beim Besuch am Krankenbett ein Polaroidfoto geschossen mit klarem Fokus auf der Verletzung.

Doch weil der Künstler Martin Kippenberger den befreundeten Künstler Walter Dahn darstellt, reiht es sich in das Genre „Freundschaftsbild" ein. Ist das Porträt die Königsklasse der Malerei, so ist das Freundschaftsbild die Potenz davon. Weil da viel mitschwingt. An Verbindung, Liebe und Gemeinsamkeit. Und immer auch Virtuosität, Cleverness, eine tiefe Vertrautheit mit der Kunstgeschichte. Dazu Rivalität – nie wegzudenken.

Wie Laken, Leinwand, Baumwolltrikot und Gipsbinde mit Haut, Muskelsträngen, losem Fleisch und Haarstoppeln zusammenfinden, ist um einiges komplexer. Ganz offensichtlich ist die motivische Nähe zu Edouard Manets „Olympia" und Gustave Courbets „Der Ursprung der Welt" – zwei Klassikern, bei denen es um Skandalmotive geht. Zu viel Intimität, luxurierende Promiskuität im ersten Fall, schockierende Fleischlichkeit im zweiten, durchaus auch Reduktion.

Dass hier ein junger Mann so ausgebreitet wird wie eine Muse im Frankreich des 19. Jahrhunderts, dreht zudem einiges um. Lässt auch an Lucian Freud denken und die Variationen von Beinen, Hundepfoten, Schwänzen, Haaren, Hautrosa, Hundenasenschwarz und bläulich geäderten Brüsten, die der Brite im 20. Jahrhundert auf in allen Schattierungen von Weiß bezogenen Matratzen ausbreitete.

Von dieser Farbigkeit ist Martin Kippenbergers Bettszene – ganz offensichtlich erotisch, aber auch abgekämpft, angezählt und stillgestellt ist Walter Dahn auf dem Laken festgehalten. Über die Leinwand herrscht Martin Kippenberger mit seinem Pinsel. Gibt es da einen Endstand zu vermelden in den roten Zahlen? Sicher nicht. Denn schon die Ortsnamen sind ein weiteres Spiel mit Verweisen. Buer, Gelsenkirchen, das sind keine Vereine, sondern Ortsteil und Stadt; das Viertel, in dem der große Traditionsverein des Ruhrgebiets – Schalke 04 – seine Arena unterhält.

Natürlich hat Walter Dahn nicht für Schalke gespielt, sondern nur mit ein paar Freunden gekickt, als er sich den Meniskusriss zuzog. Die offensichtliche Ironie der rot gesetzten Zeile zieht das noch einmal unmissverständlich nach. Nicht der Rede wert. Und auch nicht wirklich wichtig, wie der Walter Dahn aussieht, der kopflos porträtiert wird. Martin malt Walter: Da schwingt Erotik mit, die vielen skandalösen Momente, die sich hier in den Falten einnisten, die sich im prall gespannten Trikot und Gips-ummantelten Muskeln abbilden. Zwei Maler im Turnier, ja. Aber eben auch: eine gewaltige, schockierende, alles einhüllende Nähe.

42 Martin Kippenberger

Dortmund 1953 – 1997 Wien

Ohne Titel. 1983
Acryl auf Leinwand. 50 × 60,5 cm (19 ⅝ × 23 ⅞ in.). Auf dem Keilrahmen mit Bleistift monogrammiert: M. K. Das Gemälde ist im Nachlass des Künstlers, Köln, registriert. [3149] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (Geschenk des Künstlers an Walter Dahn, seitdem in Familienbesitz)

EUR 60.000–80.000
USD 67,400–89,900



Ute Diehl William Copleys „RAIN“ – ein amerikanischer Traum in Netzstrumpfhosen



Los 43

Kaum geboren, wurde er in New York vor einem Haus für Findelkinder abgelegt. Zwei Jahre später, 1921, adoptierte ihn ein Pressemagnat, wodurch der kleine William Nelson Copley Millionärserbe wurde. Als er 29 Jahre alt war, starb sein Vater und Copley konnte nun über sein Vermögen verfügen. Er gab über die Jahrzehnte hin so viel Geld für Kunstprojekte, fünf Scheidungen und seinen Lebensstil aus, dass er am Ende der 1970er-Jahre alles aufgebraucht hatte, aber durch die Versteigerung seiner umfangreichen Surrealismus- und Pop-Art Sammlung wieder flüssig wurde. Die Basis für seine Kunstsammlung hatte er 1948 in Los Angeles mit der Gründung einer Galerie gelegt, die europäische Exilanten wie Max Ernst, René Magritte und Man Ray vertrat, kommerziell aber ein Desaster war, sodass Copley die Werke seiner Künstlerfreunde am Ende selbst aufkaufte. Die Surrealisten prägten sein visuelles Denken und brachten ihn dazu, mit dem Malen anzufangen. Anfängliche Selbstzweifel soll Marcel Duchamp zerstreut haben: „Why don‘t you go on painting?“ Dieser Rat habe ihm völlig ausgereicht, um sein ganzes Leben der Kunst zu widmen, schrieb Copley später. Duchamp beriet und ermutigte ihn auch in seinen Aktivitäten als Sammler und Händler.

Copley, der oft mit CPLY signierte, war Autodidakt und soll lediglich von seinem Schwager, einem Zeichner bei Disney, und von Max Ernst ein paar Tipps bekommen haben. Nach einer ersten Einzelausstellung 1951 in Los Angeles verließ er seine Frau und seine zwei Kinder und zog nach Paris. In größtem Gegensatz zu der damals dominierenden abstrakten Kunst entwickelte er einen völlig eigenständigen, humorvoll-erotischen Comicstil. Sein Haus war Treffpunkt der surrealistischen Künstlergemeinschaft, und es ist bemerkenswert, dass sich Copley nicht vom Malstil des klassischen Surrealismus beeinflussen ließ, sondern mit seiner trivialen Bildwelt, plakativ, emotionslos und ironisch sehr früh in Richtung Pop-Art steuerte.

Als er 1962 nach New York zurückkehrte, fanden Künstler wie Andy Warhol, Roy Lichtenstein oder Claes Oldenburg in ihm sofort einen Unterstützer und Sammler. Wie eng die Beziehungen waren, zeigt eine Anmerkung in den Tagebüchern des stets am Klatsch interessierten Warhol: „Vincent erzählte mir, dass Copleys Frau Marjorie – von der ich gerade ein Porträt gemacht habe – ihren Mann verlassen hat. Sie wäre zu Tiffany‘s gegangen, hätte ordentlich eingekauft und dann das Bankkonto abgeräumt […]. Erinnerst du dich? Das ist die Frau, die früher mal Puffmutter war.“



Unser Bild in der Ausstellung „X-Rated“. New York Cultural Center, 1974

Sexuelle Obsessionen sind das zentrale Motiv von Copleys Kunst. Er hatte eine ähnliche Geisteshaltung wie der amerikanische Schriftsteller Philip Roth, dessen humorvoll-provokante Beichte „Portnoys Beschwerden“ (1969) ihn 1973 zu einem Gemälde mit dem gleichen Titel anregte. Germano Celant, der 2016 für die Prada-Stiftung in Mailand die bisher umfangreichste Retrospektive Copleys kuratiert hat, sah in ihm einen Künstler, der durch seine ungenierte Selbsterzählung das Verhalten feministischer und queerer Künstler vorweggenommen habe.

1974 stellte Copley unter dem Titel „X-Rated“ eine Serie von Gemälden mit Bordellszenen und explizit erotischen Posen aus, für die er Hunderte von Pornoheften gesichtet hatte. Aus dieser Werkreihe kommt das angebotene Bild „RAIN“, das eine nackte Frau zeigt, die sich mit Strumpfgürtel und Netzstrümpfen, den Klassikern erotischer Männerfantasien, auf einem Stuhl mit Wiener Geflecht in Szene setzt. Copley erzeugt wie so oft auch hier durch seine visuelle Ironie ein absurdes Spannungsfeld zwischen der nur mit ein paar geschwungenen Linien stilisiert dargestellten Frau und dem präzise wiedergegebenen Flechtmuster der Rückenlehne, die den Stimmungston bürgerlicher Gemütlichkeit ins Bild bringt.

Der Künstler hat hier seinen bewusst naiven und ungeschulten Stil perfektioniert. Er wollte ja keine gefälligen Bilder malen, sondern bewusst schlechte und hässliche: „Mein Leben ist eine Suche nach dem lächerlichen Bild“, sagte er. Hier hat er es in Vollendung gefunden.

43 William N. Copley

New York 1919 – 1996 Key West, Florida

„RAIN". 1973

Acryl auf Leinwand. 97,7 × 130,7 cm (38 ½ × 51 ½ in.). Oben links signiert und datiert: CPLY 73. Auf dem Keilrahmen bezeichnet und betitelt: 22 RAIN. Dort ein Etikett der Ausstellung New York 1974 (s.u.). [3189] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2010 in der Paul Kasmin Gallery, New York, erworben)

EUR 90.000–120.000
USD 101,100–135,000

Ausstellung

X-Rated. New York, New York Cultural Center, 1974 / William N. Copley. X-Rated. New York, Kasmin Gallery, 2010, Abb. S. 47 / William N. Copley. Baden-Baden, Museum Frieder Burda; Brühl, Max Ernst Museum Brühl des LVR; Hannover, Stiftung Ahlers Pro Arte, Kestner Pro Arte, 2012/13, Abb. S. 139 / William N. Copley. Mailand, Fondazione Prada; Houston, The Menil Collection, 2016/17, Kat.-Nr. 413, m. Abb.

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: William N. Copley. Paris, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou Paris, 1981, m. Abb.

Wir danken Anthony Atlas, William N. Copley Estate, New York, für freundliche Hinweise.





Los 44 (Detail)

Cecilia Hock Who's that girl? Über die Kunst, jemand anderes zu sein

Kaum eine Bildserie der 1970er-Jahre hat sich so tief in unser visuelles Gedächtnis eingeschrieben wie Cindy Shermans „Untitled Film Stills" (1977–80). 1977, kurz nach ihrem Umzug von Buffalo nach New York, entsteht in dem Apartment, das Sherman mit Robert Longo teilt, die erste Aufnahme der berühmten Serie, die den Grundstein ihres künstlerischen Schaffens legt und die über drei Jahre zu einer Gruppe von 70 Fotografien heranwächst. Die Schwarz-Weiß-Fotografien, angelegt im traditionellen Format der klassischen Produktionsstills, die an Filmsets zu Werbezwecken entstanden, zeigen Sherman in Rollen, die vom Hollywoodkino der 1950er- und 60er-Jahre inspiriert sind. Bei genauerem Hinschauen offenbaren die vertrauten Szenen ihre Künstlichkeit: Sie lassen sich keinem konkreten Film zuordnen oder bekannte Schauspielerinnen erkennen, sondern verweisen auf tief verwurzelte Klischees und formulieren in ihrer Gesamtheit einen Kommentar zu den Vorstellungen von Weiblichkeit, die das Kino dieser Zeit prägen.

Sherman gehört zur ersten amerikanischen Generation, die vollständig mit dem Fernsehen aufwächst. Sie erzählt, wie sie als Kind Stunden vor dem Bildschirm verbrachte, wenn „Million Dollar Movie" eine Woche lang jeden Abend denselben Film zeigte, und wie sie bei einer Dinnerparty ihrer Eltern allein im Keller Hitchcocks „Das Fenster zum Hof" sah, fasziniert von den fremden Leben in den Fenstern gegenüber. Umgeben von der Bilderflut, die Kino, Fernsehen und Werbung in diesen Jahren hervorbringt, legt Sherman früh ein inneres Figurenarchiv an. In den Untitled Film Stills besetzt sie sich selbst als Hauptdarstellerin eines imaginären Kinorepertoires, dessen Szenen an Filme von Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni und Douglas Sirk erinnern. Shermans Frauen sind einsam, verführerisch, verletzlich, selbstbewusst oder auf der Hut – und fast immer scheinen sie Teil einer Geschichte zu sein, deren Anfang und Ende uns vorenthalten bleibt.

„Untitled Film Still #55" entsteht 1980, im letzten Jahr der Serie, als Sherman ihre Figuren aus den Innenräumen auf die Straße und in die Nacht schickt. Sie fotografiert in den nach Geschäftsschluss menschenleeren Straßen von Downtown Manhattan, rund um die Fulton Street, sucht bewusst Orte aus, die sich einer genauen Bestimmung entziehen. In „#55" steht eine junge Frau nachts allein in einer schmalen Gasse. Kommt sie gerade von einer Verabredung oder flieht sie vor jemandem, der ihr im Dunkeln folgt? Die Wirkung der Fotografie beruht auf dem Schwebezustand, der zwischen diesen Möglichkeiten entsteht. Sherman setzt dafür Mittel des Kinos ein: Licht, Beschnitt, Kadrierung, Kamerawinkel, ebenso wie körperliche Konventionen, Kleidung, Gesten, Posen. Das grelle Blitzlicht reißt die Figur aus der Nacht, das nasse Pflaster glänzt, im Hintergrund hängt eine einzelne Straßenlaterne wie ein zweiter, fernerer Mond. Die blonde Lockenperücke, der zweireihige Wollmantel, die Handtasche über der Schulter verorten die Szene im Kino der 1950er-Jahre, das Schild des Luftschutzbunkers an der Hauswand im Amerika des Kalten Krieges. Doch der Blick der abgebildeten Frauenfigur geht knapp an der Kamera vorbei und gilt einem Fixpunkt außerhalb des Bildes, den der Betrachter nicht sieht.

Die „Untitled Film Stills" bilden den Auftakt jener großen, vielstimmigen Enzyklopädie menschlicher Existenzen und gesellschaftlicher Rollenbilder, mit der Cindy Sherman zu einer der einflussreichsten Künstlerinnen ihrer Generation geworden ist. Mit einem erstaunlichen Repertoire an Kostümen, Perücken, Prothesen und Requisiten durchmisst sie seither die unterschiedlichsten Facetten menschlicher Identität. Shermans Fotografien sind heute in den bedeutendsten Sammlungen der Welt vertreten; bereits 1995 erwarb das Museum of Modern Art in New York die vollständige Serie der „Untitled Film Stills". Die vorliegende Arbeit gehört zu jenen ausgewählten Motiven, die Sherman in einem größeren Format und einer Auflage von nur drei Exemplaren abzog, und nimmt damit auch innerhalb der Serie eine besondere Stellung ein.

44 Cindy Sherman

Glenridge, New Jersey 1954 – lebt in New York

Untitled Film Still #55. 1980
Silbergelatineabzug. 73 × 92,5 cm. Gerahmt: 101,5 × 121 cm (28 ¾ × 36 ⅜ in. Framed: 40 × 47 ⅝ in.). Auf der Rückpappe mit Filzstift in Weiß signiert und datiert: Cindy Sherman 1980. Dort ein Etikett der Galerie Metro Pictures, New York. Einer von 3 nummerierten Abzügen. [3189] Gerahmt.

Provenienz
Metro Pictures, New York / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 200.000–300.000
USD 225,000–337,000

Ausstellung
Rockers Island. Essen, Museum Folkwang, 2007 / Cindy Sherman, Silkeborg (Dänemark), Museum Jorn, 2017 / Cindy Sherman. Bremen, Weserburg – Museum für moderne Kunst, 2018/19



Felicitas von Woedtke

Vincent van Gogh als Alter Ego – Rainer Fetting und die Melancholie West-Berlins

Die 1902 eröffnete Hochbahnstrecke, die heute zur U1 gehört, ist Teil der ältesten U-Bahn-Verbindung Berlins. Das markante Viadukt schlängelt sich entlang der Skalitzer Straße und über die Oberbaumbrücke bis zum Bahnhof Warschauer Straße in Friedrichshain. Die Hochbahn ist damit eng mit der Geschichte Berlins und dem Gefühl von Bewegung und Verbundenheit verknüpft. Mit dem Bau der Berliner Mauer endete diese Verbindung abrupt am U-Bahnhof Schlesisches Tor, denn jenseits der Oberbaumbrücke verlief die streng bewachte Sektorengrenze nach Ost-Berlin.



Der Görlitzer Bahnhof in Berlin Kreuzberg

Während der Teilung war Kreuzberg ein Randbezirk West-Berlins, geprägt von günstigen Mieten, besetzten Häusern, einer lebendigen alternativen Szene und einer vielfältigen Bevölkerung, zu der auch viele türkische Arbeitsmigrantinnen und -migranten sowie Künstlerinnen und Künstler gehörten. Die besondere politische Situation der geteilten Stadt und die vergleichsweise großen Freiräume machten West-Berlin zu einem Anziehungspunkt für zahlreiche Kreative. Auch Rainer Fetting kam 1972 aus Wilhelmshaven hierher. Im eingeschlossenen West-Berlin fand er paradoxerweise Freiheit: Er entging dem Wehrdienst und fand eine alternative Kulturszene sowie ein Umfeld, in dem er als schwuler Mann akzeptiert wurde. Da sein Vater aus Berlin stammte, war der Umzug für ihn fast eine Art Heimkehr.

In Berlin traf Fetting im Umfeld der Hochschule der Künste auf Gleichgesinnte wie Salomé, Bernd Zimmer und Helmut Middendorf. Die „Moritzboys", benannt nach der von ihnen gegründeten Selbsthilfegalerie am Moritzplatz, stellten sich bewusst gegen die Doktrin der Düsseldorfer, die die Malerei einmal mehr für tot erklärt hatten. Sie entwickelten eine Malerei, die sich mit expressiver Geste gegen etablierte Vorstellungen von Kunst auflehnte. Die sogenannten Jungen Wilden setzten auf unmittelbaren Ausdruck, körperliche Präsenz und eine neue Intensität der Farbe.

Berlin wurde dabei selbst zur Protagonistin zahlreicher Gemälde Fettings. Er beschrieb seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Stadt einmal so: „Ich habe Berlin in seiner existenziellen Situation gemalt, beziehungsweise den Puls der Zeit als Quelle für meine Bilder genommen."

Zu den wiederkehrenden Bezugspunkten in Fettings Malerei gehört auch Vincent van Gogh, den er nicht nur als künstlerisches Vorbild betrachtete, sondern auch als eine Art Alter Ego adaptierte. In Selbstporträts inszenierte sich Fetting wiederholt in der Rolle des niederländischen Malers, der bis heute als Inbegriff des kompromisslosen, von seiner Kunst besessenen Außenseiters gilt. Van Gogh war für die Jungen Wilden zugleich ein wichtiger Vorläufer: Sie folgten ihm in ihrer expressiven Malweise und der intensiven, emotional aufgeladenen Verwendung von Farbe.

Fetting verbindet mit van Gogh eine existenzielle Auffassung von Malerei. Während van Gogh vor allem seine eigene Wahrnehmung und innere Befindlichkeit in seinen Bildern verarbeitete, nutzt Fetting die expressive Geste auch, um das Lebensgefühl einer ganzen Stadt sichtbar zu machen. Wie kaum einem anderen Künstler gelingt es ihm, den besonderen Zeitgeist von West-Berlin einzufangen. Berühmt sind dabei seine Mauerbilder, in denen er die Berliner Mauer auch gern einmal aus ihrem realen Zusammenhang mitten nach Kreuzberg versetzt.



Los 45

In unserem Gemälde aus dem Jahr 1979, das Fetting „Van Gogh u. Hochbahn" betitelte, bringt er statt eines Bauwerks die historische Figur Vincent van Goghs in seine West-Berliner Gegenwart. Ohne den ausdrücklichen Hinweis im Titel wäre die Gestalt kaum als dieser zu erkennen. Im Schatten der Hochbahn steht ein einzelner Mann, dessen Gesicht im Dunkel verschwindet. Den Hut tief in die Stirn gezogen, die Schultern hochgezogen und nur schwach von den Lichtern des U-Bahnhofs erfasst, ist er kaum mehr als eine Silhouette am linken Bildrand. Der Boden glänzt im Regen, während die beleuchtete Station im Hintergrund einen scharfen Kontrast zur Dunkelheit des Vordergrunds bildet. Die Figur scheint sich vor der Kälte zu ducken, ihre Haltung lässt aber auch an einen Menschen denken, der sich in der Großstadt verloren fühlt. Woher kommt er, wohin ist er unterwegs? Gerade weil die Gestalt so wenig greifbar bleibt, wird sie zum Sinnbild des anonymen Großstadtlebens.



