

GRISEBACH



Ausgewählte Werke
5. Juni 2025

Ausgewählte Werke

Auktion Nr. 367

Berlin, Donnerstag 5. Juni 2025

18 Uhr

Selected Works

Auction No. 367

Berlin, Thursday 5 June 2025

6 p.m.

Bitte beachten Sie unsere Neuregelung der
Folgerechtsumlage in §4.2 der AGB.

*Please note our new regulation of the resale
royalties in section 4.2 of our Terms
and Conditions.*

GRISEBACH





Meet me on Heaven

I will wait for you





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
Photographie

+49 30 885 915 27
diandra.donecker@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

Sarah Miltenberger
Zeitgenössische Kunst

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

Elena Sánchez y Lorbach
Zeitgenössische Kunst

+49 30 885 915 4495
elena.sanchez@grisebach.com

Dr. Anna Ahrens
Kunst des 19. Jahrhunderts

+49 30 885 915 48
anna.ahrens@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

Ausgewählte Werke

München

KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

6. Mai, 10 bis 18 Uhr

7. Mai, 10 bis 15 Uhr

MODERNE & ZEITGENÖSSISCHE KUNST

20. Mai, 10 bis 20 Uhr

21. Mai, 10 bis 18 Uhr

Grisebach

Türkenstraße 104

80799 München

Hamburg

6. Mai, 17 bis 20 Uhr

7. Mai, 10 bis 17 Uhr

8. Mai, 10 bis 15 Uhr

GRISEBACH X JB FINEARTS

Tesdorpfstraße 21

20148 Hamburg

Frankfurt am Main

9. Mai, 17 bis 21 Uhr

10. Mai, 11 bis 17 Uhr

GRISEBACH X SALON KENNEDY

Kennedyallee 100

60596 Frankfurt am Main

Zürich

13. Mai, 10 bis 17 Uhr

14. Mai, 10 bis 18 Uhr

Grisebach

Bahnhofstrasse 14

8001 Zürich

Düsseldorf

16. Mai, 18 bis 21 Uhr

17. Mai, 12 bis 18 Uhr

18. Mai, 12 bis 17 Uhr

Grisebach

Bilker Straße 4-6

40213 Düsseldorf

Sämtliche Werke

Berlin

29. Mai bis 3. Juni, 10 bis 18 Uhr

4. Juni, 10 bis 15 Uhr

Grisebach

Fasanenstraße 25 und 27

10719 Berlin



Los 72

1 Lili Gräf

Weimar 1897 – 1975 Eutin

„Liebespaar“. Um 1930

Holz. 54 × 68 × 39,5 cm (21 ¼ × 26 ¾ × 15 ½ in.).

Trocknungsrisse. [3206]

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen (seit 1955)

EUR 15.000–20.000

USD 16,900–22,500



Lili Gräf. Um 1930

Lili Gräf wuchs in einem Umfeld auf, in dem das Schönegeistige eine zentrale Rolle spielte, denn ihr Vater war der Goetheforscher Hans Gerhard Gräf. 1902 zog die Familie von Wolfenbüttel wieder nach Weimar. Gräfs zeichnerisches Talent fiel früh auf, und sie begann an der Großherzoglich-Sächsischen Kunsthochschule zu hospitieren und wenig später zu studieren.

Die Kunsthochschule war eine der wenigen Akademien, die zu der Zeit auch Frauen aufnahmen. Während des Studiums entdeckte sie ihre Leidenschaft für die Bildhauerei. 1918 wechselte sie nach München, um sich dort auch mit der Disziplin der Medaillensignatur vertraut zu machen. Nach einem Jahr kehrte sie nach Weimar zurück, da sie an das im April 1919 von Walter Gropius gegründete Staatliche Bauhaus wollte. Die visionäre Idee von einer modernen, ganzheitlichen Kunstschule, wo Kunst und Handwerk zusammengeführt werden sollten, faszinierte sie. Gräf trat der Bildhauerklasse von Gerhard Marcks bei und bezog ein Atelier im Erdgeschoss des Prellerhauses. Allerdings musste sie aus finanziellen Gründen ab 1921 ihr Studium mehrfach unterbrechen und schließlich im November – kurz vor dem Abschluss – endgültig abbrechen. Zum Abschied erwarb das Bauhaus eine aufwendig geschnitzte Truhe von ihr für die beachtliche Summe von 1000 Reichsmark.

In den folgenden Jahren versuchte Gräf, sich als freie Künstlerin zu behaupten; nur wenige ihrer Werke aus dieser Zeit sind heute bekannt. Glücklicherweise hat sich ein Foto von Anfang 1930 erhalten, das sie bei der Arbeit an unserer großen Holzfigur „Liebespaar“ zeigt. Die eng umschlungenen Körper beeindrucken durch filigrane Anmut und tiefe Emotionalität. Der Ausdruck des jungen Mannes zeugt von stiller Zärtlichkeit; die junge Frau schmiegt sich hingebungsvoll an ihren Liebsten. Mit geschlossenen Augen scheinen beide ganz im Moment ihrer Verbundenheit zu versinken – es gibt keine Welt um sie herum. Das Gleichgewicht von Halten und Gehaltenwerden, das eine Liebesbeziehung ausmacht, veranschaulicht Gräf eindrucksvoll an ihrem Paar.

Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs wurde das Leben freischaffender Künstlerinnen zunehmend schwieriger. Ab 1941 arbeitete Gräf als Kunsterzieherin, zunächst an einer Schule im Harz, später in Neuss. In der Nachkriegszeit geriet sie weitgehend in Vergessenheit. Durch eine glückliche Fügung des Schicksals machte 1955 ein junger Student an der ehemaligen Bauhausschule, inzwischen Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, eine besondere Entdeckung: Auf der Suche nach Holz stieß er auf das „Liebespaar“. Ein Tischler verriet ihm, dass es sich um ein Werk von Lili Gräf handle, die es zurücklassen musste. Dank Otto Herbig, Gräfs Schwager und bis 1955 Professor an der Hochschule, konnte der Kontakt zur Künstlerin hergestellt werden. 1958 schrieb Gräf dem jungen Mann: „Gefühlsmäßig liebe ich diese Arbeit (eine monatelange in diesem harten Holz!) sehr und bin [...] sehr froh darüber, sie in liebenden Händen zu wissen [...] Seltsam, dass auch Kunstwerke ihr eigenes Schicksal haben, wie wir Menschen.“

SES



2 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

Tänzerinnen. 1913

Reliefkeramik, bemalt und glasiert. 21 × 26,5 × 1,5 cm
(8 ¼ × 10 ¾ × ⅝ in.). Rückseitig unten rechts mit
Pinsel in Grau signiert: Nolde. Eines von 12 Exemplaren
in unterschiedlichen Farbkombinationen. In dieser
Farbstellung Unikat. [3034]

Provenienz

Rudolf Probst, Dresden/Mannheim (seitdem in
Familienbesitz)

EUR 15.000–20.000

USD 16,900–22,500

Wir danken Dr. Astrid Becker, Stiftung Seebüll Ada und Emil
Nolde, für freundliche Hinweise.

In Museumsbesitz befinden sich 4 Exemplare der Keramik:
im Sprengel Museum, Hannover, im Schloss Gottorf, Schleswig,
im Kunstmuseum Moritzburg, Halle, und im Landesmuseum,
Oldenburg.

In der zweiten Aprilhälfte des Jahres 1913 hielt sich Emil
Nolde in Flensburg auf. Seine Frau Ada musste dort ärztlich
behandelt werden. Ihr Mann nutzte die Zeit zur Erprobung
ihm bislang unbekannter künstlerischer Techniken. So ent-
standen hier in einer kleinen Druckerei seine ersten litho-
grafischen Arbeiten. Doch noch eine weitere Technik faszinierte den Maler: „Anfänglich während der Vormittagsstunden
ging ich zu einer Töpferei, Fliesen mit Tänzerinnen bema-
lend, mit Glasurfarben sie hinträufelnd, Schalen und Vasen
formend und etwas Ornament dazu, und ich wartete dann
voll Spannung, bis sie fertiggebrannt mit Überraschungen
aus dem Ofen herausgeholt wurden. Die Farben dann öfters
waren gelaufen und hatten sich geändert, es war wirklich
sehr spannend, zuweilen erfreuend, manchmal enttäu-
schend“ (zit. nach: Emil Nolde: Jahre der Kämpfe. 5. Auflage,
Köln 1985, S. 261).

Motivische Anregung für seine Keramikfliesen fand
Nolde in dem ein Jahr zuvor entstandenen Gemälde „Kerzen-
tänzerinnen“, einem seiner Hauptwerke zum Thema Tanz. In
der gröberen Töpfertechnik musste das Tanzpaar jedoch
weitaus summarischer gestaltet werden. Folglich stellte
Nolde auf seinen Fliesen nur zwei spärlich mit Baströcken
bekleidete Tänzerinnen nebeneinander, die Beine hochwer-
fend, mit weit ausgreifenden, überlangen Armen und flie-
genden, langen dunklen Haaren.

Nach Noldes eigenen Angaben entstanden insgesamt
zwölf Fliesen in ganz unterschiedlichen Farbvarianten. Auf
unserem Exemplar heben sich die elfenbeinfarbenen Frauen-
körper von einem dunkelbraunen Grund harmonisch ab.
Unter ihnen finden sich im selben Farbton wenige nur hinge-
tupfte Punkte und Linien. Sie bilden den ornamentalen
Abschluss eines Bühnenbodens, den vier parallel verlaufen-
de schwarze Linien lediglich andeuten. Das Dunkelblau der
Baströcke ist im Brennofen nur moderat verlaufen, was Nolde
sehr erfreut haben wird. Denn so werden die Einzelelemente
der Röcke zu einer farblichen Einheit zusammengefasst und die
Dynamik ihrer rhythmischen Bewegung wird visuell erfahrbar.

Die meisten seiner Keramikfliesen verschenkte Nolde
an gute Freunde und Weggefährten, die es zu schätzen
wussten, ein Exemplar dieser seltenen Arbeiten zu erhalten,
welche in einfachster Form pure, sinnliche Lebensfreude
ausdrücken.

AF



3 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Junge Dänin“. 1913

Drei Farblithografien in unterschiedlichen Fassungen, jeweils auf Japan, davon eine aquarelliert. Je ca. 68 × 56 cm (26 ¾ × 22 in.). Jeweils signiert, betitelt und bezeichnet: „Von 4 Dr. dieser Fassung Nr. 1.“ (Schwarz und Grau) / „Von 5 Dr. dieser Fassung Nr. 5. (übermalt)“ (Dunkelrot und Hellblau; das Gesicht gelb aquarelliert) / „Von 4 Dr. dieser Fassung Nr. 2.“ (Schwarz, Rot und Ocker). Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban L 58. Sehr selten. Drei Fassungen von insgesamt 14 Farbkombinationen in insgesamt 32 Exemplaren. [3217] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland

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

Ausstellung

Emil Nolde. Aquarelle und Druckgraphiken aus dem Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel. Hoechst, Jahrhunderthalle; Leverkusen, Erholungs-
haus Bayer AG; München, Villa Stuck, 1982/83 [wohl nur eines der drei Exemplare] / Emil Nolde. Düsseldorf, Kunsthandel W. Wittrock, 1985, Kat.-Nr. 29, 29a, 29b, Abb. S. 41



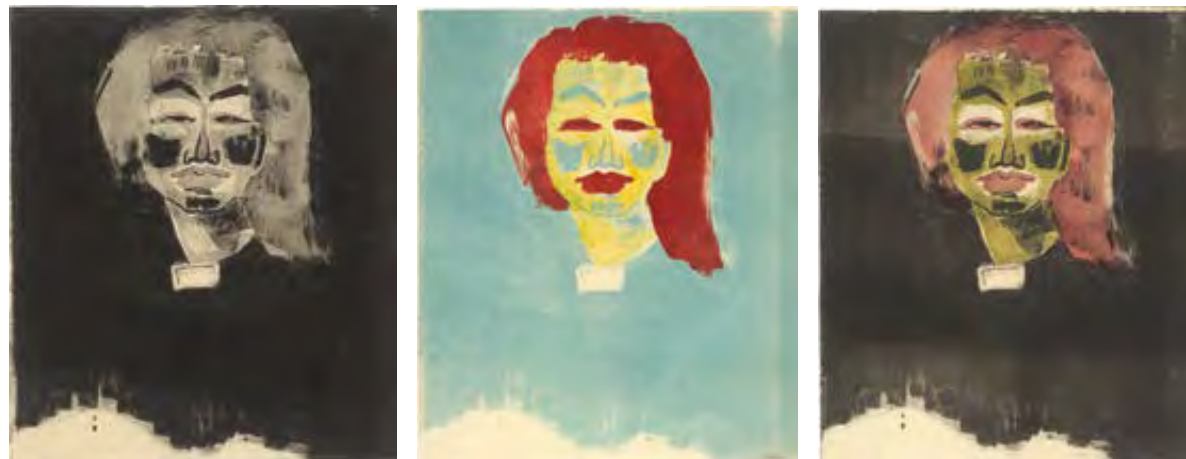
Erfahren Sie mehr!

Silke Stahlschmidt Emil Nolde und die „Junge Dänin“ – wie Farbe drei Persönlichkeiten erschafft

Keine andere Kunstrichtung ist so eng mit der Druckgrafik verwoben wie der Expressionismus Anfang des 20. Jahrhunderts. Vorreiter wie Henri de Toulouse-Lautrec und Edvard Munch haben die Grafik wieder einem breiteren Publikum nahegebracht, aber erst die Expressionisten haben ihr zu ihrer großen Blüte verholfen. Vor allem die Künstler der Brücke und aus ihrem Umfeld haben Holzschnitte, Radierungen und Lithografien revolutioniert und sie zu autonomen Kunstwerken gemacht.

Ein herausragendes Beispiel für diese Entwicklung ist Emil Noldes Lithografie „Junge Dänin“, von der 14 Farbkombinationen in insgesamt 32 Exemplaren bekannt sind. Das Frauenporträt ist weder einer bestimmten Person noch einer Nationalität zuzuordnen, auch wenn der Titel anderes vermuten lässt. Die strichartigen Mund- und Augenpartien erinnern an afrikanische Masken. Das „Primitive“, Ursprüngliche und Geheimnisvolle verströmte einen großen Reiz auf die Künstler des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.

Drei Farbkombinationen der „Jungen Dänin“ nebeneinander zu sehen, zeigt eindrücklich Noldes meisterlichen Umgang mit Farbe und deren Einsatz. Die Druckplatte ist identisch – eine junge Frau mit langen Haaren, die auf die linke Schulter fallen, schmalen Augen, vollen Lippen und einer Brosche am Halsansatz.



Los 3



Kunst der Serie: 1967 schuf Andy Warhol die zehnteilige Folge „Marilyn Monroe (Marilyn)“

Aber schon die Farbgebung des Hintergrunds erschafft unterschiedliche Assoziationen. Die zwei Arbeiten mit tiefschwarzem Hintergrund wirken geheimnisvoll und zurückgenommen, wogegen das Blatt in Hellblau Freude und Offenheit ausstrahlt. Die leuchtend roten Haare, Augen und Mund sowie der Einsatz der gelben Aquarellfarbe unterstützen die jugendliche, freundliche Ausstrahlung der Frau. Bei der Version in Schwarz-Grau dagegen scheint die Dargestellte fast im Hintergrund zu verschwinden, während die Porträtierte in der dritten Version mit der hellen Augenpartie, den roten Haaren und dem roten Mund aus dem dunklen Hintergrund hervortreten scheint. Obwohl basierend auf ein und demselben Lithostein, erschafft Emil Nolde drei eigenständige Kunstwerke, die allein bestehen, aber in ihrer Kombination das große Können des Künstlers unter Beweis stellen.

„[...] ging es in eine lithographische Werkstatt. Wie vielfach üblich, hatte auch ich früher einmal mit fetter Tusche auf Papier gezeichnete Zeichnungen auf Stein übertragen und drucken lassen, dabei aber schien der Stein mir weiter nichts, als ein günstiges Vervielfältigungsmittel. Erst, wenn der Maler auf dem Stein selbst schaffend arbeitet, erlebt er den Reiz der Technik und die weitgehendsten Möglichkeiten. Die Werkstatt, wo ich war – , im Drucken kleinlich peinlichster Etikettenskräms eingearbeitet – , legte meinen verwegenen Dummheiten – so wohl schienen sie dem peniblen Handwerker – keine Grenzen. Ich konnte nach Herzenslust schalten und walten. Farben wurden verschrieben, verrieben, und ich stand immerzu zeichnend, ätzend, schleifend, mischend, abwägend, umschaltend in Farben und Farben und von der Presse die großen Bilder hervorholend, fast alle in verschiedenen Nuancen und Zuständen. Es war eine Lust und mir die Freude groß, als ich die gerollten Blätter alle wegtragen durfte“ (Emil Nolde: Jahre der Kämpfe, 1934, S. 228–229).



Ute Diehl Der geologische Blick – Per Kirkebys „leuchtende Landschaften“ unter Tage

Was passiert in unserem Kopf, wenn wir ein Bild betrachten? Die Neurowissenschaft hat auf diese Frage noch keine Antwort gefunden, und rätselhaft bleibt auch, warum nicht allen die gleiche Farbe gefällt. Wenn man das wüsste, würde kein Künstler mehr am Publikum vorbeimalen.

Gelb gilt als Farbe, die Wohlbefinden erzeugt, gleichzeitig wird es auch wegen seiner starken Sichtbarkeit für Verkehrsschilder geschätzt. Per Kirkeby bringt auf unserem Gemälde das Gelb durch Überfließen in Orange und Rotviolett zur aufputschenden Wirkung. An diesem Bild kommt keiner vorbei. Schwefel steigt aus dem Erdinnern hoch und bildet einen Goldgrund, über den sich graugrüne Flächen schieben. Man ahnt Gestein, Gewässer, Pflanzliches schlängelt sich durch.

Kirkeby hat Jahrzehnte damit zugebracht, Landschaftsbilder zu malen, aber nie waren bestimmte Orte oder Gegenden auszumachen. „Die Landschaft interessiert mich ja auch keinen Deut“, sagte er. Statt lieblicher Gefilde sah er vor allem die geschichtete Materie. Er hatte den Blick des Geologen, und daher gibt es auf seinen Bildern keinen Horizont.

Seit 1958 nahm er mehrmals an Expeditionen in Grönland teil. Anfangs hatte der junge Student nur etwas Abenteuerliches gesucht, aber 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. Bei allen Expeditionen nutzte der Künstler die Erfahrungen auch für geologische Zeichnungen, die er in Kunst umsetzte, und tastete das Gelände mit dem Blick des Malers ab. „Geologie ist die Lehre von den Kräften hinter den Formen, sowohl den auf- als auch den abbauenden“, sagte er und meinte damit die Gesteinskunde ebenso wie seine Kunst.

Wir wissen, dass es tektonische Verschiebungen der Erdplatte gibt. Dass wir solch unendlich langsame Veränderungen nicht beobachten können, hat Kirkeby immer irritiert. Mit seinen Landschaftsbildern versuchte er, den tellurischen Mächten Sichtbarkeit zu verschaffen. Geologen leben in anderen Zeiträumen, und wenn sie malen, kann es schon mal etwas länger dauern, bis ein Bild fertig ist. Kirkeby arbeitete monatelang an mehreren Bildern gleichzeitig und übermalte sie so oft, bis sich „eine Sedimentation hauchdünner Schichten“ bildete, wie er es formulierte. Ihn interessierten Dinge, die lange gedauert haben und lange dauern können. Er fand die Arbeit an seinen Großformaten mühsam, liebte aber das Gefühl, „als ob man da reingehen könnte, wie man in einen Garten geht. 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.“

In den späten 1970er- und 1980er-Jahren gehörte Kirkeby zum Kreis der Neoexpressionisten, die der Kunsthändler Michael Werner um sich scharte, aber ein Neoexpressionist war er eigentlich nie, denn es gibt bei ihm keine spontanen und pathetischen Gesten. Seine wunderbar farbintensiven Gemälde, die mit den Jahren immer größer und leuchtender wurden, leben neben den Grundfarben auch von den vielen Zwischentönen, die ständig im Fluss sind, wie die Farben der Natur.

Kirkeby war nicht nur Maler und Bildhauer, sondern auch Essayist und Poet, und obwohl er meinte, dass zu viele Gedanken den Malprozess stören, blieb sein Forschergeist immer wach. So faszinierten ihn Ludwig Wittgensteins „Bemerkungen über die Farben“, die er 1998 mit vier Farbradierungen illustrierte. Der Wiener Philosoph begibt sich darin auch auf den „farbigen Weg von Blau nach Gelb“ und fragt: „Enthält Grünblau Gelb? Gibt es ein Grün, das weder zum Blauen noch zum Gelben neigt?“ Kirkeby hätte die Antwort sicher gewusst, gestand aber: „Ich hasse Grün, doch kann ich mich ihm nicht entziehen, wenn draußen alles grün wird.“ Dann werden auch die Bilder grün, und Kirkeby stellte sie in die Ecke und war gespannt, „wie lange das Bild nun das Grün durchhalten will“.

