

40^{years} GRISEBACH

Herbst-Winter 2026 | No. 5



Weil Kunst uns weiter sehen lässt

Was für ein Erlebnis! Voller Stolz, Begeisterung und immer noch nachschwingender Eindrücke blicken wir auf eine der erfolgreichsten Frühjahrsauktionen der letzten Jahre zurück. Mit einem Umsatz von 19 Millionen Euro und damit mehr als 60 Prozent über der unteren Schätzung, mit vier Weltrekorden – für Georg Kolbe, Paula Modersohn-Becker auf Papier, Eugen Schönebeck und Katharina Fritsch – sowie mit über 80 Prozent der höchsten Zuschlagsquote einer Abendauktion in Deutschland in dieser Saison bestätigt sich einmal mehr der Weg, den Grisebach seit vier Jahrzehnten so konsequent verfolgt.

Grisebach versteht sich als Boutique, nicht als Warenhaus. Unser Anspruch war nie die größtmögliche Quantität, sondern die sorgfältig kuratierte Auswahl. Persönlich, diskret und verlässlich begleiten wir Sie, liebe Sammlerinnen und Sammler, ebenso wie Sie, liebe Einlieferer und Einlieferinnen, über viele Jahre hinweg. Die Rekorde dieses Frühjahrs sind deshalb nicht bloßer Ausdruck einer außergewöhnlichen Nachfrage. Sie verdanken sich einer klaren inhaltlichen Positionierung, lange gewachsenen Beziehungen und einer Expertise, die weit über den Moment der Auktion hinausreicht. Der Weltrekord für Georg Kolbe steht sinnbildlich dafür: Hier verbinden sich kunsthistorische Bedeutung und verantwortungsvolle Provenienzforschung mit jenem Vertrauen, das Einlieferer und Käufer unserem Haus entgegenbringen. Dass Werke aus unseren Auktionen immer wieder den Weg in führende Museen und bedeutende Privat-

sammlungen weltweit finden, unterstreicht den Rang Grisebachs unter den international führenden Häusern für die Kunst des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart. Während unser Sommermagazin ganz im Zeichen des Rückblicks auf vierzig Jahre Grisebach stand, richtet die aktuelle Ausgabe ihre Aufmerksamkeit nun bewusst nach vorn. Sie führt in einen geschichtsträchtigen Palazzo in Venedig, der gerade zu neuem Leben erwacht, ist zu Besuch im Haus einer jungen Sammlerin auf Mal-

lorca, ergründet, wie Kunst ganz unwiderstehlich Teil des gelebten Lebens wird, und erzählt von Projekten, die ungeahnte Perspektiven eröffnen. Dazu zählt auch eine aufwändige Ausstellung mit acht Großskulpturen von Anthony Cragg, Leiko Ikemura, Jaume Plensa und Bernar Venet, die wir mit einigem Aplomb in einem Park südlich von München realisieren konnten. Nicht zuletzt begleiten wir die Weiterentwicklung des Hauses der Moderne, das zum Haus der Gegenwart wird, und stellen die Persönlichkeiten vor, die diesen Weg künftig mit internationaler Erfahrung prägen werden.

Auch wenn wir alle noch in Sommerlaune schwelgen, können wir uns heute schon auf herausragende Einlieferungen für unsere Winterauktion freuen. Unser besonderer Dank gilt daher vor allem Ihnen – unseren Einlieferern und Käufern. Ihr Vertrauen und Ihre Treue bilden seit vierzig Jahren nicht weniger als das Fundament unseres Hauses. Wir laden Sie sehr herzlich ein, diesen so abwechslungs- wie überraschungsreichen Weg gemeinsam mit uns fortzusetzen und Teil einer neuen, vielversprechenden Saison zu werden.



Mit herzlichen Grüßen aus Berlin
Ihre

Daniel von Schacky

Diandra Donecker

Micaela Kapitzky

Markus Krause

Scan this code for the
English version of
the Grisebach Magazine



Contributors



Alicja Schindler Die Kritiken, Essays und Porträts von Alicja Schindler erscheinen in deutsch- und englischsprachigen Medien, darunter *Artforum*, *Monopol* und *ZEIT Online*. Yves Kleins „Sprung in die Leere“ (1960) wäre beinahe zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Dissertation über das Fallen geworden. Für uns schrieb sie über ein Highlight der kommenden Jubiläumsauktionen bei Grisebach: Kleins „Anthropométrie SU 30“, S. 60.

Stefan Giftthaler hat Wurzeln in München, ist aber schon sein ganzes Leben in Mailand zu Hause, wo er Räume für die *Financial Times*, *Monocle* und *Architectural Digest* fotografiert. Für dieses Magazin stieg er früh morgens in den Zug nach Venedig und besuchte als einer der Ersten überhaupt die neue Fondazione Dries Van Noten, ab S. 16.



Florian Siebeck kannte Dries Van Noten bislang aus zwei unterschiedlichen Perspektiven: vom Pariser Laufsteg, den er als Moderedakteur einst von Berufs wegen beobachtete, und aus dem eigenen Kleiderschrank, in dem ein halbes Dutzend Hemden des belgischen Designers hängt. Nun begegnet er Van Notens Welt noch einmal auf ganz andere Weise: im Gespräch über dessen neue Stiftung in Venedig, ab S. 16.

Diana Pfammatter „Als Fotografin bin ich hinter der Kamera ähnlich unsichtbar wie die Restauratoren und Restauratorinnen hinter jedem Werk, das sie in akribischer Handarbeit erhalten“, sagt Diana Pfammatter über die Gemeinsamkeit zwischen ihr und den freien Mitarbeitenden, die den Kunstwerken, die bei Grisebach zum Aufruf kommen, behutsam zu neuem Glanz verhelfen. Vier von ihnen porträtierte die Schweizerin bei der Arbeit in ihren Werkstätten und Ateliers, ab S. 28.



Cover: Andy Warhol. „Lenin“. 1986 © Christian Werner

Inhalt

Rückblick:
Ein fulminanter
Start ins Grisebach-Jubiläumsjahr

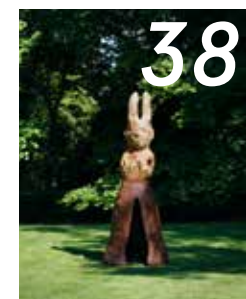


**Zeitgenössische Kunst
im Fokus:**



Daniel von Schacky
und Irene Sieberger
im Gespräch mit
Gesine Borchardt

Seite 12



**Skulpturen
im Park:**
Leiko Ikemura
& Co über
die Kunst der
Plastik

Sidequest: Kultur!
Ausstellungen und
Veranstaltungen, die
Grisebach abseits der
Auktionen prägen



Services & Kontakte
Experten
& Repräsentanzen

69

Agenda & Impressum

70



16
**Vorsprung
durch Schönheit**
Ein Blick in die neue
Fondazione Dries Van Noten
in Venedig

**In besten Händen:
So arbeiten unsere
Restauratorinnen
und Restauratoren**



Seite 50
Felanitx Forever!
Zu Besuch bei
Katharina Herold
auf Mallorca

Winterauktionen 2026

SNEAK
PREVIEW



Seite 58

Rückblick

SOMMER AUKTIONEN 2026

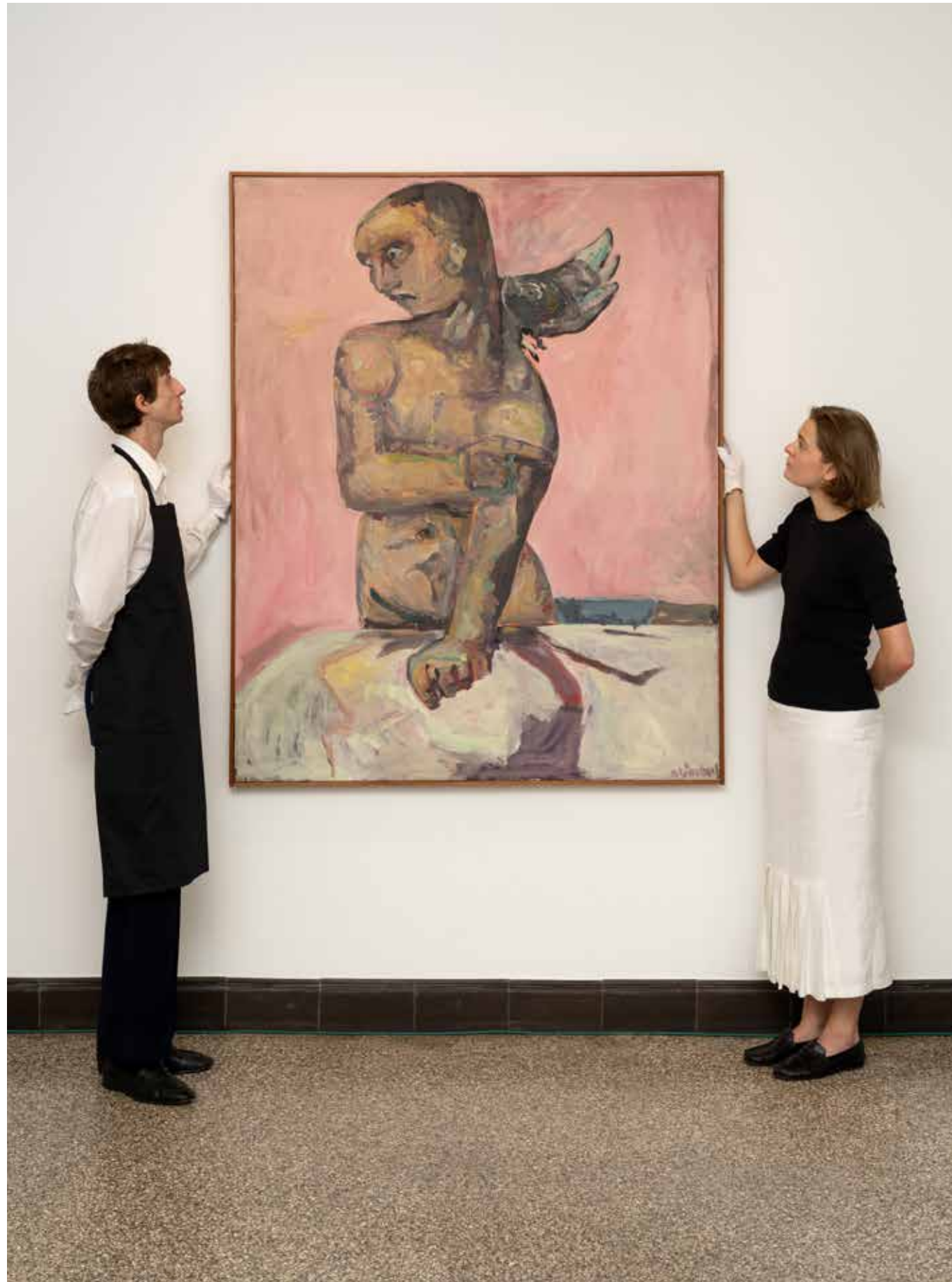
4,98 Millionen Euro für Georg Kolbe – Weltrekorde, Millionen-Lose und viel internationale Bietbeteiligung prägen eine hervorragende Sommersaison

Mit einem Weltrekord für Georg Kolbe, einem zweiten Millionen-Los für Emil Nolde und Zuschlägen bis zum Zwanzigfachen der Schätzung haben die Sommerauktionen 2026 ein Ergebnis von 19 Millionen Euro erzielt, rund 65 Prozent über der unteren Gesamtschätzung. Damit wurden die Erwartungen weit übertroffen. Mehrere Arbeiten gingen an internationale Museen und institutionelle Sammlungen.

Unbestrittener Höhepunkt des Abends war Georg Kolbes monumentaler „Tänzerinnen-Brunnen“ (1922). Das Werk, das nach einer gütlichen Einigung zwischen der Georg-Kolbe-Stiftung und den Erben nach Heinrich und Jenny Stahl auf den Markt gelangte, erzielte nach einem intensiven Wettbewerb zwischen zahlreichen sehr engagierten Bietern im Saal und an den Telefonen 4.980.000 Euro. Das überstieg die untere Schätzung von 1 Million Euro um das Fünfache. Damit wurde ein neuer Weltrekord für Georg Kolbe aufgestellt. Der Brunnen wechselte unter anhaltendem Applaus im Saal in eine Privatsammlung in den USA.