Vincent van Gogh. „Selbstbildnis mit grauem Filzhut". 1886/87. Öl/Karton. Stedelijk Museum, Amsterdam

Die Szene erinnert an jene dunklen, nassen Herbst- und Wintertage, an denen Berlin verschlossen und unfreundlich erscheint. Im West-Berlin der späten 1970er-Jahre wurde diese Atmosphäre durch die besondere historische Dimension potenziert: Die Mauer muss den Bewohnern dieser eigentlich so freien Stadt in den kalten, trüben Tagen mitunter präsenter und bedrohlicher erschienen sein. Denn das war das ewige Paradox von West-Berlin: Bewegung und Begrenzung, Aufbruch und Isolation gehörten untrennbar zum Alltag ihrer Bewohner.

Fetting hat Berlin immer unmittelbar gemalt, es diente ihm nie als reine Kulisse, und so wirkt „Van Gogh u. Hochbahn" auch fast 50 Jahre später nicht wie ein nostalgisches Erinnerungsbild. Die existenziellsten Gemälde gelangen ihm immer über eine Stadt im Ausnahmezustand. In „Van Gogh u. Hochbahn" verdichtet sich die besondere Mischung aus Freiheit und Begrenzung in jener einsamen Gestalt unter der Hochbahn in hoher Intensität.

45 Rainer Fetting

Wilhelmshaven 1949 – lebt in Berlin

„Van Gogh u. Hochbahn". 1979
Dispersion auf Leinwand. 210 × 270 cm (82 ⅝ × 106 ¼ in.). Rückseitig mit Kreide in Schwarz bzw. Rot betitelt, signiert und datiert: Van Gogh u. Hochbahn Fetting 79. [3216] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Berlin (Ende der 1980er-Jahre in der Galerie Raab, Berlin, erworben)

EUR 100.000–150.000
USD 112,000–169,000

Ausstellung
Rainer Fetting. Berlin/New York. Gemälde und Skulpturen. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin/DDR Nationalgalerie; Weimar, Stadtmuseum (Bertuchhaus), Kabinett am Goetheplatz, 1990, Kat.-Nr. 5 („Van Gogh und Hochbahn I")



46 Imi Knoebel

Dessau 1940 – lebt in Düsseldorf

„Alte Liebe (F-1, F-2, F-3)". 2009
3-teilig: Acryl auf Aluminium.
Je 90,5 × 92 × 12 cm (35 ⅝ × 36 ¼ × 4 ¾ in.).
Jeweils rückseitig mit Pinsel in Weiß signiert und datiert: imi 2009. Dort jeweils ein Etikett mit den gedruckten Werkangaben. [3011]

Provenienz
Privatsammlung, Berlin (2010 in der Galerie Fahnemann, Berlin, erworben)

EUR 150.000–200.000
USD 169,000–225,000

Wir danken Christian Lethert, Köln, für freundliche Hinweise.

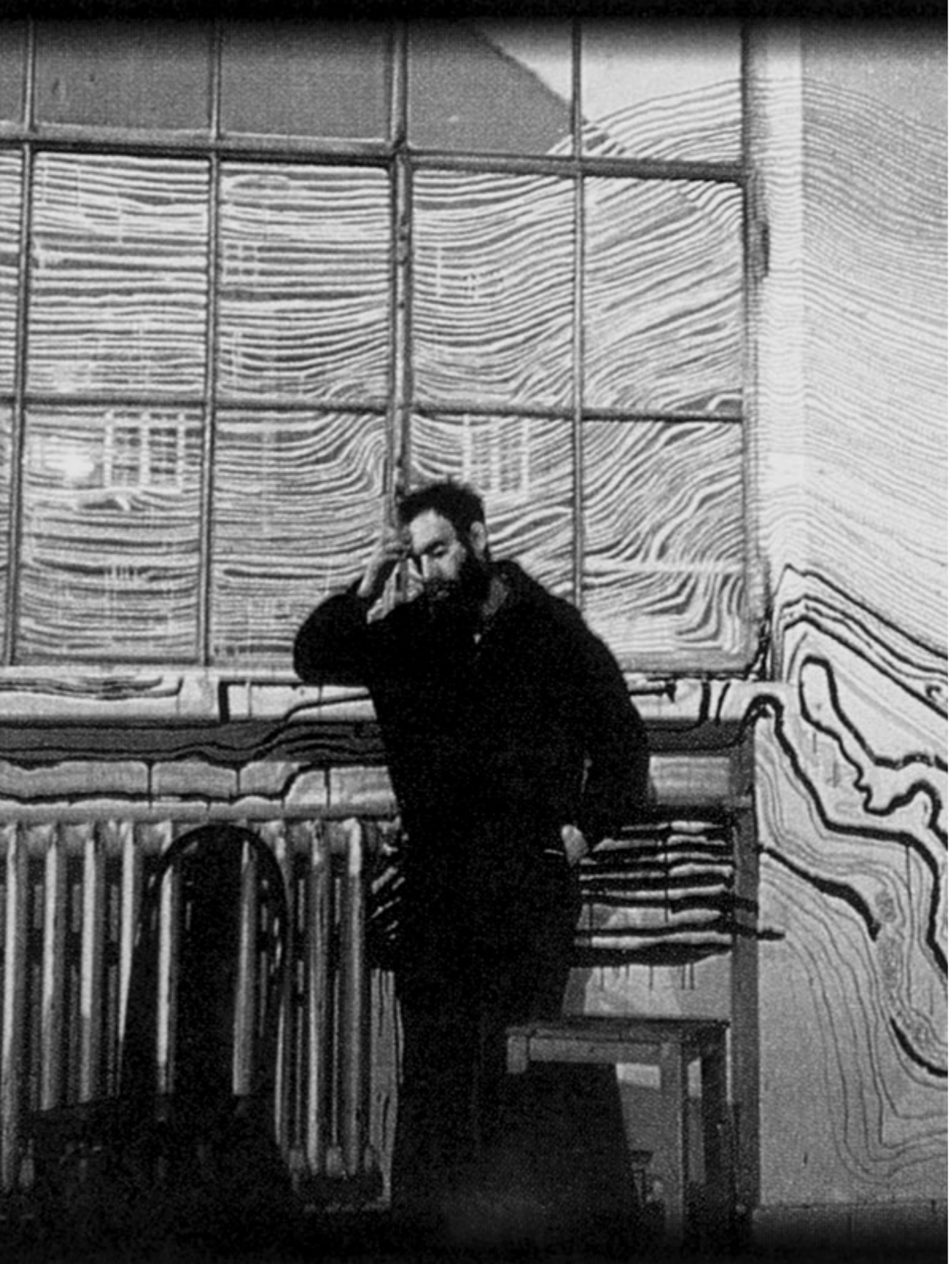
Mit dem Titel seines Triptychons „Alte Liebe" lässt sich eine zentrale Aussage von Imi Knoebels künstlerischem Denken verbinden: „Ich komme in meiner Arbeit immer wieder auf die Anfänge zurück und verbinde alles" (in: Imi Knoebel. Werke von 1966–2006, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 2007). Tatsächlich besinnt sich Knoebel in seinem Werk immer wieder auf grundlegende Fragen der Form, Farbe und Gestaltung und untersucht die Möglichkeiten unterschiedlicher Materialien, Oberflächen und Texturen. Seine Serien verdeutlichen, dass es für ihn keine endgültigen Lösungen gibt. Vielmehr treten vertraute Elemente in immer neuen Konstellationen auf.

In klaren, präzise komponierten Werken lässt Knoebel das Material, hier die Aluminiumprofile, ebenso wie die Farbe für sich sprechen. Seine Bilder, flächenhaften Skulpturen und Installationen entfalten eine eigene Präsenz und treten in einen offenen Dialog mit ihrer Umgebung. Dabei lotet er das Verhältnis von Materialität und Raum, von Zwei- und Dreidimensionalität sowie von konstruierten und zufälligen Ordnungen aus. Es entstehen vielfältige Materialassemblagen und Arbeiten unterschiedlichster Formate, deren Farbigkeit von monochromen Flächen bis zu polychromen Zusammenstellungen reicht.

Auch das vorliegende Triptychon führt diese Arbeitsweise exemplarisch vor Augen. Ausgehend vom Quadrat und seiner Rahmung durch Aluminiumprofile erkundet Knoebel die Möglichkeiten der farbigen Gestaltung, ohne den Eigenwert der Farbe aus dem Blick zu verlieren. Sie behauptet sich als eigenständiges Element, frei von gegenständlicher Bedeutung. Zugleich erinnern die drei quadratischen Formen an Knoebels radikal reduzierte abstrakte Arbeiten der 1990er-Jahre. Das Quadrat bildet dabei den Ausgangspunkt für immer neue Variationen abstrakter Formationen.

Der 1940 geborene Imi Knoebel zählt mit seinem mehr als fünf Jahrzehnte umfassenden Werk zu den herausragenden Vertretern der radikal gegenstandslosen Malerei und der deutschen Minimal Art. Im Zentrum seiner Kunst stehen die Beziehungen zwischen Raum, Form und Farbe, geprägt von seiner frühen Auseinandersetzung mit Malewitsch. Von 1964 bis 1971 studierte Knoebel an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Joseph Beuys. Dessen Überzeugung, die Malerei als traditionelle Gattung sei obsolet geworden, bildete einen wichtigen Ausgangspunkt für Knoebels eigene Position, von der er sich jedoch bald absetzte. Er versteht stattdessen dieses Medium als die Summe der künstlerischen Disziplinen und bezeichnet sich gerade deshalb selbst konsequent als Maler, verwendet aber selten Leinwand und Pinsel. Auch greift er immer wieder frühere Arbeiten auf, ergänzt und erweitert sie oder interpretiert sie neu, wie hier. MvL





Friedensreich Hundertwasser bei der Aktion „Die Linie von Hamburg". 1959

Kathrin Heinrich Wider das Lineal: Friedensreich Hundertwassers „Garten im Regentropfen – Theater – Maul – Capanna 140"

Verspieltheit und Ernsthaftigkeit verschmelzen im Werk von Friedensreich Hundertwasser gleichberechtigt miteinander. Das frühe Aquarell „Garten im Regentropfen – Theater – Maul – Capanna 140" zeugt ebenso davon wie von der ungebrochenen Schaffenslust, die den österreichischen Künstler stets ein möglichst klein gefaltetes Blatt und einen Aquarellkasten in den Rocktaschen mit sich tragen ließ, um jede freie Minute unterwegs zum Malen nutzen zu können.

Wie im surrealistischen Spiel des „Cadavre exquis", beschreibt Hundertwasser diesen Prozess der einzelnen Faltteile, die er schließlich zusammenfügt: „Bei diesem Bild sieht man ganz deutlich, daß ich vier einzelne Teile unabhängig voneinander gemalt habe. Ich bin dabei schon bestrebt, daß das Ganze eine Einheit wird – das heißt also: Wenn ich einen Teil male, stelle ich mir vor, was auf dem anderen schon entstanden ist, und versuche das fortzusetzen."

Im Herbst 1962 in Venedig, wo er den österreichischen Pavillon auf der Biennale bespielte, weckte das mittelformatige „Garten im Regentropfen – Theater – Maul – Capanna 140" vielfältige Assoziationen und Lesarten, die sich im Titel widerspiegeln und die bereits die großen Themenkomplexe in Hundertwassers späterem Schaffen vorwegnehmen: Natur, Architektur und ihr Zusammenspiel mit dem mensch-lichen Leben. Ausgeführt in Hundertwassers früh gefundenem Stil von leuchtenden Farben und gewundenen Linien, lässt sich in der Darstellung der kleinen Hütte ebenso ein Maul mit spitzen Zähnen oder eine Theaterbühne erkennen, deren grell-roter Vorhang im Begriff ist, sich zu heben. Die charakteristischen Elemente wie Tropfen und Umrahmungen bleiben hier nicht nur schmückendes Beiwerk, sondern werden zu eigenständigen Bestandteilen des Werks.

Das lässt an die Tradition des Horror Vacui denken, zeigt aber auch den Einfluss von Künstlern wie Gustav Klimt oder Paul Klee auf Hundertwassers Formensprache, mit der er „dem Lineal", der kühlen Reduktion, wie sie Adolf Loos in „Ornament und Verbrechen" (1913) propagierte, den Kampf ansagte. Diese Ablehnung der harten, geometrischen Form dürfte auch der Assoziation mit militärischer Ordnung geschuldet sein, dem Marschieren im Rechteck. Es blieb Hundertwasser, der 1928 in Wien in jüdischer Abstammung geboren wurde und – von den Nationalsozialisten zwangsumgesiedelt – als einer von wenigen Verwandten die Schoah überlebte, ein Leben lang ein Graus.

Als das Aquarell zwei Jahre nach seiner Entstehung 1964 auf der documenta III in Kassel ausgestellt wurde, war Hundertwasser auf dem besten Weg, nicht nur der berühmteste, sondern auch umstrittenste Künstler Österreichs zu werden, wie es der Kritiker Pierre Restany später formulieren sollte. Denn neben seiner antifaschistischen Haltung erregte Hundertwasser Aufmerksamkeit als ökologischer Vordenker. Dabei sind seine Ideen von Fassadenbegrünungen und lebenswerten, fensterreichen Wohnräumen heute aktueller denn je – so überrascht es kaum, dass das von ihm gestaltete Kunst Haus Wien inzwischen die Klimabiennale Wien beheimatet. Obwohl heute Hundertwassers architektonische Entwürfe weltberühmt sind und seine Formsprache längst Eingang in die Popkultur gefunden hat, ist sein Werk im Kern doch ein malerisches, wie „Garten im Regentropfen – Theater – Maul – Capanna 140" exemplarisch zeigt.

47 Friedensreich Hundertwasser

Wien 1928 – 2000 auf dem Seeweg vor Australien

„Garten im Regentropfen - Theater - Maul – Capanna 140".
1962

Aquarell auf Packpapier mit Kreide-Polyvinyl-Grund. 39 × 55 cm (15 ⅜ × 21 ⅝ in.). Rückseitig mit Feder in Schwarz bezeichnet, betitelt und signiert und mit Bleistift datiert: „THEATER" „GARTEN IN REGEN-TROPFEN" „CAPANNA 140" Hundertwasser ANGUILLARA (ROMA) 15.11.62. Werkverzeichnis: Schmied/Fürst 542. Vom Künstler ursprünglich zweifach gefaltet (als Brief), Randmängel. [3011] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (in den 1960er-Jahren bei der Galerie Aenne Abels, Köln, erworben)

EUR 100.000–150.000
USD 112,000–169,000

Ausstellung

Hundertwasser – Prima mostra personale a Roma. Rom, Galleria Medusa, 1962 / Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland. Köln, Galerie Aenne Abels, 1963, Abb. Tf. 23 / documenta III. Kassel, Kabinette im Museum Friedericianum, 1964, Hundertwasser-Kat.-Nr. 4, S. 142 / Hundertwasser. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1964, S. 203, Abb. S. 99 / Du und Dein Paradiesgarten. Paradiesgartenmotive der Künstler L. Cranach und F. Hundertwasser. Wittenberg, Cranach Stiftung, 2006 / Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich, Werke 1949–1970. Bremen, Kunsthalle, 2012/13, S. 212/13

Literatur und Abbildung

Wieland Schmied: Hundertwasser. Feldafing, Buchheim Verlag, 1964, S. 29 und 45 / Regentag-Wassergläser für das Leben. Wien, 2011, S. 48/49 (englische Ausgabe) / Sepp Wille: Träume sind große Taten. Freiburg, Basel, Wien, Herder, 1993, S. 33

1964 publizierte der Buchheim-Verlag in Feldafing von diesem Aquarell eine Postkarte.





Los 48 (Detail)

Mario von Lüttichau Schöpfung in Serie – Thomas Schütte und seine Ceramic Sketches

„Es gibt zu jeder großen Frau auf einem Stahltisch auch eine kleinere Vorlage, die aber im Gegensatz zu den Wachsfiguren der Geister eine Keramik ist", so Thomas Schütte in einem Interview mit Theodora Vischer 2013. „Sie misst jeweils zwanzig auf dreißig Zentimeter, was dem Format abgepackter Tonklötze entspricht. Ich saß in der Werkstatt von Niels Dietrich und kriegte jede Stunde ein Brettchen mit Ton drauf hingelegt und hatte eine Stunde Zeit, eine Figur daraus zu modellieren." Auf die Frage: „Wieso nur eine Stunde?", antwortet der Künstler: „Das war der Ehrgeiz, ich machte fünf, sechs, sieben Stück am Tag, sonst hätte sich das gar nicht gelohnt. Es war jeweils eine Formsuche. Ich habe also 45 Minuten oder eine Stunde modelliert und dann Pause gemacht mit Kaffee und Zigaretten" (Ausst.-Kat. Thomas Schütte. Figur, Fondation Beyerle, Riehen, 2013/14, S. 96). Diese schmucklose, um nicht zu sagen nüchterne Auskunft über die Serien-Produktion der Keramiken ist typisch für Thomas Schütte; ihr gegenüber aber stehen in höchst fantasievollem, wunderbarem Kontrast diese ungewöhnlichen „Ceramic Sketches", eine Werkgruppe von 120 Unikaten, die innerhalb eines Dreivierteljahres entstanden sind.

Die Bedingungen in der Kölner Keramikwerkstatt von Niels Dietrich, die ein effizientes Arbeiten erlauben, und die im feuchten Zustand geschmeidige Materialbeschaffenheit kommen dem Künstler sehr entgegen, der Ton lässt alles mit sich geschehen, sodass man glauben möchte, in den emotionalen Formen und Gesten Stimmungen des Künstlers feststellen zu können. Wir erkennen Frauenfiguren und eine Reihe amorphe und anthropomorphe Wesen, die vom Künstler direkt auf die vorgefertigten und standardisierten Tonplatten geknetet, glasiert und gebrannt wurden und die anders als im übrigen plastischen Werk des Künstlers ohne Titel, ohne allegorische Umschreibung, ohne mythologische Bezüge sind. Eine weitere Besonderheit dieser Keramiken ist die Glasur, die nicht auf den gebrannten Ton aufgetragen wurde, wie eigentlich üblich, sondern auf den nur getrockneten. Dies hat zur Folge, dass auch die Glasur im Brennvorgang mit dem Ton einschrumpft und diese besonders interessante und bewegte Oberfläche entsteht. Diese im weitesten Sinn freie, forschende Arbeit an Form und Material ist zunächst zweckfrei, die Keramiken sind also keine Bozzetti, keine Entwürfe, für die ab Ende der 1990er-Jahre entstehenden großen „Frauen" aus Bronze, Aluminium und Stahl auf immer gleichgroßen Stahltischen. Gleichwohl wählt Schütte später einzelne dieser Kleinplastiken aus, um voluminöse Figuren herzustellen, bisher sind es 18 Skulpturen, die aus diesen seriellen Studien hervorgegangen sind.

Neben zu erkennenden weiblichen Formen, die Schütte in hockenden, gespreizten oder liegenden Positionen modelliert, finden sich auch abstrakte Formen, die für Assoziationen offen sind. Für die gemeinsame Präsentation sorgt ein großformatiges, schwarz lackiertes Eisenregal als verbindendes Element, in dem die „Ceramic Sketches" seit ihrer ersten Ausstellung in der Dia Art Foundation 1999/2000 gezeigt wurden. Wichtig scheint hierbei für Schütte, die Zusammengehörigkeit eines autonomen Werkkomplexes zu demonstrieren. Der Künstler selbst hat immer wieder darauf hingewiesen, dass die Arbeit mit den Händen, das Modellieren in Ton, es ihm erlaubt, innerhalb seines Werks „Verschiebungen besser zu verstehen", die sich auf der ästhetischen, ikonografischen, funktionalen oder technischen Ebene immer wieder beobachten lassen. So ermöglicht uns Schüttes Schaulager mit 12 Keramiken im Eisenregal aus der Serie von 120 „Ceramic Sketches" einen Blick auf den formalen Reichtum und die Originalität eines Œuvres, dem die Skulptur des 20. und 21. Jahrhundert wesentliche Impulse verdankt.