4^R Per Kirkeby

1938 – Kopenhagen – 2018

„Fünf“. 1989

Öl auf Leinwand. 200 × 200 cm (78 ¾ × 78 ¾ in.).
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, datiert und
betitelt: PER KIRKEBY 1989 Fünf. Auf dem Keilrahmen
mit Etiketten der Ausstellungen in Oslo, Stockholm,
Humblebæk und Valencia (s.u.) sowie der Galerie
Michael Werner, Köln. Werkverzeichnis: Larsen M 961.
[3097]

Provenienz

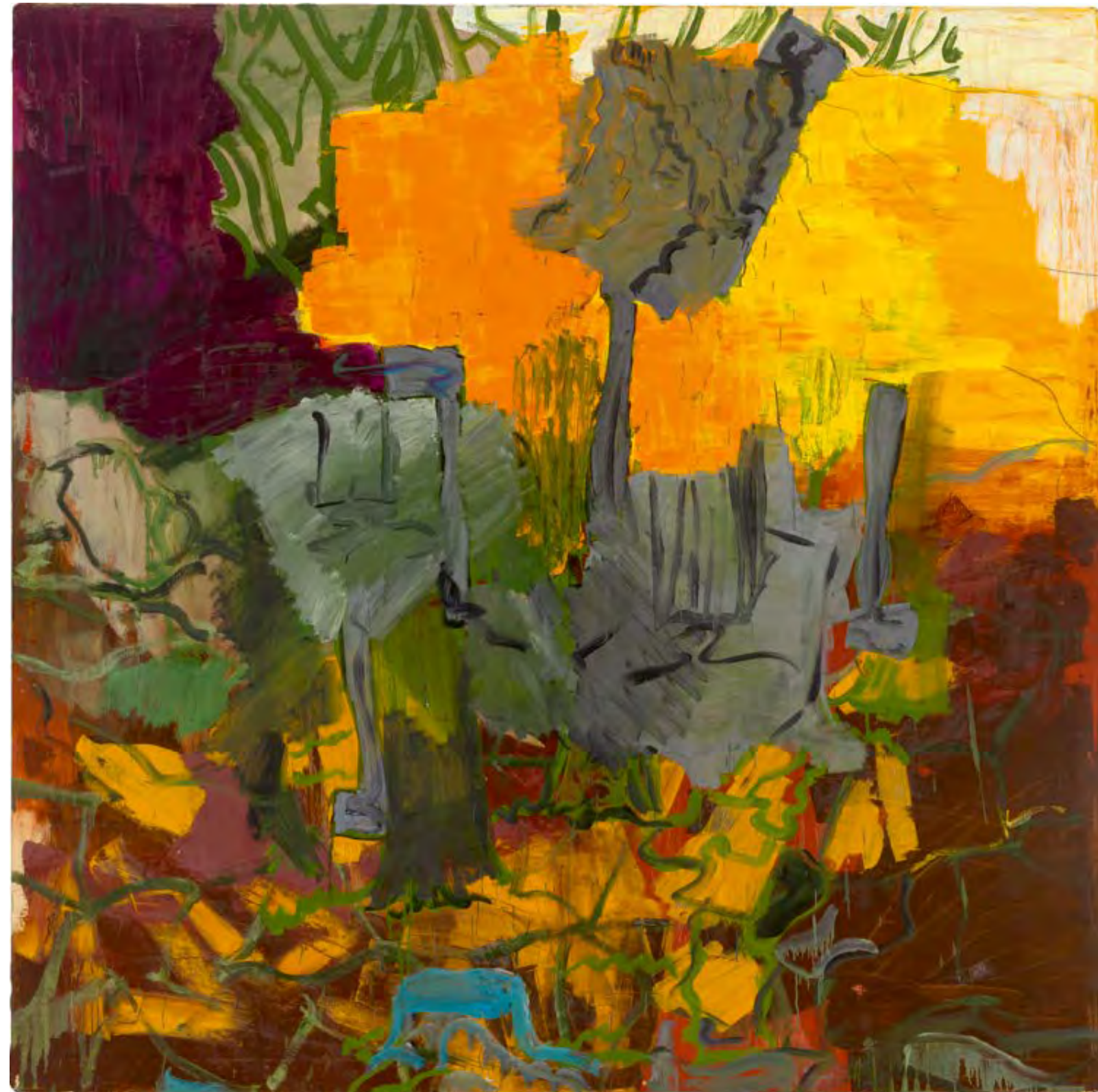
Galerie Michael Werner, Köln / Unternehmenssamm-
lung, Deutschland (1991 erworben, 2010–2025 als
Leihgabe im Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen,
Dresden)

EUR 150.000–200.000

USD 169,000–225,000

Ausstellung

Kirkeby. Pinturas, Esculturas, Grabados y Escritos.
Valencia, IVAM, 1989–90, Abb. S. 135 / Per Kirkeby.
Humblebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 1990 /
Per Kirkeby. Köln, Galerie Michael Werner, 1990, Kat.-
Nr. 8, m. Abb. / Per Kirkeby. Oslo, The National Museum
of Contemporary Art, 1990–91, Kat.-Nr. 40



5^R Joannis Avramidis

Batumi/UdSSR (heute Georgien) 1922 – 2016 Wien

Schreitender. 1966/69

Bronze mit brauner Patina. 172 × 32 × 53,5 cm
(67 ¾ × 12 ⅝ × 21 ⅙ in.). Auf der Standfläche vorn mit dem Künstlersignet: AVRAMIDIS. Einer von 3 nummerierten Güssen. [3097]

Provenienz

Unternehmenssammlung, Deutschland (1979 erworben, 2010–2025 als Leihgabe im Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden)

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

Literatur und Abbildung

Ulrich Bischoff und Moritz Woelk (Hg.): Das neue Albertinum. Kunst von der Romantik bis zur Gegenwart. Dresden/Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2010, S. 31. m. Abb.

Joannis Avramidis war ein griechisch-österreichischer Bildhauer, der für seine abstrakten Darstellungen des menschlichen Körpers bekannt wurde. Geboren in Batumi (heutiges Georgien), begann er früh eine künstlerische Ausbildung. Nach dem Tod seines Vaters floh die Familie nach Athen, wo der junge Avramidis für den Familienunterhalt sorgen musste. 1943 wurde er von der deutschen Besatzungsmacht nach Wien zwangsverpflichtet. Erst 1945 konnte er an der Wiener Akademie der bildenden Künste Malerei bei Robin Christian Andersen und später Bildhauerei bei Fritz Wotruba studieren. Von 1965 bis 1992 war er dort Professor.

Sein Werk vereint klassische Bildhauerei mit einer modernen, geometrischen Formensprache. Avramidis strebte nach der „absoluten Figur“, einem Idealbild des Menschen, das sich durch klare Proportionen und Ordnung auszeichnet. Seine Skulpturen basieren auf dem Studium der Natur und einem abstrahierenden Schaffensprozess. Antike Einflüsse, besonders die Kouroi-Statuen, verband er mit moderner Formgebung. Seine Arbeiten kreisen um Themen wie Maß, Symmetrie und Raum.

Während frühe Werke oft stehende Einzelfiguren zeigen, entwickelte Avramidis später Verdichtungen von Körpern, etwa in „Polis“, einer Bronzeplastik in der Neuen Nationalgalerie Berlin, die das Ideal des Stadtstaates verkörpert. Mit unserem „Schreitenden“ wandte er sich der Bewegung zu: Bandartige Formen erzeugen Dynamik, wobei geometrische Strukturen eine zentrale Rolle spielen. Der Körper wird in zwei leicht versetzten quadratischen Formen dargestellt, die zusammen eine schreitende Bewegung ausführen. Die plastischen Akzente an Oberschenkeln, Hüfte, Brustkorb und Schulter wurden in Gips modelliert und dann in Bronze gegossen. Die glatte Oberfläche und die Patina verstärken den plastischen Ausdruck.

Ein wesentliches Thema in Avramidis’ Kunst ist das Verhältnis von Figur und Raum. Seine Skulpturen befassen sich nicht nur mit der menschlichen Gestalt, sondern vermitteln auch Konzepte wie Rhythmus, Ordnung und Zeit. Die Reduktion auf elementare Formen verleiht seinen Werken eine zeitlose, fast meditative Qualität.

Sein Beitrag zur modernen Bildhauerei liegt in der Verbindung von Tradition und Abstraktion – eine Neuinterpretation der klassischen Form in zeitgenössischer Ästhetik. LS





Elke Ostländer Farbe denken, Form empfinden: Robert Motherwell und die neue Sprache der Abstraktion

Die Weltsprache Abstraktion führte nach 1945 dazu, dass endlich auch Nordamerika eine entscheidende Rolle in der modernen Kunst übernahm. Alles vorher war trotz großer Leistungen im 19. Jahrhundert – etwa in der Porträt- wie auch in der Landschaftsmalerei – geprägt von europäischen Einflüssen, und auch die realistischen Tendenzen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts blieben lange Randerscheinungen. Erst in den 1940er-Jahren setzte die amerikanische Malerei verstärkt darauf, sich vom Erbe Europas zu befreien und eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu entwickeln. Der Abstrakte Expressionismus, der auf das Gegenständliche verzichtet, wird zum Begriff. Statt zu schildern und abzubilden, sucht er die Auseinandersetzung mit dem kreativen Unbewussten. Dafür kann sowohl das Drip Painting eines Jackson Pollock stehen wie die großformatigen Bilder von Clyfford Still oder Farbexplosionen wie bei Sam Francis.

Robert Motherwell gehört zu den wichtigsten Vertretern des Abstrakten Expressionismus und verbindet in seinem eindrucksvollen Œuvre gewichtige Themen mit subjektiver Entschiedenheit. Der sowohl künstlerisch als auch geisteswissenschaftlich umfassend ausgebildete Motherwell besaß exzellente Kenntnisse insbesondere der französischen Moderne von Delacroix bis Cézanne, die seine Arbeiten geprägt hat. Ihr Einfluss zeigt sich beispielsweise in der intensiven Oberflächengestaltung wie auch der symbolischen Kraft seiner vereinfachten Zeichensprache, was etwa der eindrucksvollen Serie „Elegien auf die Spanische Republik“ zu entnehmen ist.

Mit seinem Werk „In Gray with White Shape“ eröffnet der Künstler auch in der Collage neue Blicke auf Farbigkeit, Textur und Zustandsbeschreibung. Peggy Guggenheim, die ihn mehrfach in ihrer Galerie Art of This Century ausstellte, hatte Motherwell mit dieser Technik bekannt gemacht. Die Komposition lebt vom Zusammentreffen heller Ocker- und Sandtöne mit Grau, ergänzt um etwas Schwarz und Weiß. Letzteres bewirkt der durch Ausreißen größerer Streifen der oben liegenden Schichten sichtbar gewordene Untergrund. Auf einem großen Stück Karton rechts befindet sich ein kleineres Stück schwarze Pappe mit diagonalem Karomuster, das die Rauten des Klebebandes an der Pappe aufgreift. Nichts ergibt sich zufällig, weder die Auswahl der Einzelstücke noch deren Anordnung, zu sehen ist vielmehr, der Sehnsucht nach elementaren Idealvorstellungen folgend, die Erfindung neuer Formen. Die Akzentuierung von Materialien auf dem vom Pinsel unterschiedlich strukturierten mattgrauen Bildgrund illustriert letztendlich den in der Kunst seit dem 17. Jahrhundert bekannten Konflikt zwischen Linie und Farbe.

Motherwells abstrakte Malerei ist „ein geistiges Verfahren, um das Universelle zu erreichen“ (Werner Haftmann). Der Künstler selbst, der sich vielfach auch theoretisch geäußert hat, ließ keinen Zweifel daran, dass das Publikum der Kunst gegenüber ebenfalls in der Verantwortung steht: „Ohne ethisches Bewusstsein ist der Maler nur ein Dekorateur. Ohne ethisches Bewusstsein nimmt der Betrachter nur sinnlich wahr, ist er ein Ästhet“ (zit. nach: Friedrich Bayl: Bilder unserer Tage, Köln 1960, S. 91). Die geistigen Ansprüche, die er an die Kunst stellte, hat Motherwell zeitweise auch am legendären Black Mountain College vertreten, wo etwa Robert Rauschenberg und Cy Twombly seine Lehrveranstaltungen besuchten.

Robert Motherwells Studio in Greenwich,
Connecticut. 1975

6 Robert Motherwell

Aberdeen/Washington 1915 – 1991 Provincetown/Massachusetts

„In Gray with White Shape“ (Collage). 1974
Acryl und Collage aus Karton und Papier auf Hartfaser.
183 × 61 cm (72 × 24 in.). Oben rechts mit Kreide in Weiß
monogrammiert und datiert: RM 74. Werkverzeichnis:
Flam/Rogers/Clifford C439. [3133] Gerahmt.

Provenienz
Ace Gallery, Los Angeles (1975) / Privatsammlung / Nach-
lass Timotheus Pohl, New York (1994 bei Sotheby’s, New
York, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

Ausstellung
Robert Motherwell: Major Paintings and Collages. Los
Angeles, Ace Gallery, 1975 („Untitled“)
Literatur und Abbildung
Hjørvardur Harvard Arnason: Robert Motherwell. New York,
Abrams, 1977, Abb. Tf. 248 und 268, o.S. („Collage“) /
Hjørvardur Harvard Arnason (u.a.): Robert Motherwell.
New York, Abrams, 1982, S. 191, Abb. Tf. 264 (Abb. im Künstler-
studio in Greenwich, Connecticut, 1975) / Auktion: Con-
temporary Art – Part II. Sotheby’s New York, 5.5.1994, Kat.-
Nr. 126, m. Abb. / Jack Flam, Katy Rogers und Tim Clifford:
Motherwell: 100 Years. Mailand, Skira, 2015, Abb. S. 262

Wir danken Katy Rogers, Dedalus Foundation, New York, für freund-
liche Hinweise.





Martin Schmidt **Stadtbild und Seelenlandschaft – Werner Heldt erfindet eine melancholische Nachkriegsmoderne**

Werner Heldts meist menschenverlassene Stadtbilder wirken wie ein stiller Gegenentwurf zu Franz Hessels Spaziergängen durch das belebte Berlin, dessen Menschen im Zusammenklang mit Wohnbauten, Kaufhäusern, Markthallen, Parks und Verkehrswegen der Stadt einen Rhythmus geben. Im Grunde jedoch nähern sich beide der Metropole nur von verschiedenen Seiten. Während der Schriftsteller die Architektur als „Wirkungsstätte“, mithin sozialen Körper ausmacht, „versteckt“ der Maler, durch die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs sensibilisiert, die Bewohner in den Köpfen der Betrachter, die sie in die „Leerstellen“ seiner Bilder setzen. Kaum eine Motivfindung kann die Erfahrung des Unbehaustseins, die eine physische und psychische ist, besser fassen als die poetischen Fensterbilder Werner Heldts, die in der Oszillation von Innen und Außen im Grunde ein eigenes Genre bilden. Die Innenwelt liegt praktisch auf der Straße, wie umgekehrt diese in den persönlichen Umraum des Menschen eindringt.

Das eigentlich Interessante an einem Bild wie „Sonntagnachmittag“ ist, dass der Maler in der formalen Strenge seiner ans Abstrakte grenzenden Komposition die Seelen der Stadtbewohner bewahrt, die hinter schrundigen Brandmauern und Fassadenelementen verborgen sind. Denn nichts anderes meint ja diese Reihung von Architekturelementen wie aus einem Nachkriegsbaukasten, die weder Vedute noch Interieur noch Stillleben sein will: Die Grenzen zwischen innen und außen sind durchlässig, die Stadt scheint verlassen, aber die Seele ihrer Bewohner spiegelt sich im Rhythmus der Fassaden. Werner Heldts Beitrag zur Nachkriegsmoderne ist faszinierend, er spielt mit Reihung, Variation und kubistisch anmutender Durchdringung, aber das Formale ordnet sich der melancholischen Aufladung dieses Sonntagnachmittags völlig unter. Psychologie und Stilwille gehen eine einzigartige Verbindung ein. Und wie so oft ist auch dieses Gemälde auf eine Weise ein Selbstbildnis des Künstlers und seiner inneren Verfassung. Hinter der schwarzen Form rechts im Vordergrund, die an eine Musiknote erinnert, ragt eine kleine Spitze in den Himmel – der Turm der Parochialkirche, an der Heldts Vater Pfarrer war. So viel Heimat kann in der Avantgarde stecken.

7 Werner Heldt

Berlin 1904 – 1954 Sant'Angelo d'Ischia

„Stilleben mit Häusern (Sonntagnachmittag)“. 1952

Öl auf Leinwand . 60,2 × 105,5 cm (23 ¾ × 41 ½ in.).

Unten links monogrammiert und datiert: WH 52.

Auf dem Keilrahmen Etiketten der Ausstellung
Wuppertal 1958 (Fragment) und Hannover 1968 (s.u.).

Werkverzeichnis: Seel 746. [3222] Gerahmt.

Provenienz

Fänn und Willy Schniewind, Velbert-Neviges (seitdem
in Familienbesitz)

EUR 150.000–200.000

USD 169,000–225,000

Ausstellung

Werner Heldt. Berlin, Haus am Waldsee, 1954, Kat.-
Nr. 48 / 117. Frühjahrsausstellung. Hannover, Kunst-
verein, 1956, m. Abb. auf dem Umschlag / Werner
Heldt. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1957, Kat.-
Nr. 41 / Moderne Kunst aus Wuppertaler Privatbesitz.
Veranstaltet vom Kunst- und Museumsverein Wupper-
tal. Wuppertal, Von der Heydt-Museum und Haus der
Jugend, 1958, Kat.-Nr. 62, m. Abb. / Werner Heldt.
Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1968, Kat.-Nr. 104,
m. Abb. / Werner Heldt. Nürnberg, Kunsthalle; Berlin,
Berlinische Galerie; Bremen, Kunsthalle, und Halle,
Staatliche Galerie Moritzburg, 1990, Kat.-Nr. 34,
Abb. S. 127



8 Hans Uhlmann

1900 – Berlin – 1975

„Kopf“. 1942	
Eisenblech. 21,6 × 27,2 × 9,5 cm (8 ½ × 10 ¾ × 3 ¾ in.). Werkverzeichnis: Lehmann-Brockhaus 23. Unikat. [3029]	
Provenienz	Galerie Gerd Rosen, Berlin / Privatsammlung, Berlin (1997 bei Grisebach, Berlin, erworben)
EUR	20.000–30.000
USD	22,500–33,700
Ausstellung	
Der Kopf. Plastiken aus dem 20. Jahrhundert. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1977/78, Kat.-Nr. 54, m. Abb. / Deutsche Bild- hauer 1900–1945, entartet. Nijmegen, Museum Commanderie van Sint Jan; Haarlem, Frans Halsmuseum; Bremen, Gerhard Marcks-Haus; Münster, Westfälisches Landesmuseum; Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, und Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1991/92 (nicht im Katalog) / Inventur – Art in Germany 1943–55. Cambridge, MA, Harvard Art Museums, 2018, Kat.-Nr. 2.2. Abb. S. 123	
Literatur und Abbildung	
Auktion 56: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 1997, Kat.-Nr. 62, m. Abb.	

Hans Uhlmann zählt zu den bedeutendsten Bildhauern des 20. Jahrhunderts – nicht nur in Deutschland, sondern auch über die Landesgrenzen hinaus. 1951 wurden seine konstruktivistischen Stahlskulpturen auf der Biennale von São Paulo gezeigt, kurz danach erhielt der Künstler Einladungen zur Venedig Biennale und der Triennale in Mailand.

Er nahm teil an Ausstellungen im New Yorker Museum of Modern Art, im Stedelijk Museum Amsterdam, im Museum of Fine Arts in Montreal und im Hakone Open Air Museum bei Tokio. Viermal war Hans Uhlmann auf der Documenta vertreten, und auch nach seinem Tod vor 50 Jahren erfuhren seine Arbeiten regelmäßig die ihnen gebührende Anerkennung. Zwischen 1933 und 1945 war das anders. Erst wurde Uhlmann inhaftiert (er hatte Flugblätter gegen die Nationalsozialisten verteilt und wurde danach seiner Möglichkeiten beraubt, sich künstlerisch zu betätigen). Mit einfachen Mitteln gelang es ihm trotzdem.

Die wenigen erhaltenen Werke aus dieser Zeit erweisen sich als besonders interessant, da man an ihnen Uhlmanns Weg in die Abstraktion auf faszinierende Weise nachvollziehen kann. Der „Kopf“ aus dem Jahr 1942 stammt aus einer in der Hinsicht ganz entscheidenden Phase. Das Realistische, Abbildhafte hatte Uhlmann damals schon lange abgelegt, wiedererkennbare Formen aus der Natur waren für ihn nur noch Chiffren, Symbole und Kürzel.

Nach dem Krieg würde der Bildhauer seinen künstlerischen Ausdruck bald vollständig auf geometrische Formationen reduzieren. Bei dem „Kopf“ jedoch sind Augen, Nase und Mund noch gut zu erkennen, obwohl sich Uhlmann ihnen genähert hat wie der Ingenieur, der er seiner Ausbildung nach auch war.