Georg Kolbe. „Tänzerinnen-Brunnen“. 1922. Schätzung: 1.000.000–1.500.000 EUR. Verkauft für **4.980.000 EUR** WELTREKORD



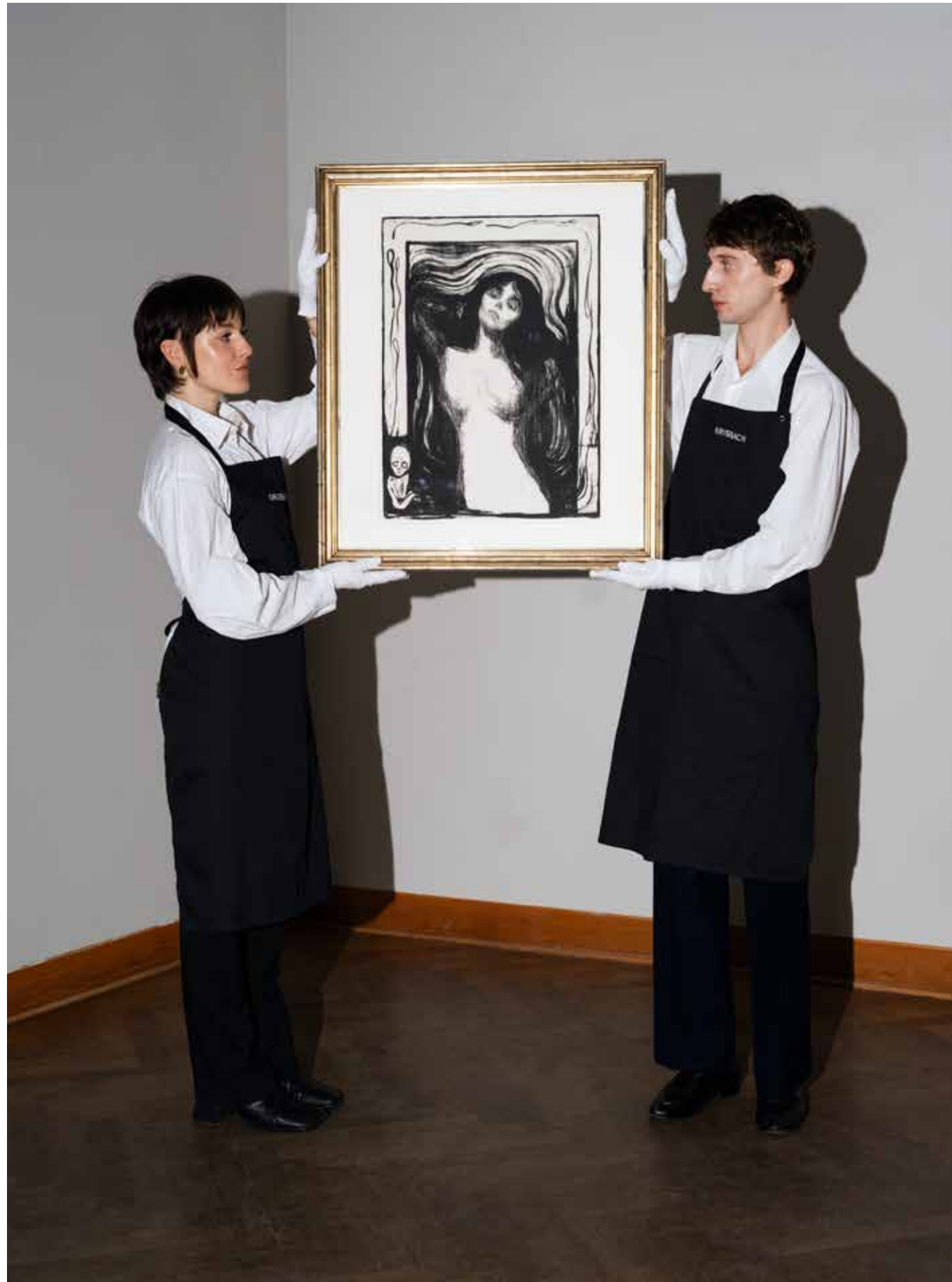
Eugen Schönebeck. „Figur mit Vogel I“. 1963/64. Schätzung: 150.000–200.000 EUR.

Verkauft für **645.000 EUR** WELTREKORD



Emil Nolde. „Astern“. 1919. Schätzung: 600.000–800.000 EUR.

Verkauft für **1.032.000 EUR**



Edvard Munch. „Madonna“. 1895. Schätzung: 150.000–200.000 EUR.

Verkauft für **451.500 EUR**



Paula Modersohn-Becker. „Selbstbildnis mit Landschaft vor Bäumen“. 1903. Schätzung: 25.000–35.000 EUR.

Verkauft für **503.100 EUR** WELTREKORD ARBEIT AUF PAPIER

„Wir sind die Boutique, nicht das Kaufhaus“

Wofür steht beim Traditionshaus Grisebach die Abteilung Zeitgenössische Kunst? Daniel von Schacky und Irene Sieberger sind sich einig: für Qualität. Im Gespräch erklären sie ihren Fokus auf behutsamer Auswahl, persönlicher Beratung und viel Erfahrung, was dem Haus schon so manchen Weltrekord beschert hat.

Was war der größte Erfolg in der zeitgenössischen Kunst bei Grisebach?

Daniel von Schacky: Ohne Zweifel das Schönebeck-Gemälde. Wir haben für Eugen Schönebeck einen neuen Weltrekordpreis erzielt – ein großes Aktgemälde mit Vogel („Figur mit Vogel I“), entstanden in den frühen 1960er-Jahren, das seit vier Jahrzehnten in einer Privatsammlung gehütet wurde. Geschätzt hatten wir es auf rund 150.000 Euro. Am Ende wurde es für 645.000 Euro zugeschlagen. Was uns besonders freut: Es ging an ein amerikanisches Museum.

Das ist das Vielfache des Schätzwertes. Was steckt dahinter?

DvS: Schönebeck ist ein Name, den viele nicht kennen – und das hat einen simplen Grund: Er hat nur 52 Gemälde geschaffen,

dann aufgehört und ist Postbote geworden. 1967, mit gerade einmal dreißig Jahren. Aber diese Werke, die er in einem kurzen Zeitraum produziert hat, stehen den

frühen Baselitz-Arbeiten in nichts nach. Der enge Austausch der beiden in dieser Zeit ist kunsthistorisch bedeutsam. Genau das ist es, was Grisebach ausmacht: Wir erkennen Qualität, auch wenn der Markt sie noch nicht eingepreist hat. Und die richtigen Sammler, die richtigen Museen spüren das sofort.

Grisebach gilt als sehr deutschlastig. Ist das ein Vorteil oder eine Einschränkung?

DvS: Beides, aber am Ende klar ein Vorteil. Unsere

Einlieferungen stammen überwiegend aus Deutschland, das stimmt. Aber unsere Käufer kommen inzwischen zu fast fünfzig Prozent aus dem Ausland. Besonders bei den Abendauktionen ist die internationale Beteiligung enorm, vor allem aus den USA. Und man darf nicht vergessen: Die großen deutschen Künstler sind globale Mar-

ken. Gerhard Richter, Georg Baselitz, Katharina Fritsch – die hängen in jedem bedeutenden Museum der Welt. Für Fritsch haben wir übrigens auch einen Weltrekord



Daniel von Schacky und Irene Sieberger im Gespräch mit Gesine Borchardt



Daniel von Schacky, Geschäftsführender Gesellschafter

aufgestellt, für ihre Polyesterskulptur „Doktor“ aus den späten Neunzigerjahren, für 258.000 Euro. Ich war im Mai in New York, da hatte sie eine Ausstellung bei Matthew Marks zu sehen. Das ist einfach die Liga, die international mitspielt. Ein Kollege aus einem englischen Haus hat mir mal gesagt: „Germany is tough to crack for us. We don't know the people.“ Und das stimmt. Wir haben über Jahrzehnte gewachsene Beziehungen zu deutschen Sammlern. Das ist unser größter Vorteil.

Aber Sie haben auch internationale Werke sehr erfolgreich verkauft.

Irene Sieberger: Absolut. In derselben Auktion, in der wir den Schönebeck verkauft haben, hatten wir auch eine große Antony-Gormley-Skulptur – 1,6 Tonnen Eisenguss, sie stand im Garten. Sie wurde auf 250.000 geschätzt, vier Bieter haben sich darum gezankt – am Ende hat eine europäische Sammlung außerhalb Deutschlands für fast 600.000 zugeschlagen. Das Beispiel zeigt: Wenn ein Gormley in London angeboten wird, ist er einer von vielen. In Deutschland ist er eine

Rarität. Und Gormley hat durch seine Verbindungen nach Wuppertal, zur Galerie Ropac und generell in den europäischen Raum eine ganz andere Sichtbarkeit hier. Dazu kommt das Praktische: Die Skulptur war bereits in Deutschland, musste also nicht eingeflogen werden. Bei fast zwei Tonnen ist das kein Detail. Den Weltrekord für Per Kirkeby über 570.000 Euro haben wir im vergangenen Jahr auch aufgestellt. Und in der letzten Auktion einen Weltrekord für Shota Nakamura, einen japanischen Künstler, der in Berlin arbeitet. Fast alle Bieter kamen aus dem Ausland, das Werk selbst auch. Es wurde für 64.000 Euro verkauft, bei einem Schätzwert von 10.000.

DvS: Und diese Erfolge führen dazu, dass wir eines der möglicherweise teuersten internationalen Lose der letzten Jahre in Deutschland in unserer Herbstauktion anbieten werden: ein bedeutendes Werk von Yves Klein.

Was ist mit der jungen, installativen, digitalen Kunst? Die taucht in Ihren Katalogen kaum auf.

IS: Das hat strukturelle Gründe. Wir sind ein Auktions-



Irene Sieberger, Leitung Zeitgenössische Kunst

haus – wir verkaufen Werke, die Menschen in ihren Wohnungen und Häusern aufhängen oder aufstellen können. Die Anzahl der Leute, die bereit sind, ein Gemälde zu kaufen, ist schlicht viel größer als die Anzahl derer, die eine Videoarbeit oder eine raumgreifende Installation wollen. Und wenn wir eine komplexe Installation verkaufen wollen, ist das Käuferprofil fast immer ein Museum. Das Problem: Museen brauchen lange Entscheidungsprozesse – und zwischen Katalogveröffentlichung und Auktionsabend liegen nur fünf Wochen. Das ist für institutionelle Kaufentscheidungen zu kurz.

DvS: Aber wir hatten durchaus schon Mutigeres, etwa eine raumgreifende Sterling-Ruby-Installation oder eine sehr explizite Skulptur der Chapman Brothers, die zu der Turner-Prize-Ausstellung in der Tate Gallery ausgestellt war. Und es gibt Käufer dafür. Manchmal überrascht uns das selbst. Aber es bleibt die Ausnahme.

Wie sieht es aus mit Hypes, wie etwa früher um junge Künstler, die sechsstellig verkauften?

DvS: Den haben wir bewusst nicht mitgemacht. Wir wis-

sen, wie das Spiel ausgeht. Unbekannte Künstler, die plötzlich mit 10.000 geschätzt werden und für 300.000 weggehen, landen zwei Jahre später bei 12.000. Der Käufer, der 300.000 gezahlt hat, weil wir es ihm angeboten haben, ruft dann irgendwann an. Das sind keine angenehmen Gespräche. Und so eine Beziehung aufs Spiel zu setzen für eine kurzlebige Spekulation – das lohnt sich nicht.

IS: Für den Künstler übrigens auch nicht: Ein guter Marktwert baut sich langsam auf, mit Galerie, Museumsausstellungen, kontinuierlicher Repräsentation. Wenn es explodiert, muss der Künstler immer wieder dasselbe produzieren, weil die Galerie es verkaufen kann. Das ist für die künstlerische Entwicklung schlicht ungesund.

Was sind die dominanten Trends im Markt gerade?