48 Thomas Schütte

Oldenburg 1954 – lebt in Düsseldorf

„Regal (12 Ceramic Sketches)". 1998/99
Eisenregal mit 12 glasierten Keramiken.
230 × 230 × 56 cm (90 ½ × 90 ½ × 22 in.) Eine Keramik an der Längsseite datiert: 1999. Acht Keramiken mit Datumsstempeln der Jahre 1998 und 1999. Unikat.
[3189]

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2004 in der Galerie Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, Torre Pellice/Italien, erworben)

EUR 200.000–300.000
USD 225,000–337,000

Ausstellung
Thomas Schütte – Neue Arbeiten. Torre Pellice/Italien, Galerie Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, 2004 / YES,YES,YES,YES. Leverkusen, Museum Morsbroich, 2005/06 / Rockers Island. Essen, Museum Folkwang, 2007



49 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Gelb-Orange-Kobalt I". 1967

Öl auf Leinwand. 160 × 150 cm (63 × 59 in.). Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert: Nay `Gelb - Orange – Kobalt' – I 1967. Rückseitig in Schwarz nummeriert: 431 [im Kreis]. Werkverzeichnis: Scheibler 1247. Kleine Retuschen. [3020] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung / Galerie Orangerie-Reinz, Köln (1991) / ehemals Privatsammlung, Hessen

EUR 150.000–200.000
USD 169,000–225,000

Literatur und Abbildung

Doris Schmidt, in: E. W. Nay. Bilder aus den Jahren 1935–1968. Bonn, 1970, o.S. / Weltkunst, 60. Jg., Heft 22, München, 15.11.1990, Abb. Umschlag / Magdalene Claesges: Die Geburt des elementaren Bildes aus dem Geist der Abstraktion: Versuch einer Deutung der theoretischen Schriften von Ernst Wilhelm Nay. Köln, Univ. Diss., 2001, S. 190, Abb. 64

Das Blau ist so blau wie das Meer in Südfrankreich, das Gelb so gelb wie bei reifen Zitronen und das Orange gleicht dem von Mandarinen: Aus seinen Briefen und Notizen weiß man, wie sehr Ernst Wilhelm Nay daran gelegen war, dass die Farben auf seinen Gemälden leuchten – und bei diesem Bild tun sie das wirklich auf das Allerschönste. Dies muss der Künstler selbst auch so empfunden haben, schließlich hat er es nach ihnen benannt: „Gelb-Orange-Kobalt".

Mit 65 Jahren befindet sich Nay auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. International geehrt und anerkannt, hat er es - um es mit Picasso zu sagen - nicht mehr nötig zu suchen. Er findet nur noch: die Formen, die Farbklänge, die Klarheit und das magisch Schwebende der Komposition. Das Gemälde „Gelb-Orange-Kobalt I" hat von alledem im Überfluss. Es ist ein Meisterwerk, dem man die Anstrengungen, die es ihn gekostet hat, nicht ansieht.

In einem Brief an Jane Sabersky, die in der New Yorker Kunstszene als Vertraute von Alfred Barr jahrzehntelang eine zentrale Rolle spielte, schrieb Nay im Januar 1967 über seine Arbeit: „Einmal treibt mich – und das ist aus meiner Natur gegeben – ein manischer Trieb zum Malen. Ich habe das Malen notwendig, um ein gewisses Gleichgewicht [...] zu erhalten. Das Exzentrische und das Stille liegen in mir weit auseinander" (zit. nach: E. W. Nay: Lesebuch, Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Köln 2002, S. 283). Ernst Wilhelm Nay hatte wohl manchmal einen leichten Hang zum Grübeln, aber so wie er hier über seine Tätigkeit spricht, würde man nicht glauben, dass er wenig später ein Bild wie „Gelb-Orange-Kobalt I" auf die Leinwand brachte. UC



50 Günther Uecker

Wendorf/Mecklenburg 1930 – 2025 Düsseldorf

„Interferenzen". 2008
Nägel und Latex auf Leinwand auf Holz. 90 × 90 × 8 cm (35 ⅜ × 35 ⅜ × 3 ⅛ in.). Rückseitig mit Kreide in Schwarz betitelt und mit Pinsel in Schwarz signiert: ‚Interferenzen' Uecker. Werkverzeichnis: Nicht mehr bei Honisch. [3231]

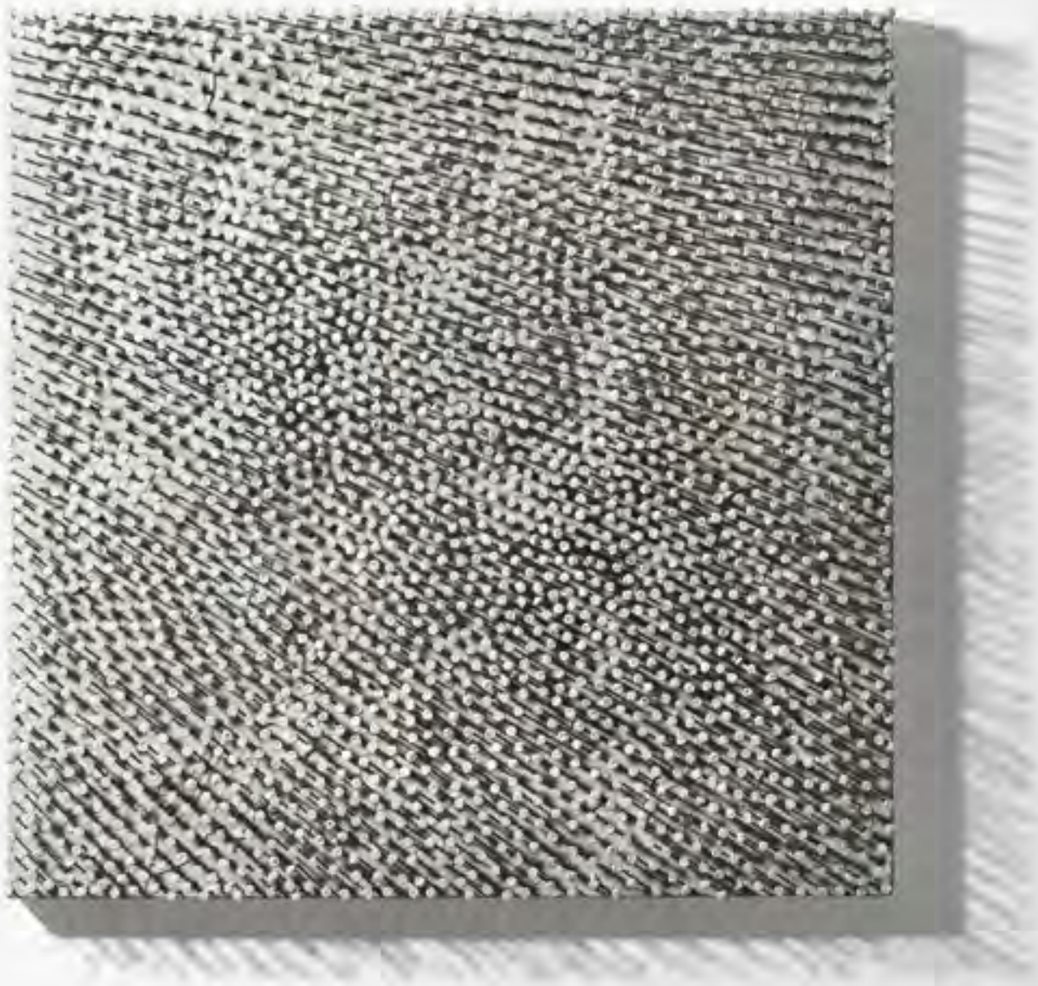
Provenienz
Privatsammlung, Bayern (in der Walter Storms Galerie, München, erworben)

EUR 200.000–300.000
USD 225,000–337,000

Kaum ein Material ist so alltäglich und zugleich so aufgeladen wie der Nagel. Günther Uecker hat ihn Ende der 1950er-Jahre aus der Werkstatt in die Kunst geholt und zum Werkzeug einer neuen Bildsprache gemacht, in der nicht mehr gemalt, sondern mit Licht gearbeitet wird. Als Mitglied der Gruppe ZERO, der er sich Anfang der 1960er-Jahre an der Seite von Heinz Mack und Otto Piene anschloss, wurde er zu einer der prägenden Figuren der europäischen Nachkriegsavantgarde. Bis zu seinem Tod 2025 in Düsseldorf blieb der Nagel Ueckers zentrales Ausdrucksmittel.

„Interferenzen" entstand im Jahr 2008, hunderte dicht gesetzte Nägel überziehen die weiß gefasste Fläche, doch sie folgen keinem starren Raster. Sie ordnen sich zu Bögen und Kreissegmenten, die von verschiedenen Zentren auszugehen scheinen und einander durchdringen, wie Wellenringe, die sich auf einer Wasserfläche begegnen. Der Titel ist hier ganz wörtlich zu nehmen: Interferenz bezeichnet in der Physik die Überlagerung von Wellen, die sich gegenseitig verstärken oder auslöschen. Bei Uecker überlagern sich zugleich die Schatten der Nägel. Je nach Lichteinfall und Standpunkt des Betrachters verschieben sich die Muster, Hell und Dunkel wechseln, und das Bild ist nie zweimal dasselbe. Der Betrachter wird so zum Mitspieler, denn erst seine Bewegung setzt das Werk in Gang.

Zugleich bleibt in Ueckers Arbeiten stets etwas Ambivalentes. Das Einschlagen der Nägel ist ein kraftvoller, beinahe aggressiver Akt, und der Künstler selbst hat immer wieder auf die verletzende Dimension seines Materials hingewiesen. Das Ergebnis aber ist ein Bild von großer Stille und Kontemplation, in dem sich Gewalt in Rhythmus und Härte in Licht verwandelt. Diese Spannung zwischen Aggression und Meditation macht die besondere Kraft der späten Nagelbilder aus. „Interferenzen" bringt sie mit der Souveränität eines Künstlers zum Ausdruck, der sein Material über fünf Jahrzehnte hinweg zur Vollendung gebracht hat. DvS





Polke als Palme

Aus: Los 51

Birgit Eusterschulte Die Entlastung des Genies – Ironie und Konzept in Sigmar Polkes Edition von 1968

„Lieber Block! Anbei die Fotos für die Edition. Sie wird ganz große Klasse, denken Sie nicht?", schreibt Polke im September 1968 an den Galeristen und ergänzt, dass er „als Verständlichmachung noch eine Inhaltsangabe mit kleinen Erläuterungen" zu den Fotografien erstellt habe. (Brief von Sigmar Polke an René Block, 25. September 1968).

Die Auflagenmappe „.....Höhere Wesen befehlen", auf deren Produktion sich Polkes Überlegungen beziehen, besteht aus je vier unikalen Zeichnungen von Polke und 14 Offsetdrucken nach Fotografien von Polke und Chris Kohlhöfer. Die vier originalen Zeichnungen einer Mappe wurden jeweils von Polke zusammengestellt und befinden sich in einzelnen Passepartouts. Die im Brief beschriebene Inhaltsangabe mit kurzen Erläuterungen findet sich in Frakturschrift auf einem braunen Vorsatzblatt zur Mappe. Der Aufstellung der enthaltenen Druckgrafiken ist eine allgemeine Information zum Inhalt vorangestellt: „Die Drucke sind nicht nur als einfache Abbilder der Objekte oder Handlungen gedacht, sondern als unmittelbare Träger der Idee des Gezeigten, zumal die Objekte nicht mehr existieren oder jederzeit wieder hergestellt werden können. Sie wurden gemacht, um sie als Fotos zu zeigen."

Zu den acht Blättern der Palmen-Serie, die im Verzeichnis folgt, heißt es: „8 Fotos aus der Serie ‚Die betende Palme', Möglichkeitsformen der Palme, eine Palme in verschiedenen Zuständen, aus verschiedenem Material, aus kleinen Tätigkeiten heraus entstanden." In dieser Serie kann ein gewundener Zollstock ebenso zum Palmenmotiv werden wie der posierende Polke unter Zuhilfenahme einiger aus Papier gefertigter (Palm)Blätter oder ein aufrecht stehender Handschuh. Die ironische Dimension dieser Edition treibt nicht zuletzt der Titel „..... Höhere Wesen befehlen" auf die Spitze, der gleichermaßen die Vorstellung genialischer Eingebung verspottet wie den Künstler als Schaffenden aus der Verantwortung nimmt. Die Besonderheit dieses Auflagenwerkes liegt auch in der Beigabe von jeweils vier kleinen Zeichnungen aus dem Fundus des Künstlers. Skizzen und Aquarelle auf zum Teil gelochten, karierten oder linierten Ringbuchpapieren, jeweils signiert und mit einem Titel versehen, geben Einblick in das gedankliche Universum des Künstlers und konterkarieren das Prinzip des druckgrafischen Mappenwerks nicht nur durch ihre Originalität, sondern auch in der überbordenden Fülle der skizzenhaft dargebotenen Ideen und Überlegungen.

Sigmar Polke gehört zu den Künstlern, die seit der Eröffnung regelmäßig mit der Galerie Block zusammenarbeiten. Seine erste Einzelausstellung „Sigmar Polke. Bilder und Zeichnungen" im Mai 1966 wird von einem kleinen Katalog mit einer Einführung von Joseph Beuys begleitet. Die Edition „.....Höhere Wesen befehlen" wird anlässlich von Polkes zweiter Einzelausstellung in der Galerie Block „Moderne Kunst. Bilder von Sigmar Polke" im Dezember 1968 vorgestellt. „Meint er's ernst mit dieser ‚modernen Kunst'? Hat er resigniert? Will er das Ende aller Bildnerei andeuten, die an der Wand hängt, zugunsten einer Phantasie, die keine Rücksicht mehr nimmt auf die Konsumierbarkeit künstlerischer Arbeit?" (Heinz Ohff, „Wien und Düsseldorf. Zwei Städte in zwei Malern", Der Tagesspiegel, 17. Dezember 1968), fragt ein Kritiker augenscheinlich konsterniert im Tagesspiegel anlässlich dieser Ausstellung in der Galerie Block.

Birgit Eusterschulte, in: Michael Glasmeier und Katrin Seemann (Hg.): Drei Hubwagen und ein Blatt Papier. René Block. Editionen 1966–2022, München 2023, S. 304/305.

51 Sigmar Polke

Oels 1941 – 2010 Köln

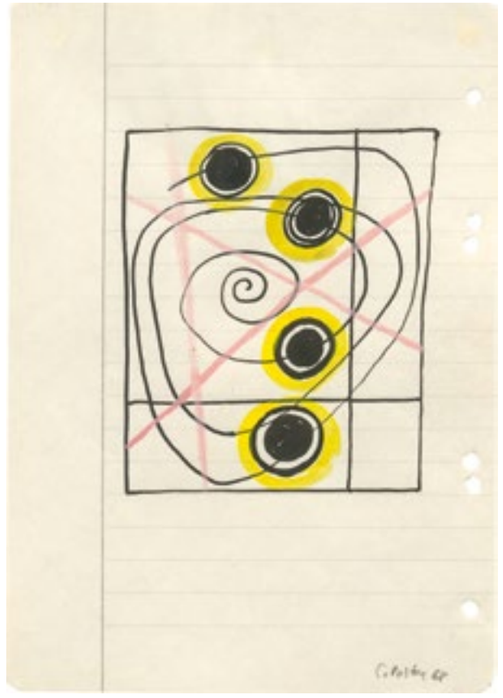
„.....Höhere Wesen befehlen". 1968
4 Zeichnungen (Aquarell bzw. Aquarell und Bleistift bzw. Aquarell, Kugelschreiber und Bleistift auf liniertem, gelochtem bzw. kariertem Papier) und 14 Offsetdrucke nach Fotografien von Sigmar Polke und Chris Kohlhöfer. Mit der originalen Schachtel. Zeichnungen: bis 21 × 15 cm; Grafiken: je 22 × 16 cm (29,7 × 20,8 cm) (Drawings: up to 8 ¼ × 5 ⅞ in.; Prints: each 8 ⅝ × 6 ¼in. (11 ¾ × 8 ¼ in.)). Auf einem Etikett in der originalen Schachtel signiert. Die Zeichnungen je mit Kugelschreiber bzw. Bleistift signiert und datiert: S. Polke 67 bzw. 68. Werkverzeichnis: Becker/von der Osten 8. Eines von 50 nummerierten Exemplaren der Edition A, aus einer Gesamtauflage von 80 + 10 AP. Berlin, Galerie René Block, 1968. [2001] Jeweils gerahmt.

Provenienz
Sammlung Wulf Herzogenrath, Berlin (1993 bei Bruno Brunnet Fine Arts, Berlin, erworben)

EUR 70.000–90.000
USD 78,700–101,100

Ausstellung
Sigmar Polke. Gemeinschaftswerk Aufschwung Ost. Berlin, Bruno Brunnet Fine Arts, 1993, Kat.-Nr. 41, m. Abb. einer Zeichnung (Kat.-Nr. 41/C: „o. T. (Aquarell zu Bambusbild")

Literatur und Abbildung
Vgl.: Michael Glasmeier und Katrin Seemann (Hg.): Drei Hubwagen und ein Blatt Papier. René Block. Editionen 1966-2022. München, Verlag Schirmer/Mosel, 2023, Abb. S. 38-50









Sammlung Wulf Herzogenrath

52 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„Ohne Titel (5.3.91)". 1991
Aquarell auf Papier. 30 × 39,5 cm (11 ¾ × 15 ½ in.). Oben links mit Tinte in Schwarz signiert und datiert: Richter, 5. März 1991. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Aquarelle von Gerhard Richter aufgenommen, das vom Gerhard Richter Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erstellt wird. [3189] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Fred Jahn, München / Privatsammlung, Schweiz (bis 2011) / Schönewald Fine Arts, Düsseldorf / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2012 bei Sies Fine Arts, Düsseldorf, erworben)

EUR 150.000–200.000
USD 169,000–225,000

Ausstellung
Gerhard Richter. Aquarelle 1977–1997. Düsseldorf, Schönewald Fine Arts, 2021/22, Abb. S. 115

Literatur und Abbildung
Auktion: Bedeutende Gemälde, Skulpturen, Aquarelle, Zeichnungen und Multiples. Zürich, germann Auktionen, 23.5.2011, Kat.-Nr. 9, Abb. auf dem Cover.

Wir danken dem Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, für freundliche Hinweise.

Ende der 1970er-Jahre malt Gerhard Richter, ermutigt durch den Münchner Galeristen Fred Jahn, eine erste Serie von Aquarellen im Urlaub in der Schweiz. 1985 betont er in einem Interview den persönlichen Charakter seiner Arbeiten auf Papier: „Erst dieses, nein letztes Jahr war es, dass ich das Selbstvertrauen fand, Aquarelle zu machen. Ich hatte früher ein paar gemacht und plötzlich, 1984, mehrere. Fred Jahn gab ein Buch darüber heraus, und das half mir, Zutrauen zu fassen, etwas Persönliches, etwas Kleines zu machen. Ich pflegte diese Dinge als zu künstlerisch, zu typisch abzutun, als den Typus von Dingen, die Künstler eben machen - schöne Zeichnungen und Aquarelle" (Gerhard Richter, in: Gerhard Richter, Texte 1971 bis 2007, hg. von Dieter Schwarz, Köln 1999, S. 343 ff.).