„Wir lehnen das Volumen als malerische und plastische Raumform ab“, heißt es in dem „Realistischen Manifest“ des Konstruktivisten Naum Gabo und seines Bruders Antoine Pevsner. „Die Lotleine in der Hand, mit Augen, so genau wie ein Lineal, in einem Geiste, so gespannt wie ein Zirkel, konstruieren wir unser Werk [...] wie der Mathematiker seine Formel der Planetenbahnen“ (zit. nach: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998, Bd. I, S. 342f).

Die Lotleine in der Hand, Augen, so genau wie ein Lineal – dass Hans Uhlmann dies ähnlich formuliert hätte, beweist dieser „Kopf“ aufs Schönste. UC







Gloria Köpnick Ein Meisterwerk auf Reisen – Lyonel Feiningers „Vollersroda III“ zwischen Kunst, Krieg und Exil

Bereits Ludwig Justi zeigte sich – bei der Schaffung der Galerie der Lebenden der Berliner Nationalgalerie – von Lyonel Feiningers „düster prachtvolle[m]“ Gemälde „Vollersroda III“ beeindruckt und erkannte es als Programmbild einer neuen Epoche (Thomas W. Gaehtgens und Kurt Winkler (Hg.): Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten, Bd. I, Berlin 2000, S. 444). Das 1916 entstandene frühe Meisterwerk ist eine Inkunabel der Kunst des späteren Bauhaus-Meisters. Die Geschichte unseres musealen Spitzenwerks vereint – wie selten in dieser Intensität – die facettenreiche Biografie des Künstlers und das wechselvolle 20. Jahrhundert wie in einem Brennglas. Seinen Anfang nimmt diese aufregende Geschichte bereits einige Jahre vor der Entstehung unseres Gemäldes.

1906 hielt sich der in New York geborene Künstler Lyonel Feininger, der mit 16 Jahren erstmals nach Deutschland gekommen war, in und um Weimar auf. Seine Lebensliebe Julia Berg studierte hier an der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule, und Feininger entdeckte die romantische Thüringer Landschaft auf ausgedehnten Streifzügen. Das Jahr markiert den Beginn einer lebenslangen künstlerischen Auseinandersetzung mit der pittoresken Gegend, seinen kleinen Dörfern und markanten Kirchen. Feininger wird immer wieder hierher zurückkehren und schließlich – als Meister am Staatlichen Bauhaus Weimar – ab 1919 seinen Wohnsitz hierherverlegen. Und noch im amerikanischen Exil wird er von den Eindrücken und Erinnerungen an diese glückliche Zeit zehren. Zu den bekanntesten Motiven aus der Landschaft um Weimar gehören die Werke der Gelmeroda-Serie mit der Darstellung des spitzen Kirchturms, doch auch das Dorf Vollersroda lockte den Maler immer wieder.

Die im 18. Jahrhundert erbaute Dorfkirche von Vollersroda befindet sich etwa fünf Kilometer südlich der Klassikerstadt. Mit Feiningers bevorzugtem Fortbewegungsmittel, dem Fahrrad, konnte er sein Motiv von Weimar aus in etwa einer halben Stunde bequem erreichen. Der wehrhafte, kompakte Baukörper der Kirche dominiert noch heute die kleine Ortschaft: An ein gedrungenes Langschiff schließt der nur wenig höhere Turmkörper an. Bereits bei seinen ersten Aufenthalten im Weimarer Land, im Frühjahr 1906, entdeckt Feininger die Kirche, und es entstehen die ersten Ansichten.

Mit sicherem Strich fängt der erfahrene Zeichner das Gesehene in wenigen Augenblicken ein. Feininger selbst bezeichnete diese Arbeitsweise vor der Natur als „Natur-Notizen“, deren Vorteile er in einem Brief an seine spätere Frau beschreibt: „Ich halte nachgerade mehr von Notizen als von den fertigen Studien, wenigstens für die Wiedergabe eines Eindrucks, den man später verarbeiten will. Die Studie gibt nie solche Anregung nachher [...] das Bild steckt in der Notiz [...] es ist so notwendig das Gedächtnis zu üben [...] anstandslos aufzuzeichnen, möglichst schnell und treffend“ (Lyonel Feininger an Julia Berg, Brief v. 17. Januar 1906, in: Lyonel Feininger Papers. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.). Der visuelle Schatz an meist tagesgenau datierten Zeichnungen wird Feininger für die kommenden 50 Jahre als kreativer Speicher dienen.

Auch in den folgenden Jahren zieht es ihn wieder und wieder nach Vollersroda. In der Sammlung des Busch-Reisinger Museums, das den Nachlass des Künstlers bewahrt, finden sich bezaubernde, zum Teil farbige Natur-Notizen von Vollersroda, die deutlich machen, wie sehr ihn das Sujet gereizt hat und wie

wichtig dem Künstler die Erfassung und Durchdringung des Motivs war. Seine Studien bewahrte Feininger sorgsam auf, ohne zunächst zu wissen, welche Natur-Notiz sich später für eine weitere Ausarbeitung eignen würde. „Ob's je ein Bild

geben wird, weiss ich nicht, aber: den Antrieb zu vielen Bildern sicher!“, schreibt er über diesen Prozess (Lyonel Feininger an Julia Feininger, 13. September 1913, ebd.). Und an anderer Stelle: „Heute Vormittag war ich wieder, wie gestern, dort oben auf der Höhe von Vollersroda und habe von 3/4 9 bis 11 in der Sonne gesessen und gedacht, komponiert, überlegt; einen Haufen guter Notizen mit, vom vorigen Jahre, über die ich zum Teil klar wurde, was daraus werden soll“ (Lyonel Feininger an Julia Feininger, Brief v. 19. April 1914, ebd.).

Feiningers jahrelanges Ringen um gerade dieses Sujet ist eindrücklich durch Alois Schardt belegt, der unser Werk und den Wendepunkt in der Entwicklung des Motivs ausführlich beschreibt: „Mit am schwersten hat er um das Bild ‚Vollersroda‘ gerungen. [...] Als er 1914 wieder hinkam, war links vor das Längshaus ein kleiner Giebelbau hingestellt worden. Da wurde plötzlich die Bild-

idee reif, als ob gerade dieser Vorbau ihm gefehlt hätte. Diese Skizze [von 1914] zeigt eigentlich schon das spätere Bild“ (Alois J. Schardt: Natur und Kunst in der neueren Malerei, in: Das Kunstblatt, 6. Jg. 1922, H. 3, hier S. 108).

Im Verlauf des komplexen Werkprozesses entsteht im November 1914 – der Erste Weltkrieg hat inzwischen begonnen und Feiningers Aufenthaltsstatus als Amerikaner ist nicht länger gesichert – auf Grundlage seiner bisherigen Natur-Notizen die kubistisch gegliederte Kohlezeichnung „Vollersroda III“, die zum direkten Vorbild unseres Gemäldes wird und sich heute im Nelson-Atkins Museum in Kansas City in den USA befindet.



Los 9

Zehn Jahre sind seit Feiningers erstem Besuch in Vollersroda vergangen, als er 1916 unser Gemälde „Vollersroda III“ malt. Seine „formative years“ liegen nun hinter ihm: Nach Arbeiten als Karikaturist und der Rezeption des französischen Kubismus hat er seinen eigenen, unverwechselbaren Stil gefunden. Der suchende Künstler der frühen Bilder ist verschwunden: Mit „Vollersroda III“ ist Feininger ganz bei sich und seiner einzigartigen, kubofuturistischen Gestaltungsweise angekommen. Die feinen Nuancen des Gemäldes beschreibt Schardt kongenial: „Die Formen sind dumpfkantig, gedrunken, wie in sich zusammengedrückt. Das leuchtende Ziegelrot des Daches ist abgewandelt in ein schweres bleigemischtes Grau. Das Blau des Himmels wird zum Grünblau, hier und da fahl, fast geisterhaft aufleuchtend. Auf dem ganzen aber als Mittelton liegt undurchsichtig ein schweres Grün. Der Blick will an den Kanten des Turmes zur Höhe, aber diese Kanten sind stumpf. Es ist ein mühsames Hinaufsteigen, mit vielen Hemmungen und Irrungen verbunden“ (Schardt, S. 112).

Dass unser Bild sowohl dem Künstler wie auch seinen Zeitgenossen als Schlüsselwerk eines neuen, reifen Stils erscheinen musste, belegt dessen frühe Ausstellungsgeschichte: Im September 1917 veranstaltet Herwarth Walden die erste umfangreiche Einzelausstellung Feiningers in seiner Berliner Galerie „Der Sturm“. Auch „Vollersroda III“ (Kat.-Nr. 21) ist dabei. Der Ausstellungskatalog verzeichnet auch, dass die Variationen des Sujets „Vollersroda II“ und „Vollersroda V“ (Kat.-Nr. 20 und 24) ausgestellt waren, die im Werkverzeichnis von Hess nicht dokumentiert sind. Dass „Vollersroda I“ (heute im Museum Lyonel Feininger in Quedlinburg) nicht zur Ausstellung kam, mag daran gelegen haben, dass diese erste Fassung des Themas dem Künstler noch nicht ausgereift genug erschien. Sie steht den farbstarken, grotesken Bildern der früheren Zeit noch näher. Rund ein Jahr später, im Oktober 1918, präsentiert die Münchner Avantgardegalerie Neue Kunst/Hans Goltz das kompromisslos-moderne Werk Feiningers erneut in einer Einzelausstellung. Die Schau reist weiter nach Hagen, wo sie von



Lyonel Feininger. „Vollersroda III“. 1914. Kohle/Papier. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri



Blick in den Kuppelsaal der Moritzburg mit Lyonel Feiningers Gemälde *Vollersroda III*, zwischen 1928 und 1933

Februar bis Anfang März 1919 im privaten Folkwang-Museum von Karl Ernst Osthaus gezeigt wird, der für seine Sammlung das Gemälde „Scheunenstraße“ (1914) erwirbt. Die unverkauften Werke erhält Feininger nach dieser Ausstellungstournee zurück, wie er dem Künstlerfreund Karl Schmidt-Rottluff mitteilt.

Wenig später wird Feininger von Walter Gropius als erster Meister an das im April 1919 gegründete, epochemachende Staatliche Bauhaus in Weimar berufen. Als er bereits in Weimar tätig ist, erreicht ihn die Nachricht seiner Frau über den Verkauf des Bildes an die Nationalgalerie Berlin: „Und ich las Deinen Brief so zwischendurch, und wie ich die Stelle sah, wo steht: Nationalgalerie hat ‚Vollersroda III‘ erworben für die Galerie der Lebenden, da platzte ich heraus mit dieser Nachricht und sie schlug ein wie eine Bombe ... fast schämte ich mich“ (Lyonel Feininger an Julia Feininger, Brief v. 22. Juni 1919, ebd.).

Die Erwerbung eines Werks von Lyonel Feininger für die Galerie der Lebenden kam einer Sensation gleich, war es doch keine Avantgarde-Galerie wie die von Walden oder Goltz und auch kein privates Museum wie das des Hagener Sammlers. Doch mit dem Sturz der Monarchie war auch in (öffentlichen) Kunstdingen Neues möglich geworden: „Nach monatelangen Hemmungen [...] konnte ich im Juli 1919 bei der Eröffnung des Kronprinzen-Palais eine kleine Sammlung expressionistischer Werke zeigen [...]; die wenigen Ankäufe ergänzt durch Leihgaben, so daß diese Gruppe immerhin einen in sich geschlossenen Eindruck machte“, erinnert sich Ludwig Justi (Ludwig Justi, a.a.O.).

Feiningers Meisterwerk hing im Berliner Kronprinzenpalais, dem ersten Museum für Gegenwartskunst der Weimarer Republik, in unmittelbarer Nachbarschaft zu Franz Marcs „Turm der Blauen Pferde“ – und somit einer weiteren Ikone der modernen Kunst – sowie Gemälden von Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein und Heinrich Nauen. „Die meisten Mitglieder der neuen Kommission hatten ratlos davor gestanden“, erinnert sich Ludwig Justi. Über Lyonel Feininger und unser Werk schreibt er in seinem Führer zu den Werken der neuesten Malerei der Nationalgalerie 1921: „Das strenge Klanggefüge Bachscher Musik erfüllt ihn beim Arbeiten. Vollersroda, eine Gruppe von Gebäuden, zeigt die Logik eines Formwillens, die doch zugleich dem Ausdruck inneren Empfinden dient. [...] Wer [...] der Absicht des sehr ernst ringenden Künstlers sich nicht verschließt,



Postkarte der Nationalgalerie, Berlin. Um 1920



Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in München mit unserem Gemälde

wird in dem Spiel der Linien und Flächen, in der Wahl und Ordnung der Farben, in dem äußerst sorgfältigen Vortrag fesselnden Reiz finden, und darüber hinaus in der strengen Musik dieser Form einen merkwürdigen Klang vernehmen, eine feierliche Stimmung“ (Ludwig Justi: Neue Kunst. Ein Führer zu den Gemälden der sogenannten Expressionisten in der National-Galerie, Berlin 1921, S. 20).

Unser Gemälde, das nicht nur in der zeitgenössischen Kunstpublizistik und Presse Erwähnung, sondern auch als Kunstpostkarte der Nationalgalerie Verbreitung fand, wurde 1921 beim Künstler gegen das jüngere Gemälde „Teltow II“ eingetauscht. Bis 1926 blieb es jedoch – nun als Leihgabe des Künstlers – im Kronprinzenpalais. 1928 nutzte Alois Schardt, seit 1926 Direktor Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe in der Moritzburg in Halle, die Chance und erwarb das Bild – zusammen mit der vorbereitenden Kohlezeichnung – für das Museum in Halle.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten und die veränderten kulturpolitischen Rahmenbedingungen führten dazu, dass Feiningers einst gefeierte Werke nach 1933 in Deutschland als „entartet“ galten. Ab Ende 1935 wird „Vollersroda III“ in der Moritzburg in einer „Schreckenskammer“ der nunmehr geächteten Künstler präsentiert. Die Feme-Schau geht der nationalsozialistischen Beschlagnahme „entarteter Kunst“ voraus: 1937 werden rund 400 Werke Feiningers aus deutschen Museen entfernt. Als Teil der gleichnamigen Ausstellung „Entartete Kunst“ wird „Vollersroda III“ gemeinsam mit weiteren Werken des Künstlers in der nationalsozialistischen Propagandaausstellung „Entartete Kunst“ in München und in den weiteren Stationen der Wanderausstellung in Berlin, Leipzig, Düsseldorf und Salzburg gezeigt. Aufgrund seiner Bedeutung und Prominenz galt das Werk den Nationalsozialisten als „international verwertbar“ und wurde nach 1940 ins Ausland verkauft: Nach dem Zweiten Weltkrieg befand es sich, wie Lyonel Feininger selbst, der Deutschland 1937 verlassen hatte und in die USA zurückgekehrt war, in New York, der Geburtsstadt und dem letzten Lebens- und Schaffensort des Künstlers. „Vollersroda III“ ist somit nicht nur ein ikonisches Werk Feiningers, das den Durchbruch zu seinem eigenen, unverwechselbaren Stil markiert, sondern auch ein enigmatisches Werk, das für die heroische Zeit und die Verfolgung der Avantgarde in Deutschland steht.

9^R Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

„Vollersroda III“. 1916

Öl auf Leinwand. Doubliert. 80 × 100 cm (31 ½ × 39 ¾ in.).
Oben rechts signiert und datiert: Feininger 16.

Auf dem Keilrahmen ein gedruckter Aufkleber: GALERIE NEUE KUNST HANS GOLTZ MÜNCHEN BRIENNERSTRASSE No. 8. Mit Feder in Schwarz beschriftet: Lyonel Feininger „Vollersroda III“ No. 10 335. Daneben ein gedruckter, mit Schreibmaschine nummerierter Aufkleber: KLEEMANN GALLERIES 65 East 57 ST. New York. No. K 4803. Werkverzeichnis: Moeller 174 („Kirche von Vollersroda III“) / Hess 164. Beigabe: undatierte, handgeschriebene Foto-Postkarte des Gemäldes von Lyonel Feininger an den Vorbesitzer Frank Loesser. Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 2005-03-25-25 registriert ist, bestätigt. Das Werk ist im Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings von Achim Moeller unter der Nummer 174 verzeichnet. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei. Zusätzliche Informationen wurden von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project, New York – Berlin, zur Verfügung gestellt. Craquelé. Retuschen. [3028] Gerahmt.

Provenienz

Nationalgalerie, Berlin (1919 von Ludwig Justi für 5000 Mark erworben) / Lyonel Feininger, Dessau (1921 unter Zuzahlung von 7000 Mark gegen „Teltow II“ getauscht, bis 1926 als Leihgabe des Künstlers im Kronprinzenpalais, Berlin) / Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe (Moritzburg), Halle (Saale) (Inv.-Nr. I 444, 1928 vom Künstler für 7500 RM erworben, 1937 als „entartet“ beschlagnahmt, EK-Nr. 16087) / Deutsches Reich, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin (1937 bis mind. 1941) / Kleeman Galleries, New York / Frank Loesser, New York / Jo Sullivan Loesser, New York (durch Erbschaft) / Privatsammlung, Berlin (1997 erworben bei Grisebach, Berlin, 2020/2021 Leihgabe im Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale))

EUR 1.000.000–1.500.000

USD 1,120,000–1,690,000

Ausstellung

Fünfundfünfzigste Ausstellung: Lyonel Feininger. Gemälde und Aquarelle. Zeichnungen. Berlin, Galerie Der Sturm, 1917, Kat.-Nr. 21 / 48. Ausstellung: Lyonel Feininger. München, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, 1918, Kat.-Nr. 24 / Lyonel Feininger, Hagen, Folkwang Museum, 1919 / Galerie der Lebenden. Berlin, Kronprinzenpalais, Nationalgalerie, 1921–1926 / Schreckenskammer, Sonderraum Entartete Kunst. Halle (Saale), Städtisches Museum für Kunst und Kunstge-

werbe, 1935–1937 / Entartete Kunst. München, Hofgarten-Arkaden, u. a. O., 1937/38 (EK-Nr. 16087) / Lyonel Feininger: Von Gelmeroda nach Manhattan. Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, und München, Haus der Kunst, 1998/99, Kat.-Nr. 48, S. 20, 107, 305, 329, 330, 345, 363, m. Abb. / Feininger im Weimarer Land. Apolda, Kunsthaus Apolda Avantgarde, 1999, Kat.-Nr. 68, Abb. S. 72, 134 / Bauhaus Meister Moderne. Das Comeback. Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg, 2019/20, Kat.-Nr. IV/50, S. 38, 41, 158, 244, 432, m. Abb. / Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg, 2020/21, Leihgabe

Literatur und Abbildung

Ludwig Coellen: Lyonel Feininger. In: Das Kunstblatt, Jg. 19, H. 5, Mai 1919, S. 130–137, hier S. 133, 136, m. Abb. („Niedergrunstedt VI“) / Theo van Doesburg: Aanteekeningen bij de Bijlagen. XXI 'Vollersroda III' (1916). In: De Stijl, Jg. 2, H. 11, [September 1919], S. 132a, 132e, m. Abb. / Ludwig Justi: Neue Kunst. Ein Führer zu den Gemälden der sogenannten Expressionisten in der National-Galerie. Berlin, Julius Bard, 1921, S. 19, 20, Abb. 1 („Vollersroda“) / Alois J. Schardt: Natur und Kunst in der neueren Malerei. In: Das Kunstblatt, Jg. 6, H. 3, 1922, S. 96–119, hier S. 108–118, Abb. S. 110 / Karl Woermann: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 2., neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. VI, Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1922, S. 504, m. Abb. („Stadtbild Vollersroda“) / Ludwig Volkmann: Grundfragen der Kunstbetrachtung. Die Erziehung zum Sehen, Naturprodukt und Kunstwerk, Grenzen der Künste. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1925, S. 146–151, Abb. 57, S. 151 / Ludwig Justi, Paul Ortwin Rave, Ludwig Thormaelen: Zweihundert Bilder der Nationalgalerie erworben von 1910 bis 1925 von Ludwig Justi. Berlin, Julius Bard, 1926, o. S., Abb. Nr. 180 („Teltow“) / Ludwig Justi: Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert: Von Corinth bis Klee. Ein Führer durch die National-Galerie Berlin. Berlin, Julius Bard, 1931, S. 331 („Vollersroda“) / Ludwig Justi: Von Corinth bis Klee. Berlin, Julius Bard, 1931, S. 169, Abb. 79 („Teltow II, 1918) / Verband zur Förderung der Museumsinteressen in der Provinz Sachsen und in Anhalt (Hg.): Verzeichnis der Museen, Heimat- und Geschichtsvereine, Büchereien, Archive und Lichtbildstellen in der Provinz Sachsen und in Anhalt. Merseburg, Stollberg, 1935, S. 22 („Vollersroda“) / Bernhard S. Myers: The German Expressionists. A Generation in Revolt. New York, Praeger, 1956, S. 250, 278, m. Abb. / Hans Hess: Lyonel Feininger. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1959, S. 76, 90, 138, 263, m. Abb. / Ann Tzeutschler: Markwippach. In: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Jg. 48, H. 4, 1961, S. 72–75, hier S. 75 / Franz Roh: „Entartete“ Kunst. Kunstbarba-

rei im Dritten Reich. Hannover, Fackelträger Verlag, 1962, S. 127 / Sheldon Cheney: A Primer of Modern Art. New York, Liveright, 1966, S. 111, 112, m. Abb. („Vollersroda“) / June Ness: Lyonel Feininger. New York, Washington, D.C., Praeger Publishers, 1974, S. 106 / Roland März: Lyonel Feininger. Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981, S. 24 / Ausst.-Kat.: Im Kampf um die moderne Kunst. Das Schicksal einer Sammlung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Halle (Saale), Staatliche Galerie Moritzburg, 1985. Halle (Saale), Staatliche Galerie Moritzburg, S. 48 (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920. Berlin/DDR, Nationalgalerie, 1986. Berlin/DDR, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1986, S. 360 (nicht ausgestellt) / Andreas Hüneke: Halle is the most delightful town! Zu Lyonel Feiningers 30. Todestag. In: Galeriespiegel, Jg. 11, H. 39, 1986, S. 2–13, hier S. 2, 3, m. Abb. / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger: The Early Years 1889–1919. Watercolors and Drawings. London, Marlborough Fine Art, 1987. London, Marlborough Fine Art, 1987, S. 7, 10 / Andreas Hüneke: Die faschistische Aktion „Entartete Kunst“ 1937 in Halle. In: Schriftenreihe zur Geschichte der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle, H. 1. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, 1987, S. 20, m. Abb. / Ulrich Luckhardt: Lyonel Feininger. Die Karikaturen und das zeichnerische Frühwerk. Der Weg der Selbstfindung zum unabhängigen Künstler, mit einem Exkurs zu den Karikaturen von Emil Nolde und George Grosz. Beiträge zur Kunstwissenschaft, Nr. 10. München, Scaneg, 1987, S. 86 / Mario-Andreas von Lüttichau: Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Kunst“. In: Peter-Klaus Schuster (Hg.): Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937. München, Prestel-Verlag, 1987, S. 120–182, hier S. 150, 151, m. Abb. / Ausst.-Kat.: Das Schicksal einer Sammlung: Aufbau und Zerstörung der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden. 1918–1945. Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1988. Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1988, S. 10, 29, 37, 67, 75, 78, 85 (nicht ausgestellt) / Annegret Janda, Karin Bartl: Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden 1918–1945. Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1988, S. 10, 29, 37, 67, 75, 78, 85 / Andreas Hüneke: Lyonel Feininger. In: Maler und Werk. Kunstheftreihe des VEB Verlag der Kunst. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1989, S. 4, 31, Abb. S. 14 / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger. Die Halle-Bilder. Halle, Kunstmuseum Moritzburg. München, Prestel-Verlag, 1991, S. 11 (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: ReVision. Die Moderne im Städel 1906–