IS: Künstlerinnen. Ganz klar und nach wie vor. Von Gabriele Münter über die Surrealistinnen bis zu Katharina Fritsch, Lynda Benglis, Sheila Hicks – diese Neubewertung ist real und hat noch Luft nach oben. Ein gutes Beispiel ist der Vergleich zwischen Alberto Giacometti und

Germaine Richier, die zur gleichen Zeit vergleichbare Skulpturen geschaffen haben. Giacometti kostet heute fünf Millionen, Richier eine Million. Vor zehn Jahren hätte man sie für 200.000 bekommen. Der Markt hier holt langsam auf, weil hochqualifizierte Künstlerinnen lange unterbewertet waren. Das wird sich weiter korrigieren. Und dann gibt es natürlich die Wiederentdeckungen. ZERO zum Beispiel war vor zehn Jahren so ein Moment – plötzlich schauten alle neu hin, und das bedeutete nicht nur Mack, Piene, Uecker, sondern auch Yayoi Kusama und Yves Klein. Das passiert ständig. Kunst ist permanent in Bewegung.

Wer ist Ihre neue Käuferschaft?

IS: Meistens Menschen zwischen vierzig und sechzig: Selfmade-Unternehmer, viele kommen aus der Gründerszene und fangen jetzt an, Kunst zu kaufen. Auffällig ist, wie stark der Anteil der Frauen als eigenständige Sammlerinnen gestiegen ist. Bei einem Cindy-Sherman-Werk hat beispielsweise eine ausländische Sammlerin mitgeboten, die dezidiert nur Künstlerinnen kauft und ihre Sammlung der Geschichte weiblicher Kunst im 20. Jahrhundert widmet. Das ist ein formalisierter, ernsthafter Ansatz – kein Trend, sondern eine Haltung.

Was ist der Unterschied zwischen einem Käufer und einem Sammler?

DvS: Ein Käufer kauft Werke, weil er sie liebt und in seinem Leben haben möchte. Irgendwann hängt das Haus voll, und er ist glücklich. Ein Sammler hingegen kauft mit einem roten Faden, einem Thema, einem Ziel. Der geht auf die Art Basel mit einer Liste im Kopf: diese Galerie, diese Künstler, diese Richtung. Das ist kein Werturteil – der Käufer liebt seine Werke nicht weniger. Aber der Sammler hat eine Mission.

Und Investoren?

DvS: Die gibt es, aber sie sind selten an beiden Enden des Spektrums wirklich konsequent. Die meisten sind irgendwo in der Mitte. Und das Interessante: Die Sammler, die finanziell am erfolgreichsten waren, haben immer mit den Augen gekauft, nie mit den Ohren. Die haben ein Werk geliebt, sechzig Jahre nicht hergegeben – und über diese Zeit hat sich alles verändert. Was ein Werk wirklich wertvoll macht, ist diese Rarität: dass es Teil der

Familie war, über dem Kamin hing und nun zum ersten Mal wieder an die Öffentlichkeit kommt.

Was ist in der zeitgenössischen Kunst Ihre größte Herausforderung?

DvS: Der Wettbewerb. Alle Häuser – die großen anglo-amerikanischen wie die deutschen – jagen mehr oder weniger dieselben Werke. Unsere Antwort darauf sind Beziehungen und Expertise. Wenn wir ein Werk wie den Schönebeck anbieten, wissen wir schon im Vorfeld, wer sich dafür interessieren könnte – und der Einlieferer, ein Sammler seit den Siebzigern, war begeistert: nicht nur wegen des Preises, sondern weil das Bild in ein Museum geht. Wenn man so will, sind wir die Boutique unter den Auktionshäusern, nicht das Kaufhaus. Wir haben nicht fünftausend Lose pro Saison, sondern eine über-



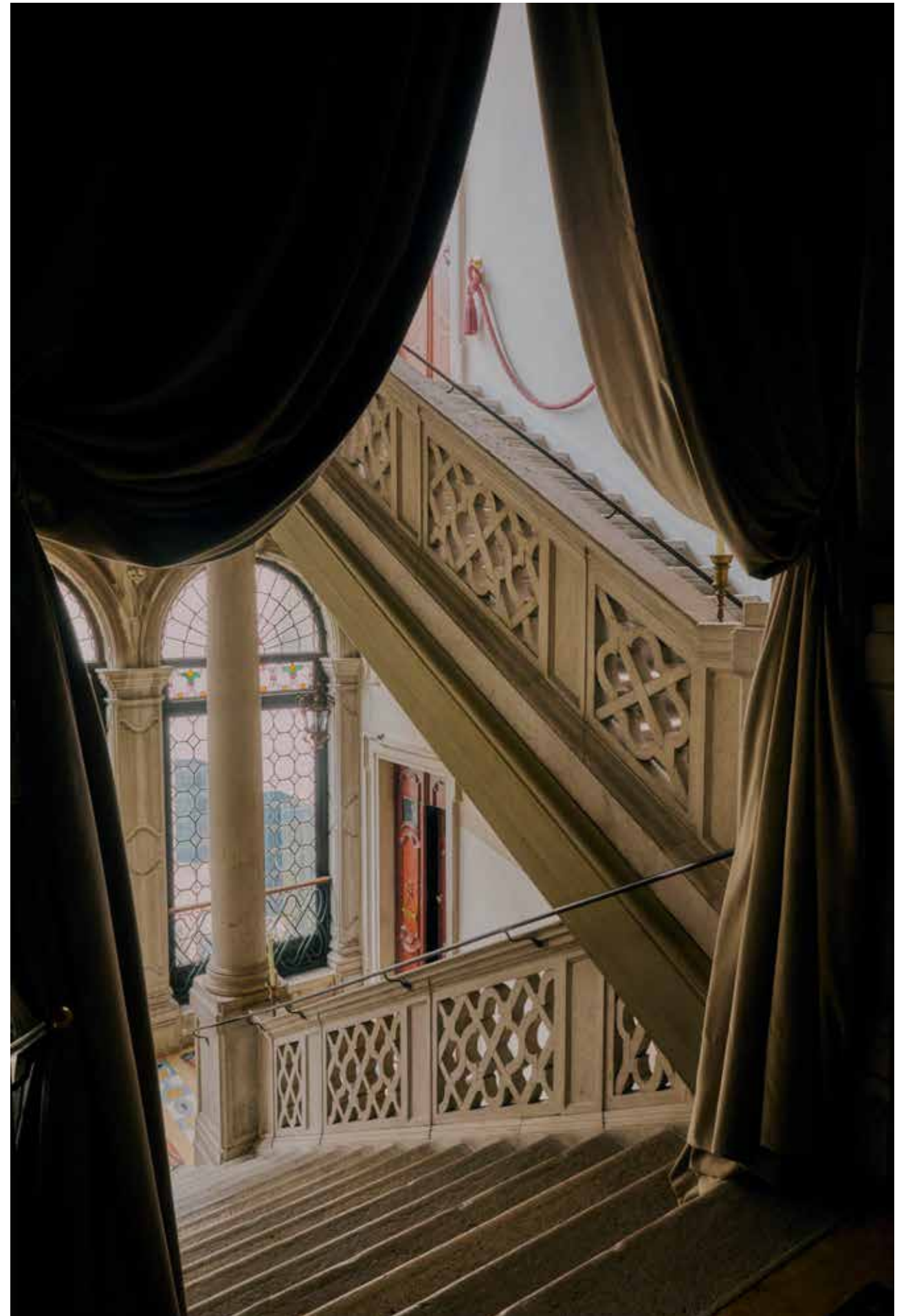
William N. Copley. „The Kids No Trooper“. 1989. Verkauft für: 290.250 EUR

schaubare Zahl, und für jedes davon setzen wir uns gezielt ein. Wenn ein Interessent von uns eine Empfehlung bekommt, weiß er: Die ist gezielt. Die wurde ihm nicht per Algorithmus zugeschickt. Das ist der Unterschied.

Text: Florian Siebeck
Fotos: Stefan Giftthaler

Vorsprung durch Schönheit

In der Fondazione Dries Van Noten zeigt der belgische Modedesigner, dass er sein eigentliches Handwerk noch immer beherrscht: Welten zu erschaffen, wie vielleicht nur er sie erfinden kann



Der im späten 15. Jahrhundert erbaute Palazzo Pisani Moretta befindet sich im Sestiere San Polo mit Blick auf den Canal Grande und war fast vier Jahrzehnte lang im Besitz eines Zweigs der Patrizierfamilie Pisani.



Bescheidenheit zählt nicht zu den architektonischen Tugenden des Palazzo Pisani Moretta. Der gotische Patrizierpalast am Canal Grande wurde im 18. Jahrhundert mit der ganzen Entschlossenheit des Rokoko ausgestattet: prunkvolle Kronleuchter (noch heute mit echten Kerzen), intarsierte Marmorböden, theatralische Deckenfresken von Jacopo Guarana und Giovanni Battista Tiepolo – genau das, was Dries Van Noten und sein Partner eigentlich nicht gesucht hatten, als sie nach einem Ort für ihre Stiftung suchten. Doch manche Gebäude lassen einem keine Wahl. „Es wäre ein Frevel gewesen, ihn nicht zu kaufen“, sagt Van Noten.

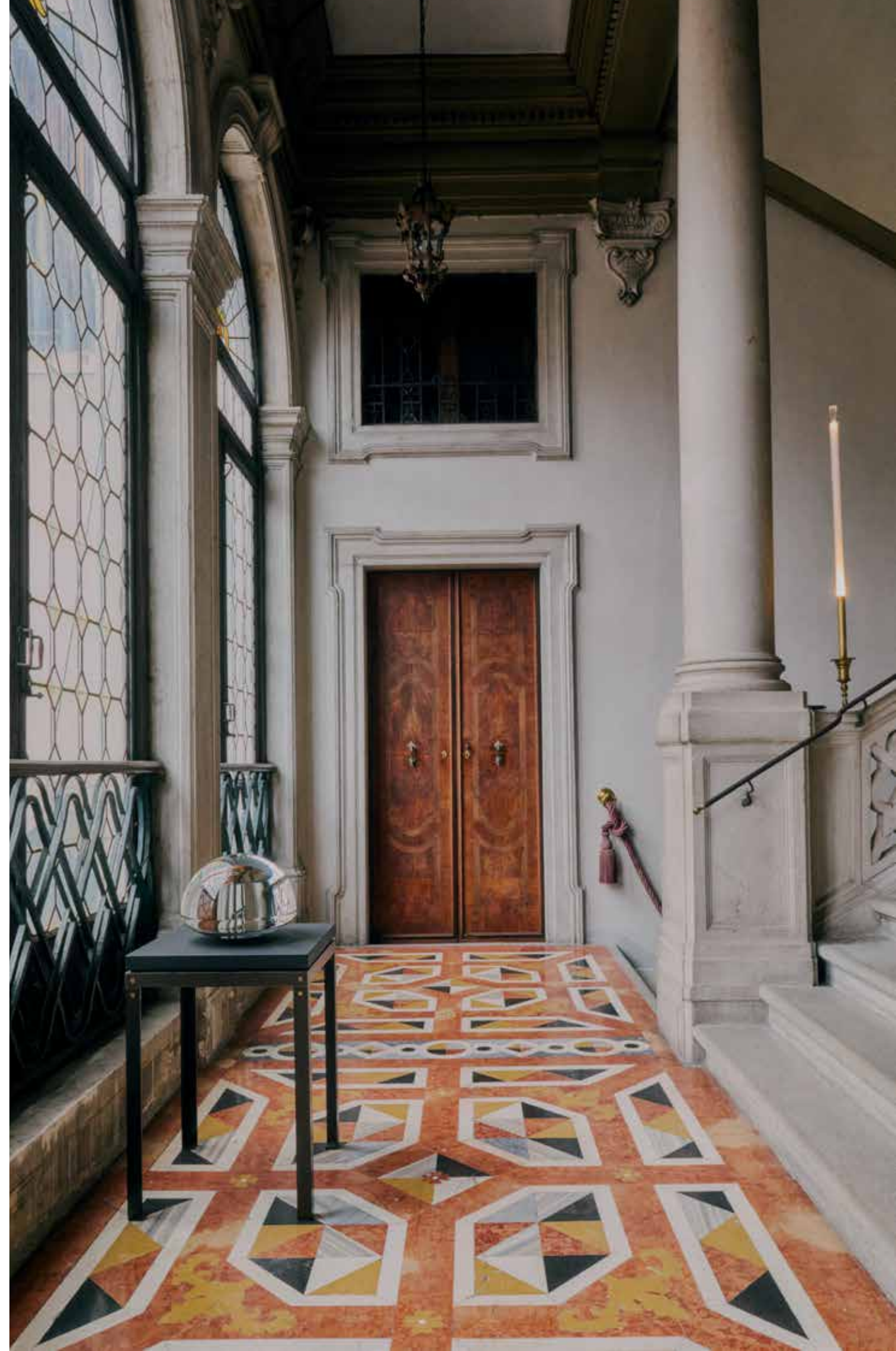
Bei aller Pracht besäßen die Räume etwas erstaunlich Zartes, beinahe Menschliches. Anders als viele venezianische Paläste sei der Palazzo nicht über Jahrhunderte hinweg von einer Epoche nach der anderen überschrieben worden. Seine entscheidende Verwandlung lasse sich vielmehr ziemlich genau auf die 1730er-Jahre datieren. So sei ein Tempel des Savoir-faire entstanden, der trotz allem ausgewogen, beinahe leicht wirke – und den Exponaten tatsächlich Raum lasse. Meistens

jedenfalls. Denn bisweilen hat der Palazzo durchaus seine eigenen Vorstellungen davon, wer hier wen zur Geltung bringt.