Das „Künstlerische" und „Schöne" zu vermeiden, gelingt Gerhard Richter auch bei diesem Aquarell nicht wirklich. Durch den Arbeitsvorgang des Aquarellierens, das In- und Auseinanderverlaufen der wässrigen Farbe, ist das Ergebnis zwar nicht genau planbar und somit unvorhergesehen. Aber gleichzeitig lässt sich der ästhetische Reiz nicht leugnen, den die leuchtende, satte Farbigkeit von einem honiggelben Ocker mit zart eingeflochtenen roten Adern hin zu einer gelb-grün durchwachsenen Melange auf den Betrachter ausübt.

Der Künstler schätzt den nur in dieser Technik möglichen Arbeitsvorgang wie das Schütten, Tropfen, Auftragen, Lancieren von Farbe; und weil das Ergebnis eben nicht genau planbar ist, entsteht eine gewisse „Lässigkeit" (Gerhard Richter), die in den Gemälden kaum zu erreichen ist. Das transluzide Merkmal der Aquarelltechnik nutzt er für seine Kompositionen, das Ausblühen vermeidet er. Im Gegenteil: In mehreren Arbeitsgängen, bei denen immer wieder kurze Trocknungsphasen einzuplanen sind, entstehen übereinandergelagerte Farbgeflechte. Das Arbeiten in Schichten ist ihnen mit den großen Gemälden der „Abstrakten Bilder" gemein. Doch setzt die Aquarelltechnik dem Künstler auch Grenzen: Das Papier ist im Gegensatz zur Leinwand nicht dafür geschaffen, zahlreiche Farbschichten und entsprechend viel Feuchtigkeit aufzunehmen. Viel eher als beim Gemälde muss Gerhard Richter den Punkt der Vollendung also frühzeitig finden. Die vergleichsweisen kleinformatigen leuchtenden Werke erarbeitet Gerhard Richter zumeist in zeitlich komprimierten und intensiven Arbeitsphasen. Die Aquarelle tragen meist ein Datum, das den Titel ersetzt. Sie geben uns auch Aufschluss über die Arbeitsweise des Künstlers, fast täglich entsteht ein neues Werk, wie hier am 5. März 1991. MvL



53R Imi Knoebel

Dessau 1940 – lebt in Düsseldorf

Schwarzes Bild. 1990
Lack und Ritzungen auf Hartfaser. 210 × 150 × 9 cm (82 ⅝ × 59 × 3 ½ in.). Rückseitig mit Pinsel in Weiß signiert und datiert: imi 90. Dort auch bezeichnet: 23. [3111]

Provenienz
Barbara Gladstone Gallery, New York / Privatsammlung, USA (bis 2005) / Ehemals Privatsammlung, USA

EUR 100.000–150.000
USD 112,000–169,000

Ausstellung
Battle Paintings. New York, Barbara Gladstone Gallery, 1991

Literatur und Abbildung
Auktion: Post-War & Contemporary Art. New York, Christie's, 15.3.2005, Kat.-Nr. 68 („Schwarzes Bild Nr. 23"), Abb. S. 71

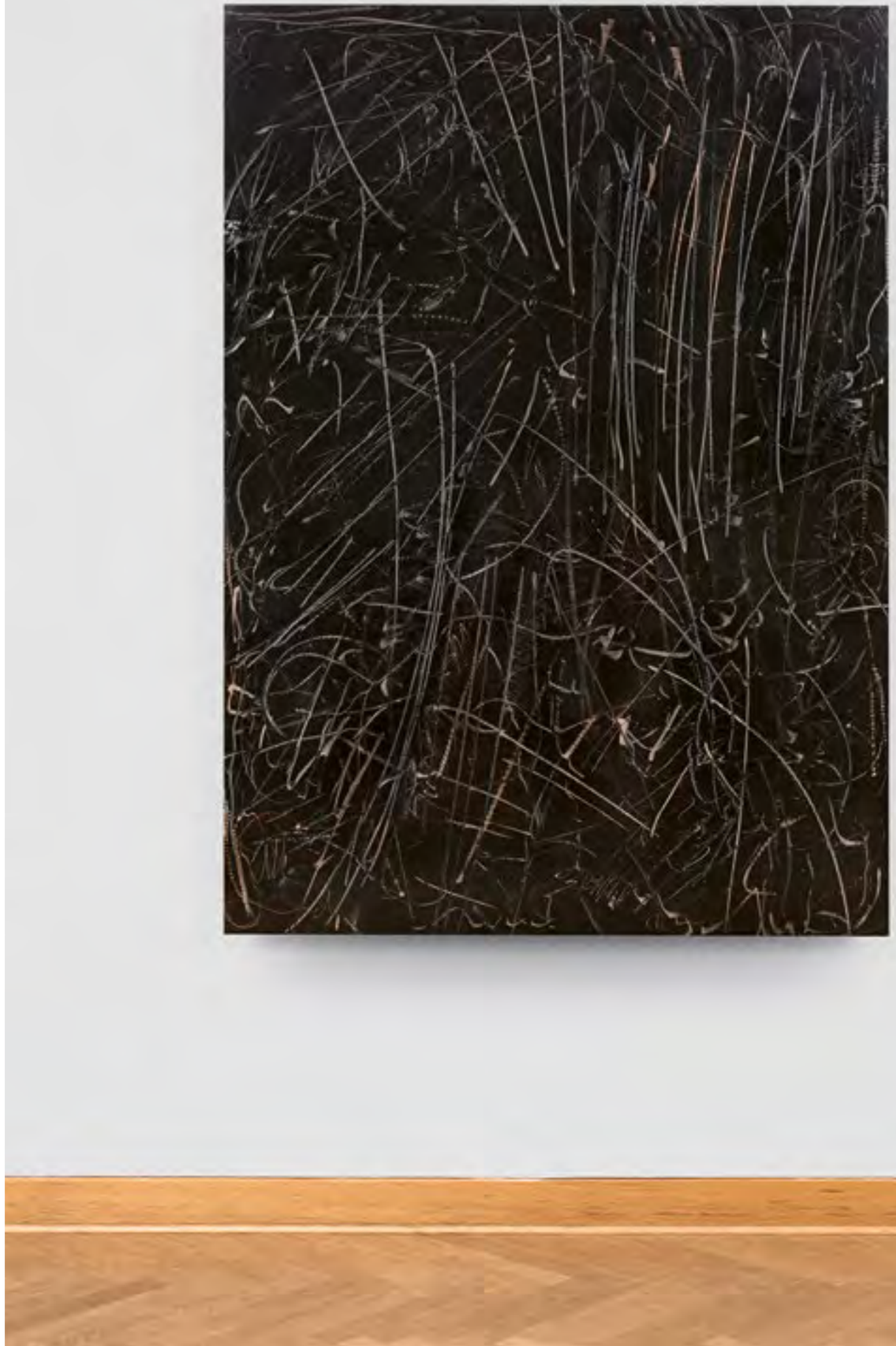
Wir danken Christian Lethert, Köln, für freundliche Hinweise.

Als hätte sich Imi Knoebel von Christoph Schlingensiefs ebenfalls 1990 gedrehtem satirischen Underground-Film „Das deutsche Kettensägenmassaker" inspirieren lassen, entwickelt er mit den „Schlachtenbildern" eine radikale Gegenposition zu seinen bisherigen, von intensiven Farben geprägten Arbeiten. Schlingensiefs Film zeichnet sich durch eine grelle Ästhetik und Verletzungen aus, die wie zufällig entstehen. Ähnlich ungestüm wirken Knoebels Eingriffe in die Bildoberfläche. Zugleich entfalten seine Verletzungen und Schnitte eine dynamische, expressive All-over-Geste, die sich temperamentvoll über das hochglänzende, ebenso kompromisslos faszinierende Schwarz verteilt. Die formalen Parallelen und die zeitliche Nähe beider Werke verweisen auf eine mögliche Gemeinsamkeit: Beide Künstler reagieren auf ihre Weise auf die gesellschaftspolitische Stimmung im Deutschland der Wiedervereinigung.

Wie aus heiterem Himmel, ohne dass sich dieser radikale Bruch in seinem bisherigen Werk angekündigt hätte, beginnt Imi Knoebel, glänzend schwarz lackierte, rechteckige Bildtafeln mit der Kettensäge und anderen Werkzeugen zu bearbeiten, ja geradezu zu malträtieren. Er nennt sie „Schlachtenbilder". Erstmals 1991 in der Ausstellung „Metropolis" im Berliner Gropius-Bau gezeigt, bilden sie einen markanten Gegenpol zu einem Œuvre, das bis dahin vor allem von Farbe bestimmt war. Die Arbeiten offenbaren eine ungewohnte Seite des sonst so präzise und kontrolliert arbeitenden Künstlers: eine radikale Expressivität, die seine bisherige Farbfeldmalerei geradezu auf den Kopf stellt. Vielleicht lässt sich diese Geste sogar als eine Art Befreiung verstehen, als ein Aufbrechen der eigenen künstlerischen Strenge, aus dem Knoebel neue Impulse für seine Arbeit gewinnt.

Während er zeitgleich mit den „Grace-Kelly-Bildern" weiterhin Werke von höchster formaler Präzision schafft, richtet sich seine Aggression hier unmittelbar gegen den Bildträger selbst: eine auf eine stabile Konstruktion gespannte Hartfaserplatte. Mit der Kraft seines Körpers fügt er der Oberfläche tiefe Schnitte und Verletzungen zu. Dabei entsteht eine informelle Bildsprache, in der Zufall und Kontrolle aufeinandertreffen.

Jahre später erläutert Knoebel seine damalige Motivation in einem seiner seltenen Interviews, das am 15. Juli 2015 in der Online-Ausgabe der britischen Zeitung „The Guardian" erschien: „Ich dachte, alles ist bereits getan worden. Yves Klein hat seine Leinwand blau gemalt, Lucio Fontana hat seine zerschnitten. Was bleibt noch übrig? Wenn man etwas tun will, um am Leben zu bleiben, muss man sich etwas einfallen lassen, das mindestens genauso radikal ist." MvL



54 Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Früchte auf Teppich". 1909
Aquarell auf festem chamoisfarbenen Papier. 48,1 × 66,2 cm (18 ⅞ × 26 ⅛ in.). Unten rechts signiert und datiert: S. Rottluff 1909. Das Aquarell ist registriert im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin. [3010] Gerahmt.

Provenienz
Hellmuth Wolff, Halle (vom Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz, 1987–2026 als Dauerleihgabe im Kunstmuseum Moritzburg, Halle/Saale)

EUR 120.000–150.000
USD 135,000–169,000

Ausstellung
Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger. Wien, Albertina, 2007, Kat.-Nr. 12, S. 46/47, Abb. („Früchtestilleben (Stilleben mit Birnen)")

Literatur und Abbildung
Christiane Remm: Karl Schmidt-Rottluff. Aquarelle. München, Hirmer, 2011, Abb. 14, S. 24

Wir danken Christiane Remm, Berlin, für freundliche Hinweise.

„Ganz grosse Klasse Cezanne!" – Noch 1926 schwärmt Karl Schmidt-Rottluff von den Werken des französischen Meisters, die den künstlerischen Ausdruck des deutschen Expressionisten in seiner frühen Schaffensperiode beeinflusst hatten (Karl Schmidt-Rottluff an Ernst Beyersdorff, Brief v. 8.4.1926, zit. nach: Gerhard Wietek: Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907–1912, Mainz 1995, S. 165).

Der unmittelbare Einfluss Cézannes wird in unserem großformatigen Aquarell des Jahres 1909 offensichtlich: Das vor einem bunten Teppich dargebotene Stillleben mit Birnen changiert zwischen der flirrenden Farbigkeit des Expressionismus und der Gefasstheit der Komposition. In den Aquarellen dieses Jahres setzt Schmidt-Rottluff erstmals dunkle Konturlinien – wie hier im Umriss der Birnen – zur Stabilisierung der Formen ein. Komplementäre Kontraste und ein dynamischer Pinselduktus lassen das Auge des Betrachters in unserem farbstarken, musealen Werk kaum zur Ruhe kommen.

Das in der Darstellung datierte und signierte Aquarell markiert damit eine bedeutende Entwicklungsstufe des Künstlers. Nachdem Schmidt-Rottluff sich vom Seherlebnis der Malerei Vincent van Goghs zu lösen begonnen hatte, entstehen im Jahr 1909 künstlerische Experimente für eine neue Formen- und Gestaltungsprache. Das Aquarell – im Gegensatz zur Ölmalerei – erlaubt ihm hierbei die günstigere wie schnellere Arbeitsweise. Etwa zeitgleich mit unserem Werk entsteht auch das Aquarell „Stillleben mit Äpfeln und Henkelkrug", das der Künstler in zwei Fassungen ausführt. Eine bewahrt heute die Staatliche Graphische Sammlung München.

In dieser Phase des Ausprobierens besucht Karl Schmidt-Rottluff auch die große Cézanne-Ausstellung im Kunstsalon Cassirer in Berlin, bei der im November und Dezember 1909 etwa 40 Werke gezeigt werden. Auf einer Postkarte an den Künstlerfreund Erich Heckel skizziert er eine Landschaft des Franzosen und notiert: „Bei Cassirer Cezanne – einige sehr gute" (KSR an Erich Heckel, Postkarte mit Bildskizze nach Cézanne v. 29.11.1909, Altonaer Museum Hamburg, zit. nach: Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff. Zeichnungen auf Postkarten, Köln 2010, S. 77). Der Kritiker Walther Gensel hob anlässlich der Cézanne-Ausstellung ausdrücklich dessen Stillleben hervor, bei denen sich Cézanne „als das Gegenteil eines Impressionisten […] nämlich als völliger Farbenstilist" erwiesen habe. Der Künstler habe gefordert, ihm nicht nachzueifern, in dem was er male, sondern was er malen wolle (W.G.: Von Ausstellungen, in: Die Kunst für alle, 25. Jg., H. 8 v. 15. Januar 1910, S. 190). Diesem Appell, dem Wollen auf eigene Weise nachzuspüren, folgt Schmidt-Rottluff in unserem Aquarell kongenial. GK



55 Paula Modersohn-Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Sitzende Bäuerin mit Kind vor Birken". 1903
Öl auf dünner Pappe. 59,3 × 43,5 cm (23 ⅜ × 17 ⅛ in.). Unten mittig datiert: 03. Werkverzeichnis: Busch/Schicketanz/Werner 427. [3227] Gerahmt.

Provenienz
Christian Bruhn, Reinbek bei Hamburg (1917) / Max Bruhn, Reinbek bei Hamburg (1939) / Privatsammlung, Süddeutschland (1961–1974 als Dauerleihgabe in der Kunsthalle Bremen)

EUR 150.000–200.000
USD 169,000–225,000

Ausstellung
Ausstellung von Werken neuerer Kunst aus Hamburger Privatbesitz. Hamburg, Kunsthalle, 1917, Kat.-Nr. 70 / Paula Modersohn-Becker 1876-1907. Gemälde, Zeichnungen, Radierungen. Bremen/Berlin, Kunsthandel Wolfgang Werner, 2014/15, Kat.-Nr. 13, m. Abb. / Paula Modersohn-Becker 1876-1907. Gemälde, großformatige Zeichnungen, Kompositionsstudien. Bremen/Berlin, Kunsthandel Wolfgang Werner, 2019/20, Kat.-Nr. 10, m. Abb.

Literatur und Abbildung
Gustav Pauli: Paula Modersohn-Becker (=Das Neue Bild. Bücher für die Kunst der Gegenwart, Bd. 1). Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1919, Nr. 251

Anfang des Jahres 1903 reist Paula Modersohn-Becker zum zweiten Mal von Worpswede nach Paris. Es wird für sie ein weiterer, prägender Studienaufenthalt, der sie in ihrer Suche nach der „großen Einfachheit der Form" bestärkt, wie sie in ihrem Tagebuch festhält (Eintrag v. 25. Februar 1903, zit. nach: Günter Busch, Liselotte von Reinken (Hg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt a. M. 2007, S. 410).

Nach Worpswede zurückgekehrt, notiert sie im April des Jahres in ihrem Tagebuch: „Ich komme unsern Leuten hier wieder nahe, empfinde ihre große biblische Einfachheit" (ebd. S. 430), und sie beginnt wieder, die Armenhausbewohner und -bewohnerinnen, alte und junge Menschen und immer wieder auch Mütter mit ihren Säuglingen zu porträtieren. Auch in unserem Gemälde der „Sitzenden Bäuerin mit Kind vor Birken" fügt sie die Menschen in die typische Landschaft Worpswedes ein: Die Figurengruppe der Bäuerin mit Kind füllt den Bildraum fast vollständig aus. In der erwähnten „großen Einfachheit der Form" sind ihre Gesichtszüge, Hände und Kleidung bis aufs Äußerste zusammengefasst und vom Individuum abstrahiert. Der Hintergrund wird vom gliedernden Rhythmus der Birkenstämme, die ein typisches Motiv ihrer Werke dieser Schaffensphase sind, hinterfangen. Immer wieder blitzt der blaue Himmel durch die dünnen Stämme.

In unserem musealen Gemälde wird deutlich, was Otto Modersohn nach der Rückkehr seiner Frau aus Paris staunend und auch mit etwas Unverständnis über die Kraft der Innovation Paula Modersohn-Beckers bemerkt. „Sie haßt das conventionelle [...]. Die Farbe ist famos, aber die Form? Der Ausdruck! [...] Sie ladet sich zuviel auf. 2 Köpfe 4 Hände auf kleinster Fläche, unter dem thut sies nicht u. dazu Kinder! Rath kann man ihr schwer ertheilen, wie meistens", notiert Otto Modersohn Ende des Jahres 1903 in sein Tagebuch (Eintrag v. 26. November 1903, ebd. S. 440).

Unser Gemälde bildete einst die Rückseite einer „Landschaft nach dem Gewitter" (WVZ-Nr. 435, Privatbesitz) und wurde in den 1920er-Jahren von der Vorderseite getrennt. Diese Trennung macht die Bedeutung des ausdrucksstarken Bildes als eigenständiges, ja ikonisches Bild im Œuvre der Malerin deutlich. Ein Pendant hat es in dem gleichnamigen, gleichzeitig entstandenen Gemälde (WVZ-Nr. 425), das sich heute als Leihgabe aus Privatbesitz in der Sammlung der Bremer Paula Modersohn-Becker-Stiftung befindet und in den unterschiedlichen Details das Experimentieren der Künstlerin an ihrem Sujet dokumentiert. Mit unserem Werk bietet sich nun die großartige Chance, ein bedeutendes Gemälde dieser wichtigen künstlerischen Schaffensphase mit dem ikonischen Sujet der Mutter mit Kind zu erwerben. GK



56 Anselm Kiefer

Donaueschingen 1945 – lebt in Paris und Barjac

„SAMSON". 2011
Öl, Acryl, Emulsionsbinder, Schellack, Kohle und Blei-Objekt über Fotografie, auf Pappe. 102 × 165 cm (40 ⅛ × 65 in.). Oben links mit Kohle betitelt: SAMSON. Rückseitig mit einem Etikett der Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg. [3218] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Österreich (in der Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, erworben)

EUR 120.000–150.000
USD 135,000–169,000

Ausstellung
Anselm Kiefer. Alkahest. Salzburg, Galerie Thaddaeus Ropac, 2011, Abb. S. 95 / Anselm Kiefer. Die Ungeborenen. Paris, Galerie Thaddaeus Ropac, 2012/13, Abb. S. 136

„Eine Ruine ist keine Katastrophe. Sie ist der Moment, in dem etwas neu beginnen kann", so Anselm Kiefer. Wie die Alchemisten, sagt er, beschleunige er als Künstler nur die Verwandlung, die den Dingen innewohnt. Blei, das er seit 1978 in seinen Bildern einsetzt, enthält für ihn „einen Lichtfunken", eine verborgene Möglichkeit zur Verwandlung. Es ist Metall der Schwere und zugleich Ausgangsstoff der Alchemie.

Kiefer, 1945 in Donaueschingen geboren, wurde früh mit den „Besetzungen" von 1969 bekannt, in denen er sich selbst mit dem Hitlergruß an historischen Orten Europas fotografierte. Nach dem Studium bei Joseph Beuys vertrat er 1980 gemeinsam mit Georg Baselitz Deutschland auf der Biennale von Venedig. Geschichte und Schuld, die Dichtung Paul Celans, später Alchemie und Kabbala bestimmen sein Schaffen. Die Retrospektiven in der Royal Academy 2014 und im Centre Pompidou 2015/16 haben seine Stellung als einer der wichtigsten Künstler der Gegenwart bestätigt.