1937. Frankfurt a. M., Städtische Galerie im Städel-schen Kunstinstitut. Stuttgart, Hatje, 1991, S. 44 / Ausst.-Kat. American Drawings and Watercolors from the Kansas City Region. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992, S. 288, 354, Abb. S. 289 (verkehrt herum abgebildet) (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: „Degenerate Art“. The Fate of the Avantgarde in Nazi Germany („Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland). Los Angeles, County Museum of Art; Chicago, The Art Institute of Chicago; Washington, D.C., International Gallery, Smithsonian Institution, und Berlin, Altes Museum, Deutsches Historisches Museum, 1991/92. München, Hirmer Verlag, 1992 (deutsche Ausgabe), Klapptafel nach S. 60, 61, 236, m. Abb. (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger. Städte und Küsten. Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Nürnberg, Kunsthalle Nürnberg, Albrecht-Dürer Gesellschaft, 1992. Marburg, Hitzeroth, 1992, S. 263 (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger. Natur-Notizen. Skizzen und Zeichnungen aus dem Busch-Reisinger Museum. Emden, Kunsthalle Emden, Stiftung Henri Nannen; Köln, Museum Ludwig, und Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, 1993/94. Köln, Wienand, 1993, S. 27 / Ausst.-Kat.: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar; Berlin, Bauhaus-Archiv, und Bern, Kunstmuseum Bern, 1994/95. Ostfildern-Ruit, Hatje, 1994, S. 107 (nicht ausgestellt) / Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995 (= Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Bd. XXII), S. 194, 252, 262, 263 („Vollersroda“) / Florens Deuchler: Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhaus-Meister. Leipzig, E.A. Seemann, 1996, S. 187 / Auktion 59: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach, 28.11.1997, Kat.-Nr. 41, m. Abb. / Charo Crego Castaño: El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés "De Stijl". Madrid, Akal, 1997, S. 66 / Kulturstiftung der Länder und Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.): Lyonel Feininger: Kirche von Tröbsdorf. Patrimonia, Nr. 124, 1997, S. 24, 25, m. Abb. / Peter Nisbet: Lyonel Feininger's The Green Bridge. Notes on War and Memory. In: North Carolina Museum of Art Bulletin, Nr. XVII, 1997, S. 56–69, hier S. 62, m. Abb. / Ausst.-Kat.: Nationalsozialismus und „entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937. München, Staatsgalerie Moderner Kunst, 1987/88. München, Prestel-Verlag, 1998, S. 150, 151 (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat. Lyonel Feininger. Halle-Bilder. Die Natur-Notizen. Halle (Saale), Staatliche Galerie Moritzburg, 2000/01. Leipzig, Beck & Eggeling Kunstverlag, 2000, S. 135 / Thomas W. Gaehtgens, Kurt Winkler: Ludwig Justi: Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerun-

gen aus fünf Jahrzehnten. II. Kommentarband. Berlin, Nicolai, 2000, S. 260, 261 / Vivian Endicott Barnett: The Blue Four Collection at the Norton Simon Museum. New Haven, Yale University Press, Norton Simon Art Foundation, 2002, S. 34 / Ludwig Justi: Die Ankäufe der „Freunde der Nationalgalerie“. In: Jan Rave (Hg.): Verein der Freunde der Nationalgalerie Berlin. Zum 25. Jubiläum des Vereins. Leipzig, E.A. Seemann, 2002, S. 21–28, hier S. 28 / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger: Menschenbilder. Eine unbekannte Welt. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2003/04. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2003, S. 27, 28, Abb. 18 (nicht ausgestellt) / Wolfgang Büche: Feininger, Lyonel. In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (AKL). Bd. XXXVII. München, Leipzig, Saur, 2003, S. 1–5, hier S. 2 / Andreas Hüneke: Das schöpferische Museum. Eine Dokumentation zur Geschichte der Sammlung moderner Kunst 1908–1949. Halle, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, 2005, S. 138, 215, 278, m. Abb. / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger. Frühe Werke und Freunde. Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum, 2006. Bönen, Druckverlag Kettler, 2006, S. 8 (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger in Weimar. Weimar, Klassik Stiftung, 2006. Weimar, Klassik Stiftung, 2006, S. 16, 66, 234, 236 (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger. Zeichnung, Aquarell, Druckgrafik. Sammlung Loebermann. Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz, 2006/07. München, Prestel-Verlag, 2006, S. 197, 198 (nicht ausgestellt) / Isabel Wünsche: Galka E. Scheyer & Die Blaue Vier. Briefwechsel 1924–1945. Wabern, Benteli, 2006, S. 43, 85 / Katrin Engelhardt: Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in Berlin. Rekonstruktion und Analyse. In: Uwe Fleckner (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Berlin, Akademie Verlag, 2007, S. 89–197, hier S. 166 / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger – Paul Klee: Malerfreunde am Bauhaus. Hamm, Gustav-Lübke-Museum, und Würzburg, Museum im Kulturspeicher, 2009. Bramsche, Rasch Verlag, 2009, S. 187 (nicht ausgestellt) / Wolfgang Büche: Lyonel Feininger. Die Halle-Bilder. München, Hirmer, 2010, S. 13, 21, 150 / Galerie Schwarzer (Hg.): Lyonel Feininger. Ein Meister am Bauhaus. Düsseldorf, Galerie Schwarzer, 2010, S. 43 / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger: At the Edge of the World. New York, Whitney Museum of American Art, und Montreal, Museum of Fine Arts, 2011/12. New Haven, Yale University Press, 2011, S. 148, 149, 236, 237, 244, m. Abb. (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger: Zeichnungen und Aquarelle aus dem Julia-Feininger-Nachlass. Berlin, Moeller Fine Art, und New York, Moeller Fine Art, 2011. Berlin, Moeller Fine Art, 2011, S. 135, 166 (nicht ausgestellt) / Anita Beloubek-Hammer: „Umkehrung der Werte.“ Zum Einfluss der Lebensphilosophie Henri Bergsons auf Lyonel Feiningers Kunstauffassung. In: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Jahrbuch der Berliner Museen 2011, Bd. 53.

Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2013, S. 33–43, hier S. 42, 43, Abb. 15 / Andreas Hüneke: Alois Schardt und Lyonel Feininger: Eine folgenreiche Freundschaft. In: Ruth Heftrig, Olaf Peters, Ulrich Rehm (Hg.): Alois J. Schardt: Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, „Drittem Reich“ und Exil in Amerika. Berlin, Akademie Verlag, 2013, S. 233–247, hier S. 237 / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger (1871–1956). Madrid, Fundación Juan March, 2017. Madrid, Encuadernación Ramos, 2017, S. 359, 365 (nicht ausgestellt) / Ines Burdow, Andreas Hüneke (Hg.): Sweetheart, es ist alle Tage Sturm. Lyonel Feininger – Briefe an Julia 1905–1935. Berlin, Kanon Verlag, 2021, S. 118, 214, 216 / Andreas Platthaus: Lyonel Feininger. Porträt eines Lebens. Berlin, Rowohlt, 2021, S. 179, 180, 181, 192, 194, 210 / Ausst.-Kat.: Becoming Feininger. Lyonel Feininger zum 150. Geburtstag. Quedlinburg, Lyonel-Feininger-Galerie, Museum für grafische Künste, 2021/22. Petersburg, Michael Imhof Verlag, 2021, S. 43, 44, 56 (nicht ausgestellt) / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger: Retrospektive. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 2023/24. München, Hirmer, 2023, S. 128, 251 (nicht ausgestellt) / Franziska Lampe: Splendid Material. Fotografische Praxis und Bildgenese im Werk von Lyonel Feininger. Bielefeld, transcript Verlag, 2024, S. 151



10 Günter Fruhtrunk

1923 – München – 1982

„ORIENTIERUNG I“. 1971

Acryl und Kasein auf Leinwand. 80 × 80 cm
(31 ½ × 31 ½ in.). Rückseitig mit Pinsel in
Schwarz bezeichnet, betitelt, datiert, signiert
und monogrammiert: haut »ORIENTIERUNG« I
1971 FRUHTRUNK Ftk. Auf dem Keilrahmen ein
Etikett der Galerie DEFET, Nürnberg. Werkver-
zeichnis: Reiter 661. [3189] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung,
Rheinland (2004 in der Galerie Edith Wahland,
Stuttgart, erworben)

EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700

Günter Fruhtrunks geometrische Abstraktion „Orientierung I“ von 1971 steht paradigmatisch für seine lebenslange künstle-
rische Suche nach einer neuen Bildsprache jenseits subjek-
tiver Projektion und gegenständlicher Illusion. Die in acht
verschieden großen Bildversionen existierende Arbeit – hier
in einer Version von 80 × 80 cm und in einem transparenten
Acrylrahmen, der Teil des Werks ist – entfaltet auf der Flä-
che eine hochkonzentrierte visuelle Struktur, in der sich
Farbe, Form und Rhythmus zu einer eigenständigen, nicht
vermittelnden Realität verdichten.

Fruhtrunk, einer der wichtigsten Vertreter der Kon-
kreten Kunst, interessiert nicht das Ausdruckhafte, sondern
das Sehen als aktiver Prozess. In „Orientierung I“ begegnet
dem Betrachter kein erzählerischer Bildraum, sondern eine,
mit den Worten des Künstlers, „chromatische Textur mit
höchster Lichtkraft“.

Das Quadrat als Ausgangsformat ermöglicht dabei ein
gleichmäßiges Spannungsfeld, in dem sich Farbbahnen in
strenger Ordnung begegnen und durchdringen. In „Orien-
tierung I“ sind es vertikale Bahnen. Erstmals in seinem
Gesamtwerk sind diese symmetrisch angeordnet: Zwei gelb-
grüne Farbbänder rahmen eine sattrote Farbfläche ein. Diese
wiederum ist von zwei magentafarbenen Streifen begrenzt.
Zusätzlich sind zwei dünne rote Linien fast mittig in die wei-
ßen Zwischenräume gesetzt. Rote und gelb-grüne Partien
sind lasierend aufgetragen. Das Weiß der Leinwand dringt
durch sie hindurch, und die direkt angrenzenden grünen
Bahnen scheinen sich in Lichträume aufzulösen. Farbe ist
hier kein Träger subjektiver Empfindungen, sondern „reine
Farbe“, gesteigert bis zu einer maximalen Lichtintensität. In
ihrer wechselseitigen Beeinflussung verlieren die Komple-
mentärfarben ihre Eigenfarbigkeit und bilden eine visuelle
Bewegung, die den Bildraum klingen lässt.

„Orientierung I“ zeigt somit keine Welt, sondern ist
selbst eine: ein abstraktes Bild, das sich dem Betrachter
nicht durch Interpretation sondern durch Betrachtung
erschließt – als visuelles Ereignis, als „ständig Werdendes“,
das im Sehvorgang seine eigene Realität entfaltet: kraftvoll
und einzigartig.

ZB



11 Hans Hartung

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

„T1961-H53“. 1961
Acryl und Pastell auf Leinwand. 61 × 46 cm
(24 × 18 ¼ in.). Unten links signiert und datiert:
Hartung 61. Auf dem Keilrahmen gewidmet: Pour mon
ami Benni Hodin amicalement Hans Hartung 23.1.64.
Das Gemälde ist registriert im Archiv der Fondation
Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes, und
wird aufgenommen in das Werkverzeichnis des Künst-
lers. [3236] Gerahmt.

Provenienz
Benni Hodin / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 70.000–90.000
USD 78,700–101,100

Hans Hartung war ein Meister darin, aus einigen wenigen Bild-
elementen Kompositionen von enormer Dynamik und Aus-
strahlung zu schaffen. Das Gemälde „T1961-H53“ ist dafür
ein hervorragendes Beispiel in außerordentlicher künstleri-
scher Qualität. Den Hintergrund von „T1961-H53“ bildet ein
Dreiklang von Ocker, Schwarz und Mittelblau. Die Übergänge
der drei Farbzonen hat Hartung so gemalt, dass der Ein-
druck entsteht, sie griffen in einer sanften Bewegung inein-
ander – fast als würden sie schweben.
In einem harten Kontrast dazu stehen die vertikalen
Linien und Ritzungen, die das Bild bestimmen. Man hat den
Künstlern des Informel bisweilen vorgehalten, ihre Werke
seien zu gefällig, harmlos und beliebig. Davon kann hier
nicht entfernt die Rede sein. Die schwarzen und mehr noch
die hellen Striche zeugen von Intensität und Geschwindig-
keit. So wild wie sie sind, ist an ihnen etwas Beunruhigen-
des, Düsteres: Sie bemächtigen sich der Fläche in beinahe
gewalttätiger Art und Weise.
Dabei sind sie sehr präzise gesetzt. Hartung hat es bei
seinen Arbeiten stets verstanden, die Freiheit im künstleri-
schen Ausdruck mit virtuos vorgetragener Disziplin und
Genauigkeit zu verbinden. Im Fall von „T1961-H53“ ist das
Resultat dieser Kombination von Gegensätzen ein maleri-
scher Akt mit starker Suggestivkraft – das Liniengeflecht
scheint aus dem Bildraum herauszutreten, einem entgegen-
zukommen, auf die Betrachterinnen und Betrachter herab-
zuregnen.
Und selbst wenn das wie ein Widerspruch klingt: Die
Linien tun dies in großer Leichtigkeit. An dem Gemälde wirkt
nichts angestrengt, es ist auf keinen Fall das Werk eines
Wüterichs. 1961 lebte Hartung schon fast dreißig Jahre in
Frankreich, 1946 war ihm, der während des Zweiten Welt-
kriegs in der Fremdenlegion gegen die Nationalsozialisten
kämpfte, die französische Staatsbürgerschaft verliehen wor-
den. Hartung wusste nur zu gut, dass man in seiner neuen
Heimat Eleganz und Lebensart schätzte wie wenig anderes,
höchstens vielleicht die Liebe. UC



12 George Rickey

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

„Two Lines Up Oblique“. 1977

Kinetische Edelstahlskulptur mit 2 beweglichen Klingen. Maße variabel, max. Höhe: ca. 640 cm, max. Breite: ca. 680 cm (height: ca. 252 in., width: ca. 267 ¾ in.). Auf der Bodenplatte signiert und datiert (eingeritzt): Rickey 1977. Eines von 3 nummerierten Exemplaren. [3029]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (1999 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 150.000–200.000

USD 169,000–225,000

Ausstellung

George Rickey. Kunstsammlungen Chemnitz in Zusammenarbeit mit dem Kulturstad Chemnitz, 1997

Literatur und Abbildung

Auktion 75: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach
Auktionen, 1999, Kat.-Nr. 87, m. Abb.

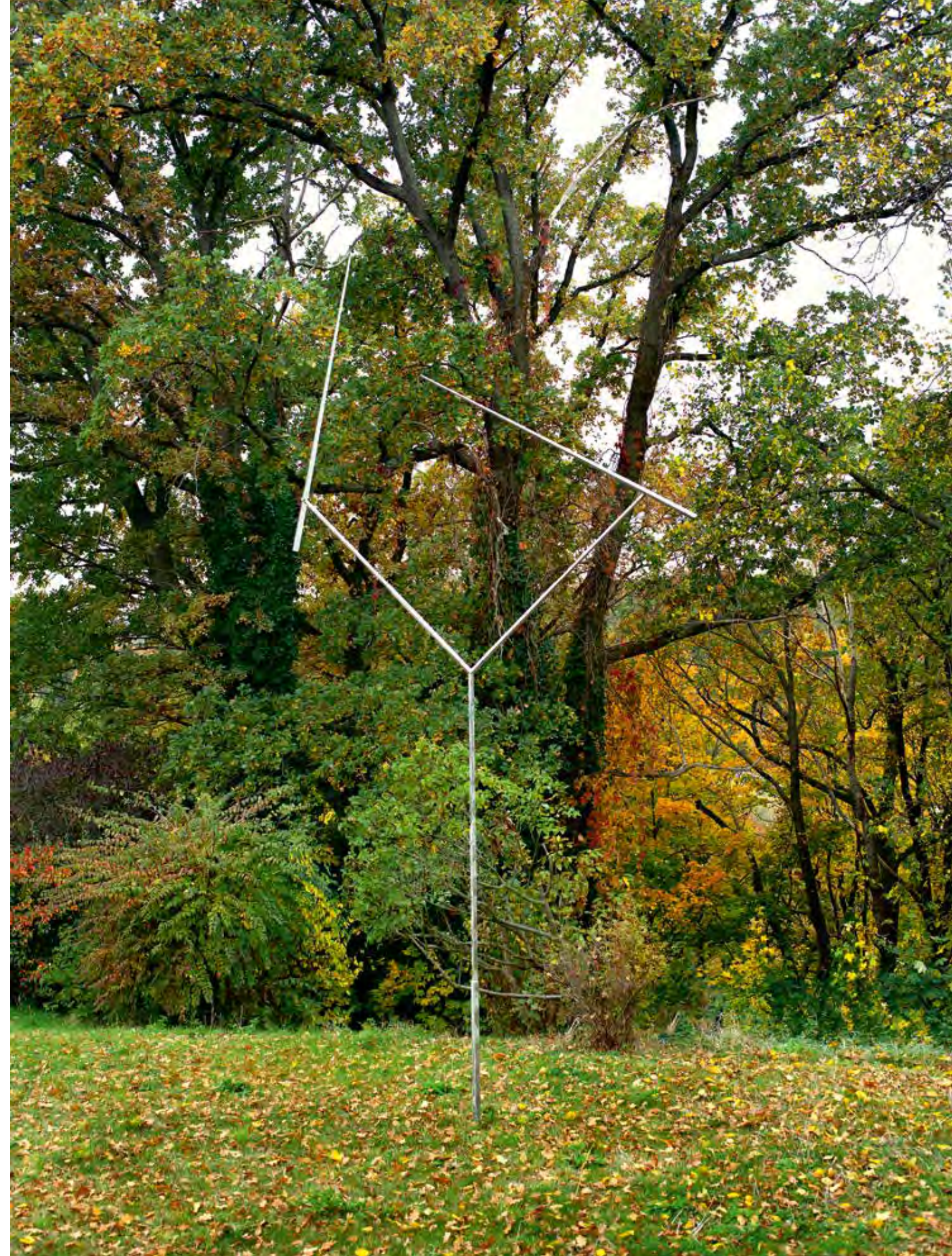
Wir danken Maria C. Lizzi, Estate of George Rickey, East Chatham, für freundliche Hinweise.

George Riqueys kinetische Skulpturen befinden sich in Museen weltweit, sie stehen auf öffentlichen Plätzen in zahlreichen Hauptstädten und Metropolen Europas, der USA und Asiens. Fast immer handelt es sich dabei um perfekt konstruierte geometrische Strukturen aus poliertem Stahl mit beweglichen Elementen, die allein vom Wind angetrieben werden, so auch bei der Skulptur „Four Squares In A Square“, die seit 1969 vor der Neuen Nationalgalerie in Berlin installiert ist.