Nach seinem Rückzug aus der Mode fand Van Noten, es sei an der Zeit, etwas zurückzugeben. Dem Handwerk, oder genauer: der Kunst des Machens, des Schaffens, der menschlichen Geste. Fast vier Jahrzehnte lang hatte er es selbst vorgelebt, nie bloß Kleidung entworfen, sondern körperlich bewohnbare Welten, die Besucher seiner Modenschauen bisweilen zu Tränen rührten. Schlichte Baumwollhemden trafen auf Pailletten und Jacquard, indische Stickereien auf handbemalte Seidenstoffe aus Como, Romantik auf Avantgarde, Strenge auf Rausch. Alles war opulent, aber nie ostentativ.

Noch heute gestaltet Van Noten die Boutiquen der Marke selbst. Jede ist eine kleine Wunderkammer: hier ein van Dyck über einem Kolonialsofa, dort Cocteau neben einem rot lackierten Bridge-Tisch. Die Fondazione sei deshalb kein Bruch mit seiner bisherigen Arbeit, sagt er, sondern deren konsequente Fortsetzung. Verändert habe sich nur der Rahmen. Noch immer gehe es um Neugier, um Respekt vor dem Handwerk

Oben: Dries Van Noten vor dem Palazzo Pisani Moretta. Rechts: Auch die Räume zeigen Höhepunkte der Handwerkskunst, unter anderem die ornamental gegliederten Terrazzoböden.





Im Dialog über die Jahrhunderte: Steven Shearers Fotografie „Whiskered Sentinel“ von 2024 (mit freundlicher Genehmigung des Künstlers sowie der Galerien Eva Presenhuber und David Zwirner) begegnet dem Porträt von Pietro Vettor Pisani eines unbekannten Künstlers aus dem 18. Jahrhundert. Im Vordergrund steht ein Flügel von Julius Blüthner („Grand Piano 36437“, 1893).

und um die Überzeugung, dass das Ganze interessanter ist als die Summe seiner Einzelteile. „Aber alles hat weniger Dringlichkeit. Dafür gibt es mehr Raum, damit sich die Dinge in ihrem eigenen Rhythmus entfalten können. Damit sie weiterwachsen, aufeinander reagieren, überraschen.“ „The Only True Protest Is Beauty“ hat Van Noten die erste Präsentation im Palazzo Pisani Moretta genannt, nach einem Satz des amerikanischen Songwriters und Aktivisten Phil Ochs, eines Zeitgenossen von Bob Dylan. „Er hat mich sofort getroffen“, sagt Van Noten. „Nicht, weil darin ein völlig neuer Gedanke steckte, sondern weil er etwas ausdrückte, das ich im Grunde immer schon empfunden hatte. Mir hatten nur die Worte dafür gefehlt.“

Van Noten inszeniert die Ausstellung als assoziativen Parcours ohne eindeutige Erzählung, in dem Harmonie und Dissonanz, Pracht und Vergänglichkeit, Zartheit und Unbehagen einander fortwährend ablösen. Großformatige Fotografien von Steven Shearer bilden die Bühne für Kleider von Christian Lacroix und Rei Kawakubo für Comme des Garçons, die auf den ersten Blick kaum weiter voneinander entfernt sein könnten: hier der historische Überschwang der Couture, Brokat, Volumen, das ganz große Theater; dort Entwürfe, die sich gegen die Vorstellung sperren, überhaupt noch Kleider sein zu müssen. Dazwischen steht ein Entwurf des palästinensischen Designers Ayham Hassan als Erinnerung daran, dass man nicht nur trauern darf, sondern träumen können muss.

Doch die Mode ist hier nur Teil einer weit größeren Erzählung. Mehr als 200 Arbeiten von über 50 Gestalterinnen und Gestaltern verschiedenster Disziplinen hat Van Noten im Palazzo versammelt – wobei er sich für Kategorisierungen nur bedingt interessiert. Entscheidend sei, ob man die Hingabe spüre, die Berufung oder Begabung erkenne, aus der ein Stück entstanden ist. „Die Vorstellung, dass ein Gegenstand, der benutzt oder getragen wird, ein geringeres intellektuelles oder emotionales Gewicht haben soll als einer, der nur betrachtet wird, war mir immer fremd“, sagt Van Noten. „Das Wissen und die Sensibilität der Kunsthandwerker, mit denen ich gearbeitet habe, waren nicht weniger tiefgreifend als die der Künstler, die ich bewundere.“

Van Noten war immer dafür bekannt, gerade nicht mit dem zu arbeiten, was ihm auf Anhieb gefiel. Er griff zu Farben, die er zunächst selbst nicht schön fand, und zu Möbeln, die er erst lieben lernte, wenn er sie in einen anderen Kontext stellte. „Mich hat schon immer stärker

interessiert, was mich anfangs irritiert oder verunsichert. Eine Schönheit, die einem sofort alles preisgibt, ist schnell wieder vergessen. Die Dinge, die man sich erst erschließen und allmählich verstehen muss, bleiben meist länger bei einem.“ Es seien Dinge, die einen zwingen, ein zweites Mal hinzusehen. „Die etwas an der eigenen Wahrnehmung verschieben, ohne einem genau zu erklären, was sich eigentlich verändert hat.“

„Es geht beim Handwerk weniger darum, die Vergangenheit zu konservieren, als vielmehr darum, ein Gespräch am Leben zu halten – ein Gespräch, das lange vor uns begonnen hat und noch lange nach uns weitergeführt werden sollte.“

Dries Van Noten

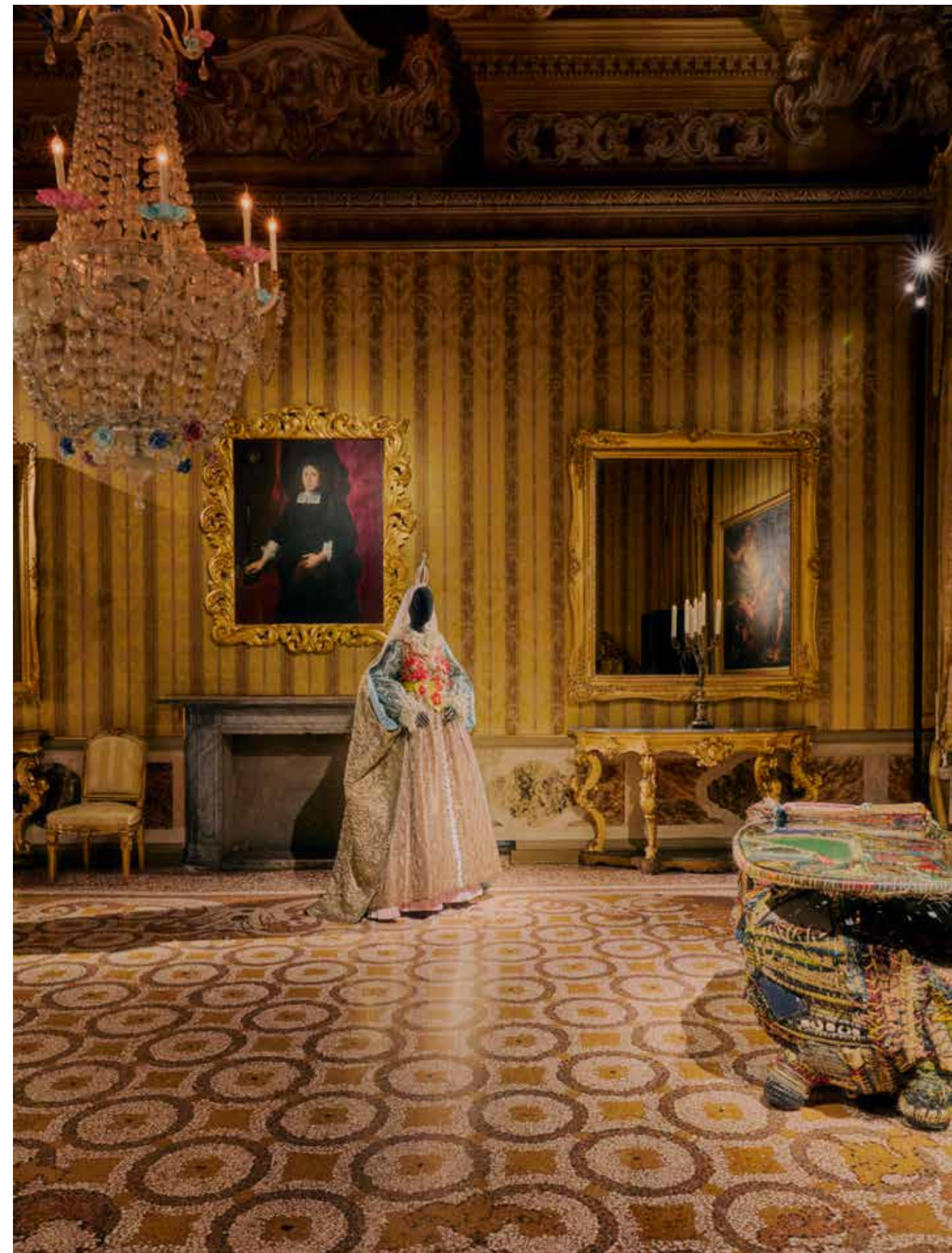
Kuratiert hat Van Noten die Ausstellung gemeinsam mit dem Belgier Geert Bruloot. Sobald etwa die Hälfte eines Raumes stand, begannen sie, ihn wie eine Collage zu behandeln: fügten hinzu, nahmen weg, verschoben, verdichteten. „Ich versuche immer zu spüren, ob die Dinge miteinander sprechen“, sagt Van Noten. „Ob sich ein Rhythmus einstellt, der die Menschen durch eine Erfahrung trägt. Wenn eine Kombination funktioniert, hören die Werke auf, voneinander getrennte Dinge zu sein. Jedes verändert den Blick auf das nächste.“ Im Grunde, habe er schon seine Kollektionen auf diese Weise aufgebaut. Nur mit einem entscheidenden Unterschied: „In der Mode bewegt sich alles auf einen Abschluss zu, auf den Moment, in dem die Erzählung ihren Zielpunkt erreicht. Hier bleibt sie offen.“

Die Besucher sollen ihre eigenen Schlüsse ziehen, in ihrem eigenen Tempo – und womöglich ganz andere als jene, die Van Noten selbst im Sinn hatte. Diese erste Präsentation sei nur eine Fingerübung, sagt er. Die Stiftung müsse ihre Stimme erst noch finden. Künftig soll es hier deshalb nicht nur Präsentationen geben, sondern auch Gespräche und Residenzen. Und weil Handwerk für Van Noten ohnehin nicht an ein bestimmtes Gewerk gebunden ist: Warum nicht einmal Köchinnen einladen? Oder Dichter? Oder junge Winzer? Van Noten weiß, dass er das Handwerk nicht im Alleingang wird retten können. Aber niemand kann ihm vorwerfen, er hätte es nicht zumindest versucht.