„SAMSON" gehört zur Werkgruppe „Alkahest" von 2011, benannt nach dem Lösungsmittel der Alchemisten, das jede Substanz aufzulösen vermag. Kiefer legt seine Bilder dafür auf den Boden und übergießt sie mit Wasser, auch mit gelöster Farbe. Gestein und Gebirge, dem Anschein nach von Dauer, werden so der Erosion ausgesetzt, die Auflösung ist hier Voraussetzung einer Verwandlung und nicht deren Ende. Die helle, wie ausgewaschen wirkende Fläche aus Emulsionsbinder, Schellack und Acryl steht im Zeichen dieses Verfahrens. Sie verhüllt die Fotografie einer Säulenhalle teils, teils gibt sie diese frei. Am unteren Rand ist ein zangenartiges Bleiobjekt befestigt. Die mit Kohle gesetzte Beschriftung oben links verweist unmittelbar auf den biblischen Inhalt.

Im Buch der Richter wird Samson, ein Nasiräer, dessen ungeschnittenes Haar die Quelle seiner Kraft birgt, von Delila verraten und den Philistern geblendet. Im Tempel stemmt er sich gegen die beiden Mittelsäulen und bringt das Gebäude über sich und seinen Feinden zum Einsturz. Seine gottgegebene Stärke richtet sich am Ende gegen ihn selbst, Sieg und Untergang fallen in eins. Kiefer zeigt nicht die Katastrophe, sondern den Raum, in dem sie sich ankündigt. Mit dem Zusammenspiel von biblischem Stoff, fotografischer Vorlage und bleierner Materialsprache vereint die Arbeit die wesentlichen Linien, die sein Werk bis heute tragen. In dem von Kiefer angestoßenen Prozess der Erosion und Auflösung wird Zerstörung nicht zum Endpunkt. Aus der zersetzten Materie schöpft sich eine neue Bildwirklichkeit. AvS





Markus Lüpertz. Berlin, 1970

Mario von Lüttichau Mythos, Form und Provokation: Markus Lüpertz' „4 Kreuze dithyrambisch"

Als Markus Lüpertz Mitte der 1960er-Jahre begann, seine Bilder als „dithyrambisch" zu bezeichnen, entwickelte er ein unverwechselbares künstlerisches Programm. Der Begriff verweist auf den Dithyrambus, einen ursprünglich dem Gott Dionysos gewidmeten Lobgesang, und auf Friedrich Nietzsches Schrift „Die Geburt der Tragödie". Lüpertz überträgt die Vorstellung eines rauschhaften, schöpferischen Ausdrucks auf die Malerei, die Wirklichkeit nicht einfach abbilden, sondern in eine eigene bildnerische Ordnung überführen soll.

In den „dithyrambischen Bildern" werden Kreuze, Zelte, Schnecken, Ähren, Felder oder Helme zu zeichenhaften Motiven, die sich von ihren natürlichen Zusammenhängen lösen. Ihre Wirkung entfaltet sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen Vereinfachung und Monumentalität. Dabei spielt die Wiederholung eine zentrale Rolle: Ein Motiv so oft abzuwandeln, dass Original und Wiederholung kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind, wird zu einem wesentlichen Prinzip von Lüpertz' Schaffen. In unserem Gemälde „4 KREUZE DITHYRAMBISCH" erprobt er dieses Verfahren an einer Form, die durch ihre klare Gestalt und ihre vielfältigen kulturellen Bedeutungen besonders prägnant ist. Vergleichbare serielle Strukturen finden sich in den frühen 1970er-Jahren auch in Werkgruppen wie Helme oder Geweihe.

Charakteristisch für viele Gemälde dieser Zeit ist die reduzierte Palette aus Grün, Blau, Gelb und Braun. Die Farben orientieren sich nicht an den natürlichen Eigenschaften der Gegenstände, sondern unterstreichen deren Eigenständigkeit als Bildelemente. Lüpertz brachte sein künstlerisches Programm 1968 in der Berliner Galerie Springer mit dem Ausstellungstitel „Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundene Dithyrambe sichtbar gemacht" selbstbewusst auf den Punkt.

Statt sich von überlieferten Bildmotiven abzuwenden, greift Lüpertz auf Formen zurück, die mit Geschichte, Macht und nationalen Vorstellungen verbunden sind. Er löst sie aus ihren vertrauten Zusammenhängen und verleiht ihnen eine irritierende, bisweilen pathetische Präsenz. Auch die Kreuze in unserem Gemälde erschließen sich nicht über eine eindeutige Symbolik. Ihre Wirkung entsteht vielmehr aus dem Zusammenspiel von Perspektive, Anordnung und Farbigkeit, das ihnen eine eigentümliche plastische Spannung verleiht.

1972 ist Lüpertz noch ein junger Künstler, der mit sichtbarer Lust an Widersprüchen die Möglichkeiten der Malerei auslotet. Er verbindet monumentale Formen mit einer offenen, nicht eindeutig festgelegten Bedeutung und fordert damit die Sehgewohnheiten seiner Zeit heraus. Gerade die Auseinandersetzung mit historisch belasteten Motiven und vermeintlich „deutschen" Themen verleiht seiner Malerei ihre besondere Brisanz. Symbole und Mythen werden aufgegriffen, ohne dass ihre Bedeutung abschließend festgeschrieben wäre. So entsteht eine Bildsprache, die zwischen Pathos und Befremden, Tradition und Abstraktion oszilliert.

57 Markus Lüpertz

Liberec/Böhmen (heute Tschechien) 1941 – lebt in Berlin, Karlsruhe, Düsseldorf und Florenz

„4 KREUZE DITHYRAMBISCH". 1972

Leimfarbe auf Leinwand. 190 × 250 cm (Gerahmt: 200 × 260 cm) (74 ¾ × 98 ⅜ in.) (Framed: 78 ¾ × 102 ⅜ in.)). Unten rechts monogrammiert: ML. Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert: Markus Lüpertz / 4 Kreuze dithyrambisch 1972. Ebenda Etiketten der Sammlung Essl (s.u.), der Albertina, Wien, der Galerie Michael Werner, Köln, sowie ein Transportetikett der Ausstellung Moskau 1983/84 (s.u.). [3188] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Galerie Michael Werner, Köln / Sammlung Essl, Klosterneuburg bei Wien / Privatsammlung, Rheinland (bis 2026 als Dauerleihgabe in der Albertina, Wien)

EUR 120.000–150.000
USD 135,000–169,000

Ausstellung

Markus Lüpertz. Bilder, Gouachen und Zeichnungen 1967–1973. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1973, Abb. S. 47 („Vier Kreuze III Dithyrambisch") / Mensch und Landschaft in der zeitgenössischen Malerei und Graphik. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen; Moskau, Zentrales Haus des Künstlers; St. Petersburg (Leningrad), Zentraler Ausstellungssaal Manege, 1983/84, Abb. S. 53 („Vier Kreuze – dithyrambisch III") / Markus Lüpertz. Sint-Martens-Latem (Belgien), Museum Dhondt-Dhaenens, 2005 / Deutsche Kunst nach 1960. Ausgewählte Werke der Sammlung Essl. Klosterneuburg bei Wien, Essl Museum, 2015 / The Essl Collection. Wien, Albertina, 2020/21, Abb. S. 141 („Vier Kreuze – dithyrambisch III") / Wonderland. Wien, Albertina, 2021

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: Markus Lüpertz. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 1977, Abb. S. 68 / Ausst.-Kat.: Markus Lüpertz. Dithyrambische und Stil-Malerei. Bern, Kunsthalle Bern, 1977, m. Abb. / Ausst.-Kat.: Markus Lüpertz. Rezeption – Paraphrasen. Karlsruhe, Städtische Galerie im PrinzMaxPalais, 1991, S. 63/64, m. Abb. („Vier Kreuze III – dithyrambisch") / Ausst.-Kat.: Markus Lüpertz. Wien, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1994, S. 29/30, m. Abb.



58 Eugen Schönebeck

Heidenau/Sachsen 1936 – lebt in Berlin

„o. Titel". 1963
Tusche auf Papier. 42 × 29,7 cm (16 ½ × 11 ¾ in.). Unten rechts mit Kugelschreiber in Rot monogrammiert und datiert: ES 63. Rückseitig mit Kugelschreiber in Blau signiert, betitelt und datiert: E. Schönebeck „o. Titel" 1963. Die Zeichnung wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Papierarbeiten Eugen Schönebecks von Juerg Judin und Dr. Pay Matthis Karstens, Berlin (in Vorbereitung).
[3199] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Baden-Württemberg (beim Künstler erworben)

EUR 18.000–24.000
USD 20,200–27,000

Ausstellung
Eugen Schönebeck: Zeichnungen 1959–1963. Berlin, Galerie Silvia Menzel, 1986/87, m. Abb. / Eugen Schönebeck: Die Nacht des Malers. Bilder und Zeichnungen 1957–1966. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1992, Kat.-Nr. 144

Wir danken Juerg Judin und Dr. Pay Matthis Karstens für freundliche Hinweise.

„Ich sehe den Abgrund der Lauterkeit als Daseinsgrund, als Bestiarium, als ganzes Leben, als innere Schwellkraft. Eine Wahrheit, die immer auf des Messers Schneide bleibt! Eine Art von ständigem Verlust an normalem Realitätsniveau. Artaud! Ich sehe den Dado. Diese Linie... Ich glaube nicht an bildnerische Inspiration, an die Fülle der Gesichte. „Sicherlich existiert die Inspiration." Ich will sie nicht abschätzen. Ich will mich nicht verlieren! Keine Diskussion! Ich liebe Nabelfreiheit... Das Gitter am eigenen Schwellkörper usw. Das Eingesaugtwerden mit sich selbst. Das Unbestimmte. Die Windungen des Nabels als „Schlupfwinkel des Verlustes." Eine Küchenhilfe, die nicht müde wird. Es handelt sich um Leben, nicht um Narzissmus." (Eugen Schönebeck, aus: Pandämonium II (Manifest), 1962)





Georg Grosz. Um 1950

Pay Matthis Karstens „Draußen vor der Tür" – George Grosz und die verlorene Heimat

George Grosz ist noch immer für eine Entdeckung gut. Wer glaubt, mit seinem Wegzug in die USA Anfang der 1930er-Jahre sei es auch mit seinem starken gesellschaftspolitisch engagierten Schaffen vorbei gewesen, und wer diese Meinung nach den jüngsten Ausstellungen und Publikationen noch immer nicht geändert hat, den könnte „Homeward/The Survivor" zu einer Neubetrachtung seines amerikanischen Œuvres verleiten.

Das Gemälde, das einen Kriegsrückkehrer in den Ruinen Deutschlands zeigt, war bislang nur selten zu sehen und gehört zu den späten Gemälden des Künstlers. Es lässt sich nicht nur als Bilanz der damaligen Weltlage verstehen. Es ist auch so etwas wie ein emotionaler Summenstrich unter ein Künstlerleben, das zuletzt vor allem von Talsohlen geprägt war. Doch ehe wir die Bedeutungsebenen und biografischen Referenzen sezieren, soll die Komposition im Zentrum stehen: Was sehen wir eigentlich genau?

Geradezu gespensterhaft schreitet ein Mann in Ockertönen aus der Bildmitte auf uns zu. Das Gesicht ist stark ausgearbeitet. Starr und durchdringend schaut er aus dem Bild heraus. Es ist ein Blick, der fraglos allzu vieles gesehen und ertragen hat. Lumpen, Binden und nicht weiter definierbare Kleidungsreste mumifizieren die Figur geradezu. Es ist ein Körper, der aus Farbfetzen zu bestehen scheint: versehrt, notdürftig repariert und doch noch immer fragil; eine groteske Collage des einstigen Selbst. Identität und Persönlichkeit sind auf die eingefallene Gesichtspartie reduziert, die bereits den knöchernen Schädel erahnen lässt. Als Individuum ist dieser Mann kaum mehr zu fassen; das Überindividuelle seiner Physiognomie – und Geschichte – gewinnt die Oberhand. Wohl auf Krücken gestützt, drückt sich in Bewegung wie Körpermasse eine enorme Schwere aus. Der Schwerpunkt scheint auf den massiven, beinahe unbeweglichen Füßen zu liegen. Fast meint man, der Körper müsse aus der Bildmitte kippen. Doch mit einer abstrakten Komposition aus schnell ausgeführten Strichen im Hintergrund hält Grosz das Bild meisterhaft im Gleichgewicht. Mit dunklen Schwüngen auf Rosatönen hat er eine Trümmerlandschaft skizziert – und eine Malerei geschaffen, die ebenso gut von Hans Hartung, Franz Kline oder Pierre Soulages stammen könnte. Ausgerechnet diese zerstörte Stadt erzeugt kompositorische Stabilität. Wir sehen also in Vorder- wie Hintergrund etwas, das kaum noch ist: eine Gestalt und eine Stadt ex negativo, definiert vor allem durch das, was sie jeweils nicht mehr sind.

Mit dieser monumentalen Komposition hat Grosz den mehrfachen Weltenbruch in Figur und Umgebung gebannt: den Zweiten Weltkrieg, den Zivilisationsbruch der Schoah, die Traumata aller Überlebenden und zugleich die Unbestimmtheit dessen, was nun vor ihnen lag. Dabei hat er, vor allem im Hintergrund, eine Formensprache gewählt, die zunächst so gar nicht zum typischen Stil des Künstlers zu passen scheint. Es ist eine radikal rohe und aggressive Malweise, in der sich die Gewalt und Zerstörung der Zeit spiegeln. Abstraktion wird zum adäquaten Mittel, das Grauen bildlich zu fassen. Doch in diesen dichten Pinselschlägen sind mehr als die katastrophalen Folgen der Bombennächte eingefangen. Grosz verhandelt darin zugleich eine Auseinandersetzung, die ihn in den kommenden Jahren zunehmend beschäftigen sollte: den Kalten Krieg der Kunstgeschichte, jenen aggressiv ausgetragenen und politisch hochaufgeladenen Konflikt zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst, zwischen Ost und West.



Los 59

Es war ein Theaterstück, das Grosz zur Darstellung anregte, ein Stück, das ihn und zahllose Zeitgenossen gleichermaßen berührte (und viele verstörte): Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür" von 1947. Es trägt den vielsagenden Untertitel: „Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will". Hart und klar wurde darin versprachlicht, was sich tagein, tagaus im zerstörten Nachkriegsdeutschland abspielte und wofür sprachliche und emotionale Blaupausen fehlten. Dieses Zuviel an Realität wurde durch die Literatur plötzlich verbalisiert und in der Folge artikulierbar.

Mit wenigen Worten zeichnete der erst 26-jährige Borchert die Situation des Hungerwinters 1946/47. Der humpelnde Kriegsheimkehrer Beckmann, ein Alter Ego des Autors, findet sich nicht mehr zurecht, weder im zerstörten Hamburg, der neuen sozialen Ordnung, noch in der Ruine, die von seinem Körper geblieben ist. Borchert schreibt: „Ein Mann kommt nach Deutschland. Er war lange weg, der Mann. Sehr lange. Vielleicht zu lange. Und er kommt ganz anders wieder, als er wegging." Wir erleben eine Figur zwischen zornigem Aufbegehren, apathischer Resignation und der verzweifelten Suche nach Trost und Halt. Borchert weist ihn als einen von vielen Männern aus, „die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist. Und ihr Zuhause ist dann draußen vor der Tür. Ihr Deutschland ist draußen, nachts im Regen, auf der Straße." So wenig deskriptiv und bildgewaltig das Stück angelegt ist, so präzise fasst Borchert doch seinen Protagonisten an einer Stelle: „Äußerlich ist er ein naher Verwandter jener Gebilde, die auf den Feldern stehen, um die Vögel (und abends manchmal auch die Menschen) zu erschrecken. Innerlich – auch."

„Draußen vor der Tür" wurde zu einem der großen Erfolge der deutschen Nachkriegsliteratur. Zunächst war das Stück im Februar 1947 als Hörspiel im Rundfunk zu hören. Im November folgte die Uraufführung auf der Bühne, die Borchert selbst nicht mehr erlebte, der nur einen Tag zuvor an schwerer Krankheit starb. Bereits die Rundfunkausstrahlung löste eine Flut von Zuschriften aus. Das Identifikationspotenzial war enorm – ebenso das Entsetzen darüber, dass hier jenes kollektive Schweigen durchbrochen wurde, das die fragile Nachkriegsgesellschaft notdürftig zusammenhielt. 1949 war das Stück schließlich in einer Inszenierung des legendären Theatermachers Erwin Piscator auch in New York zu sehen. Eben hier sah Grosz das Stück. Doch er war sicher auch bereits zuvor im Bilde gewesen.

Wenngleich Grosz in jenen Jahren längst an der amerikanischen Ostküste lebte, war er über die Situation und Entwicklung Nachkriegsdeutschlands bestens informiert: „Kriege allerhand Briefe aus Deutschland. […] Wir müssen ja auf Jahrzehnte gefaßt sein, bevor alles wieder nur einigermaßen ‚normal' wird. Bin dabei noch Optimist." Das zerstörte Deutschland wurde zum Ausgangspunkt für seine berühmte Serie der „Stick Men", mit denen sich Grosz ein letztes Mal als politischer Künstler aufbäumte. Mit diesen universellen Opfern des Zweiten Weltkrieges, die zur Sicherung ihres Überlebens selbst wieder zu Tätern werden müssen, führt Grosz das Leitmotiv seines Schaffens fort: Menschen, die ihre Menschlichkeit durch äußere Umstände einbüßen. Gegenüber Bertolt Brecht hat Grosz diese Figuren als „Wanderer ins Nichts" beschrieben. Der hiesige Rückkehrer – Heimkehrer trifft es schließlich kaum – setzt Grosz' Lebensthema der Entmenschlichung und des Stolperns ins Nichts konsequent fort.

Heimatlos war zu dieser Zeit auch der Künstler selbst. Finanziell schlecht gestellt und zunehmend sozial isoliert, verfiel Grosz in den USA endgültig dem Alkohol. Zugleich verzweifelte er an seinem eigenen Lebenswerk. Hatte agitatorische figurative Kunst noch eine Berechtigung? Hatte sie es je gehabt? Weshalb noch malen, wenn man damit nicht versuchte, die Welt immerhin ein Stückchen besser zu machen? Seine Zweifel wurden dadurch genährt, dass man Grosz zunehmend auf seine frühen (in der Retrospektive bekömmlich zahnlos gewordenen) politischen Werke reduzierte, sein nicht weniger engagiertes zeitgenössisches Schaffen hingegen nicht recht gelten ließ. Dass der Abstrakte Expressionismus parallel seinen Siegeszug antrat und zur künstlerischen Hegemonialmacht des globalen Westens wurde, potenzierte seine Verlorenheit noch. Im kulturellen Klima des Kalten Krieges wurde die ungegenständliche, gestische Malerei zum maximalen Ausdruck demokratischer Freiheit stilisiert und damit nicht zuletzt gegen die Sowjetunion in Stellung gebracht, die den Sozialistischen Realismus zur offiziellen Doktrin erhoben hatte. Wer noch an gegenständlicher, zum Handeln auffordernder Kunst festhielt, galt als „Nazi" oder „Sozi". Es ist der Kalte Krieg der Kunstgeschichte, den Grosz als einen Boxkampf bezeichnete, den er längst verloren habe. Und doch: So sehr Grosz gegen Jackson Pollock und andere wetterte, lassen sich auch in seinem Schaffen jener Jahre abstrahierende Tendenzen attestieren – wie eben hier. Grosz selbst hätte es vermutlich entschieden zurückgewiesen, aber offenbar konnte auch er der Abstraktion etwas abgewinnen, wenn es darum ging, die aus den Fugen und aus der Form geratene Welt ins Bild zu setzen. Wie der Protagonist seines Werkes konnte auch Grosz nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr an Leben und Arbeiten vor dem Krieg anknüpfen. Ein Heimkehren im eigentlichen Sinne war nicht möglich, auch nicht auf künstlerischer, sozialer oder politischer Ebene. Es gab diese Welt(ordnung) schlicht nicht mehr.