Sie alle verbindet, dass die Bewegungen, die sie ausführen, nicht synchron sind, sondern wie beiläufig entstandene Choreografien erscheinen. Doch wenige wirken so filigran und elegant wie „Two Lines Up Oblique“ von 1977. Rickey, der vier Jahre nach seiner Teilnahme an der Documenta III auch ein Atelier in Berlin einrichtete (das er bis 1995 unterhielt), nahm dafür einen etwa drei Meter langen, schmalen Stab, auf dessen oberes Ende er zwei weitere schmale Stäbe setzte, sodass sie eine V-Form ergaben. An diese aus der Vertikalen gekippten Träger montierte er je eine, ungefähr 2,50 Meter messende, erneut sehr dünne, diesmal aber pfeilförmig zugespitzte Klinge. Sie beide weisen, dem Werkstitel entsprechend, ebenfalls in die Höhe.

In ihrer Dynamik erinnert „Two Lines Up Oblique“ entfernt an ein musikalisches Instrument – und etwas konkreter an eine Stimmgabel. Tatsächlich geben Riqueys Skulpturen je nach Intensität der Luftbewegung manchmal auch Klänge von sich, aber dies ist nicht, was der Künstler in erster Linie anstrebte. Ihm ging es um die Zufallsergebnisse von zwei oder mehreren unabhängig voneinander agierenden formal gleichen Systemen. Das klingt prosaischer, als es ist: Riqueys Skulpturen – und gerade auch „Two Lines Up Oblique“ – besitzen über alle technischen Aspekte hinweg eine starke poetische Ausstrahlung.

1967 publizierte der Künstler in New York das Buch „Constructivism, Origins and Evolution“, in dem er die theoretischen Grundzüge seiner Kunst darlegte und in einen historischen Zusammenhang stellte. Eine weitere Quelle der Inspiration findet man in seiner Familie: Sowohl sein Großvater, ein Uhrmacher, als auch sein Vater, der als Ingenieur bei der Firma Singer Nähmaschinen arbeitete, förderten Riqueys Interesse für komplizierte mechanische Abläufe von Kindesbeinen an. Eine „Two Lines Up Oblique“ ähnliche, etwas größere, jedoch nicht aufwärts, sondern zum Boden hin orientierte Skulptur steht vor der Zentrale des DAAD in Bonn. UC



Elena Sánchez Vibrierende Farben als Rahmung der Leere – wie Gerd Leufert in seinen „Listonados“ die abstrakte Farbfeldmalerei revolutionierte

Der Maler, Bildhauer, Grafiker, Designer und Fotograf Gerd Leufert zählt zu bedeutendsten Künstlern Venezuelas, auch wenn seine internationale Rezeption im Vergleich zu seinen von Paris aus arbeitenden Landsleuten Jesús Rafael Soto und Carlos Cruz-Diez etwas auf sich warten ließ.

1914 wurde er im damals zum Deutschen Reich gehörenden Memel, dem heutigen Klaipėda, Litauen, geboren. Er war Mitglied des Deutschen Werkbunds, studierte unter anderem in Hannover und München Grafikdesign. 1951 emigrierte er nach Venezuela, wo er kurz nach seiner Ankunft seine Lebenspartnerin, die Künstlerin GEGO, kennenlernte, die 1912 in Hamburg als Gertrud Louise Goldschmidt in eine jüdische Familie geboren wurde und bereits in den 30er-Jahren vor der Verfolgung der Nationalsozialisten nach Venezuela geflüchtet war. Gemeinsam mit GEGO zog Leufert 1955 in die kleine Gemeinde Betijoque, deren Name in zahlreichen Abwandlungen titelgebend für viele seiner Gemälde wurde (so auch für unser Gemälde „JOQUE BERMELLÓN“, Los 743, Auktion Zeitgenössische Kunst, Freitag, 6.6.2025).

Gerd Leufert hat stets einen interdisziplinären Ansatz verfolgt und neben seiner künstlerischen Tätigkeit weiter als Grafiker gearbeitet. Parallel zu zahlreichen Lehrtätigkeiten, unter anderem an der von ihm mitbegründeten Fundación Neumann, der ersten Schule für Design in Venezuela, arbeitete er 1960 bis 1973 am Museo de Bellas Artes in Caracas in engem kreativen Austausch mit dem Museumsdirektor, seinem Freund Miguel Arroyo. Leufert entwarf Plakate und Publikationen und war maßgeblich am Ausstellungsdesign beteiligt. Nicht allein aus ökonomischer Notwendigkeit, sondern vor allem aus einem künstlerischen Impuls heraus, experimentierte Leufert mit gebrauchten, teilweise ausrangierte Materialien, die er in den Lagern des Museums fand. Sein

innovatives Ausstellungsdesign suchte seinesgleichen und war stets vom Wunsch getrieben, dass gutes Design vor allem eines herbeiführt: Kommunikation.

In den frühen 1970er-Jahren entstand auch eine seiner wichtigsten und ikonischsten Werkserien: die „Listonados“. Es handelt sich um handgefertigte Rahmen

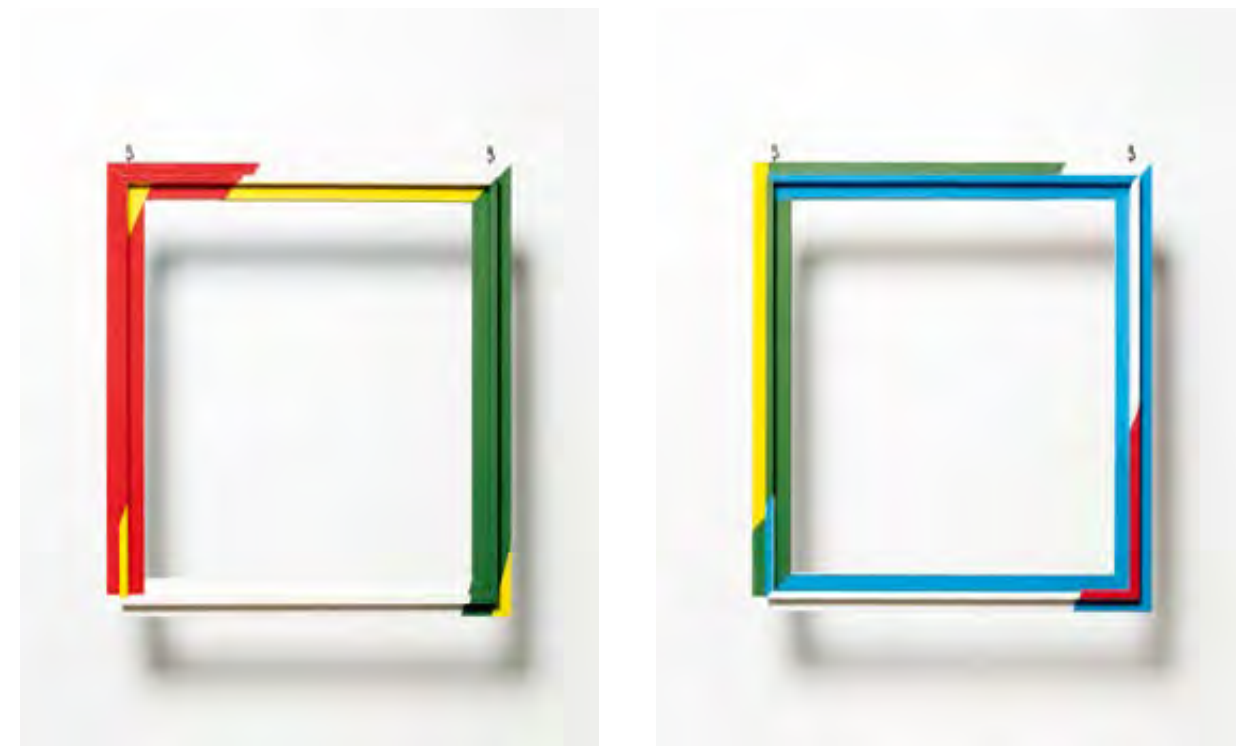
aus Holz in unterschiedlicher Größe und Gestalt, bemalt mit kontrastierenden Farbstreifen. Als habe sich ein abstraktes Farbfeldgemälde auf wundersame Weise vom zweidimensionalen Bildträger in der Mitte auf die skulptural gestalteten Leisten des Rahmens verlagert, werden die „Listonados“ zu einer Art Fenster, das den Blick frei gibt auf eine gestaltete, inszenierte Leere und Transparenz.

Leufert schuf mit seinen „Listonados“ faszinierende, allansichtige Werke, die zwischen Malerei und Skulptur changieren und frei im Raum schwebend gehängt werden können, ebenso wie mit etwas Abstand vor einer Wand oder orthogonal zu dieser hängend. Durch Schattenwürfe, Lichtreflexe und Rhythmisierungen lenken und gestalten sie den Blick der Betrachter auf den Raum. Licht- und Schattenverhältnisse sowie die Bewegung der Betrachterinnen im Raum werden zu integralen Bestandteilen des Werks, das damit nicht zuletzt auch formal Bezug nimmt auf die abstrakten oder kinetischen Objekte seiner venezolanischen Künstlerkollegen Jesús Rafael Soto, Alejandro Otero und Carlos Cruz-Diez. Gleichzeitig verfolgte er hier seinen ganz eigenen, experimentellen Ansatz, bei dem sich die Form trotz allen Strebens nach ästhetischem Gleichgewicht und Präzision letzten Endes vor allem aus den Gegebenheiten der verwendeten Materialien ergibt.

Exemplare der Werkgruppe der „Listonados“ befinden sich in internationalen Kunstsammlungen, darunter in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York.



Gerd Leufert. Caracas. 1972



Los 14. Vorder- und Rückseite

13 Gerd Leufert

Klaipėda, Litauen 1914 – 1998 Caracas, Venezuela

Listonado. 1973
Acryl auf Holz (beidseitig). 90 × 80 × 6,5 cm
(35 ¾ × 31 ½ × 2 ½ in.). Mit einer Fotoexpertise von
Elisabeth Gunz, Caracas, vom 21.10.1998. [3089]
Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (um 2000 von
Elisabeth Gunz, Fundación Leufert/Fundación GEGO,
Caracas, erworben)

EUR 18.000–24.000
USD 20,200–27,000



14 Gerd Leufert

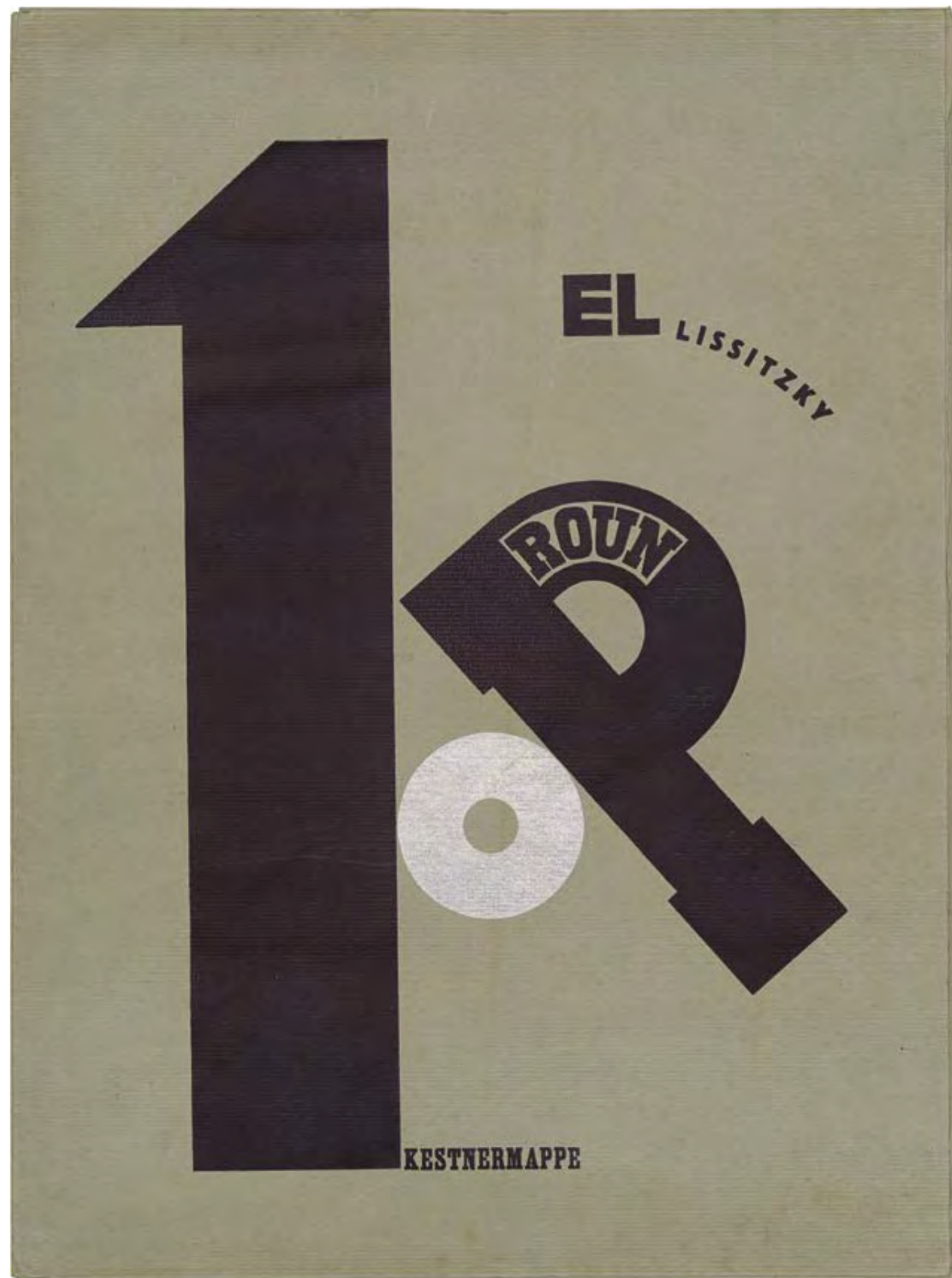
Klaipėda, Litauen 1914 – 1998 Caracas, Venezuela

Listonado. 1973
Acryl auf Holz (beidseitig). 90 × 80 × 7,7 cm (35 ¾ × 31 ½ × 3 in.).
[3089]
Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (um 2000 von
Elisabeth Gunz, Fundación Leufert/Fundación GEGO, Caracas,
erworben)

EUR 18.000–24.000
USD 20,200–27,000



Susanne Baunach **Abstraktion in der Multiperspektive –
El Lissitzky konstruiert den utopischen Raum**



Die Kestnermappe „Proun“ (ausgesprochen „Pro-un“) umfasst sechs teils collagierte Lithografien, die El Lissitzky im Jahr 1923 im Rahmen seiner ersten institutionellen Einzelausstellung in der Kestner Gesellschaft Hannover gestaltete. Diese Arbeiten gehören zu einer Werkgruppe, in der Lissitzky seine technischen und künstlerischen Visionen durch geometrische Kompositionen und räumliche Konstruktionen zum Ausdruck bringt. Die „Proun“-Mappe zählt zu den wichtigsten Beispielen konstruktivistischer Raumgestaltung der 1920er-Jahre. Sie verdeutlicht Lissitzkys Streben nach einer neuen Bildsprache, in der Kunst, Technik und Architektur zu einer universellen visuellen Ordnung verschmelzen.

Lissitzky war eine Schlüsselfigur der Künstlergruppe UNOWIS (Utwerditeli Nowowo Iskusstwa – Bestätiger der Neuen Kunst), die zwischen 1920 und 1923 unter der Leitung von Kasimir Malewitsch in Witebsk wirkte. UNOWIS spielte eine zentrale Rolle bei der Verbreitung suprematistischer Ideen. Aus dieser Bewegung heraus entwickelte Lissitzky das Konzept der „Proun-Werke“ („Proekt UNOWIS“), das die klassische Perspektive auflöste und eine vielschichtige, dynamische Raumauffassung einführte. Die „Proun“-Kompositionen stehen für eine radikale Neudefinition der Kunst. Sie verkörpern Lissitzkys Erweiterung des Suprematismus hin zu einem interdisziplinären Gestaltungsprinzip, das Malerei, Architektur und Design miteinander verbindet. Für ihn bedeutete „Proun“ die „Gründung neuer Formen in der Kunst“, jenseits traditioneller Disziplingrenzen.

Ein zentrales Element der Ausstellung in Hannover war Lissitzkys „Prounenraum“: ein begehbare Kubus, dessen Wände mit geometrischen Formen versehen waren. Diese waren teils gemalt, teils plastisch ausgearbeitet. Der „Prounenraum“ diente gleichzeitig als gestalterische Vorlage für eines der Blätter der Mappe; eine Demonstrationszeichnung im Querformat. In seinem Text zur Großen Berliner Kunstaussstellung von 1923 beschreibt Lissitzky die dynamische Wirkung dieses Raums eindrücklich:

„Die erste Form, welche die vom großen Saal Kommenden hineinführt, ist diagonal gestellt und ‚führt‘ ihn zu der großen Horizontalen der Vorderwand und von dort zu der 3. Wand mit der Vertikalen. Beim Ausgang – HALT! das Quadrat unten, das Urelement der ganzen Gestaltung. Das Relief an der Decke, im selben Blickfeld liegend, wiederholt die Bewegung. Der Fußboden konnte aus materiellen Gründen nicht zur Realisation kommen.“

Jede der sechs Lithografien der Kestnermappe zeichnet sich durch individuelle gestalterische Elemente aus, die unsere gewohnten Sehweisen infrage stellen. Geometrische Bildkompositionen erzeugen auf zweidimensionaler Fläche eine räumliche Wirkung. Durch Überlagerung, Grauabstufungen und Schatten wird architektonische Tiefe suggeriert. Offene Formen und „explodierende“ Elemente lassen Strukturen entstehen, die sich scheinbar auflösen. Diagonalen und Rotationen verleihen den Blättern zusätzliche Dynamik. Die Elemente in seinen Kompositionen scheinen in einem unbegrenzten, fast utopischen Raum zu schweben, der nicht nur Höhe, Breite und Tiefe, sondern auch die Dimension der Zeit mit einbezieht.

Die Mappe ist ein bedeutendes Zeugnis avantgardistischer Gestaltung der 1920er-Jahre. Sie spiegelt die enge Verbindung zwischen Kunst, Architektur und Design in Lissitzkys Werk wider. Nicht zuletzt auch durch Lissitzkys Lehrtätigkeit an der Kunsthochschule in Witebsk, wo er mit Künstlern wie Marc Chagall zusammenarbeitete, ist sein Einfluss auf das Bauhaus, die niederländische De-Stijl-Bewegung sowie auf die moderne Gestaltung insgesamt unverkennbar.

15 El Lissitzky

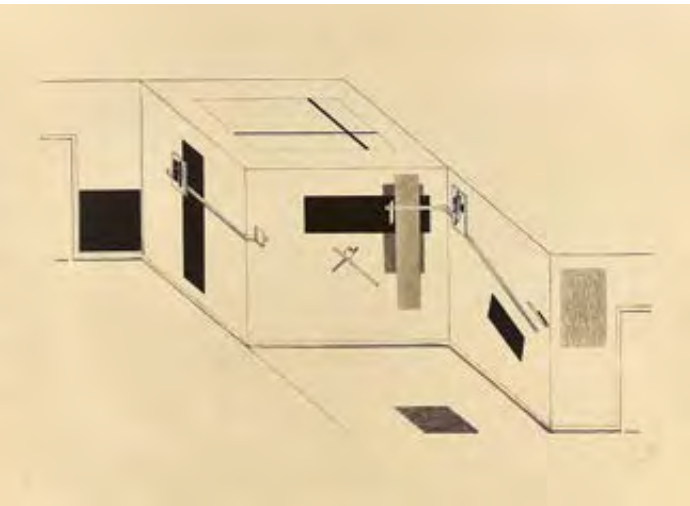
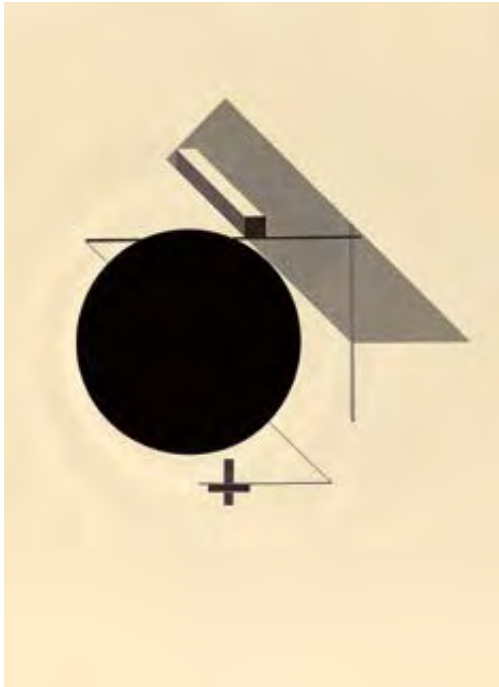
Potschinok/Smolensk 1890 – 1941 Moskau

„Proun (1919-1923) 1. Kestnermappe“. 1923
Original-Kartonmappe mit Textblatt/Impressum
und sechs Lithografien, davon drei farbig und zwei
collagiert, jeweils auf Velin. Mappe: 61 × 45 cm
(24 × 17 ¾ in.). Jedes Blatt signiert. Das Textblatt mit
Impressum zusätzlich in roter Farbe signiert und
nummeriert. Werkverzeichnis: Nisbet 110a-h / Söhn
HDO 71301-6. 1. Kestnermappe. Eines von 50 numme-
rierten Exemplaren. Der Mappendeckel mit Collage.
[3163]

Provenienz
Privatsammlung, Berlin / Privatsammlung, Schweiz
(1990 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 150.000–250.000
USD 169,000–281,000

Literatur und Abbildung
Auktion Nr. 15: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grise-
bach Auktionen, 1990, Kat.-Nr. 44, m. Abb.