www.fondazionevannoten.org



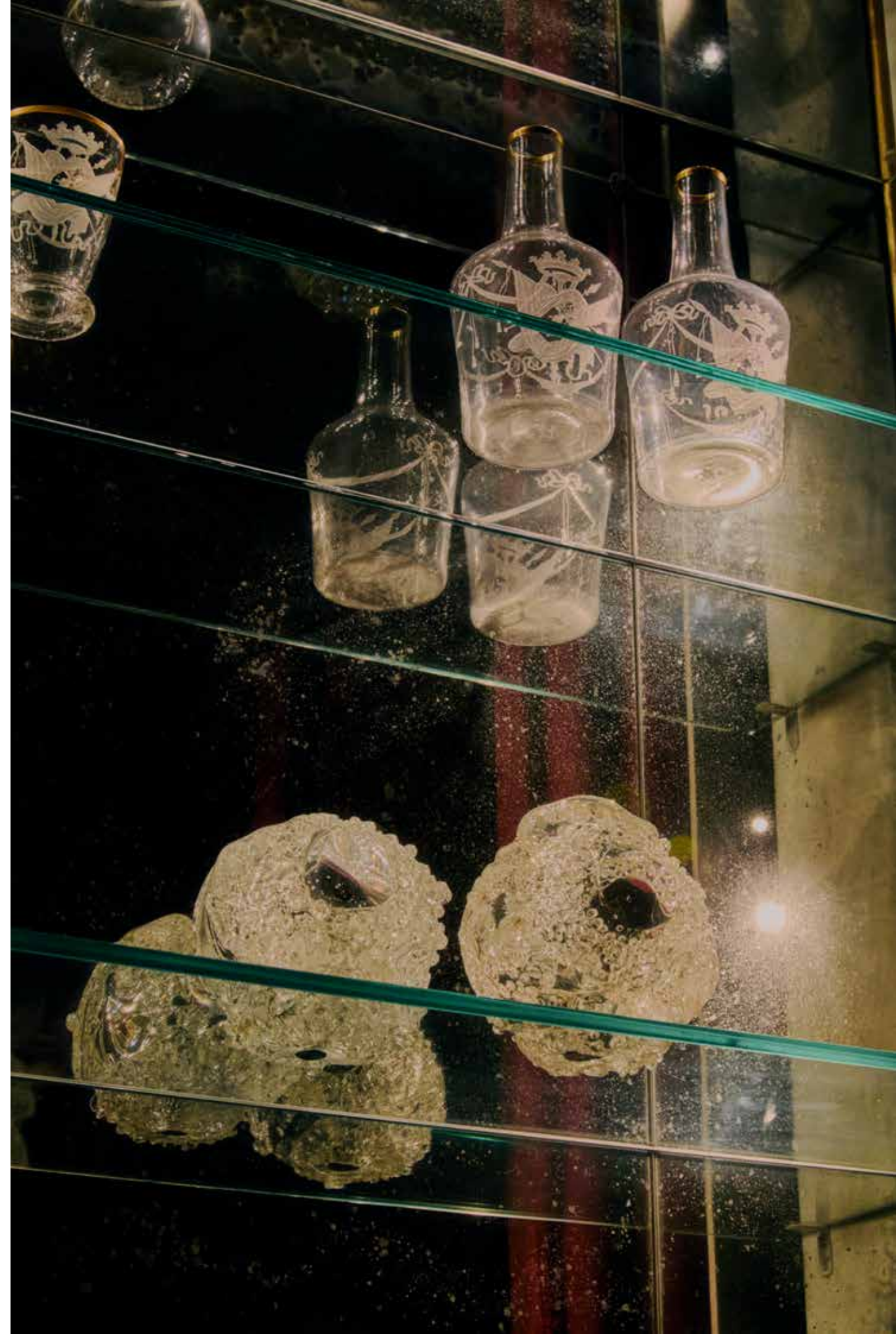
Mit seinen aus Karton, ausrangierten Baumaterialien und anderen Fundstücken komponierten Skulpturen setzt der belgische Bildhauer Peter Buggenhout der opulenten Pracht des Palazzo eine bewusst raue Materialität entgegen. „The Blind Leading the Blind #48“ (2012) eröffnet die Ausstellung als monumentale, von Hausstaub überzogene Figur. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Axel Vervoordt Gallery.



Links: Die in Murano gefertigten Glasobjekte der japanischen Künstlerin Ritsue Mishima reflektieren Licht, Farbe und Raum und treten in einen Dialog mit der historischen Architektur und den Gemälden des Palazzo. Oben: Der Themenraum „Chaos und Ordnung“ vereint Familiengeschichte, sakrale Malerei und zeitgenössisches Design: Im Vordergrund Misha Kahns Schreibtisch „An Uncertain Task“ (2018), in der Mitte ein Haute-Couture-Ensemble von Christian Lacroix (Herbst/Winter 2001), im Hintergrund das Porträt des Francesco Pisani sowie Paolo Fiammingos „Jakobs Traum“.



„Das Wissen, das in einem Stück Glas steckt, ist nicht geringer als jenes, das sich in einem Gemälde findet. Der Gedanke, der in einem Kleidungsstück zum Ausdruck kommt, ist nicht weniger wert als der Gedanke, der in einer Skulptur steckt. Eine konstruierte Hierarchie sagt hier, wie in den meisten Fällen, mehr über die Wertvorstellungen der Menschen aus, die sie eingeführt haben, als über die Werke selbst.“ *Dries Van Noten*



In besten Händen

Ohne Restauratorinnen und Restauratoren ließen sich Kunst und kulturelles Erbe nicht bewahren. Auch für Grisebach ist ihre Arbeit unverzichtbar. Der Beruf bewegt sich zwischen Wissenschaft und Handwerk, verlangt hohe fachliche Expertise ebenso wie größte Präzision. Vor allem aber lebt er von der tiefen Wertschätzung für jedes einzelne Werk.
Vier Porträts





Thomas Lucker – Restaurator für Skulpturen und Bildhauer

Thomas Lucker ist kein Grübler. Eher einer, der mutig anpackt – und zuweilen auch kontroverse Entscheidungen trifft. Zum Beispiel 2010, als er empfahl, die verwitterte Beton-Kopie des Berliner Goethe-Denkmal zu entsorgen und stattdessen das Original aus Carrara-Marmor wieder im Tiergarten aufzustellen. „Da ging schon ein Raunen durch die Zunft“, sagt er. Es gab Bedenken, der Marmor könnte Wind und Wetter nicht standhalten. Bis heute zumindest tut er es. Lucker fällt solche Entscheidungen nicht aus Hochmut oder Ignoranz, sondern auf Basis sorgfältiger Materialanalysen und jahrzehntelanger Erfahrung. Seit über 40 Jahren arbeitet er in seinem Beruf. Am einzelnen Objekt, als „Arzt für Artefakte“, wie er sagt, etwa für Grisebach, oder als Planer komplexer Restaurierungsvorhaben. Aktuell ist er verantwortlich für Tausende Exponate, die nach der Sanierung des Römisch-Germanischen Museums Köln in einer neuen Ausstellung gezeigt werden. Zudem gestaltet er die Neupräsentation altägyptischer Monumentalarchitektur im noch zu errichtenden

vierten Flügel des Berliner Pergamonmuseums. Aufgewachsen ist Lucker in einer weltoffenen, aber wenig kulturrainen Familie. Einen Großteil seiner Kindheit verbrachte er auf einem Schiff, der Vater war Kapitän. Lucker genoss das, noch mehr aber genoss er es, mit Freunden die „Odyssee“ nachzuspielen. Er wollte damals Archäologe werden, später Bildhauer. Nach einer Lehre als Steinmetz studierte er Kunst. Bis heute arbeitet er sowohl als freier Bildhauer wie auch als Restaurator. Als solcher sucht er nach pragmatischen Lösungen. Am Ende sei alles eine Risikoabwägung, wie beim Goethe-Denkmal, meint Lucker. Man müsse akzeptieren: „Der Mensch ist vergänglich, und sein Werk ist es auch.“ Natürlich tut Lucker alles, um wertvolle Objekte zu schützen – und verwahrt sich auch nicht per se gegen die Aufstellung von Kopien anstelle von Originalen. „Wenn man Kunstwerke aber aus zu großer Vorsicht im Depot wegsperrt, dann ist es, als würden sie nicht existieren!“



Felizitas zur Lippe – Gemälderestauratorin mit Schwerpunkt auf dem 19. Jahrhundert

Bevor Felizitas zur Lippe eingreift, schaut sie erst einmal sehr genau hin. „Man muss mit dem Bild aufs Du kommen“, sagt sie. Die Diplomrestauratorin will verstehen: Was macht ein Werk aus, was hat es im Laufe der Zeit erlebt? Mit Forschergeist und feinem Spürsinn untersucht sie Rahmen, Leinwand und Malschichten. So offenbart sich ihr vieles, was der Laie nicht sieht. Eine Künstlersignatur etwa „verrät unter der Lupe durch winzige Craquelé-Risse ihr wahres Alter“ – und kann sich womöglich als nachträgliche Hinzufügung entpuppen. Etiketten, Inventarnummern oder Stempel liefern weitere Hinweise auf die Geschichte eines Werks. Erst wenn sie alle verfügbaren Puzzleteile zusammengesetzt hat, entscheidet Felizitas zur Lippe, was zu tun ist, wie die Originalsubstanz eines Gemäldes mit möglichst minimalem Eingriff gesichert werden kann.

Seit 25 Jahren widmet sie sich ihrem Beruf. Neben Griesbach, wo sie als Expertin im Bereich der klassischen Moderne und des 19. Jahrhunderts gefragt ist, arbeitet sie als Restauratorin für alle Epochen mit privaten

Sammlungen, Museen oder Versicherungen zusammen. Die Liebe zur Kunst begleitet sie schon seit ihrer Kindheit. Zusammen mit ihrer Großmutter streifte sie durch Museen, ein Praktikum führte sie zur Restaurierung. Sie beließ es daraufhin aber nicht beim Studium zur Diplomrestauratorin, sondern machte auch noch einen Magister in Kunstgeschichte. Was sie an ihrem Beruf fasziniert, ist die „hochkomplexe Herausforderung, Werke in ihrer materiellen, historischen und kunstwissenschaftlichen Gesamtheit“ zu erfassen und zu bewahren.

Das Ergebnis ihrer Arbeit ist nicht laut. Es zeigt sich weniger in einem plakativen Vorher-nachher-Effekt als vielmehr in einer zarten optischen Wandlung. Mit großer Wirkung: Der Blick des Betrachters wird frei. Er bleibt nicht hängen, richtet sich nicht auf Schmutz oder Fehlstellen, sondern auf das, worum es geht: auf das Werk selbst und seine wiederhergestellte Ausdruckskraft.





Stefanie Schulze Buschhoff – Papierrestauratorin

Sie war in der elften Klasse, da besuchte Stefanie Schulze Buschhoff den Dom in ihrer Heimatstadt Münster. Eine Kapelle war eingerüstet, und auf dem Gerüst stand ein Mann, der mit feinem Pinsel einen Sternenhimmel ausbesserte. Die beiden kamen ins Gespräch, und sie erfuhr: Der Mann war Restaurator. Da war für sie klar, „das wollte ich auch machen“. Die konzentrierte, handwerkliche Arbeit faszinierte sie, und in der späteren Ausbildung verlor sie ihr Herz ans Papier. Seit 30 Jahren arbeitet Schulze Buschhoff nun in ihrem Beruf. Und fast genauso lange für Grisebach.

Wir besuchen sie auf dem Land bei Berlin, wo sie lebt und arbeitet. Im Garten scheint die Sonne, auf einer Wiese dahinter weiden Pferde, von irgendwo ruft ein Pfau. Ihre Werkstatt ist hell und geräumig. Die meisten Arbeiten, die hier auf dem Tisch landen, stammen aus dem 20. Jahrhundert. Gerade liegen Grafiken von Chagall und Lyonel Feininger bereit. Zarte Risse müssen geschlossen, kleine Knicke geglättet werden. Bei

den Knicken müsse sie aufpassen, dass das Blatt am Ende nicht platt sei „wie eine Flunder“. Wie viel sie an einem Werk mache, hänge zwar immer vom Kunden ab und davon, was er „weggucken“ könne. Für Schulze Buschhoff gilt jedoch, wie für fast alle Kolleginnen und Kollegen heute: weniger ist mehr, eher konservieren als restaurieren. „Die besten Restauratoren sind die, die ihre Hände in den Schoß legen“, habe ihr Ausbilder immer gesagt. Schulze Buschhoff arbeitet für private Sammler und Stiftungen, in der Selbstständigkeit fühlt sie sich am wohlsten. Eine Stelle am Museum sei zwar reizvoll, sagt sie lachend, „aber da muss man für jeden Bleistift drei Anträge stellen. Das ist nichts für mich.“ Kunst besitzen muss Schulze Buschhoff nicht. Sie ist dankbar, tollen Werken zu begegnen, kann sie aber ebenso gut wieder ziehen lassen. Entscheidend sei, ihnen das mitzugeben, was sie brauchten: einen „Rucksack für die Zukunft“.