Ebendies ist das Grundgefühl einer Nachkriegsgesellschaft, an dem sich die nachfolgende deutsch-deutsche Künstlergeneration abarbeiten sollte. In diesem Sinne lässt sich auch eine Linie von Grosz' Antihelden zu den „Helden" von Georg Baselitz ziehen. Tatsächlich liegt die Idee einer Genealogie nahe, nicht nur aufgrund der Verwandtschaft der Figuren und ihrer existenziellen Verfasstheit. Selbst farblich und formal scheinen die beiden Bildwelten erstaunlich eng miteinander verbunden. In großen Formaten setzte Baselitz Mitte der 1960er-Jahre jene traumatisierten, fragmentierten deutschen Durchschnittsmänner ins Bild, die nach dem Weltkrieg – als Arbeiter, Bauern und häufig zuvor als Soldaten – irgendwie aus den Trümmern des Gestern in ein unbestimmtes Morgen wankten. Es sind die Brüder und Söhne von Grosz' Rückkehrer, in dem jener Riss bereits eindrucksvoll sichtbar wurde, der durch Körper, Seele und Lebenswelt einer ganzen Generation ging. Sie alle stehen „draußen vor der Tür", um Borchert abschließend noch einmal aufzurufen: draußen vor allem, vor all dem, was einst ihr Leben, ihr Körper, ihre Stadt und ihr Land, kurzum: ihre Identität, gewesen war.



Georg Baselitz. Ohne Titel (Einer ist unten). 1965. Mischtechnik/Papier. Gemeentemuseum, Den Haag

59 George Grosz

1893 – Berlin – 1959

„Homeward/The Survivor". 1947

Öl auf Leinwand. 100 × 80 cm (39 ⅜ × 31 ½ in.). Rückseitig mit dem Nachlassstempel und der Werknummer: 1/6/4. Auf dem Keilrahmen Reste eines Etiketts der Galerie E. V. Thaw & Co., New York. Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde George Grosz', Bd. II, von Ralph Jentsch, Berlin. [3036] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Berlin

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

Ausstellung

George Grosz. Retrospective Exhibition. Berlin 1912–1932. America 1932–1958. New York, E. V. Thaw & Co., 1963, Kat.-Nr. 87 („Homeward"), m. Abb. / Paintings, Watercolors, Drawings, Prints by George Grosz. 1893–1959. Mountainville (NY), The Storm King Art Center, 1965, Kat.-Nr. 32 („Homeward") / George Grosz. 1893–1959. Oils, Watercolors, Drawings, Sketch-Books, 1966. Austin (TX), Widener Gallery, Trinity College, Austin Arts Center, o. Kat. / George Grosz. Works in Oil. Huntington (NY), Heckscher Museum, 1977, Kat.-Nr. 66 („Homeward"), Kat.-Nr. 66 / George Grosz. Works in Oil. Washington, D. C., Smithsonian Institution, 1978/79, Kat.-Nr. 32 („Homeward"), m. Abb. / George Grosz in Berlin. Berlin, Bröhan-Museum, 2018/19, Kat.-Nr. 121 („The Survivor/Homeward"), Abb. S. 137 / Goya – Grosz: il sonno della ragione. Parma, Palazzo Pigorini, 2022/23, o. Kat.-Nr. („Homeward/The Survivor"), Abb. S. 172 / Goya – Grosz. Traum und Wirklichkeit. Bayreuth, Kunstmuseum, 2024, o. Kat.-Nr. („Homeward/The Survivor"), Abb. S. 174

Literatur und Abbildung

Hans Hess: George Grosz. New York, Macmillan Publishing Co., Inc., 1974, Abb. S. 237 („Homeward") / Hans Hess: George Grosz. London, Studio Vista, 1974, Abb. S. 237 („Homeward") / Hans Hess: George Grosz. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1982. Kat.-Nr. 216 („Heimwärts"), Abb. S. 237 / Hans Hess: George Grosz. New Haven/London, Yale University Press, 1985, Kat.-Nr. 221 („Homeward"), Abb. S. 237 / Birgit Möckel: George Grosz in America 1932–1959. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte Bd. CCCX), S. 182–183, Kat.-Nr. 666 („Homeward/Heimwärts"), Abb. S. 348



60 Karl Otto Götz

Aachen 1914 – 2017 Niederbreitbach

„o.T. - 23.10.1955". 1955
Mischtechnik auf Leinwand. 80,5 × 100 cm (31 ¾ × 39 ⅜ in.). Unten links mit Pinsel in Schwarz signiert: K.O.Götz. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert und datiert: K.O.GÖTZ 23.10.1955. Online-Werkverzeichnis WVL-1955-28. [3162] Gerahmt.

Provenienz
Margarethe Posselt, Bonn (seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700

Literatur und Abbildung
Auktion: Tableaux modernes, contemporains et sculptures, Saint-Germain-en-Laye, Loiseau Schmitz Digard, 1993, Kat.-Nr. 153 / Auktion 703: Zeitgenössische Kunst, Köln, Lempertz, 1994, Kat.-Nr. 646, m. Abb.

Im Sommer 1952 stieß Karl Otto Götz zufällig darauf, dass eine Grundierung des Bildträgers mit Kleister es möglich macht, aufgetragene Farbe leichter mit Pinsel oder Rakel zu bearbeiten oder sie einfach abzuwischen. Er entwickelte einen dreiteiligen Malprozess, der für sein Schaffen wesentlich wurde: Zunächst erfolgte die Meditation eines Bildschemas, das anschließend binnen Sekunden mit einem Pinsel auf die am Boden liegende Leinwand gebracht wurde. Es folgten eine zweite „Niederschrift" mit der Rakel und ein dritter Eingriff mit dem leeren Pinsel. „Zwischen den drei Malakten und danach wird das Entstandene meditiert, nicht etwa korrigiert. Anerkennung und Vorbereitung des nächsten Malaktes oder Auslöschung ist die Alternative", notierte Götz zu diesem Vorgehen (K. O. Götz: Mein Malvorgang, in: Jürgen Claus: Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 31/32, hier S. 32). Auf diese Weise entwickelte und verinnerlichte er verschiedene Bildschemata wie zum Beispiel die Wirbelform, wie sie das Gemälde „23.10.1955" zeigt.

Im Oktober und November 1955 entstanden mehrere Bilder, in denen der Maler mit diesem Schema in der für diese Werkphase typischen Farbkombination aus Schwarz und gelblichem Grundton experimentierte. Dazu schrieb er: „Meine sogenannten ‚Wirbelbilder' z. B. zeichnen sich dadurch aus, daß sie in 3 bis 4 Sekunden gemalt werden müssen, während zur Entwicklung dieses Typs 3 bis 4 Jahre gebraucht wurden" (ebda.).

Der Kontakt zum Sammlerpaar Margarethe und Klaus Posselt entstand wohl während der 1980er-Jahre. In dieser Zeit begann das Paar seine Sammeltätigkeit, zunächst mit Fokus auf der informellen und abstrakten Kunst der Nachkriegszeit, wodurch sie Kontakte zu den Künstlern knüpften – so auch zu K. O. Götz. Im Jahr 1992 gründete Margarethe Posselt in Bonn mit dem Kunstraum MI Posselt eine Galerie für zeitgenössische Kunst. Teile der Sammlung Posselt gingen als Schenkungen 2011 an das Frankfurter Städel und 2012 an das Arp Museum Bahnhof Rolandseck, darunter ein großes Konvolut an Arbeiten von K. O. Götz. Anne-Kathrin Hinz



61R Norbert Kricke

1922 – Düsseldorf – 1984

Raumplastik „Fließende". Um 1969
Stahl, vernickelt. 38 × 57,6 × 41 cm (15 × 22 ⅝ × 16 ⅛ in.). Die Skulptur wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Plastiken Norbert Krickes von Dr. Sabine Kricke-Güse, Berlin. Mit einer Bestätigung von Dr. Sabine Kricke-Güse, Berlin, vom 16. Oktober 2026. Unikat. [3233]

Provenienz
Privatsammlung, Deutschland

EUR 40.000–60.000
USD 44,900–67,400

Würden wir die Umschreibung „wortgewaltig", wie wir sie im positiven Sinn auf geschätzte Autoren und Autorinnen anwenden, auf Bildhauer beziehen, so sprächen wir von „formgewaltig" oder „raumplastikgewaltig". Aber letzteres Wort existiert gar nicht, auch wenn es prädestiniert für das skulpturale Œuvre von Norbert Kricke wäre. Seine bildhauerische Sprache ist so fein, so diffizil auf den Raum abgestimmt, den seine Plastiken einnehmen, so vielseitig, dass seine bildhauerischen Aussagen als überaus sensibel, differenziert, vielschichtig und intelligent bezeichnet werden können. Sie nehmen in Masse wenig Raum ein, und doch prägen sie ihren Standort und das jeweilige Umfeld mit ihrer linearen Präsenz unübersehbar und treffend. Norbert Kricke hat 1984 hervorgehoben: „Skulptur ist immer das Dreidimensionale. Auch wenn sie Masse und Statik ignoriert. Kubus als Gegensatz zum Raum erscheint mir unglaubwürdig."

Kricke hat seine Skulpturen, seine „Raumplastiken", wie er sie selbst genannt hat, sowohl für Innen- wie Außenräume in variierenden Größen geschaffen. Sie bestehen als deutliche Setzungen im Innenraum wie auch gegenüber und mit Architektur und in und mit Natur. In ihren Dimensionen nehmen die Raumplastiken Bezug zu ihrem Umfeld auf, das sie immerfort lebendig hält.

Die „Fließenden", die Norbert Kricke als kleine und große ihrer Spezies geschaffen hat, erkunden den Raum in zarter und neugieriger Manier, sie grenzen sich nicht ab, vielmehr öffnen sie sich ihrem Umraum. Unsere „Fließende" scheint ihre Fühler auszustrecken, um suchend den Raum zu erkunden. Andererseits verteidigt sie standhaft den Ort, an dem sie steht, und öffnet sich derweil neugierig dem Darüber. Ein formal sehr verwandtes und berühmtes Pendant ist die Raumplastik „Große Fließende" von 1965/66, die seit 1967 im Park der Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence steht. AGT



62R Katharina Grosse

Freiburg im Breisgau 1961 – lebt in Berlin

Ohne Titel. 2009
Acryl und Erde auf Leinwand. 220 × 130 cm (86 ⅝ × 51 ⅛ in.). Rückseitig mit Filzstift in Schwarz signiert, datiert und mit der Werknummer bezeichnet: K. Grosse 2009 2009_1007. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Galerie Mark Müller, Zürich. [3211]

Provenienz
Privatsammlung, Schweiz (2009 in der Galerie Mark Müller, Zürich, erworben)

EUR 100.000–150.000
USD 112,000–169,000

Ausstellung
Katharina Grosse, Colin McCahon, The Greedy I. Zürich, Galerie Mark Müller, 2009

Es gab eigentlich keinen Grund, warum die Malerei an der Kante einer Leinwand aufhören sollte, fand Katharina Grosse und malte darüber hinweg, besprühte Wände, Böden, ganze Gebäude, ihr eigenes Bett samt Kissen, und als sie 1998 in der Kunsthalle Bern ihre Kompressor-betriebene Spritzpistole voll grüner Acrylfarbe in eine obere Raumecke richtete und im gleichen Jahr mit einem Riesenbild der Erfolg auf der 11. Biennale in Sydney kam, war der internationale Durchbruch erreicht.

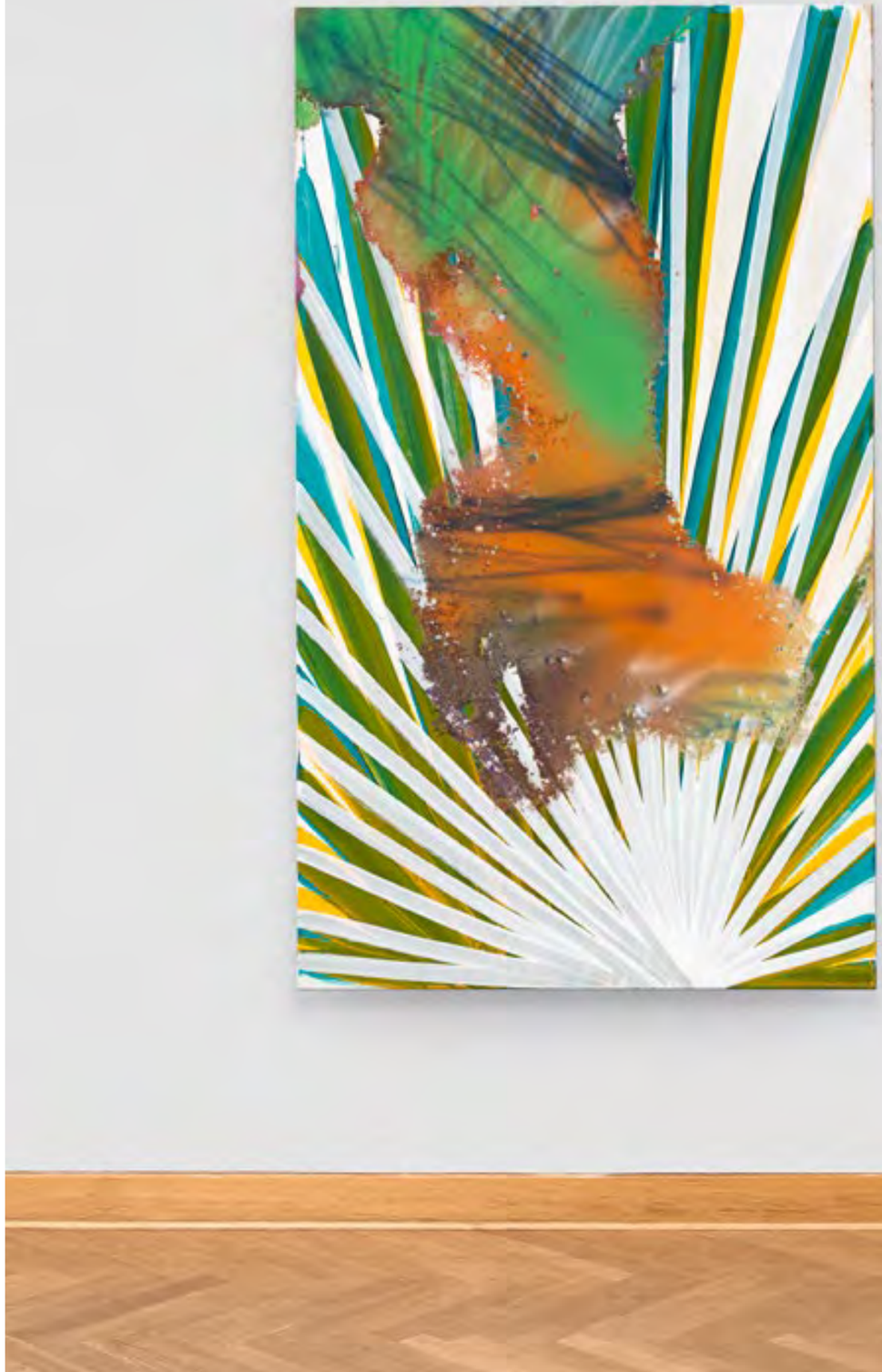
Ihr Schlüsselerlebnis hatte sie als Zwanzigjährige beim Malen in der Landschaft: „Da hat man einen 360-Grad-Blick, nicht dieses Vor-der-Wand-Sitzen, sondern es ist immer alles um einen herum." Seitdem hat sie alle Formen des Draußen-Malens kultiviert und den Vorgang treffend so beschrieben: „Ich male mich aus dem Raum heraus."

Gewaltige Außeninstallationen entstanden, wie für den Messeplatz der Art Basel 2025, aber sie hat immer auch weiter mit dem begrenzten Format des Leinwandbildes gearbeitet. Das ist für sie kein Gegensatz, sondern Teil eines einzigen, fortlaufenden Malprozesses. Im Kleinformat gewonnene Erkenntnisse fließen direkt in die monumentalen Arbeiten ein.

Im Jahr 2009, als das angebotene Bild entstand, kombinierte Grosse verstärkt Acrylfarbe mit Erde und beschäftigte sich intensiv mit dem Verhältnis einer begrenzten Fläche zur raumgreifenden Installation. Ihre Malerei hatte sich ja ins Grenzenlose ausgedehnt und nun arbeitete sie daran, diese räumlichen Erfahrungen wieder in die Leinwandmalerei zurückzuführen: „Ich beginne, in den Leinwänden eine Entsprechung zu finden für die Raumdopplungen in den In-situ-Arbeiten."

Das vorliegende Bild führt diesen Gedanken schlüssig vor. Die Bewegung im Aufbau geht über das Format hinaus. Man braucht nur die weißen Strahlen zu verlängern, um ihren Schnittpunkt außerhalb des unteren Bildrandes zu finden. Hinter den Strahlen, die vermutlich durch das Auflegen von Schablonen entstanden sind, kreuzen sich Farbbahnen mit extremer Tiefenwirkung.

Von oben hängt eine weiche, unregelmäßige Wolke mit ausgefransten, körnigen Rändern und besprühten Erdkrümeln ins Bild, wie ein brüchiger Stoff, durch dessen Löcher intensives Blau und Grün leuchtet. Die in die Tiefe führenden Farbschichten stammen aus unterschiedlichen Stadien und zeigen deutlich die Geschichte des Malprozesses. Die Künstlerin arbeitet an verschiedenen Bildern gleichzeitig, denn „dadurch wird das Format ja schon ausgedehnt, nicht in der Größe der einzelnen Arbeiten, sondern in der Staffelung der Gedanken". So malt sich Katharina Grosse nicht nur aus dem Raum heraus, sondern auch wieder zurück in den Keilrahmen. UD



63 Jesús Rafael Soto

Ciudad Bolívar 1923 – 2005 Paris

„BORDE Y VIBRACION". 1988
Öl auf Holz, mit bemalten Aluminium-Stäben und Nylonfäden. 102,5 × 102 × 23 cm (40 ⅜ × 40 ⅛ × 9 in.). Rückseitig mit Pinsel in Schwarz bezeichnet, betitelt, signiert und datiert: HAUT "BORDE Y VIBRACION" SOTO 1988. Ebenda ein Etikett der Galería Theo, Madrid. [3021]

Provenienz
Galería Theo, Madrid / Galerie Schoeller, Düsseldorf / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

Ausstellung
Soto. München, Galerie Hermanns, 1989 / Soto. Madrid, Galería Theo, 1990 / Jesús Rafael Soto. Bilder und Skulpturen 1959–2000. Berlin, Allianz-Versicherungs-AG, 2000, Kat.-Nr. 10, m. Abb.



Jesús Rafael Soto, 1923 im venezolanischen Ciudad Bolívar geboren, zählt zu den bedeutendsten Vertretern der kinetischen Kunst. Fasziniert von der geometrischen Abstraktion in Europa, insbesondere von Künstlern wie Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian, kam er 1950 nach Paris. Dort machte er bald Bekanntschaft mit Künstlerkollegen wie Alexander Calder, Jean Tinguely, Victor Vasarely und Yves Klein sowie den legendären Galeristinnen Iris Clert und Denise René. In seinen experimentellen Werken, für die die Interaktion mit den Betrachter:innen stets im Mittelpunkt stand, widmete er sich Fragen nach Bewegung, Raum und Zeit und stand hierzu auch in engem Austausch mit dem Umfeld der ZERO-Künstler.

Ab 1959 begann Jesús Rafael Soto mit der Entwicklung seiner Werkgruppe der „Vibraciones", die er über Jahrzehnte hinweg in immer neuen Variationen fortführte. Für diese Arbeiten montierte er feine Metallstäbe an Nylonfäden vor mit filigranen Linien bemalte Holzplatten. Durch das Zusammenspiel der beweglichen Stäbe mit der linearen Struktur des Bildgrundes entstehen optische Irritationen, die die Grenzen zwischen statischem Bild und dynamischem Raum auflösen.