16^R Richard Paul Lohse

1902 – Zürich – 1988

„Zwei und zwei gleiche Farbgruppen“. 1965/69
Öl auf Leinwand. 120 × 120 cm (47 ¼ × 47 ¼ in.).
Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz
signiert, mit Ortsangabe bezeichnet, betitelt
und datiert: Richard Paul Lohse Zürich Zwei
und zwei gleiche Farbgruppen 1965/69. [3097]

Provenienz
Unternehmenssammlung, Deutschland (1991
von der Richard Paul Lohse Stiftung, Küsnacht,
erworben, 2010–2025 als Leihgabe im Alberti-
num, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden)

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

Literatur und Abbildung
Ulrich Bischoff und Moritz Woelk (Hg.): Das
neue Albertinum. Kunst von der Romantik bis
zur Gegenwart. Dresden/Berlin/München,
Deutscher Kunstverlag, 2010, Abb. S. 155

Noch während des Zweiten Weltkriegs wurden in der Schweiz Ideen von Konstruktivismus, Bauhaus und De Stijl innovativ fortgeführt. Vor allem Zürich entwickelte sich dank Protagonisten wie Max Bill, Camille Graeser, Verena Loewensberg und nicht zuletzt Richard Paul Lohse zu einem der weltweit wichtigsten Zentren konkret-konstruktiver Gestaltung.

Dabei rüttelte ihr Schaffen schon früh am herkömmlichen Kunstverständnis. So galt der Mythos vom weltfernen Künstlergenie als überholt. Vielmehr sollte den Betrachenden dezidiert die Möglichkeit gegeben werden, das Tun des Künstlers geistig klar nachzuvollziehen, um Kunst, auch im gesellschaftspolitischen Sinne, als „Instrument des Erkennens“ (Lohse) nutzen zu können.

Verzichtet wurde dementsprechend auf alles Subjektive: auf emotionale Improvisation, gestische Pinselstriche und eine persönliche Formensprache. Auch figurative Motive schienen ungeeignet, da sie sich stets nur mittels individueller Abstraktion auf der Leinwand wiedergeben ließen. Stattdessen wurden universell-geometrisches Vokabular, ein neutraler Farbauftrag sowie ein Bildaufbau, der logischen Regeln folgte, proklamiert. Selbst die Bildtitel waren rein deskriptiv und von nüchterner Sachlichkeit.

Lohse, der in den 1940er-Jahren zum ausschließlichen Gebrauch rektangulärer Formen übergegangen war, entwickelte in dieser Zeit zwei Gestaltungskonzepte, die der Objektivierung des Bildaufbaus dienten und vielfältige Lösungsmöglichkeiten beinhalteten: die serielle Ordnung und die modulare Ordnung.

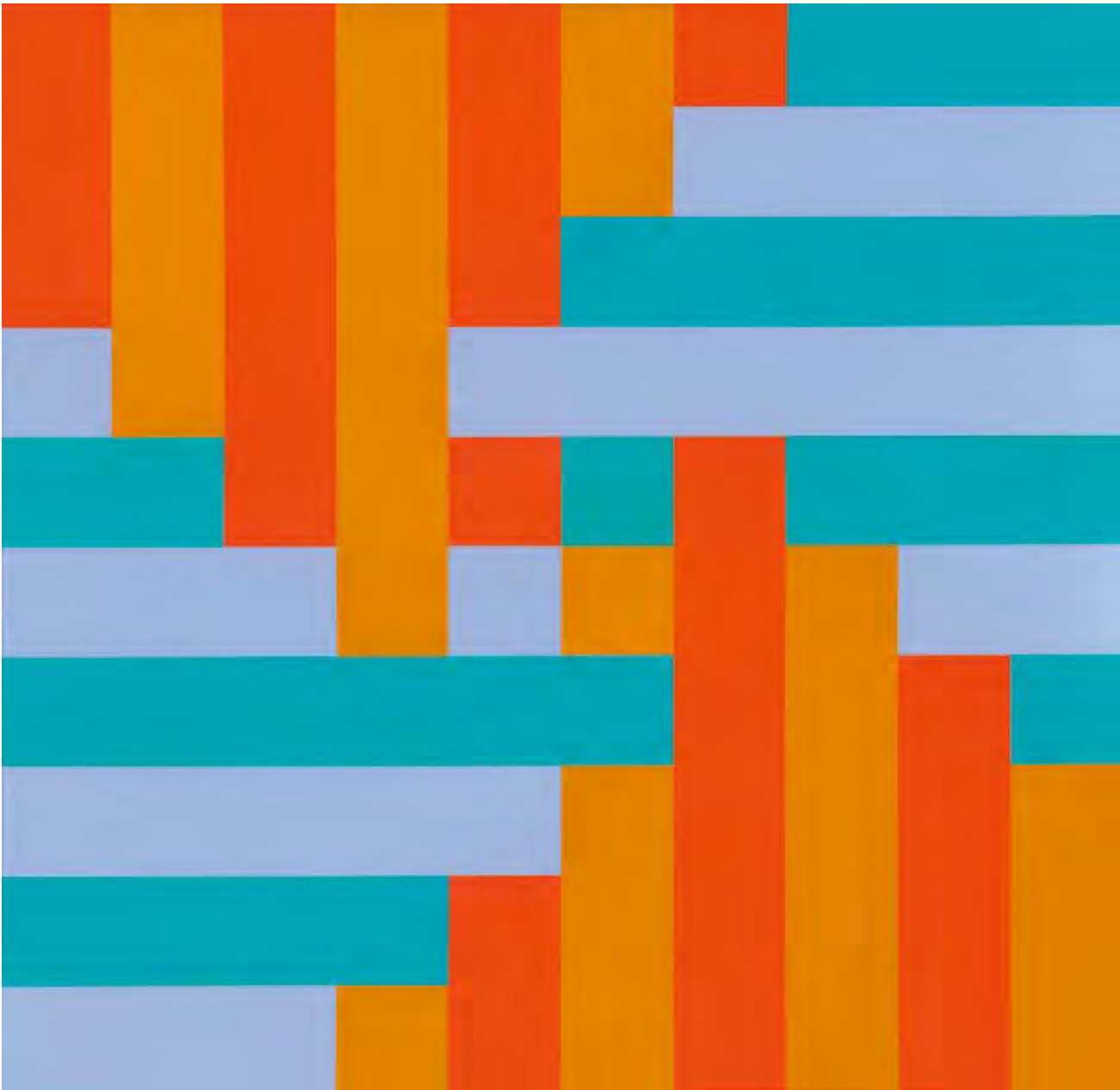
„Zwei und zwei gleiche Farbgruppen“, 1965 konzipiert und 1969 ausgeführt, gehört zur zweiten Werkgruppe. In dieser finden sich Bilder wie das unsrige, die aus Operationen wie Verschränkungen von Gruppen und „Drehungen um Achsen“ (Lohse) generiert wurden.

Zuvor hatte der Künstler in unserem Fall die Bildfläche mittels Raster in 100 gleiche Quadrate aufgeteilt und 25 dieser Elemente mithilfe zweier Farben so markiert, dass eine Konstellation aus zwei Quadraten und sechs Balken entstand. Sie war so ausgeklügelt, dass Lohse durch ihre dreimalige 90-Grad-Versetzung um das Bildzentrum das Gemälde flächendeckend zu parkettieren vermochte.

Obwohl formgleich, waren alle vier Konstellationen in ihrer Farbgebung individuell. Lohse hatte sie aus einem Repertoire von vier Farben paarweise zweifarbig gestaltet, dabei jedoch deren Reihenfolge vertauscht. Im Resultat ergab sich als Extra gewitzt ein mittig liegendes Quadrat, das alle vier bildkonstituierenden Farben in sich vereint.

Verzichtete die konkrete Kunst auch programmatisch auf subjektive Symbolik, spiegelt sich in diesem Gemälde dennoch die demokratische, humanistische Weltanschauung Lohses. Eine Welt, die trotz aller Spannungen im Gleichgewicht ist, in der keine Farbe über eine andere dominiert, sich Gegenpole ergänzen und alle (Bild-)Seiten gleichrangig sind. Kann man sich in einer Zeit wie der heutigen nach einem schöneren Bild sehnen?

FS



17 Fritz Koenig

Würzburg 1924 – 2017 Ganslberg b. Landshut

„Zwei VIII“. 1975

Bronze mit braun-grünlicher Patina. 168 × 95 × 26 cm
(66 ⅙ × 37 ⅜ × 10 ¼ in.). Werkverzeichnis: Clarenbach
590. Einer von 2 Güssen. [3029]

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland / Privatsammlung,
Berlin (1999 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 60.000–80.000

USD 67,400–89,900

Literatur und Abbildung

Auktion 76: Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.
Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 1999, Kat.-Nr. 370,
m. Abb.

Kennen Sie Ganslberg? In Niederbayern bei Landshut entstand eines der international bedeutendsten bildhauerischen Werke deutscher Provenienz. Seit 1961 bis zu seinem Tod 2017 konnte Fritz Koenig hier seinen Passionen nachgehen, die ebenso vielseitig wie gleichermaßen erfolgreich waren. Neben einem Arabergestüt, dessen Zuchterfolge weltweit Beachtung fanden, bot der Landsitz Ganslberg auch der renommierten Sammlung afrikanischer Kunst ein angemessenes Domizil. Hier entstand ab 1967 auch das sicher bekannteste Werk des Bildhauers. Die „Große Kugelkaryatide N.Y. (The Sphere)“ wurde nach jahrelanger Arbeit vor den Zwillingtürmen des World Trade Centers in New York aufgestellt. Die runde Form, als Gegenentwurf zu den scharfkantigen Türmen gestaltet, überstand die Terroranschläge des 11. September schwer beschädigt. Inzwischen ist sie in der Nähe ihres ursprünglichen Standorts Bestandteil des „9/11 Memorial“ und hat als Symbol der Hoffnung und des Überlebens eine zusätzliche Bestimmung erhalten. Dabei war die Auseinandersetzung mit dem Tod bereits seit dem Frühwerk Bestandteil von Fritz Koenigs Ikonografie. Das „Mahnmal der Bundesrepublik Deutschland, Mauthausen“ und die zahlreichen Epitaphie und Votivbilder entstanden auch aus dem eigens erfahrenen Leid während des Zweiten Weltkriegs.

Neben der Vergänglichkeit ist insbesondere das Leitmotiv der Paarbegegnung prägend für Fritz Koenigs Werk. Die Differenziertheit menschlicher Verhaltensweisen und Beziehungen erlaubt dann auch zahlreiche Variationen in der Werkgruppe „Zwei“. Die Themen Zweisamkeit und Paarung, aber auch Zwietracht und Entzweiung stellen einmal mehr das Elementare in den Mittelpunkt. Der Verzicht auf physiognomischen Ausdruck und ihre auf die Grundformen Kugel und Zylinder reduzierte Ausformung finden sich exemplarisch auch in unserer Bronze „Zwei VIII“. Als einer von nur zwei Güssen ist sie ein bedeutsames Beispiel für Fritz Koenigs – bei aller Abstraktion – Bekenntnis zum Figürlichen. Eine gestufte Plinthe sorgt hier für Dynamik, beide streng kubistisch gegliederten Figuren neigen sich in die Gegenrichtung. Ihre glatten Oberflächen erlauben die Konzentration auf die Deutung der Beziehung aus ihrer Haltung heraus. Individualität entsteht durch Körpersprache. Während eine Figur den Boden unter den Füßen buchstäblich verloren hat, steht die Partnergestalt perfekt ausbalanciert umso sicherer auf dem kubischen Sockel. Kein Stürzen also als Abbild menschlicher Hilfslosigkeit, vielmehr gelungenes Auffangen, die Rettung ist geglückt.

„Ich glaube, dass sich eine Skulptur einfach überall behauptet“, gibt der Künstler in einem Fernsehbeitrag des Bayerischen Rundfunks 1974 zu Protokoll. Kurz nach seinem Tod 2017 ehren die Uffizien in Florenz Fritz Koenig mit einer großen Einzelausstellung. Mittlerweile steht fest: Ganslberg liegt in der Toskana und mitten in New York. TS



18 Wassily Kandinsky

Moskau 1866 – 1944 Neuilly

„Hauptblau“. 1931

Aquarell und Gouache, zum Teil in Spritztechnik, auf gelblichem Papier, auf Papier aufgezogen.
50 × 32,5 cm (19 ½ × 12 ¾ in.). Unten links mit Feder in Blau monogrammiert und datiert: K/31. Werkverzeichnis: Barnett 1013. [3029] Gerahmt.

Provenienz

I. B. Neumann, New York (1935 vom Künstler erhalten) / Nierendorf Gallery, New York / E. V. Thaw, New York / Saidenberg Gallery, New York / John McAndrew, Boston / Galerie Berggruen, Paris / R. N. Ketterer, Campione d’Italia / Privatsammlung, Norddeutschland / Privatsammlung, Berlin (1998 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 225,000–337,000

Ausstellung

Novemberausstellung (Kandinsky). Zürich, Kunsthau, 1931, Kat.-Nr. 83 / Sonder-Ausstellung W. Kandinsky – Zeichnungen 1910 – 1931, Neue Aquarelle, Grafik. Berlin, Galerie Ferdinand Möller, 1932, Kat.-Nr. 55 / Kandinsky. Stockholm, Gummesons Konsthall, 1932, Kat.-Nr. 30 / Modern European Art since Manet. Manitoba, The Winnipeg Art Gallery, 1955, Kat.-Nr. 37 / Bauhaus, A Teaching Idea. Cambridge (MA), Harvard University, Carpenter Center for the Visual Arts, 1966, Kat.-Nr. 45

Literatur und Abbildung

Will Grohmann: Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1958, S. 347, Kat.-Nr. 733, m. Abb. (fälschlich bezeichnet „Leichter Bau“) / Auktion 63: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 5.6.1998, Kat.-Nr. 75, m. Abb.

Wassily Kandinskys Zeit am Dessauer Bauhaus zählt zu den produktivsten Phasen im Schaffen des Künstlers und bildet einen der Höhepunkte in seinem Werk: 1922 war der einstige Protagonist des Münchner Künstlerkreises Der Blaue Reiter von Walter Gropius als Meister an das Staatliche Bauhaus berufen worden, dessen Strahlkraft sich mit dem Umzug von Weimar nach Dessau zu konsolidieren schien. 1925 konnte er, gemeinsam mit seiner Frau Nina, eines der von Gropius konzipierten Meisterhäuser beziehen und 1926 erschien – in der Reihe der legendären Bauhaus-Bücher – sein ästhetisches Manifest „Punkt und Linie zu Fläche“, ein Plädoyer und Programmbuch der ungegenständlichen Kunst.

Obwohl Kandinsky sich in seiner Dessauer Zeit intensiv mit kunsttheoretischen Fragen auseinandersetzte und bemüht war, seine Ästhetik in aufwendig formulierten Publikationen zu erläutern, entstehen in dieser Zeit einige seiner leichtesten und souveränsten Werke. Zu diesen gehört auch das sinnlich-musikalisch anmutende Blatt „Hauptblau“, dessen Leichtigkeit sich insbesondere der gewählten Technik verdankt. Kandinskys Kollege Paul Klee, Freund und Nachbar unter den Meisterhaus-Bewohnern, hatte bereits 1923 begonnen, mit der sogenannten Spritztechnik zu experimentieren, bei der verdünnte Farbe auf ein Blatt gesprüht wird. Kandinsky stellte dieses Verfahren zur Auflockerung farbiger Flächen 1926 in seinem Bauhaus-Buch vor und unterstrich damit die Bedeutung der Faktur, das heißt der Art des Farbauftrags, als eines der wichtigsten gestalterischen Mittel neben der Auswahl von Farbe und Form (Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche, München 1926, S. 44 und 46).

In seinen Aquarellen, vor allem der Jahre 1928 bis 1931, wandte er die Spritztechnik immer wieder als gestalterisches Mittel an und kombinierte sie mit ausgeschnittenen Formen und Schablonen, „was zur Folge hat, daß nun die Elemente zu schweben und zu gleiten beginnen, transparent werden und noch immaterieller erscheinen als andere Arbeiten der Bauhauszeit“ (Armin Zweite, in: Kandinsky. Kleine Freuden. Aquarelle und Zeichnungen, München 1992, S. 28).

Zu den Hauptwerken dieser Phase gehören Blätter wie „Gedämpfte Glut“ (1928) aus der ehemaligen Sammlung André Bretons (heute im Ulmer Museum), „Milde Tiefen“ (1928, Museum Folkwang Essen), „Ausweichend“ (1929, Hilla von Rebay Foundation) und unser Blatt aus dem Jahr 1931. In diesem verbindet sich die feinsinnige Transparenz des sich überlagernden Farbauftrags mit der Poesie der schwebenden Formen, die von dem kreisrunden Blau dominiert werden: Die Kreisform „ist eine Verbindung mit dem Kosmischen“, erläuterte Kandinsky dem Kunstkritiker Will Grohmann gegenüber.

RS



Ulrich Clewing Tanz der Hieroglyphen am Firmament des Lebens – Willi Baumeisters Spiel mit archaischen Kulturen



„Der Zeitenfluss, eine Permanenz ewiger Gegenwart und zugleich das Vorwärts in die Zukunft, geht stetig dem Unbekannten entgegen. Die leeren Kalenderblätter füllen sich mit den Hieroglyphen des geschehenden Lebens.“ Diese Sätze schrieb Willi Baumeister 1947 in seinem Buch „Das Unbekannte in der Kunst“ (zit. nach: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998, Bd. II, S. 753). In den folgenden Jahren avancierte es zur wohl meistgelesenen theoretischen Abhandlung eines Künstlers und besitzt noch heute Gültigkeit – auch weil die Texte darin so hervorragend geeignet sind, Gemälde wie „Schwarze Bewegung mit Punkten“ von 1955 auf poetische Weise zu erklären.

Die „Hieroglyphen des geschehenden Lebens“ füllen hier den Bildraum in einer so bezaubernden Art, dass man versucht ist, Bild und Text direkt aufeinander zu beziehen. „Schwarze Bewegung mit Punkten“ vereint in Baumeisters letztem Lebensjahr alle Eigenschaften, die das Werk des gebürtigen Stuttgarters bis dahin ausgezeichnet hatten: die vollständige Auflösung einer wie auch immer gearteten Perspektive (ein Nachhall seiner Faszination für die Malerei des Kubismus zu Beginn seiner Laufbahn); die Verwendung von archaischen Symbolen, wie sie in der prähistorischen Höhlenmalerei vorkommen, die Baumeister in den Zwanzigerjahren als einer der Ersten für sich entdeckte; und schließlich sein lebhaftes Interesse an außereuropäischen Kulturen, an Schrift und Typografie im Allgemeinen.

Die zurückgenommene, noble, fast monochrome Farbigkeit von „Schwarze Bewegung mit Punkten“ wird aufgebrochen durch pointillistische, mit dem feinen Pinsel gesetzte Kleckse in Weiß und Rot, Gelb, Grün und Blau. Sie tragen dazu bei, dass sich die Konturen der dunklen „Hieroglyphen“ so lange auflösen scheinen, bis die gesamte Komposition in ein dynamisches, rauschhaftes Flirren gerät.

„Die heutige Kunst“, so formulierte es Willi Baumeister in „Das Unbekannte in der Kunst“, „(ist) eine Kunst der Bewegung aus dem Grundstrom. Dabei soll der gespreizten Gebärde und allem Seichten der Verblüffung nicht das Wort geredet werden. Sie enthalten nicht das Originale.“ Und er schließt den Gedanken mit der Überzeugung: „Große Werke sind immer einfach, selbstverständlich, ohne Pose. Sie sehen nicht aus, wie wenn sie von jemand gemacht, sondern als wenn sie von selbst entstanden wären. Natur hat sich geäußert“ (a.a.O.). So betrachtet ist „Schwarze Bewegung mit Punkten“ zweifellos eines der zentralen Gemälde in Baumeisters gefeiertem späten Schaffen.