Katharina Martinelli – Restauratorin für zeitgenössische Kunst

In Katharina Martinellis Berliner Atelier geht es bunt und herzlich zu. Die Diplom-Restauratorin arbeitet hier im engen Austausch mit Universitäten und bewusst im Team. Zu dem gehören eine Studiomanagerin sowie Isa von Lenthe, die als studierte Restauratorin den Erfolg des Unternehmens mitträgt. „Roeck Restaurierung“ widmet sich neben klassischen Gemälden hauptsächlich der zeitgenössischen Kunst – und die hält stets neue Herausforderungen bereit. Man brauche ein Netzwerk von Experten aller Fachbereiche, mit denen man sich austauschen könne, sagt Martinelli. Das Studium vermittle zwar ein solides Fundament, bereite aber nicht auf jeden Einzelfall vor. Die Materialvielfalt ist enorm, sie reicht von Latex über Eierschalen und Kaviar bis hin zu Polyurethanschaum. Entsprechend ungewöhnlich fallen manchmal die Lösungen aus. So half bei einem Kratzer in einem Acrylglas-Werk schon mal eine Werkstatt für Autopolituren mit ihrem Know-how. Auch Künstlerinnen und Künstler suchen Martinellis Rat.

Sie unterstützt bei der Materialwahl für neue Arbeiten und bedenkt deren Alterung. „Langweilig wird mir in diesem Job einfach nie.“ Prägend war für Martinelli ihre Zeit in New York, als sie nach dem Studium für Restaurator Christian Scheidemann arbeitete, eine Koryphäe in der zeitgenössischen Kunst. Von ihm lernte sie, nicht nur chemische Eigenschaften eines Materials, sondern auch dessen Bedeutung im Kontext der künstlerischen Intention zu beachten. So bürstet sie manches gegen den Strich: Wäre es nicht in Ordnung, eine Jeff-Koons-Skulptur mit einem Kratzer rundum neu zu lackieren, auch wenn das dem Restauratoren-Ideal vom minimalen Eingriff fundamental widerspricht? Weil Koons sein Werk nun mal so haben will, makellos wie ein frisch ausgepacktes iPhone. Und sollte man Eat Art überhaupt restaurieren, wenn sie doch zum Verzehr bestimmt ist? Kunst muss in Würde altern, findet Martinelli, „auch wenn das bedeutet, manchmal zuzulassen, dass sie einfach verschwindet“.



Skulpturen im Park

In einem Park südlich von München präsentiert Grisebach in Zusammenarbeit mit der Stiftung für Kunst und Kultur, Bonn, acht Skulpturen von Anthony Cragg, Leiko Ikemura, Jaume Plensa und Bernar Venet. Die Arbeiten, kuratiert von Walter Smerling, zeigen eindrucksvoll, wie Naturräume zum Resonanzkörper für Kunst werden können. Zwischen Bäumen und Wiesen treten sie in einen vielstimmigen Dialog über Material, Maßstab und Menschlichkeit





Leiko Ikemura

Schon als Kind wusste Leiko Ikemura, dass sie ihren eigenen Weg gehen und dafür alles geben würde. Die Künstlerin wurde in Tsu, Präfektur Mi, in Japan geboren und lebt heute in Berlin. „Eine Skulptur ist nicht nur ein Objekt, sondern auch die Atmosphäre, die sie umgibt“, sagt sie. Die Natur sei dabei eine Kraft der Symbiose. Material und Form sind ohnehin untrennbar miteinander verbunden. „Das eine bedingt das andere, und Material ist beständig, wenn es die Verwandlung zulässt.“ Die Leere empfindet sie übrigens als ebenso stark: „Vielleicht sind wir uns dessen gar nicht bewusst, aber fehlende Formen sind Transzendenz, ein heiliges Nichts.“ Nachts, wenn Leiko Ikemura schläft, begibt sie sich auf großartige Reisen.



Links: Leiko Ikemura. „Cat Girl Lying“. 2021. Bronze, patiniert. 55 x 60 x 181 cm
Oben: Leiko Ikemura. „ma donna salt“. 2025. Bronze, patiniert. 260 x 110 x 100 cm



Jaume Plensa

Den großformatigen Skulpturen von Jaume Plensa begegnet man im öffentlichen Raum unter anderem in Madrid, Seoul und seiner Geburtsstadt Barcelona. In Oberbayern tritt seine Skulptur „Yolandita“ in eine Beziehung mit einer Umgebung, die fernab der Großstadt existiert: „An diesem Ort zeigt sich der ewige Dialog zwischen Kunst und Natur deutlich. Die Werke werden durch ihre Umgebung bereichert und finden zwischen den Bäumen und Blumen des Gartens ihre Vollendung“, sagt er. Ein Zustand, dem sich ein Künstler laut Plensa höchstens annähert: „Paul Valéry sagte, ein Gedicht sei niemals vollendet, es werde lediglich aufgegeben. Das ist eine sehr treffende Art, den vielleicht schwierigsten Moment des Schaffens auszudrücken: das Loslassen des Kunstwerks!“

Jaume Plensa. „Yolandita“. 2024. Bronze, weiß lackiert. 195 x 133 x 166 cm



Bernar Venet

Unordnung, Unbestimmtheit und Unvorhersehbarkeit – diese Begriffe liegen Bernar Venets Skulpturen aus rotorangem Cortenstahl zugrunde. Der französische Bildhauer studierte in Nizza und lebt noch heute in der Provence. „Ein Kunstwerk“, sagt er, „besitzt seine eigene Identität; es trägt einen autonomen ästhetischen und theoretischen Gehalt in sich. Seine eigentliche Bedeutung liegt vor allem in den Gedanken, die es hervorbringt, und in den neuen Perspektiven, die es für unser Verständnis von Kunst eröffnet.“ Dabei gehe es ihm um Kreativität: „die Fähigkeit, neue Lösungen zu entwickeln, bestehende Grenzen zu überschreiten und eine bislang ungekannte Sicht auf die Welt zu entwerfen“.

Oben: Bernar Venet. „195.5 Arc x 14“. 2012. Cortenstahl. 280 cm, Ø 475 cm
 Links: Bernar Venet. „Indeterminate Line“. 2019. Walzstahl. 194 x 230 x 184 cm



Anthony Cragg

„Wenn wir von Dingen und Objekten sprechen, die es in der Welt so gibt, sind Skulpturen eine absolute Seltenheit“, sagt Anthony Cragg, „sie sind originale verrückte neue Formen, die der Menschheit angeboten werden. Eine neue Form bedeutet neue Emotionen, neue Ideen und neue Freiheiten, die ermöglicht werden.“ Der deutsch-britische Künstler begann ab den 1980er-Jahren, sich Techniken wie Zeichnung, der Bronze- und der Holzplastik zuzuwenden. Zur gleichen Zeit lehrte er bereits an der Kunsthochschule Düsseldorf. „Ich bin kein Bildhauer, der etwas abbildet, das schon existiert“, sagt er. Ihn interessiere vielmehr, wie Formen eigentlich aufgebaut sind. 1988 wurde Cragg mit dem renommierten Turner Prize ausgezeichnet.

Anthony Cragg. „3D-Incident“. 2023. Bronze. 280 x 195 x 269 cm



Sidequest: Kultur!

Dr. Anna Ballestrem kuratiert bei Grisebach Ausstellungen und macht Gespräche, Austausch und Begegnungen möglich

Im Sommer 2017 baute die Klasse von Thomas Zipp ihre Zelte in der Universität der Künste Berlin ab – und bei Grisebach wieder auf. Im wörtlichen Sinne: Für eine Ausstellung verwandelten die Studierenden den White Cube in der Fasanenstraße in einen temporären Campingplatz und entwickelten Arbeiten eigens für den Ort. Im Herbst knüpft Grisebach an diese besondere Zusammenarbeit an: In Erinnerung an den Berliner Künstler Thomas Zipp, der im Frühjahr 2026 überraschend starb, widmet unsere Ausstellungsleiterin Anna Ballestrem ihm und seiner Klasse eine neue Präsentation. Neben den traditionellen Sommerausstel-

lungen mit Studierenden und ihren Professoren zeigt die Villa regelmäßig Arbeiten bedeutender zeitgenössischer und moderner Künstlerinnen und Künstler. In den vergangenen Jahren kuratierte Anna Ballestrem unter anderem Werkschauen mit Arbeiten von Juergen Teller, Christian Jankowski, Mary Bauermeister, Daniel Richter und Hilma af Klint.

Über die Ausstellungen hinaus versteht sich die Villa Grisebach als Ort des Austauschs: Regelmäßig kommen hier Akteurinnen und Akteure aus Kunst und Kultur zu Salons, Podiumsdiskussionen und Buchpräsentationen zusammen.



Mika Gentili. „Persicke“.



Tania Elstermeyer. „wir sterben, sie leben“.

Die Ausstellung zeigt Werke von Studierenden der Klasse Zipp an der Universität der Künste Berlin. Zudem sind eigene Arbeiten des im Frühjahr 2026 verstorbenen Künstlers zu sehen.

Die Ausstellung „Ich bin in der Rückkopplung – Die Klasse Thomas Zipp“ ist vom 8. September bis 9. Oktober 2026 in der Villa Grisebach zu sehen.



OPEN HOUSE

Nach Stationen in London und auf Sylt fand Katharina Herold für sich und ihre Kunst ein neues Zuhause in einem historischen Townhouse auf Mallorca. Im Interview erzählt sie, wie der kleine Ort Felanitx zum Mittelpunkt ihres Universums wurde



Für einen Umzug nach Mallorca gibt es viele gute Gründe.

Was war Ihrer?

Ich kannte Mallorca kaum, als ich 2021 mit einer Freundin hierherkam. Für eine Magazinreportage sind wir quer über die Insel gefahren und haben Kreative in ihren Studios besucht. Und dann bin ich einfach hiergeblieben. Ich habe schon lange davon geträumt, eine Appointment-only-Galerie mit Artist-in-Residence-Programm zu eröffnen. Felanitx hat sich nach dem perfekten Ort dafür angefühlt.

Was macht Felanitx in Ihren Augen so besonders?

Im 19. und 20. Jahrhundert war das ganze Dorf an der Weinindustrie beteiligt, die hier ziemlich groß war – bis ein Parasit die Weinreben für immer zerstörte. Die Menschen sind dann umgezogen und hinterließen viele leer stehende Häuser, die im Vergleich zu anderen Orten ein bisschen imposanter waren, aber auch relativ runtergekommen.

Der Ort wirkte auf mich noch immer ein wenig verlassen. Genau das gefiel mir. Ich glaube, Felanitx war schon immer ein Anziehungspunkt für andere Kreative. Hier leben auch Filmemacher aus Schweden, Galeristen und eine italienische Modedesignerin.

Im Wohnzimmer reihen sich unterschiedliche Böden aneinander. Die kegelförmigen Skulpturen „Sólidos de Revolución I & II“ (2024) stammen von Vicente Hirmas.





Den Golf mit dem Spitznamen „Fresita“ kaufte Katharina Herold auf Mallorca. Seit das Auto stillsteht, wird es regelmäßig zum Mittelpunkt ihrer Dinnerpartys.

Sie haben zuletzt den Standort Ihrer Familien-Galerie Herold auf Sylt geleitet. Worin unterscheidet sich dieser Ort hier von einer klassischen Galerie?