Dieser Werkgruppe ist auch unsere Arbeit „BORDE Y VIBRACIÓN" zugehörig. Für sie montierte Soto die Metallstäbe vor das untere Viertel einer quadratischen Holzplatte. Die Grundplatte ist in zwei weiß grundierte Flächen unterteilt, die sich jeweils von einem in zwei Rottönen gefassten Rahmen abheben. Vor der unteren, wie für die Serie der „Vibraciones" typisch, mit feinen parallelen Linien versehenen Fläche schweben die Metallstäbe, die wiederum zweifarbig gestaltet sind: im Zentrum gelb, an den Außenseiten weiß.

Durch Luftbewegungen im Raum, teilweise ausgelöst durch die Betrachter:innen, geraten diese filigranen Metallstangen vor den parallelen Linien auf der Grundfläche in Bewegung und erzeugen, unterstützt von der Farbkomposition der Stäbe und des Rahmens sowie von dem optischen Kontrast zu der leeren, weißen Fläche im Rechteck darüber, eine subtile und zugleich enorm kraftvolle Vibration und Dynamik. Im Auge der Betrachter:innen ruft das Zusammenspiel der beweglichen Linien einen Moiré-Effekt hervor: Die Stäbe scheinen zu flimmern, sich zu vervielfältigen und ihre Position im Raum fortwährend zu verändern.

Diese Dynamik, die einerseits auf die Interaktion mit den Betrachtenden zurückzuführen ist und sich andererseits erst in deren individueller Wahrnehmung vollständig manifestiert, ist ein Phänomen, das Jesús Rafael Soto zutiefst berührte und das er auf immer neue Weise erforschte. Er inspirierte damit auch zahlreiche Künstlerkollegen, so nicht zuletzt Heinz Mack, der im Katalog zur Ausstellung in der Galerie Denise René Hans Mayer, Düsseldorf, 1971, schreibt: „kein künstler hat der linie diese optische bewegung gegeben, die soto „vibration" nennt. vibration ist nur ein anderer name für soto. die linie auf der fläche, die fläche aus linien, die linie im raum, der raum aus linien, die linien zwischen den linien, der raum zwischen den linien, tausend linien, eine linie, der betrachter vor der linie, der betrachter im raum der linien, [...] das alles ist in vibration." ES



64 Georg Kolbe

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

„Junge Frau". 1929

Bronze mit brauner Patina. 97 × 21,5 × 16 cm (38 ¼ × 8 ½ × 6 ¼ in.). Auf der Plinthe rechts monogrammiert: GK. Hinten unten mit dem Gießerstempel H.Noack Friedenau. Online-Werkverzeichnis W 29.005. Einer von 5 Güssen von 1929/30. [3088]

Provenienz

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

EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700

Georg Kolbe brachte mit seiner berühmten „Tänzerin" von 1911/12 wie auch dem 1922 entstandenen „Tänzerinnen-Brunnen" den Aufbruchsgeist einer neuen, jungen Generation zum Ausdruck. Nur wenige Jahre trennen die expressiv-bewegte Brunnentänzerin von der in sich ruhenden Figur „Junge Frau", die der Bildhauer Ende der 1920er-Jahre schuf. Dazwischen lagen der plötzliche Tod von Kolbes Frau Benjamine 1927 und der Umzug vom lebhaften Tiergartenviertel ins ruhigere Berliner Westend. Die Strahlkraft von Kolbes Werk blieb trotz seines Rückzugs ungebrochen, das Publikum fasziniert von den ungewöhnlichen Bewegungen und Drehungen seiner Figuren. Im März 1930 fand in Alfred Flechtheims Berliner Galerie eine Einzelausstellung mit einem Querschnitt durch Kolbes plastisches Werk statt, in der auch seine aktuelle Entwicklung präsentiert wurde. Dort konnte man, zwischen zahlreichen schwebenden, stürzenden und fliegenden Akten, erstmals die „Junge Frau" sehen.

Sie steht aufrecht und ruhig, der Kopf ist etwas zur Seite gedreht. Das Gewicht liegt leicht auf einem Bein, während das andere locker danebengesetzt ist. Durch die vor dem Körper ineinandergelegten Hände entsteht der Eindruck einer geschlossenen, nach innen gerichteten Bewegung, die der Skulptur eine konzentrierte, beinahe kontemplative Präsenz verleiht. Dabei ist der Körper ausgesprochen sinnlich modelliert: Weiche, fließende Formen gehen ineinander über, während die fein differenzierte Oberfläche ein lebendiges Licht- und Schattenspiel hervorbringt. Kolbe verzichtet auf ausgreifende Gestik und dramatische Bewegung, zeigt andererseits auch keine idealisierte antike Venus, sondern eine junge Frau der späten Weimarer Republik. Die auffallend individuell gestalteten Gesichtszüge und das relativ kurz geschnittene, nach hinten gelegte Haar sprechen dafür, dass sich der Bildhauer mit einer konkreten Physiognomie beschäftigte. Klassisches Menschenbild und moderne Erscheinung verbinden sich zu einer Einheit, die keiner übergeordneten Idee und Symbolik mehr bedarf. sch



65 Hans Purrmann

Speyer 1880 – 1966 Basel

„Landschaft im Tessin". 1961
Öl auf Leinwand. 81 × 100 cm (31 ⅞ × 39 ⅜ in.). Unten rechts signiert: H. Purrmann. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Ausstellung München 1961 (s.u.) Werkverzeichnis: Billeter 1961/30. [3176] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Bayern (seit 1961) / Privatsammlung, Rheinland-Pfalz (seit 1967, seitdem in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

Ausstellung
Große Kunstausstellung. München, Haus der Kunst, 1961, Kat.-Nr. 259

In Paris wurde Hans Purrmann zum Maler, aber seine Sehnsucht, seine ganze Zuneigung galt immer Italien. Ab den frühen Zwanzigerjahren lebte er dort, erst in Rom und dann, nach einigen rastlosen Jahren, in Florenz. 1943 zog er – seine Kunst hatten die Nationalsozialisten als „entartet" diffamiert – in die Schweiz nach Montagnola bei Lugano im Tessin.

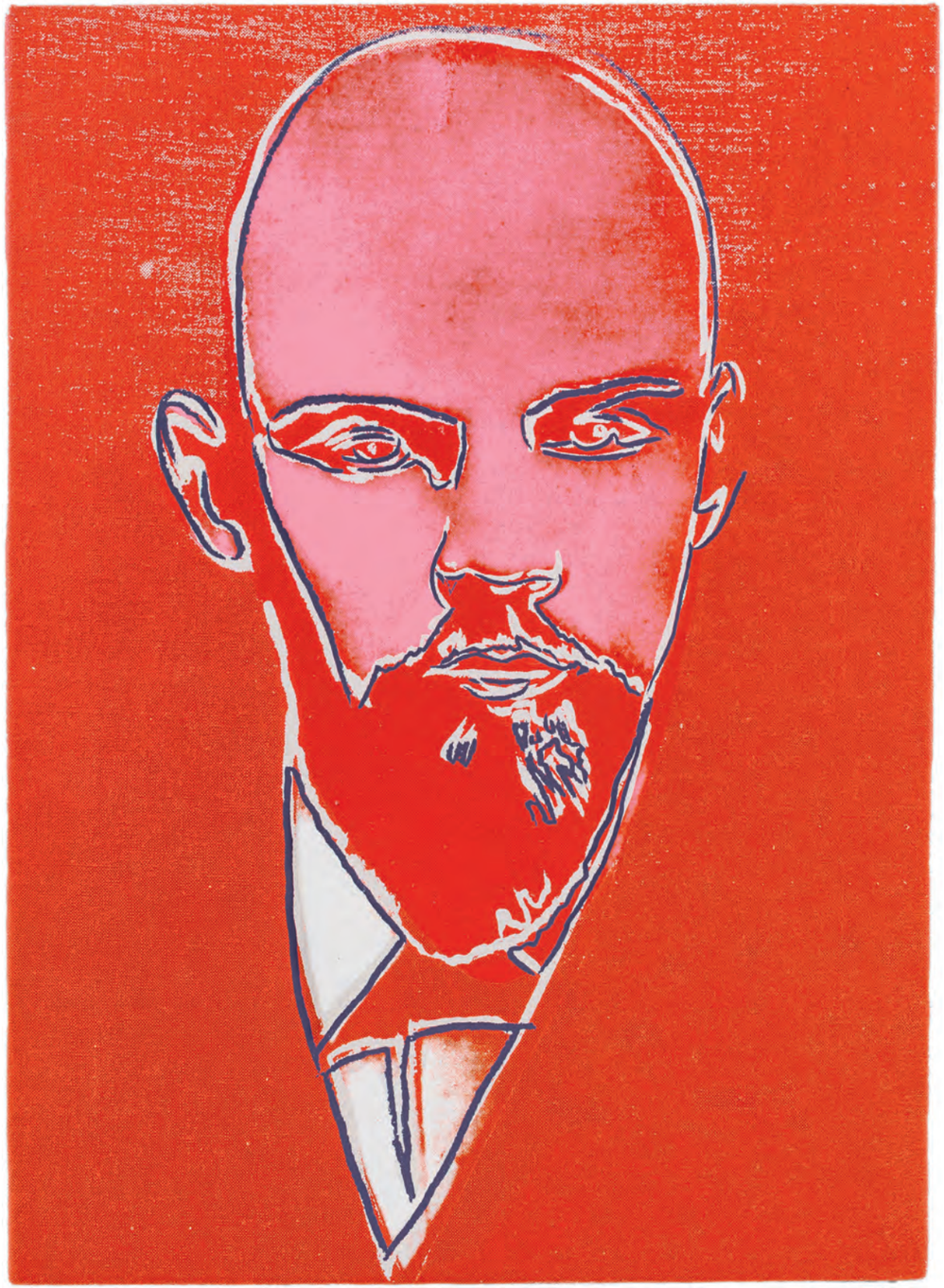
Seine Frau und Kinder waren währenddessen in Zürich untergekommen, am 8. Oktober 1944 schrieb er in einem Brief an einen guten Bekannten, den Maler Heinrich Brüne: „Ich lebe hier auch etwas versteckt [...], ich habe Angst in politische Gespräche gezogen zu werden und die ziemlich allgemeine Deutschfreundlichkeit geht mir sehr auf die Nerven!" (Zit. nach: Hans Purrmann Archiv: „Montagnola", online unter purrmann.com)

Ein anderer Künstler, zu dem er all die Jahre bis zu dessen Tod 1954 eine enge Verbindung pflegte, war sein Freund und Lehrer Henri Matisse. Matisse hatte Purrmann seit den gemeinsamen Jahren in Paris stark geprägt, ihm aber gleichzeitig den Raum gelassen, sich und seine Malerei eigenständig zu entwickeln. Wie sehr bei Purrmann das eine zum anderen kam, zeigt das Gemälde „Landschaft im Tessin" auf beeindruckende Weise.

1961 entstanden, gehört es zu seinem Spätwerk. Nicht wenige halten diese Jahre für Purrmanns künstlerisch beste Phase: Kraftvoll im Ausdruck, lebensfroh im leuchtenden Kolorit, zog der Maler auf diesem Bild alle Register seines Könnens. Ähnlich wie Matisse hatte sich Purrmann bei allen Tendenzen zur Abstraktion nie vom realistischen Kern seiner Motive verabschiedet – im Nachhinein betrachtet ein außerordentlich glücklicher Umstand.

Denn so erkennen wir hier eine südliche Landschaft, Bäume, Hügel, einen Zaun, den blauen Himmel und die Berge im Hintergrund. Und gleichzeitig sehen wir Purrmanns Interpretation dessen, was er in diesem Jahr 1961 „im Tessin" sah: sein Temperament, seine Lust, die Wirklichkeit hinter sich zu lassen und den Formen, den Farben ein Eigenleben zu gestatten. Die grünen Äste der Bäume hängen wie große Tropfen am Stamm. Die Felder im Hintergrund sind rot, orange und blau. Da sind auch ein, zwei kleine Häuser – oder täuscht das? Die Landschaft gehört nicht den Menschen, sie gehört der Natur, und dieses Bild von ihr ist zweifellos ein Meisterwerk. UC





Los 12

Ihr Kontakt zu Grisebach Contact us at Grisebach

Partner

daniel.schacky@grisebach.com
+49 30 885 915 28

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

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

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

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

Wissenschaftlicher Berater

mario.luettichau@grisebach.com
+49 170 2869 085

Repräsentanten

Nordrhein-Westfalen / Benelux

Düsseldorf

Bilker Straße 4–6
40213 Düsseldorf

antonia.lehmann-tolkmitt@grisebach.com
+49 211 8629 2199

Köln

anne.gantefuehrer-trier@grisebach.com
+49 170 575 7464

Bayern

Türkenstraße 104
80799 München

moritz.heydte@grisebach.com
+49 89 227 632

Schweiz

Villa Grisebach Auktionen AG
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

schweiz@grisebach.com
+41 44 212 8888

Hessen / Rheinland-Pfalz / Saarland

britta.campenhausen@grisebach.com
+49 179 516 1407

Baden-Württemberg

anna.schaible@grisebach.com
+49 176 840 415 71

Norddeutschland

karoline.kuegelgen@grisebach.com
+49 170 408 65 73

Winterauktionen in Berlin
26. & 27. November 2026

Winter Auctions in Berlin, 26 & 27 November 2026

Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 378
26. November 2026
18 Uhr

Moderne Kunst &
19. Jahrhundert
Auktion Nr. 379
27. November 2026
11 Uhr

Zeitgenössische
Kunst
Auktion Nr. 380
27. November 2026
16 Uhr



Los 16

Sammlung
Wulf Herzogenrath

ONLINE ONLY
20.11.–13.12.2026

Los 2864: Nam June Paik. Wulf Herzogenrath. 2003. Inkjetdruck auf leichtem Karton. 45,5 × 55,5 cm. EUR 1.800–2.400

19th Century Art
Online Only

20.11. – 6.12.2026



Emil Theodor Richter. „Maccheroni Famosi". 1835/39. EUR 4.000–6.000

Hinweise zum Katalog Catalogue Instructions

1

Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.

2

Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:
USD 1,00 = EUR 0,89 (Kurs vom 7. Oktober 2026)

3

Bei den Katalogangaben Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.

4

Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originalen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Bei druckgrafischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung" bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung" von fremder Hand.

5

Bei den Papieren meint „Büttenpapier" ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders" oder „BFK Rives" beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier" bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.

6

Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.

7

Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.

8

Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.

1

Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.

2

The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.89 (rate of exchange 7 October 2026)

3

The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. Undated works have been assigned approximate dates by Grisebach based on stylistic grounds and available literature.

4

Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width by depth) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses ( ). Special print marks or printed designations for these works are not noted in the catalogue. Signatures, designations and foundry marks are mentioned. "Bezeichnung" ("inscription") means an inscription from the artist's own hand, in contrast to "Beschriftung" ("designation") which indicates an inscription from the hand of another.

5

When describing paper, "Bütten paper" denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of "Bütten". Other designations of paper such as "JW Zanders" or "BFK Rives" refer to respective watermarks. The term "Japan paper" refers to both hand and machine-made Japan paper.

6

All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested

7

Those numbers printed in brackets [ ] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach..

8

Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.

Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

Diese Versteigerungsbedingungen gelten für die Versteigerung in Präsenzauktionen. Für die Versteigerung von Kunstgegenständen in Online Only/Timed Auctions verweisen wir auf die „Allgemeinen Geschäftsbedingungen der Grisebach GmbH für Timed Auctions"

§ 1
Der Versteigerer

1.

Die Versteigerung erfolgt im Namen der Grisebach GmbH – nachfolgend „Grisebach" genannt. Der Auktionator handelt als deren Vertreter. Die Bestimmung des Auktionators obliegt Grisebach.

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 (wahlweise gedruckt und/oder online), 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.

4.

Dem Käufer ist bekannt, dass Grisebach, wie branchenüblich, nach Abschluss einer Auktion Ergebnislisten sowohl auf der eigenen Website, als auch auf verschiedenen Online-Plattformen veröffentlicht, um die Transparenz des Kunstmarktes sicherzustellen.

§ 2
Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

1. Katalog

Vor der Versteigerung erscheint ein Auktionskatalog. Der Auktionskatalog wird nach Wahl von Grisebach gedruckt und im Internet veröffentlicht (unter www.grisebach.com) oder nur im Internet veröffentlicht. Im Auktionskatalog 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 und auf der Internetseite www.grisebach.com 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 ein gedruckter 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 unbekannten Bietern 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. Mit der Abgabe eines schriftlichen Gebotes erkennt der Bieter die Versteigerungsbedingungen als verbindlich an.

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.

Stand September 2026

c) Telefonische Gebote

Telefonische Gebote sind zulässig, wenn der Bieter mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung dies schriftlich beantragt und Grisebach zugestimmt hat. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen. Die telefonischen Gebote werden von einem während der Versteigerung im Saal anwesenden Mitarbeiter von Grisebach entgegengenommen und unter Berücksichtigung der Weisungen des Bieters während der Versteigerung abgegeben. Das von dem Bieter genannte Gebot bezieht sich ausschließlich auf den Hammerpreis, umfasst also nicht Aufgeld, etwaige Umlagen und Umsatzsteuer, die hinzukommen. Das Gebot muss den Kunstgegenstand, auf den es sich bezieht, zweifelsfrei und möglichst unter Nennung der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels, benennen.

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

d) Gebote über das Internet

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

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

Gebote, die vor der Versteigerung über das Internet abgegeben werden (sog. Autobids), werden rechtlich nicht wie schriftliche Gebote behandelt, da sie für den Auktionator nicht im Auktionsbuch sichtbar sind. 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.

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

§ 4
Kaufpreis, Folgerecht, Zahlung, Verzug

1. Kaufpreis

Der Kaufpreis besteht aus dem Hammerpreis zuzüglich Aufgeld; auf diese Beträge fällt bei Anwendbarkeit der Regelbesteuerung zusätzlich die gesetzliche Umsatzsteuer an (siehe nachfolgend B. b) und c)). Hinzukommen können die Folgerechtsabgabe (siehe Ziffer 2), pauschale Gebühren sowie hierauf jeweils die gesetzliche Umsatzsteuer.

A. a) Bei Kunstgegenständen ohne besondere Kennzeichnung im Katalog berechnet sich der Kaufpreis wie folgt: Bei Käufern mit Wohnsitz innerhalb des Gemeinschaftsgebietes der Europäischen Union (EU) berechnet Grisebach auf den Hammerpreis ein Aufgeld von 34%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 29% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der Rechnungstellung nicht einzeln ausgewiesen.

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

b) Bei Kunstwerken mit der Kennzeichnung „N" für Import handelt es sich um Kunstwerke, die in die EU zum Verkauf eingeführt wurden. In diesen Fällen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in der jeweils gültigen Höhe von derzeit 7% oder 19% des Hammerpreises erhoben.

B. 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 29%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 23% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 17% berechnet.

b) Umsatzsteuer

Auf den Hammerpreis und das Aufgeld wird die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer erhoben (Regelbesteuerung mit „R" gekennzeichnet).

c) Umsatzsteuerbefreiung

Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die in Staaten innerhalb der EU von Unternehmen erworben und aus Deutschland exportiert werden, wenn diese bei Beantragung und Erhalt ihrer Bieternummer ihre Umsatzsteuer-Identifikationsnummer angegeben haben. Eine nachträgliche Berücksichtigung, insbesondere eine Korrektur nach Rechnungsstellung, ist nicht möglich.

Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die gemäß § 6 Abs. 4 UStG in Staaten außerhalb der EU geliefert werden und deren Käufer als ausländische Abnehmer gelten und dies entsprechend § 6 Abs. 2 UStG nachgewiesen haben. Im Ausland anfallende Einfuhrumsatzsteuer und Zölle trägt der Käufer.