19 Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

„Schwarze Bewegung mit Punkten“. 1955

Öl mit Kunstharz auf Hartfaser. 81 × 100 cm
(31 7/8 × 39 3/8 in.). Oben links mit Bleistift signiert und
datiert: Baumeister 5.55. Rückseitig mit Kreide
betitelt, datiert und bezeichnet: Schwarze Bewegung
mit Punkten 1955 81 x 100. Dort auch ein Etikett der
Kleemann Galleries, New York, und der Stempel:
atelier willi baumeister. Werkverzeichnis: Beye/
Baumeister 1590. [3158] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass Willi Baumeister / Kleemann Galleries, New
York / Stephen M. Kellen, New York (1955 bei Vorge-
nannter erworben) / Privatsammlung, Frankreich /
Galerie Michael Haas, Berlin (2018) / Privatsammlung,
Norddeutschland

EUR 150.000–200.000

USD 169,000–225,000

Ausstellung

Willi Baumeister. New York, Kleemann Galleries, 1956,
Kat.-Nr. 17



20 Baltasar Lobo

Cerecinos de Campos 1910 – 1993 Paris

„Pièce d’eau sur socle, 2ème version“ („Píece for Water Pond on Base, 2nd version“). 1971–1986

Bronze mit schwarzer Patina. 146 × 190 × 120 cm (57 ½ × 74 ¾ × 47 ¼ in.). Auf der Oberseite des Sockels signiert: Lobo. Dort auch der Gießerstempel: FONDERIA ART. FLLI BONVICINI. Werkverzeichnis: Barañano/Cárdenas/Jaume 8605. Eines von 4 nummerierten Künstlerexemplaren aus einer Gesamtauflage von 12 Güssen. [3251]

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

In der Innenstadt von Madrid, vor dem Universitätsgebäude in Caracas, im Parc Floral de Paris oder an der Taunusanlage in Frankfurt am Main: Dort und an vielen anderen öffentlichen Plätzen kann man ihnen begegnen, den faszinierenden Bronzeplastiken des Spaniers Baltasar Lobo. In der kastilischen Stadt Zamora – der Künstler wurde in der Nähe geboren – ist ihm ein Museum gewidmet, das seine von Poesie, feinnerviger Linienführung und pulsierenden Volumina geprägten Skulpturen zeigt. Und auch an seinem eigenen Grab auf dem Cimetière du Montparnasse in Paris steht eine davon, eine der ergreifendsten, ein niederknieender Reisender, der sich erschöpft an seinen Wanderstock klammert.

Baltasar Lobo stammte aus einer Familie von Handwerkern, sein Großvater war Steinmetz, sein Vater Tischler. Beides bereitete ihn auf seine eigene künstlerische Laufbahn vor. Bereits mit zwölf Jahren geht er bei einem Kunsthandwerker in Valladolid in die Lehre, der Heiligenfiguren für Prozessionen anfertigt. Mit siebzehn Jahren wird Lobo an der Akademie der Schönen Künste in Madrid angenommen, die er nach drei Monaten wieder verlässt, weil er sie für eine „Gruft“ hält. Stattdessen nimmt er an Abendkursen der Kunstgewerbeschule teil – und beginnt, sich für die Werke von Pablo Picasso, Salvador Dalí und Joan Miró zu interessieren.

Für die feministische Zeitschrift „Mujeres Libres“, die seine Ehefrau Mercedes Comaposada Guillén mit einigen anderen gegründet hatte, steuert er Layouts und Illustrationen bei. Mit ihr siedelt Baltasar Lobo nach dem Spanischen Bürgerkrieg, in dem die zwei auf der Seite der Republikaner kämpften, nach Paris über und sucht als Erstes Picasso auf. Mit dessen Unterstützung kann er das alte Atelier Naum Gabos beziehen, seine Frau stellt Picasso als Sekretärin an. Obwohl Lobos Verbindungen nach Spanien nie ganz abreißen, wird Frankreich fortan seine Heimat.

In Paris empfängt der Bildhauer entscheidende Anregungen für sein Schaffen durch Picasso, vor allem aber durch Henri Laurens und Constantin Brancusi. In der Reduktion des Bildgegenstandes auf das Wesentliche und der daraus folgenden Annäherung an die Abstraktion steht er auch dem zwölf Jahre älteren Henry Moore nahe. So lässt unsere Bronze von 1971–86 durchaus Ähnlichkeiten mit dessen „Two Piece Reclining Figure“ (1969/70) in München oder „Reclining Figure: Hand“ (1979) in Hamburg erkennen. Vergleicht man die Arbeiten jedoch eingehender, fällt eine besondere Fertigkeit auf, die Baltasar Lobo auszeichnet: Bei aller Abstraktion und Verknappung der Form ging es ihm immer um die Eleganz der Erscheinung. Und diese Eleganz charakterisiert seine Skulpturen nicht nur oberflächlich. Sie ist Ausdruck des Strebens, die visuelle Wirkung einer Arbeit mit der ihr zugrunde liegenden Spiritualität in Einklang zu bringen. UC



21^R Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„Femme au corsage à fleurs“. 1957
Lithografie auf Velin. 65 × 50,5 cm (25 5⁄8 × 19 7⁄8 in.).
Rückseitig mit dem Sammlerstempel: Collection
Mourlot. Ebenda von Fernand Mourlot bezeichnet.
Werkverzeichnis: Rau 663 / Mourlot 307. Erster
Zustand (von drei). Einer von wohl 6 Künstlerabzügen
vor der Auflage von 50 nummerierten Exemplaren.
[3102]
Provenienz
Fernand Mourlot, Paris / Privatsammlung, Schweiz

EUR 25.000–35.000
USD 28,100–39,300



22^R Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„Femme au corsage à fleurs“. 1957
Lithografie auf Velin. 66 × 50,5 cm (26 × 19 7⁄8 in.).
Rückseitig von Fernand Mourlot bezeichnet. Werk-
verzeichnis: Rau 664 / Mourlot 307. Zweiter Zustand
(von drei). Einer der wenigen Probeabzüge. [3102]
Provenienz
Fernand Mourlot, Paris / Privatsammlung, Schweiz

EUR 40.000–60.000
USD 44,900–67,400







Ute Diehl **Schnelligkeit als Methode – Günther Förgs Tupfenbilder als Bekenntnis zum Unfertigen**

Günther Förg hat immer in Serien gemalt: Bleibilder, Farbfeldkompositionen, Gitterbilder, Tupfenbilder. Wenn er das Gefühl hatte, dass es genug war, fing er etwas radikal Neues an. Die Ideen sollten sich nicht in der Routine verbrauchen. Er begann sein Studium 1973 an der Münchner Akademie in einer Zeit, als die Malerei durch die Erweiterung des Kunstbegriffs in die Krise geraten war. „Hört auf zu malen“, forderte Jörg Immendorff, machte aber selbst weiter und malte 1973 das Bild „Wo stehst Du mit Deiner Kunst, Kollege?“ Günther Förg antwortete ihm ein Jahr später mit einer Ausstellung von sechs monochrom grauen Bildern. Er hatte sich für eine radikale Reduzierung der Kunstmittel entschieden und war mit einem in Grau getunkten Schwamm über die schwarze Grundierung gefahren. Diese Bilder, die aussahen wie schlecht abgewischte Schultafeln, seien aus einer gewissen Verweigerungshaltung heraus entstanden, sagte Förg später. Sein Vorbild war der US-Maler Robert Ryman (1930–2019), Vertreter des Minimalismus.

Die Minimal Art führte Förg dann ab 1978 mit seinen Wandmalereien, großen Farbflächen als vertikale oder horizontale Wandhalbierungen, fort. Seit seinen Münchner Jahren benutzte er die unterschiedlichsten Bildträger wie Nessel, Sperrholz oder das zwischen Grau und Blau changierende Walzblei aus der Dachdeckerei, auf dessen glatter Oberfläche er ohne Vorbehandlung die Farbe zügig und lasierend auftragen konnte. Die Pinselstriche blieben sichtbar. Mit den Bleibildern wurde Förg in den 1980er-Jahren zum Malerstar. Die Nachfrage kam vor allem aus Amerika, was den Künstler zu der Bemerkung veranlasste: „Ich habe ganz Amerika verbleit.“

Er fing wieder bei null an, malte in den 1990er-Jahren Fenster- und Gitterstrukturen auf Leinwand, die dann durch eine neue Phase fast impressionistisch anmutender Tupfenbilder abgelöst wurden. Wie das vorliegende Gemälde zeigt, haben sich die Raster und geometrischen Flächen, die Förg sein ganzes Künstlerleben im Kopf hatte, fast vollständig aufgelöst. Nur ein schwach erkennbares Liniensystem hält noch die Farbflecken zusammen, die der Maler lässig über die weiße Leinwand ohne Hintergrundfarbe verteilt, wobei durch die einzelnen neben- und übereinander angeordneten Farbtöne das Bild einer Partitur entsteht. Vertont würde es eine gedämpfte Musik ergeben, denn Förg verwendet lauter gedeckte Farben wie Dunkelrosa, Rehbraun, Dunkelgrün, Ocker, Hellgrau, ein paar Spuren Violett und setzt alle vier- oder fünfmal in gleicher Größe ins Bild, wobei Schwarz überwiegt.

Die Farben legte er vor Malbeginn fest und änderte oder ergänzte sie dann während der Malaktion nicht mehr. Er war ein Schnellmaler und zog jedes Bild in einem durch. Die Idee zu den sogenannten Tupfenbildern soll ihm beim Aquarellmalen gekommen sein, wo durch das Abstreifen überflüssiger Farbe vom Pinsel bunt gefleckte Blätter entstehen. Getupft hat er allerdings nicht, sondern eher Schriftzeichen hinterlassen. Das Auf und Ab des Pinsels ist deutlich sichtbar. Günther Förg hatte eine große Abneigung gegen Ölmalerei, schon wegen der Leinwand, die man grundieren muss, und zuwider war ihm auch der Geruch von Öl und Lösungsmitteln. „Das riecht alles zu stark nach Kunst“, sagte er. Sein bevorzugtes Malmedium war Acryl, aber ganz zufrieden war er mit dieser „Industrietunke“ auch nicht, und so benutzte er hin und wieder Öl, „um etwas Tiefes hinzukriegen“. Bei unserem Bild hat er sich nicht entscheiden können und beide Malmittel verwendet.

Nach den vielen düsteren Farbtafeln kam in der letzten Malserie des Künstlers ganz unerwartet gute Stimmung auf, und vorher nie gesehene Farbtöne hatten Zutritt, dann hörte Günther Förg 2010 nach einem Schlaganfall mit dem Malen auf und starb 2013. Für Rudi Fuchs, der ihm 1995 seine erste große Retrospektive im Stedelijk Museum in Amsterdam eingerichtet hatte, war Förg „der letzte große Künstler der Moderne“.

23 Günther Förg

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

Ohne Titel. 2007

Acryl und Ölkreide auf Leinwand. 201 × 240,3 cm
(79 1/8 × 94 3/4 in.). Oben links mit Kreide in Schwarz
signiert und datiert: Förg 07. Auf dem Spannrahmen
zwei Etiketten der Galerie Almine Rech sowie ein
Etikett mit den gedruckten Werkangaben und der
Archivnummer. Das Gemälde ist unter der Nummer
WVF.07.B.0254 im Archiv des Estate Günther Förg
registriert. [3117]

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland (in der Galerie Bärbel
Grässlin, Frankfurt a. M., erworben)

EUR 400.000–600.000

USD 449,000–674,000

Ausstellung

Günther Förg. Knokke, De Brock Gallery, 2010

Literatur und Abbildung

Rudi Fuchs: Günther Förg – Back and Forth. Köln,
Snoeck Verlag, 2008, Abb. S. 129

Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für
die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.





24 Fritz Winter

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

„Zerstörte Brücke“. 1962
Öl auf Leinwand. 135 × 170 cm (53 ¼ × 66 ⅞ in.). Unten rechts signiert und datiert: FWinter 62. Rückseitig betitelt und signiert: zerstörte Brücke FWinter 62. Werkverzeichnis: Lohberg 2404. [3115] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 60.000–80.000
USD 67,400–89,900

Ausstellung
Fritz Winter. Ölgemälde und Gouachen. St. Gallen, Galerie im Erker, 1962, Kat.-Nr. 4, m. Abb.

Senkrechte und waagerechte schwarze Balken strukturieren das Bild, man erkennt eine Diagonale, die von links oben nach rechts verläuft. Der weiße Hintergrund verstärkt die Wucht, die von dieser Komposition ausgeht. Flächen in Hellrot, Violett und Grau leuchten unbestimmt, aber sie geben das Geheimnis, das sie bergen, nicht preis.

Fritz Winter hat in den Sechzigerjahren poetische, filigrane Gemälde geschaffen. „Zerstörte Brücke“ zeigt den Maler, der zu den bedeutendsten abstrakten Künstlern Deutschlands im 20. Jahrhundert gehört, von einer anderen Seite. Auch wenn Interpretationen und Herleitungen aus der Welt der Gegenstände bei ihm grundsätzlich mit Vorsicht zu genießen sind, macht dieses Bild seinem Titel alle Ehre.

In „Zerstörte Brücke“ vermittelt uns Fritz Winter eine Vorstellung von Kräften, die nicht zwangsläufig nur Gutes in sich tragen. Diese Dynamik, sie könnte im übertragenen Sinn auch imstande sein, Stein und Stahl zu brechen. Die spärlich, aber präzise gesetzten Farben tun ihr Übriges dazu. Sie federn den harten Kontrast aus Schwarz und Weiß nicht etwa ab, vielmehr steigern sie noch die latente Irritation, die man beim Betrachten von „Zerstörte Brücke“ verspürt.

Fritz Winter wusste genau, was er tun musste, damit aus geometrischen Formationen und gestisch auf die Leinwand gebrachten Strichen mit dem breiten Pinsel eine Ahnung von Gewalt und Zerstörung würde. Als junger Künstler setzte er sein Studium am Bauhaus (von dessen Lehre er sich später distanzierte) im Atelier des Konstruktivisten Naum Gabo fort. Und so wirkt auch dieses Bild nicht unbedingt „gemalt“, sondern eher „gebaut“ oder „konstruiert“, aus seinen Bestandteilen nicht harmonisch zusammengefügt, sondern der ungebändigten Energie des Künstlers ausgeliefert.

Man hat der Kunst des Informel öfter einmal vorgehalten, sie sei im Grunde zu ästhetisch, harmlos und beliebig. Mit diesem Meisterwerk erbrachte der dreimalige Documenta-Teilnehmer Winter den Nachweis, dass das genaue Gegenteil der Fall ist.

UC





Ulrich Clewing Farbrausch im Gleichgewicht – „Epsilon“ als sinfonisches Farbspiel

Gelb, Orange, ein helles saftiges Grün, ein funkelndes Burgunderrot und das dunkle Blau einer romantischen Sommernacht – das sind die Farbtöne, die beim Betrachten des Gemäldes „Epsilon“ als Erstes ins Auge stechen. Sie werden ergänzt, gehalten, abgefedert und vertieft durch Hellblau und Mittelblau, durch Schwarz, Grau und ein grapefruitfrisches Rosa.

Es gibt Bilder von Ernst Wilhelm Nay, in denen die Farben schwer auf der Leinwand zu lasten scheinen, düstere, zum Melancholischen und Erdigen neigende Kompositionen. Manchmal treffen sie in einem Gemälde aufeinander, das Lebensfrohe und die nächtliche, kühle Insichgekehrtheit, die einen Eindruck von der Einsamkeit des Künstlers im Atelier vermitteln. Das ist zum Beispiel auf Nays berühmtem sogenannten „Freiburger Bild“ zu sehen, das der Maler 1956 für das Chemische Institut der Universität Freiburg schuf. Auf der linken Seite der mehr als sechseinhalb Meter breiten, zweieinhalb Meter hohen Leinwand dominieren energiegeladene Farben: Rot, Gelb, Weiß und Hellgrau. Auf der rechten Seite sind es bis auf einen rot-gelben Niederschlag rechts oben die kalten Farben, Blau in verschiedenen Abstufungen, ein Lichtwellen schluckendes Schwarz und ein bläulich abgetöntes Gletschereisweiß.

Wie das „Freiburger Bild“ gehört auch „Epsilon“ zu den heute auf dem Kunstmarkt besonders gesuchten „Scheibenbildern“, an denen Nay zwischen 1954 und 1962 arbeitete. Doch im Gegensatz zu ersterem ist das drei Jahre später entstandene Bild „Epsilon“ erfüllt von einer Stimmung, in der das Werden vorherrscht, nicht das Vergehen. Es würde niemanden wundern, hätte Nay „Epsilon“ im Frühsommer 1959 gemalt, beschwingt durch die Kraft des Frühlings, die dabei ist, in die Reife der Monate Juni, Juli und August überzugehen. Die „Scheiben“, die charakteristischen Kreisformen, aus denen der Künstler in dieser überaus glücklichen Phase seine Werke zusammensetzte, sind auf dieser Leinwand nicht so eindeutig konturiert wie noch auf dem „Freiburger Bild“. Es steckt, so scheint es, mehr Temperament in ihnen, das sie in Bewegung bringt, sie sich ausdehnen lässt wie Früchte, die vor lauter Gedeihen und Wachsen fast ihre von der Natur vorgegebene Gestalt sprengen.

Im Altgriechischen ist Epsilon der fünfte Buchstabe des Alphabets, in der Astrologie bezeichnet man mit dem Präfix Epsilon den viert- bis sechststellten Stern in einem Sternbild. Nays „Epsilon“ strahlt auf seine Weise Heiterkeit und Optimismus aus, wie es nur wenige andere Arbeiten in des Künstlers umfangreichem Schaffen tun. Bis weit in die Fünfzigerjahre hatte Ernst Wilhelm Nay mit sich gerungen, um den malerischen Ausdruck zu finden, den er für sich selbst als adäquat empfand. So schrieb er zum Beispiel noch kurz vor Weihnachten 1956 in einer Notiz vom 17. Dezember: „In meiner Kunst spielt sich der furchtbare Kampf zwischen Emblem und Fläche um ihre Vereinigung ab.“ Für Nay drückte sich in diesem „Kampf“ ganz allgemein „der ins Bewusstsein entwickelte Geist des modernen Menschen“ aus. Und zum Begriff des „Emblems“ führte er in derselben Niederschrift aus: „Das Emblem strömt Kosmisches aus, die Natur wird in ihm spürbar“ (zit. nach: E.W. Nay: Lesebuch, Köln 2002, S. 162).

Bei all den Selbstzweifeln, die sich aus seinen Schriften dieser Zeit herauslesen lassen, begann ab Mitte der Fünfzigerjahre seine internationale Karriere in Schwung zu kommen. Seine erste Einzelausstellung bei Kleemann Galleries in

New York erregte erhebliches Aufsehen und brachte Nay die lange ersehnte, verdiente Anerkennung. Im selben Jahr nahm er an der ersten Documenta in Kassel teil, zu der er noch zwei weitere Male eingeladen wurde, 1959, dem Jahr, in dem er das Bild „Epsilon“ malte, und noch einmal 1964 zur Documenta III. Auch die Kleemann Galleries zeigte noch zweimal neue Werke von ihm, 1958 und 1959. Auf der Biennale von São Paulo waren 1955 und 1959 seine Arbeiten zu sehen, ebenso wie 1956 anlässlich der Biennale von Venedig. Nay präsentierte Gemälde in Gruppenausstellungen im Museum of Modern Art in New York und zur Weltausstellung in Brüssel. 1960 schließlich richtete ihm die Kunsthalle Basel eine Retrospektive ein, die, wie sein Biograf Werner Haftmann festhielt, „sehr nachhaltig wirkte“ (zit. nach: Werner Haftmann: E.W. Nay, Köln 1990, S. 201).

An diesen Erfolgen hatten die „Scheibenbilder“ maßgeblichen Anteil. Knapp zwei Wochen nach seiner Notiz vom 17. Dezember 1956 schrieb Nay am 29. Dezember: „Wenn man sagt, dass der Künstler nur immer ein einziges Bild entwirft in seinem Leben, so möchte ich für mich sagen, dass ich nach langen Vorbereitungen dieses eine Bild nun entwickelt habe.“ Etwas weiter unten im Text erläutert der Künstler sein Prinzip der „Bewegung der Fläche durch die Farbe“, die sein „Grundthema“ sei und die konstituiert werde durch das Symbol „ihrer flächigen potenziellen Energie, der Scheibe“ (zit. nach: Ernst Wilhelm Nay: Lesebuch, Köln 2002, S. 163).

Die „potenzielle Energie der Scheibe in der Fläche“, wie Nay es formuliert, ist auf dem Bild „Epsilon“ mit Händen zu greifen. Die unterschiedlich großen und auch en détail unterschiedlich geformten „Scheiben“ strahlen auf der

Leinwand eine ungeheure Kraft aus. In ihrer Kombination aus warmen und kühlen Farbtönen hat Nay sie in eine Dynamik versetzt, die wie ein Perpetuum mobile wirkt. Und so wie Letzteres physikalisch gesehen ein Ding der Unmöglichkeit ist, so hängt das Bild „Epsilon“ natürlich de facto statisch an der Wand, umschlossen von seinem Rahmen. Doch der Anschein beim Betrachten des Gemäldes ist ein anderer: Hier ist alles in Bewegung, tritt hervor oder dringt ein in die perspektivische Tiefe, pulsiert, atmet und konkurriert als Form mit den sie umgebenden Formen.