Darin, dass ich hier auch lebe. Ich empfinde es als großes Geschenk, mit Kunst aufgewachsen zu sein. Ich wollte daher einen Ort schaffen, der sich offen und warm anfühlt und an dem man über Kunst sprechen kann. Ich lade Menschen zu mir ein, mache Ausstellungen, und hin und wieder wohnen Künstlerinnen oder Künstler für einige Zeit hier. Mein Traum ist, dass sich das Haus stets weiterentwickelt und Menschen etwas hinterlassen, das man nicht kaufen kann. Die spanische Künstlerin Vera Edwards malte etwa Sobrasadas, mallorquinische Würste, auf die freiliegenden Holzbalken, sodass sie wirken, als hingen sie von der Decke.

Was ist das für ein Haus?

Dieses Dorfhaus wurde über die Jahrzehnte mehrfach umgebaut. Ein Teil stammt aus dem 18., ein anderer aus dem 19. Jahrhundert. Es gibt einen großen Raum, in dem sich drei verschiedene Fußböden befinden. Der Zustand war in Ordnung, als ich es gekauft habe, ich musste allerdings eine Küche einbauen und die Elektrik erneuern. Außerdem wird hier die Figur des Sant Antoni aufbewahrt. Die Kirche, die ich von meinem Fenster aus sehen kann, leiht sich die Skulptur jedes Jahr im Januar aus, wenn hier im Ort das Fest zu Ehren von Sant Antoni gefeiert wird. Die Dame, die das Haus verkauft hat, sagte mir: „Hauptsache, Sant Antoni bleibt im Haus!“ Erst einige Zeit später habe ich realisiert, was sie damit meinte.

Wie gehen Sie beim Sammeln vor?

Ich sammle bewusst epochenübergreifend. Zeitgenössische Kunst fasziniert mich ebenso wie Altmeistergemälde. Wenn zwei Werke verschiedener Epochen nebeneinander hängen, scheint es, als würden sie miteinander kommunizieren. Wenn ich mich hier umsehe, entdecke ich sowohl zeitgenössische Skulpturen als auch Objekte aus der Antike und vieles mehr. Ich liebe das. So gehe ich auch vor, wenn ich zeitgenössische Sammlungen berate. Ich integriere gern das eine oder andere Stück aus der Antike.

Woher kommt Ihre Vorliebe für haptische Objekte?

Als ich noch in der Schule war, habe ich bei meinem Vater in der Galerie ausgeholfen. Nach einer Episode an der Schauspielschule bin ich nach London gegangen, habe Kunstgeschichte studiert und Praktika bei verschiedenen Auktionshäusern gemacht. In diesem Zusammenhang durfte ich auch bei einem Restaurator hospitieren. Einmal habe ich ein Gemälde gereinigt und die Signatur von Pieter Bruegel entdeckt. Das hat mich wahnsinnig fasziniert. Berührungsängste mit der Kunst hatte ich allerdings nie. In der Galerie meines Vaters trugen wir häufig Kunstwerke von A nach B, und die Begeisterung für das Taktile war stets allgegenwärtig.

Was sammeln Sie noch?

Textilien zum Beispiel! Ich besitze auch viele antike Kostüme. Ebenso wie Bücher, deren Gestaltung mich anspricht, auch wenn sie in Sprachen sind, die ich nicht verstehe. Keramik, aber auch Steine und Muscheln. Das Sammeln steckt tief in mir. Häufig besuchen mich hier Menschen, betrachten etwas in meinem Haus und fragen: „Ist das zu verkaufen?“ Meistens verneine ich. Manchmal brauche ich auch eine Weile, bis ich Dinge loslassen kann, freue mich dann aber umso mehr, wenn etwas, das mit gut gefallen hat, an einem anderen schönen Ort ist und sich jemand anderes daran erfreut.

Gibt es auch Dinge, von denen Sie sich niemals trennen würden?

Ja, die gibt es. Mein Vater hat mir damals diesen handgemalten Steingut-Teller von Heinrich Steinhagen aus dem Jahr 1905 geschenkt. Darauf ist ein Frauenporträt zu sehen, das ich als Icon meiner Firma Heroldian Art verwende.

Den Baldachin im Schlafzimmer nahm Herold aus ihrem Elternhaus mit. Darauf hängen ein Keramik-teller von Hermann Grüneberg und eine Altmeisterzeichnung.





Andy Warhol. „Lenin“. 1986. Synthetische Polymerfarbe und Serigrafie auf Leinwand. 56 × 40 cm.
350.000–400.000 EUR

First Look

Winterauktionen 2026 am 26. und 27. November in Berlin

Bereits heute geben wir Ihnen auf den folgenden Seiten einen ersten Ausblick auf ausgewählte Werke unserer Winterauktionen 2026. Weitere Highlights werden in den kommenden Monaten hinzukommen – wir freuen uns auf Ihre Einlieferungen!

Form durch Berührung

In den 1960er-Jahren begann Yves Klein mit seinen Anthropometrien, Abdruckbildern bemalter Frauenkörper. Die „Anthropométrie SU 30“ in International Klein Blue (IKB), Rosa und Schwarz gehört zu dieser Werkgruppe und nimmt innerhalb der sogenannten „Suaires“ eine besondere Stellung ein – denn ihr genauer Entstehungsprozess ist bis heute nicht abschließend geklärt. Unser Essay nähert sich ihrer besonderen Form über die christliche Tradition der Schweißtücher und die Idee des Bildes als Spur einer Berührung.

Am 9. März 1960 lädt Yves Klein rund hundert Sammler, Künstler und Kritiker in die Pariser Galerie Internationale d'Art Contemporain ein. Boden und Wand sind mit weißen Papierbahnen ausgelegt, ringsum stehen goldene Stühle. Nachdem die Gäste Platz genommen haben, treten neun Männer ein: drei Geiger, drei Cellisten und drei Sänger. Sie stimmen einen Ton an, den sie zwanzig Minuten lang halten; darauf folgen zwanzig Minuten Stille – Kleins „Monotone Symphonie“. Der Künstler erscheint im Smoking, mit weißer Krawatte und dem Malteserkreuz des Sebastianordens. Schließlich betreten drei nackte Frauen mit Eimern blauer Farbe den Raum. Auf Kleins leise Anweisungen hin tragen sie die Farbe auf ihre Körper auf und drücken einzelne Körperpartien gegen das Papier, sodass blaue Abdrücke entstehen – in jenem leuchtenden Ultramarin, das als International Klein Blue (IKB) bekannt wurde. Kritiker beschrieben das Ereignis später als ruhig, zeremoniell und von beinahe religiösem Charakter.¹

Klein wollte die Entstehung seiner „Anthropometrien“, wie Pierre Restany, Kritiker und Theoretiker des Nouveau Réalisme, diese Körperabdruckbilder nannte, nicht als erotisch-skandalöse Aktion verstanden wissen. Für ihn waren sie vielmehr eine Methode, sich ebenso unmittelbar mit dem „Menschen aus Fleisch und Blut“ zu konfrontieren wie die Landschaftsmaler



Yves Klein. „Anthropométrie SU 30“. 1960. Pigment und Kunstharz auf feiner Leinwand, auf Leinwand aufgezogen. 99,8 × 79,8 cm. **Schätzpreis auf Anfrage**

mit der Landschaft.² Die beteiligten Frauen bezeichnete er als „lebende Pinsel“³. Restany wiederum verortete Kleins neu „erfundene“ Technik, für die er 1960 ein Patent erhielt, in der Geschichte der Höhlenmalerei, wo Handabdrücke neben Tierzeichnungen als frühe Zeugnisse menschlichen Kunstschaffens erscheinen. Klein selbst brachte seine Anthropometrien nach der öffentlichen Vorführung mit dem Glauben an die „Wiederauferstehung des Fleisches“⁴ in Verbindung.

Die „Anthropométrie SU 30“ von 1960 gehört zu einer kleinen Gruppe, die Restany als „Anthropométries Suaires“⁵ betitelte. Die verblasste Widmung an den Filmemacher Yvan Butler, der Kleins Arbeit in Krefeld dokumentierte, stellt zugleich eine Verbindung zur rheinischen Kunstszene und dem Umfeld der jungen ZERO-Bewegung her. Die „Suaires“ – Schweißtücher oder Grabtücher – zählen zu den statischen Anthropometrien, die nicht im Rahmen einer performativen Aktion⁶ entstanden, sondern als fixierte Kontaktsuren. Einige dieser Arbeiten zeigen anthropomorph anmutende, symmetrisch aufgefächerte Blumen- oder Schmetterlingsformen. Für diese mehrfarbigen „Suaires“ beschreibt Restany ein Verfahren, bei dem der gespreizte Innenbereich der Schenkel und des Schritts des Modells auf einen zylindrischen Träger, etwa eine Art Nackenrolle, aufgesetzt wurde.

Die annähernd symmetrische, blau-rosa-schwarze Form von „Anthropométrie SU 30“ erinnert zunächst an diese Gruppe, doch die unregelmäßige, stellenweise dünne Pigmentverteilung verweist auf einen anderen Entstehungsprozess. Vermutlich wurde der Stoff um bestimmte, mit Farbe versehene Körperpartien des Modells gelegt, an den Körper angeschmiegt und anschließend wieder geöffnet. Der Bildträger erscheint hier nicht als passive Fläche, auf die der Körper sich einschreibt, sondern als Tuch, das den Körper umhüllt, berührt und dessen Spuren aufnimmt. Damit verschiebt sich auch das Verhältnis von aktivem Körper und passivem Bildträger: Der Stoff empfängt die Farbspur nicht nur, sondern formt sie durch Faltung, Druck und Berührung aktiv mit.

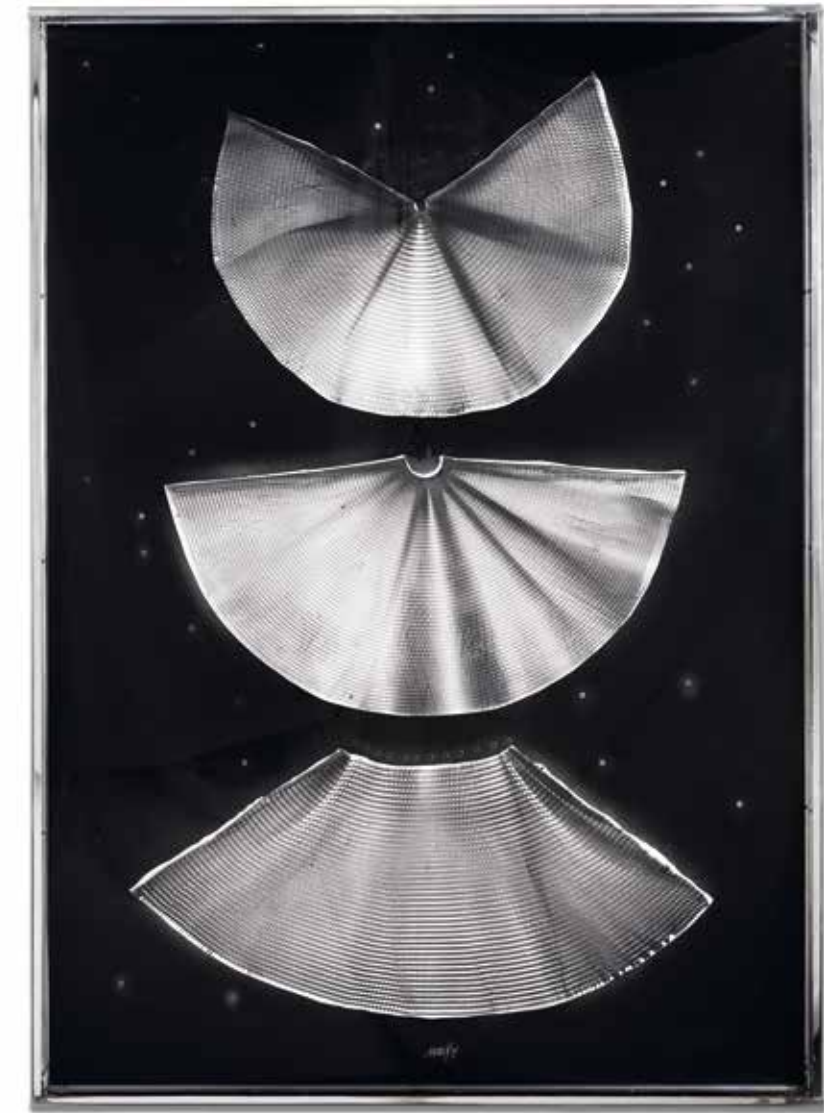
Gerade diese unmittelbare Berührung verbindet die „Suaires“ mit Kleins Verständnis der Anthropometrien insgesamt. Die zuweilen figürlich erscheinenden Körperabdrücke wirken zunächst wie eine Abkehr von Kleins monochromer Malerei. Er begreift die Anthropometrien jedoch ebenso wenig als figürlich, wie er die Monochrome als konventionell abstrakt versteht.