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

2. Folgerechtsabgabe

Für folgerechtspflichtige Original-Werke der Bildenden Kunst und Fotografie lebender Künstler oder von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, fällt gemäß § 26 UrhG eine Folgerechtsabgabe an, die durch den Versteigerer abzuführen ist. Diese wird in der in § 26 Abs. 2 UrhG festgelegten Höhe an den Käufer weiterberechnet. Die Höhe ermittelt sich derzeit wie folgt:

4% auf einen Netto-Veräußerungserlös bis zu 50.000 Euro (soweit der Hammerpreis mehr als 400,00 € beträgt), weitere 3% für den Teil des Netto-Veräußerungserlöses von 50.000,01 bis 200.000 Euro, weitere 1% für den Teil des Netto-Veräußerungserlöses von 200.000,01 bis 350.000 Euro, weitere 0,5% für den Teil des NettoVeräußerungserlöses von 350.000,01 bis 500.000 Euro und weitere 0,25% für den Teil des Netto-Veräußerungserlöses über 500.000 Euro. Der Gesamtbetrag der Folgerechtsabgabe beträgt höchstens 12.500 Euro.

3. Fälligkeit und Zahlung

Der Kaufpreis sowie zusätzliche Folgerechtsabgabe und Gebühren zzgl. jeweils gesetzlicher Umsatzsteuer (nachfolgend gesamthaft bezeichnet als Rechnungssumme) sind mit dem Zuschlag fällig.

Die Rechnungssumme ist in Euro per Überweisung auf das von Grisebach angegebene Bankkonto zu entrichten.

Eine Begleichung der Rechnungssumme 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.

4. Verzug und Rücktritt

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

Ab Eintritt des Verzuges verzinst sich die Rechnungssumme 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 der Rechnungssumme 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.

Der Versteigerer ist berechtigt vom Vertrag zurücktreten, wenn sich nach Vertragsschluss herausstellt, dass er aufgrund einer gesetzlichen Bestimmung oder behördlichen Anweisung zur Durchführung des Vertrages nicht berechtigt ist bzw. war oder ein wichtiger Grund besteht, der die Durchführung des Vertrages für den Versteigerer auch unter Berücksichtigung der berechtigten Belange des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten für das Vorliegen von Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 oder 2 des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) oder bei fehlender, unrichtiger oder unvollständiger Offenlegung von Identität und wirtschaftlichen Hintergründen des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sowie unzureichender Mitwirkung bei der Erfüllung der aus dem Geldwäschegesetz (GwG) folgenden Pflichten, unabhängig ob durch den Käufer oder den Einlieferer. Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigten Umständen Kenntnis erlangt.

§ 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 0,5% des Kaufpreises für Lager- und Versicherungskosten.

3. Versand

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

4. Annahmeverzug

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

5. Anderweitige Veräußerung

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

§ 7
Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

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

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

Weist der erworbene Kunstgegenstand einen Rechtsmangel auf, weil an ihm Rechte Dritter bestehen, kann der Käufer innerhalb einer Frist von zwei Jahren (§ 438 Abs. 4 und 5 BGB) wegen dieses Rechtsmangels vom Vertrag zurücktreten oder den Kaufpreis mindern (§ 437 Nr. 2 BGB). Im Übrigen werden die Rechte des Käufers

aus § 437 BGB, also das Recht auf Nacherfüllung, auf Schadenersatz oder auf Ersatz vergeblicher Aufwendungen ausgeschlossen, es sei denn, der Rechtsmangel ist arglistig verschwiegen worden.

3. Rechte des Käufers bei Sachmängeln (§ 434 BGB)
Weicht der Kunstgegenstand von der vereinbarten Beschaffenheit (Urheberschaft, Technik, Signatur) ab, ist der Käufer berechtigt, innerhalb von zwei Jahren ab Zuschlag (§ 438 Abs. 4 BGB) vom Vertrag zurückzutreten. Er erhält den von ihm gezahlten Kaufpreis (§ 4 Ziff. 1 der Versteigerungsbedingungen) zurück, Zug um Zug gegen Rückgabe des Kaufgegenstandes in unverändertem Zustand am Sitz von Grisebach. Ansprüche auf Minderung des Kaufpreises (§ 437 Nr. 2 BGB), auf Schadensersatz oder auf Ersatz vergeblicher Aufwendungen (§ 437 Nr. 3 BGB) sind ausgeschlossen. Dieser Haftungsausschluss gilt nicht, soweit Grisebach den Mangel arglistig verschwiegen hat.

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

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

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

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

§ 8
Identifikation nach dem Geldwäschegesetz (GwG)

Der Versteigerer ist nach dem Geldwäschegesetz (GwG) verpflichtet, den Erwerber bzw. den an einem Erwerb Interessierten sowie ggf. einen für diese auftretenden Vertreter und den „wirtschaftlich Berechtigten" i.S.v. § 3 GwG zum Zwecke der Auftragsdurchführung zu identifizieren. Die dabei erhobenen Angaben und eingeholten Informationen sind aufzuzeichnen und aufzubewahren. Die oben genannten zu identifizierenden sind dem Gesetz nach zur Mitwirkung verpflichtet, insbesondere zur Vorlage der erforderlichen Legitimationspapiere, insbesondere anhand eines inländischen oder nach ausländerrechtlichen Bestimmungen anerkannten oder zugelassenen Passes, Personalausweises oder Pass- oder Ausweisersatzes. Der Versteigerer ist berechtigt, sich hiervon eine Kopie unter Beachtung der datenschutzrechtlichen Bestimmungen zu fertigen. Bei juristischen Personen oder Personengesellschaften ist der Auszug aus dem Handels- oder Genossenschaftsregister oder einem vergleichbaren amtlichen Register oder Verzeichnis anzufordern. Der Erwerber, bzw. an dem Erwerb Interessierte, versichern, dass die von ihnen zu diesem Zweck vorgelegten Legitimationspapiere und erteilten Auskünfte zutreffend sind und er, bzw. der von ihm Vertretene „wirtschaftlich Berechtigter" nach § 3 GwG ist.

§ 9
Schlussbestimmungen

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

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

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

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

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

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

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

These Conditions of Sale govern the sale of works of art at live auctions. For the sale of works of art at Online Only / Timed Auctions, please see the "General Terms of Business of Grisebach GmbH for Timed Auctions."

Section 1
The Auction House

1.
The auction will be implemented on behalf of Grisebach GmbH – referred to hereinbelow as "Grisebach". The auctioneer acts as its representative. The appointment of the auctioneer is the responsibility of Grisebach.

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 (which Grisebach may elect to publish as a printed catalogue and/or online), on the internet and as a document 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.

4.
The buyer is aware that, as is customary in the industry, Grisebach publishes results lists on its own website and on various online platforms following the conclusion of an auction, in order to ensure transparency in the art market.

Section 2
Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

1. Catalogue
Prior to the auction date, an auction catalogue will be published. At the election of Grisebach, the auction catalogue is printed and published on the internet (at www.grisebach.com) or published solely on the internet. The auction catalogue 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 and on the website www.grisebach.com. 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 a printed 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. By submitting a written bid, the bidder accepts the auction terms and conditions as binding.

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.

As of September 2026

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.

Bids submitted via the internet prior to the auction (known as "autobids") will not be treated in legal terms as if they were bids submitted in writing as they are not visible to the auctioneer in the auction documents ("auction book"). 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.

f) When using a currency converter (for example, during a live auction), no liability is accepted for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt, the bid price in euros shall always prevail.

Section 4

Purchase Price, Resale royalties, Payment, Default

1. Purchase price

The purchase price consists of the hammer price plus buyer's premium; in the event of standard taxation provisions applying, statutory turnover tax will accrue additionally (see below at B. b) and c)). Additionally, re-sale royalties (see Clause 2) and lump sum fees may be charged along with the statutory turnover tax accruing thereto.

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

for buyers having their residence in the community territory of the European Union (EU), Grisebach will add a buyer's premium of 34% to the hammer price. A buyer's premium of 29% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer's premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000. This buyer's premium will include all lump sum fees as well as the statutory turnover tax (margin scheme pursuant to Section 25a of the German Turnover Tax Act). These taxes and fees will not be itemized separately in the invoice.

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

b) Works of art marked by the letter "N" (for Import) are works of art that have been imported from outside the EU for sale. In such cases, in addition to the buyer's premium, the import turnover tax incurred is charged at the applicable rate, which is currently 7% or 19% of the hammer price.

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

a) Buyer's premium

Grisebach will add a buyer's premium of 29% to the hammer price. A buyer's premium of 23% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer's premium of 17% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000.

b) Turnover tax

The hammer price and the buyer's premium will each be subject to the statutory turnover tax in the respectively applicable amount (standard taxation provisions, marked by the letter "R").

c) Exemption from turnover tax

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

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

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

2. Resale royalties

For original works of art or photographs by artists who are still living or who have died less than seventy (70) years ago that are subject to resale royalties, Section 26 of the Urheberrechtsgesetz (UrhG, German Copy-right Act) stipulates that resale royalties are to be paid, which are to be remitted by the auctioneer. They will be charged to the buyer in the amount defined in Section 26 paragraph 2 of the German Copyright Act. At present, this amount is computed as follows:

Four (4) percent of net sales proceeds of up to EUR 50,000.00 (insofar as the hammer price amounts to more than EUR 400.00), a further three (3) percent for the portion of the net sales proceeds from EUR 50,000,01 up to EUR 200,000.00, a further one (1) percent for the portion of the net sales proceeds from EUR 200,000.01 up to EUR 350,000.00, a further 0.5 percent for the portion of the net sales proceeds from EUR 350,000.01 up to EUR 500,000.00 Euro and a further 0.25 for the portion of the net sales proceeds upwards of EUR 500,000.00.

The total amount of the resale royalties is capped at EUR 12,500.00.

3. Due date and payment

The purchase price, together with any additional resale royalty and fees, plus the applicable VAT in each case (hereinafter collectively referred to as the 'total invoice amount'), is payable upon the successful bid.

The total invoice amount must be paid in euros by bank transfer to the bank account specified by Grisebach.

Payment of the total invoice amount 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 and Withdrawal

In cases in which the total invoice amount 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 total invoice amount 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 total invoice amount, 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.

The auctioneer is entitled to withdraw from the contract if, after the conclusion of the contract, it transpires that he is or was not authorised to perform the contract due to a statutory provision or an official instruction, or if there is good cause which renders the performance of the contract unreasonable for the auctioneer, even taking into account the legitimate interests of the buyer. Such good cause shall be deemed to exist in particular where there are indications of the existence of facts constituting an offence under Sections 1(1) or (2) of the Money Laundering Act (GwG) or in the event of a failure to disclose, or the disclosure of incorrect or incomplete information regarding the identity and financial background of the transaction within the meaning of Money Laundering Act (GwG), as well as insufficient cooperation in fulfilling the obligations arising from the Money Laundering Act (GwG), regardless of whether on the part of the buyer or the consignor. The auctioneer shall endeavour to seek clarification without undue delay as soon as he becomes aware of the circumstances entitling him to withdraw.

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

Grisebach shall store the work of art acquired at auction until it is picked up, doing so at the longest for one (1) month, and shall insure it at its own cost, the amount insured being equal to the purchase price. Thereafter, Grisebach shall have the right to store the work of art with a specialized fine art shipping agent and to insure it there. At its choice, Grisebach may instead store the work of art in its own premises, charging a monthly lump-sum fee of 0.5% of the purchase price for the costs of storage and insurance.

3. Shipping

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

4. Default of acceptance

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

5. Sale to other parties

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

Section 7
Liability

1. Characteristics of the work of art

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

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

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

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

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

Claims to any reduction of the purchase price (Section 437 no. 2 of the German Civil Code), to the compensation of damages or the reimbursement of futile expenditure (Section 437 no. 3 of the German Civil Code) are hereby contracted out. This exclusion of liability shall not apply should Grisebach have fraudulently concealed the defect.

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

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

4. Errors in the auction proceedings

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

5. Statute of limitations

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

Section 8
Identification in accordance with the Money Laundering Act (GwG)

Under the Money Laundering Act (GwG), the auctioneer is obliged to identify the purchaser or any party interested in a purchase, as well as any representative acting on their behalf and the "beneficial owner" within the meaning of Section 3 GwG, for the purpose of executing the transaction. The details collected and information obtained in this process must be recorded and retained. The persons to be identified as mentioned above are required by law to cooperate, in particular by presenting the necessary identification documents, specifically a passport, identity card or substitute for a passport or identity card issued in Germany or recognised or authorised under foreign law. The auctioneer is entitled to make a copy of these documents in compliance with data protection regulations. In the case of legal entities or partnerships, an extract from the commercial register, the register of cooperatives or a comparable official register or directory must be requested. The purchaser, or any party interested in the purchase, warrants that the identification documents submitted for this purpose and the information provided are accurate, and that they, or the 'beneficial owner' they represent, are in accordance with Section 3 of the Money Laundering Act (GwG).

Section 9
Final provisions

1. Collateral agreements

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

2. Translations of the Conditions of Sale

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

3. Governing law

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

4. Place of performance

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

5. Severability clause

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

6. Dispute settlement proceedings

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

Service Service

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

Schriftliche und telefonische Gebote
Absentee and telephone bidding
gebot@grisebach.com
+49 30 885 915 0

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

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

Die bibliografischen Angaben
zu den zitierten Werkverzeichnissen unter
www.grisebach.com/kaufen/
kataloge/werkverzeichnisse.html

Einliefererverzeichnis
Consignor Index

[3095] 26 [2001] 14, 15, 20, 32, 33, 51 [3010] 54 [3011] 1, 2, 46, 47 [E] 49 [3021] 12, 16, 17, 18, 27, 63 [3036] 59 [3046] 29 [3048] 7, 8, 9, 11, 30, 31 [3049] 21 [3057] 13 [3060] 10 [3062] 5 [3087] 38 [3088] 64 [3099] 22 [3110] 23 [3111] 40, 53 [3146] 6 [3147] 19 [3149] 42 [3162] 60 [3173] 24 [3174] 35 [3176] 65 [3188] 4, 57 [3189] 3, 36, 43, 44, 48, 52 [3199] 58 [3211] 62 [3212] 41 [3216] 45 [3218] 56 [3222] 34, 37 [3225] 39 [3227] 55 [3231] 28, 50 [3232] 25 [3233] 61

Informationen für Bieter

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

Sie haben auch die Möglichkeit, schriftliche oder telefonische Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Über www.grisebach.com können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 25. November 2026, 18 Uhr mitzuteilen.

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

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

Information for Bidders

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

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 25 November 2026.

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

Grisebach is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue which are uniquely identifiable and which have an estimate of at least 2,500 Euro have been individually checked against the register's database prior to the auction.

Impressum Imprint

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

Geschäftsleitung
Daniel von Schacky
Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause
Ludger Wicher

Auktionatoren
Dr. Markus Krause
Daniel von Schacky

Katalogbearbeitung
Dr. Anna Ahrens
Laura von Bismarck
Frida-Marie Grigull
Cecilia Hock
Miriam Klug
Luca Joel Meinert
Traute Meins
Elena Sánchez y Lorbach
Dr. Frederik Schikowski
Dr. Martin Schmidt
Felicitas von Woedtke

Provenienzrecherche
Dr. Nadine Bauer
Susanne Baunach
Isabel von Klitzing

Textbeiträge
Ulrich Clewing (UC)
Ute Diehl (UD)
Dr. Andreas Fluck (AF)
Anne Ganteführer-Trier (AGT)
Dr. Gloria Köpnick (GK)
Dr. Mario von Lüttichau (MvL)
Elena Sánchez y Lorbach (ES)
Daniel von Schacky (DvS)
Susanne Schmid (sch)
Dr. Martin Schmidt (MS)
Alexa von Sethe (AvS)
Irene Sieberger (IS)

Text-Lektorat
Matthias Sommer, Berlin

Photos
© Fotostudio Bartsch Karen Bartsch, 2026 / Recom GmbH & Co. KG, Berlin / Rückcover: © Lucio Fontana by SIAE / VG Bild-Kunst, Bonn 2026 / © Christian Kain: 4-5, 8-9, 12, 14, 18-19, 34-35, 54, 72-73, 88-89, 120-121, 142, 145, 166 / © Christian Werner: 46 / Abb. zu Los 2: Unbekannter Fotograf, Scan aus: Ausst. Kat.: Frank Kupka. Galerie Gmurzynska. Köln, 1981 / Abb. zu Los 3: Foto: © Taran Wilkhu / Abb. zu Los 4: © gemeinfrei / Abb. zu Los 5: © Bildarchiv PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau; © akg-images / Abb. zu Los 6: © Archiv Georg-Kolbe-Museum, Foto: Wilhelm Castelli; © Galleria Borghese, Rom / Abb. zu Los 11: Unbekannter Fotograf; © Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck / Abb. zu Los 12: © gemeinfrei; © Philipp Schönborn / Abb. zu Los 14 und 15: Unbekannter Fotograf, Scan aus: Werkverzeichnis Arthur Segal (Liška/Herzogenrath) / Abb. zu Los 16: Foto Heinz Mack: Maren Heyne/ © Wertmann-Heyne-Stiftung, Archiv der ZERO foundation, Düsseldorf / Abb. zu Los 17: Foto Lucio Fontana: Lothar Wolleh; © gemeinfrei; © gemeinfrei / Abb. zu Los 19: © gemeinfrei; Scan aus: Jerzy Miśkowiak: Elisabeth Jerichau-Baumann, Bosz, 2020; © gemeinfrei; © gemeinfrei, Friedr. O. Wolter - Berlin W.35, ND Phot, Michell Berlin, AN Paris, NPG, LL., SIP / Abb. zu Los 20: © Gerhard Richter 2026 (14102026); © Gerhard Richter 2026 (14102026);© gemeinfrei / Abb. zu Los 21: alle drei Fotos: © Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung; Dauerleihgabe des Freundeskreises Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e.V.; Vermächtnis Sonja Mataré (1926–2020), Meerbusch-Büderich / Abb. zu Los 22: © gemeinfrei; © gemeinfrei; © Sotheby's, New York / Abb. zu Los 26: Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Association Fund, © President and Fellows of Harvard College, BR34.79; © Heritage Images/Heritage Art/akg-images / Abb. zu Los 27: Foto Yves Klein: © René Burri/Magnum Photos/OSTKREUZ Archiv; © CC BY-SA 4.0 / © Succession Yves Klein c/o Adagp, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2026 / Abb. zu Los 35: © gemeinfrei; © gemeinfrei / Abb. zu Los 37: © akg-images / Abb. zu Los 42: Foto: Hartmut Rekort / Abb. zu Los 43: Foto: Nathan Rabin / Abb. zu Los 45: Unbekannter Fotograf, © CC BY-SA 3.0; © gemeinfrei / Abb. zu Los 47: Photo-Graphik-Witting, Hamburg, © 2026 Hundertwasser Archiv, Wien / Abb. zu Los 51: © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2026 / Abb. Zu Los 57: Foto Markus Lüpertz: © Angelika Platen / Abb. zu Los 59: © ullstein bild – Jung; © Collection Gemeentemuseum Den Haag / Abb. zu Los 2, 3, Essay Mack, Essay Mataré, Essay Copley: © VG Bild-Kunst, Bonn 2026 (für vertretene Künstler)
Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber ausfindig zu machen. Bitte wenden Sie sich an auktionen@grisebach.com

Markenentwicklung und -gestaltung
Stan Hema, Berlin

Konzeption
Sebastian Fischenich

Layout & Satz
Dani Ziegan, Berlin

Produktion
Nora Rüsenberg

Presse & Kommunikation
Sarah Buschor

Database-Publishing
Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie
Königsdruck GmbH

Abbildung auf dem Umschlag vorne:
Yves Klein, Los 27

Abbildung auf dem Umschlag hinten:
Lucio Fontana, Los 17, Detail

Wir freuen uns,
Sie am 26. & 27. November 2026
zu unseren Auktionen
in der Fasanenstraße
zu begrüßen!

We are looking forward
to welcoming you
to our auctions
on 26 & 27 November 2026
at Fasanenstrasse!

grisebach.com