Mit beiden zielte er darauf ab, das Leben als solches zu zeigen. In diesem Sinn versteht Klein die Anthropometrien als Rückkehr zu einem Realismus, der sich durch das Immaterielle verwirklicht.⁷ Real ist nicht das mimetische Abbild des Menschen, sondern der Kontakt des Körpers mit dem Bildträger, in dem sich Präsenz und Abwesenheit zugleich bewahren. „Die Form des Körpers, seine Umrisse, seine zwischen Leben und Tod schwankenden sonderbaren Farben“, so Klein, interessierten ihn nicht. „Wichtig ist nur die beseelte, reine und wesentliche Stimmung des Fleisches.“⁸

Vor diesem Hintergrund erhält auch der Titel „Suaire“ seine besondere Bedeutung. Er verweist auf die christliche Tradition des textilen Kontaktbildes, insbesondere auf das Schweißtuch der Veronika. Der Legende nach soll das Tuch den Abdruck des Antlitzes Jesu Christi zeigen, nachdem die heilige Veronika ihm auf dem Weg zum Kalvarienberg Blut und Schweiß vom Gesicht gewischt hatte. Das Tuch gehört zur Tradition der Acheiropoieta, also jener „nicht von Hand gemachten“ Bilder, die nicht auf künstlerischer Darstellung, sondern auf unmittelbarem Kontakt mit dem Körper Christi beruhen.

Der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman beschreibt die Logik dieser Kontaktbilder: „Wenn es keine Figuraton gibt, dann deshalb, weil Kontakt stattgefunden hat.“⁹ Auch der indexikalische Wert der „Anthropométrie SU 30“ ergibt sich nicht aus ihrer Ähnlichkeit mit einem Körper, sondern aus dem Kontakt mit ihm. In diesem Sinn bildet sich die Figur hier gerade dort, wo sie verschwindet: „Jede Figur hat ihren Ursprung dort, wo sie ausgelöscht wird, sofern dieser Ursprungsort ein Ort des Kontakts ist.“ Die „Spur des Unmittelbaren“¹⁰ wird erst mit der Ablösung vom Körper sichtbar: Das „Fleisch“ ist nicht mehr anwesend, doch im Stoff bleibt seine Berührung als vergangene Gegenwart bewahrt.

¹ Vgl. Sidra Stich, „Yves Klein“, Museum Ludwig, Köln, Cantz Verlag, Stuttgart, 1994, S. 173 und Jean-Louis Bory, „Vernissage Yves Klein“, in: *L'Express*, 24. März 1960. · ² Institut für Moderne Kunst Nürnberg (Hg.), „Yves Klein in Nürnberg“, Ausstellungskatalog, Kunstverein Hannover, 1971, S. 16. · ³ Yves Klein, „Manifeste de l'hôtel Chelsea“, 1961, hier in englischer Übersetzung veröffentlicht als „Chelsea Hotel Manifesto“: [https://www.yvesklein.com/en/archives/index?k\[\]=30&k\[\]=49&rt\[\]=332&sb=item_type&sd=asc#/en/archives/view/document/19721/yves-klein-chelsea-hotel-manifesto?k\[\]=30&k\[\]=49&rt\[\]=332&sb=item_type&sd=asc](https://www.yvesklein.com/en/archives/index?k[]=30&k[]=49&rt[]=332&sb=item_type&sd=asc#/en/archives/view/document/19721/yves-klein-chelsea-hotel-manifesto?k[]=30&k[]=49&rt[]=332&sb=item_type&sd=asc), Übersetzung der Autorin. · ⁴ Vgl. Jean-Louis Bory, „Vernissage Yves Klein“, in: *L'Express*, 24. März 1960. · ⁵ Restany verwendete diese Bezeichnung in dem posthum erschienenen Werkverzeichnis, das 1969 von Paul Wember veröffentlicht wurde. · ⁶ Nur zwei Aktionen wurden als öffentliche Performances abgehalten (1958 und 1960). Später hat Klein die Performances für Fernseh- und Filmproduktionen nachgestellt. · ⁷ Vgl. Sidra Stich, „Yves Klein“, Museum Ludwig, Köln, Cantz Verlag, Stuttgart, 1994, S. 193. · ⁸ Institut für Moderne Kunst Nürnberg (Hg.), „Yves Klein in Nürnberg“, Ausstellungskatalog, Kunstverein Hannover, 1971, S. 16. · ⁹ Georges Didi-Huberman, „The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)“, *October*, Vol. 29, Sommer 1984, S. 63–81, hier S. 67–68, Übersetzung der Autorin. · ¹⁰ Yves Klein, „Le vrai devient réalité“, deutsch nachgedruckt in: Heinz Mack, Otto Piene (Hg.), *Zero*, Köln: M. DuMont Schauberg, 1973, S. 85–86, hier S. 86.



Heinz Mack. „schwarzer Engel“. 1964. Aluminiumwaben auf bemalter Edelstahlplatte auf Holz, im Künstlerrahmen aus Acrylglas und Aluminium. 142 × 102,5 × 8 cm. 60.000–80.000 EUR

Unser totaler Raum hat von nun an seinen Meister. Die immaterielle Symphonie, die Mack uns in seinen Aluminiumreliefs darbietet, entspringt seiner zarten, einer scheuen, schüchternen Liebe, die er von jeher für die Farbe empfindet, wiewohl er sich versagt, sich ihr zu nähern. Die geistvolle, fast machiavellistische Falle, die er dem Licht stellt, hat zugefasst - die Farbe, vom Licht getragen und beständig ins Unendliche gesteigert, ist da. Seine zugreifende Sensibilität ist voll vertrackter List, sie entlockt uns alles und gibt uns nichts ... Vorsicht!

Yves Klein



Günther Uecker. „Raumlinien. Aggressive Reihung“. 1970. Nägel und Grafit auf Leinwand, auf Hartfaser aufgezogen. 80,4 × 80,5 × 9 cm. 60.000–80.000 EUR

„Farbe ist aktiv – physiologisch oder psychologisch – oder beides zugleich. Farben sind niemals ruhig, stets indifferent in ihrer Erscheinungsform. Sie erscheinen und verschwinden – wie ein Regenbogen. (...) und die Empfindungen, die man dabei hat, bleiben an Imaginäres gebunden.“

Jef Verheyen



Jef Verheyen. „Provence/Lichtvlinder“. 1972. Öl auf Leinwand. 130 × 130 cm. 40.000–60.000 EUR



Ewald Mataré. „Pferd“. 1930. Amaranth-Holz, auf Holz-Sockel montiert. Maße mit Sockel: 32,2 × 31 × 8,5 cm.
200.000–300.000 EUR

Rechte Seite, von unten nach oben

Emil Nolde. „Leben und Tod“. Vor 1932. Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 45,4 × 46,3 cm. **60.000–80.000 EUR**

Emil Nolde. „Schwarz und Weiss“. Vor 1932. Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 45,5 × 45,5 cm. **60.000–80.000 EUR**

Emil Nolde. „Zuschauer“. Vor 1932. Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 45,2 × 41,3 cm. **60.000–80.000 EUR**



Jetzt zu unseren Winterauktionen einliefern!



Berlin

Grisebach GmbH · Fasanenstraße 25, 10719 Berlin

Geschäftsführende Partner

daniel.schacky@grisebach.com +49 30 885 915 28	micaela.kapitzky@grisebach.com +49 30 885 915 32
diandra.donecker@grisebach.com +49 30 885 915 27	markus.krause@grisebach.com +49 30 885 915 29

Zeitgenössische Kunst

Daniel von Schacky
irene.sieberger@grisebach.com
+49 30 885 915 47
elena.sanchez@grisebach.com
+49 30 885 915 4495
felicitas.woedtke@grisebach.com
+49 30 885 915 4497
cecilia.hock@grisebach.com
+49 30 885 915 4491

Moderne Kunst

Micaela Kapitzky
Markus Krause
traute.meins@grisebach.com
+49 30 885 915 21
sandra.espig@grisebach.com
+49 30 885 915 4428
laura.bismarck@grisebach.com
+49 30 885 915 24

Kunst des 19. Jahrhunderts

anna.ahrens@grisebach.com
+49 30 885 915 48
frida-marie.grigull@grisebach.com
+49 30 885 915 4493
luca.meinert@grisebach.com
+49 30 885 915 4494

Photographie

Diandra Donecker
susanne.schmid@grisebach.com
+49 30 885 915 26
sabina.mlodzianowski@grisebach.com
+49 30 885 915 4426

Online Only

julius.hausen@grisebach.com
+49 30 885 915 4417
thomas.stanka@grisebach.com
+49 30 885 915 4414
anastasia.zentner@grisebach.com
+49 30 885 915 4416

Provenienzforschung

Isabel von Klitzing
ivk@provenanceresearch.com
nadine.bauer@grisebach.com
+49 30 885 915 86
susanne.baunach@grisebach.com
+49 30 885 915 4440

Veranstaltungen und Ausstellungen

anna.ballestrem@grisebach.com
+49 30 885 915 4490

Presse und Kommunikation

sarah.buschor@grisebach.com
+49 30 885 915 85

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

München

Türkenstraße 104, 80799 München
moritz.heydte@grisebach.com
+49 89 227 632
louisa.schmitt@grisebach.com
+49 89 227 632

Baden-Württemberg

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

Norddeutschland

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

Hessen/Rheinland-Pfalz/Saarland

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

Ihr neuer Kontakt für die Schweiz

cecilia.hock@grisebach.com
+41 44 212 8888

Agenda



„Ich bin in der Rückkopplung – Die Klasse Thomas Zipp“

Ausstellung
8. September bis 9. Oktober

28. August bis 13. September

Online Only Prints & Editions

2. bis 11. Oktober

Photography Online Only

21. Oktober bis 1. November

Online Only Modern & Contemporary Art

20. November bis 6. Dezember

19th Century Art Online Only

19. bis 25. November

Vorbesichtigungen in Berlin

26. & 27. November

Winterauktionen in Berlin



Anmeldung
zum Newsletter

Weitere Termine und Veranstaltungen in Berlin und in Ihrer Region finden Sie in unserem Newsletter oder auf grisebach.com

IMPRESSUM:

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

Geschäftsführer
Daniel von Schacky, Diandra Donecker,
Micaela Kapitzky, Dr. Markus Krause

Redaktion / Presse und Kommunikation
Sarah Buschor (Leitung), Leonie Rolinck

Konzeption und Gestaltung
Sebastian Fischenich

Produktion
Nora Rüsenberg

Lektorat
Matthias Sommer

Druck
H. Heenemann GmbH & Co. KG

Reproduktionen der Kunstwerke
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
© Fotostudio Bartsch, Karen Bartsch, Berlin

BILDNACHWEIS
© Christian Werner (Cover, S. 5, 6-11, 57, 61, 65, 66/67, 68)
© Sarah Willmeroth (S. 2, 71)
© Roderick Aichinger (S. 3, 71)
© Stefan Gifftthaler (S. 4, 5, 16/17, 19-27)
© Lena Giovanazzi S.4
© Florian Siebeck S.4
© René Fietzek (S. 5, 12, 13, 47)
© Christian Kain (S. 5, 38-46)
© Neus Pastor (S. 5, 49-56)
© Diana Pfammatter (S. 5, 29-37)
© Nolde Stiftung Seebüll (S. 9)
© Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/ VG Bild-Kunst, Bonn 2026 (S. 13)
© Andrea Arntz (S. 14)
© Fondazione Dries van Noten / Camilla Glorioso (S. 18)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026 für vertretene Künstler (S. 8, 15, 57)

Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber ausfindig zu machen. Bitte wenden Sie sich an auktionen@grisebach.com. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, Aufnahme in Onlinedienste und Internet nur nach vorheriger schriftlicher Zustimmung des Auktionshauses. · Alle Ergebnisse inklusive Aufgeld





Cartier