Ernst Wilhelm Nay. Köln, 1958

Vergleiche mit Phänomenen der Natur oder auch nur Analogien zur Natur hat Nay für seine Bilder stets abgelehnt. In einem erstmals 1960 veröffentlichten Gespräch mit dem französisch-amerikanischen Poeten und Kunstkritiker Edouard Roditi sagt Nay: „Natur? Wir wissen nicht mehr, was dieses Wort bedeutet. Goethe wusste es noch, Cézanne glaubte es zu wissen. Aber wer würde heute noch Äpfel in einer Schale oder die Aussicht auf die provenzalischen Berge malen?“ (zit. nach: Ernst Wilhelm Nay: Lesebuch, Köln 2002, S. 194). Doch im selben Interview gesteht er auch: „Mir scheint, dass ein Bild gut ist, wenn es zu einer Menge verschiedener Auslegungen anregt“ (ebd. S. 192).

Werner Haftmann fand für seine Beschreibung des Gemäldes „Blau-Orange und dunkles Rot“ von 1958 Sätze, die man auch auf „Epsilon“ aus dem darauffolgenden Jahr anwenden kann: „Die Flächenbegehung hat trotz der sicheren Grundtakte etwas eigentümlich Mediales und Halluziniertes. Es sind ja nicht nur die Scheiben stark in den Farbbreitungen aufgelöst, sondern im malenden Begehen der Fläche wird auch unerwartet Gefundenes aufgegriffen.“ Für Haftmann offenbart sich in diesen Bildern der späten Fünfzigerjahre „ein gewisser automatischer Charakter“, der sich „im lockeren, pastosen, hier zögernden, dort schnellen Auftrag der Farbe“ zeigt. Haftmann erkennt darin die Ahnung dessen, was er eine „menschliche Haltung“ nennt: „Es ist die (Haltung) der Meditation, des intensiven Hörens auf einen Klang von innen, der dann als Melodie nach außen tritt“ (zit. nach: Werner Haftmann: E.W. Nay, Köln 1990, S. 210f).

Auch Nay selbst hat Parallelen seiner Kunst zur Musik gesehen. Haftmann, der dafür Begriffe wie „chorische Strophe“ oder „das Hymnische“ gebraucht, zitiert den Künstler mit der Bemerkung: „Setzen das Bild wie ein Tonsetzer ohne zu wissen, was das Bild hergeben würde und hergeben könnte“ (ebd. S. 211). Mit dem Pinsel und der Farbe musizieren, improvisieren, „führen und sich führen lassen“ (Haftmann), das könnte eine Herleitung sein für die ganz bezaubernde Komposition, die uns hier im Museumsformat gegenübertritt. Eine Erklärung für die besondere Aura dieses Bildes ist sie nicht, denn „Epsilon“ könnte ein gemaltes Lied sein, aber auch alles andere. Das ist es, was seinen Reiz, seinen ganz und gar bezaubernden Charme ausmacht.



Los 25

25 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Epsilon“. 1959
Öl auf Leinwand. 162 × 130 cm (63 ¾ × 51 ½ in.).
Unten rechts signiert und datiert: Nay 59. Auf dem
Keilrahmen signiert und datiert: Nay 1959.
Werkverzeichnis: Scheibler 937. [3045] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Günther Franke, München (1973) / Privat-
sammlung, Hessen

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

Ausstellung
5' Bienal da São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1959,
Kat.-Nr. 21 (A Contribuição Alemã, Kat.-Nr. 81) / Nay.
London, New London Gallery, 1960, Kat.-Nr. 17,
m. Abb. / Ernst Wilhelm Nay. Münster, Westfälischer
Kunstverein, 1964, Kat.-Nr. 14, m. Abb. / E. W. Nay
(Retrospektive). Stuttgart, Württembergischer Kunst-
verein; Berlin, Akademie der Künste, und Mannheim,
Städtische Kunsthalle, 1966/67, Kat.-Nr. 47, m. Abb. /
E. W. Nay (Retrospektive). Wien, Museum des 20.
Jahrhunderts, 1967, Kat.-Nr. 44 / 50 Jahre Galerie
Günther Franke. Nay-Bilder, Aquarelle, Gouachen,
Zeichnungen, Graphik. München, Galerie Günther
Franke, 1973, Kat.-Nr. 109, m. Abb.

Literatur und Abbildung
W. Haftmann: E. W. Nay, Köln 1960, Abb. S. 199 / Staat
und Kunst, Festschrift zur 10. Verleihung des Großen
Kunstpreises des Landes Nordrhein-Westfalen. Düssel-
dorf, 1962, Abb. S. 44 / U. Groos, S. Preuss: Zukunft
und Erinnerung. Sechzig Jahre deutsche Kunst auf
der Biennale São Paulo, in: German Art in São Paulo,
Deutsche Kunst auf der Biennale, German Art at the
Biennial 1951–2012, Ostfildern 2013, S. 63 ff. u. S. 321



26 Karl Hartung

Hamburg 1908 – 1967 Berlin

„Große Liegende“. 1951

Bronze mit grünlicher Patina. 95 × 229 × 115 cm (37 ¾ × 90 ¼ × 45 ¼ in.). Werkverzeichnis: Krause 472. Autorisierter Guss aus dem Nachlass des Künstlers. Eines von 7 Exemplaren (davon je ein Exemplar als Dauerleihgabe in der Norddeutschen Galerie der Landesmuseen Schleswig Holstein, Schloss Gottorf, und im Skulpturenpark des Museums Woods Art Institute in Wentorf, Sammlung Rik Reinking). Von der Gießerei Noack, Berlin, neu patiniert. [3029]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Berlin (1996 erworben in der Galerie Pels-Leusden, Berlin/Kampen (Sylt))

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

Ausstellung

Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945–1950. Berlin, Galerie Pels-Leusden, 1995 / Maler, Musen und Modelle. Kampen (Sylt), Galerie Pels-Leusden, 1996, Kat.-Nr. 41, Abb. S. 61

Sie ist die größte und prachtvollste, sie ist die Summe aller liegenden Frauenfiguren, die Karl Hartung in seinem Leben geschaffen hat: Die „Große Liegende“ entstand 1951, etwa zwanzig Jahre nachdem er das Thema zum ersten Mal aufgegriffen hatte. Schon zu Beginn, als er als fast mittelloser Künstler in Paris lebte, ging es ihm nicht um ein naturalistisches Abbild des menschlichen Körpers. Ähnlich wie Henry Moore war Hartung fasziniert von der etruskischen Grabplastik – stilisierte Darstellungen des Menschen, liegend, den Oberkörper halb aufgerichtet, eine Mischung aus Lebensnähe, Statuarik und Abstraktion. Der menschliche Körper, ein Rhythmus aus auf- und absteigenden Formen und Elementen. Die Befreiung vom Diktat des Naturvorbildes eröffnete dem Bildhauer Möglichkeiten, die zu völlig neuen Gestaltungen führten.

In den 1930er-Jahren fand Karl Hartung zu einem Rhythmus und einer Melodik organisch abstrahierter Formen, die in den „Liegenden“ zur Vollendung gelangten. 1949 formulierte ein Kritiker über seine Skulpturen treffend: „Der menschliche Körper wird nur noch als Teil der Gesamt-schöpfung betrachtet. Soweit der Mensch noch Gegenstand plastischer Arbeit bleibt, wird in ihm das Typische, das Schöpfungsnahe gesehen, seine Gestalt als lebendiger Urstoff formaler Möglichkeiten und nicht mehr in individueller Abhebung gegen die Natur erlebt.“

Nicht mehr in individueller Abhebung gegen die Natur – genau das ist es, was Karl Hartungs Menschendarstellungen ausmacht. Hartung strebte nach einer zeitlosen Gültigkeit der Form, er wollte verbildlichen, was man als die Einheit des Seins bezeichnen könnte. Betrachtet man die „Große Liegende“ aus einem niedrigen Blickwinkel von der Seite, wirkt die lang gestreckte Plastik fast wie ein Relief, wird die Gesamtform zu einem Panorama von Tälern und Höhen – dem Panorama einer Landschaft, die gerade im Morgenlicht erwacht.

Mkr



Karl Hartungs „Große Liegende“ in der Werkstatt der Gießerei Hermann Noack, Berlin

27^R Wilhelm Lehmbruck

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

„Liegender Frauenhalbakt“. 1915

Pastell auf gelbbraunlicher Pappe.

65,3 × 97,9 cm (25 ¾ × 38 ½ in.). Unten rechts mit Bleistift signiert: W. Lehmbruck. Rückseitig mit Bleistift beschriftet: No 28. Auf der Rückpappe abgelöste Etiketten sowie beigegefügte Aufkleber der Galerie Paul Cassirer, Berlin, der Buchholz Gallery, New York, des Minneapolis Art Institute und der Art Gallery of Toronto. Werkverzeichnis: Lahusen 49. [3301] Gerahmt.

Provenienz

Paul Cassirer, Berlin / Sally Falk, Mannheim (1916 vom Vorgenannten erworben) / Paul Rudolf Pfrunder, Zürich (1919) / Graphisches Kabinett I.B. Neumann, Berlin (ab 1919/20) / Das Kunsthaus Dr. Herbert Tannenbaum, Mannheim (1921) / Robert Karl Herrmann, Mannheim/Den Haag (wohl ab 1921–1938/40) / Herbert Tannenbaum, Amsterdam / Richard S. Davis, Minneapolis (1948) / Wilhelm Landmann, Toronto (1948–1987) / Nachlass Wilhelm Landmann (1987–2004) / Privatsammlung, Schweiz (2004 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 60.000–80.000
USD 67,400–89,900

Ausstellung

Kollektivausstellung Wilhelm Lehmbruck. Mannheim, Kunsthalle, 1916, Kat.-Nr. 28 („Schlafende“) / Drawings by Contemporary Painters and Sculptors. New York, Buchholz Gallery Curt Valentin, 1947, Kat.-Nr. 42 („Reclining Nude“, verkauft) / National Exhibition. Toronto, Art Gallery of Toronto, 1961, o. Kat.-Nr. („Nude“) / Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein Kunsthaus. Mannheim, Reiß-Museum, 1994/95, Kat.-Nr. 220, Abb. S. 89

Literatur und Abbildung

Roland Dorn, Karoline Hille, Jochen Kronjäger: Stiftung und Sammlung Sally Falk. Kunst und Dokumentation 11. Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1994, Abb. S. 177 („Schlafende“) / Auktion 122: Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 26.11.2004, Kat.-Nr. 22, m. Abb.

Das Pastell ist frei von Restitutionsansprüchen und wird in Absprache mit den Erben nach Robert Herrmann angeboten.

Erläuterungen zur Provenienz unter grisebach.com

Skizze und Monument in einem: Wie ein vages Traumbild erscheint die Figur des liegenden Frauenaktes auf dem Naturton des großformatigen Blattes. Die Augen sind geschlossen, die Arme werden in einer Geste der Hingabe neben den Kopf gebreitet, im leeren Raum gehalten nur durch eine mehrfarbige Wand auf blauen, grünen, grauen und rosa Schraffuren und die Andeutung eines Faltenwurfs unterhalb der Achsel. 1915 ist das Bild entstanden, 1916 schon hat es Lehmbrucks Förderer Sally Falk im Kunstsalon Cassirer in Berlin erworben. Das Pastell, ein Bild von großer Ruhe und inniger Sinnlichkeit, lässt nichts ahnen von der hochproblematischen Lebenssituation, in der sich Lehmbruck in dieser Zeit befand.

Im Sommer 1914 war er nach dem Kriegsausbruch aus Paris überstürzt nach Deutschland zurückgekehrt – es war der Abbruch eines der fruchtbarsten Begegnungsphänomene in der Geschichte der klassischen Moderne. In Paris hatte er Anschluss an die Fauves, an Modigliani und Brancusi gefunden und sich intensiv mit deren Tendenz zur Sterotypisierung und Archaisierung auseinandergesetzt. Und er war Rodins minimalistischer Zeichenkunst begegnet. In unserem Blatt kann man ein Echo von Rodins grafischer Delikatesse wie auch gleichsam einen Wink von Brancusis Kopf „Die schlummernde Muse“ (1909/10) vernehmen: hier wie dort der Weg zur idealen, vollkommen abgerundeten Form. Lehmbrucks fast lebensgroße Zeichnung ist aber auch ein großartiges Zeugnis für des Künstlers lebenslanges Ringen um eine überzeitliche gültige Ausdrucksform für den Körper, um eine Beseelung des Leibes. Dass dieses Ringen um das überindividuell Gültige dennoch nicht den Eros vollkommen sublimieren konnte, dafür steht unser Blatt: Ganz lebendig, ganz fassbar ist die sinnliche Ausstrahlung der makellos schönen Frauenfigur.

Dass Lehmbruck sie zu diesem Zeitpunkt zum Thema gemacht hat, weist auf eine Sehnsucht nach dem unzerstörten Humanen hin, die angesichts des tödlichen Gemetzels an den Fronten eine unmissverständliche Demonstration darstellte. Lehmbruck und der Krieg: Nach seiner Rückkehr nach Berlin war der Künstler zunächst als Sanitäter eingezogen worden; seine Schwerhörigkeit und die Fürsprache Max Liebermanns retteten ihn vor dem fast sicheren Tod in den Schützengräben. 1915 kam Lehmbruck immer mehr in den Kreis pazifistisch gesinnter Expressionisten um Ludwig Meidner. Aus der tiefen Trauer über die Selbstzerstörung Europas erwuchs dann in diesem Jahr 1915 Lehmbrucks Jahrhundertwerk „Der Gestürzte“ – das gültige Trauerbild für eine ganze Generation junger Menschen, die das Opfer eines sinnlosen Krieges wurden.

Christoph Stölzl



28 Richard Serra

San Francisco 1939 – 2024 Orient/New York

Ohne Titel. 1992

Ölkreide auf Büttenpapier. 65 × 84 cm (25 5/8 × 33 1/4 in.).

Oben rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert:

RS 92. Unten links mit Bleistift gewidmet, signiert

und datiert: For Dirk Thanks For all the great work

Richard Serra 92. Die Arbeit ist im Richard Serra

Studio registriert. [3084] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland (direkt vom Künstler

erhalten)

EUR 100.000–150.000

USD 112,000–169,000

Der Amerikaner Richard Serra ist vor allem durch seine großformatigen Skulpturen aus wetterfestem Stahl international berühmt geworden. Seine beeindruckenden Zeichnungen sind ebenfalls elementarer Bestandteil seines künstlerischen Œuvres. Für Serra war das Zeichnen „der direkteste, bewussteste Raum“ seines Schaffens. Den Unterschied zu seinen skulpturalen Werken, die er nicht ohne Assistenten und Stahlbauer realisieren konnte, hat er selbst definiert: „Ich kann meinen Prozess von Anfang bis Ende verfolgen und manchmal die Konzentration ununterbrochen durchhalten.“

Unsere Zeichnung von 1992 entstand im Rahmen des Skulpturenprojekts „Afangar“, das er 1990 auf Videy Island, einer vor der isländischen Hauptstadt Reykjavík liegenden Insel, geschaffen hat. Afangar ist ein poetischer isländischer Begriff, der „Stationen, Haltepunkte, Zwischenziele, Stehenbleiben und Schauen, zurück und nach vorn, den Blick aufs Ganze richten“ bedeuten kann. In der Reflexion mit der aus 18 Basaltstelen entstandenen Landschaftsskulptur, die aus neun Säulenpaaren auf jeweils gleichen Höhenlinien besteht, schuf Serra zahlreiche Zeichnungen und Druckgrafiken. Trotz der Auseinandersetzung mit seinen skulpturalen Setzungen in der Landschaft sind seine Zeichnungen vollkommen eigenständige Werke. Er hat sich stets bewusst für Schwarz als dichteste Farbmaterie und schwerstes Gewicht auf dem Papier entschieden, um seine Darstellung markant vom hellen Untergrund des Papiers abzusetzen.

Die vorliegende Arbeit visualisiert Erfahrungsmomente beim Durchschreiten der skulpturalen Installation, deren Säulenpaare abhängig von Licht und Standort wie Durchgänge oder Portale in der Landschaft erscheinen. Die raue materielle Präsenz des Papiers erzeugt eine Spannung zu der schwarzen, gestisch dargestellten Form, die an der Oberkante über den Blattrand herauszubrechen droht.

Die persönliche Widmung zeugt von seiner engen Freundschaft mit dem Fotografen Dirk Reinartz. Beide haben sich 1983 kennen- und schätzen gelernt. Bis zu seinem Tod im Jahr 2004 war der Künstler Reinartz ein enger Begleiter, dokumentierte zahlreiche von Serras Skulpturen, die visuelle Grundlage vieler Publikationen zu dessen Werk sind. AGT





Gloria Köpnick Kunst der Nähe – Wilhelm Lehmbrucks leises Vermächtnis

Als Museumsdirektor Ludwig Justi im Sommer 1919 die Galerie der Lebenden im Berliner Kronprinzenpalais eröffnete, hatte er eine Sammlung von Spitzenwerken der Moderne zusammengetragen: Neben Franz Marcs „Turm der Blauen Pferde“ (1913/14) zählte auch unser museales Meisterwerk „Vollersroda III“ von Lyonel Feininger dazu (Los 9). Für die Abteilung für Gegenwartskunst hatte Justi nicht nur Werke von lebenden Künstlern zusammengetragen, sondern auch Meisterwerke der jüngst verstorbenen Pioniere der modernen Bewegung: Von dem kurz nach dem Ersten Weltkrieg durch Suizid aus dem Leben geschiedenen Wilhelm Lehmbruck erwarb er die kompromisslos-moderne „Kniende“ (1912) und – neben zwei weiteren Werken – ein Exemplar der innigen Figurengruppe „Mutter und Kind“ (1918). Das eng aneinandergeschmiegte, nahezu ganz auf die Köpfe reduzierte Doppelbildnis entstand nach dem Porträt von Lehmbrucks Frau Anita und dem jüngsten der drei gemeinsamen Söhne, dem 1917 in Zürich geborenen Guido.

Die Schöpfung von „Mutter und Kind“, welche der Berliner Museumsdirektor als bedeutend, ja emblematisch für die Kunst Lehmbrucks empfunden haben muss, ist ein bemerkenswertes Spätwerk des Künstlers, das auch von anderen Zeitgenossen als Hauptwerk erkannt wurde. So wurde 1920 ein Exemplar der Plastik in der Gedächtnisausstellung in der Berliner Galerie Paul Cassirer gezeigt. „Aber die Kniende ist nicht der ganze Lehmbruck. [...] Es folgen in den wenigen Jahren, die Lehmbruck als Schaffender hatte, die weiteren großen Gestaltungen“, berichtete der Kunstkritiker und Lehmbruck-Biograf Paul Westheim im Katalog zur Ausstellung und zählt eine kleine Reihe von Arbeiten auf, darunter auch die „eigenartig durchgeistete Gruppe ‚Mutter und Kind‘“ (Paul Westheim: Zur Einführung, in: Wilhelm Lehmbruck. Gedächtnis-Ausstellung, Berlin 1920, S. 3).

Auch in der Gedächtnisschau zum 50. Geburtstag des Künstlers, die vom 13. Dezember 1931 bis Mitte Januar 1932 in der Galerie von Alfred Flechtheim stattfindet und kaum zwanzig Werke umfasst, durfte „Mutter und Kind“ nicht fehlen: „Das Gewicht liegt auf einer fast lückenlosen Reihe der Hauptwerke Lehmbrucks in würdiger Aufstellung. [...] Flechtheim verdient für diese Darbietung allen Dank“, heißt es anerkennend von Julius Meier-Graefe (M.-G.: Galerie Flechtheim Berlin, in: Frankfurter Zeitung v. 3. Januar 1932). In dieser Ausstellung wird unser Exemplar präsentiert, was durch eine im Katalog der Schau veröffentlichte Interieuraufnahme dokumentiert ist.

„Mutter und Kind“ ist nicht nur ein Urthema der Bildhauerkunst, sondern ein Thema, das Lehmbruck seit seinen Studienjahren immer wieder und in unterschiedlichen Medien bearbeitet hatte und das in dieser letzten Fassung zu einem eindrucksvollen Höhepunkt findet. Die berührendste Erinnerung an diese Figurengruppe schildert der 1913 in Paris geborene Sohn Manfred Lehmbruck, der sechsjährig seinen Vater verliert und ihn posthum über seine Werke (neu) kennenlernt: „Die Erkenntnis, daß das Schaffen meines Vaters untrennbar mit der Familie verbunden war und hierin seine Kraft wurzelte, wurde mir das schönste Erbe, das er uns hinterlassen hat. [...] eine Plastik wie ‚Mutter und Kind‘, oder die Statuetten und Zeichnungen von uns Kindern, die soviel Liebe und Naturnähe offenbaren, sind ein Bekenntnis zu den Grundformen seines Daseins. Wenn ich diese Werke betrachte, so spüre ich, daß mein Vater das in unwandelbarer Form ausgesprochen hatte, was er uns selbst nicht mehr sagen durfte und vielleicht auch nicht anders und inniger hätte sagen können“ (Manfred Lehmbruck: Erinnerungen an meinen Vater, in: Kunst der Nation, 1. Jg. 1933, H. 2, S. 5–6).

Heute besitzen unter anderem das Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg, das Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) und das Aargauer Kunsthaus Exemplare des ergreifenden Bildhauerwerks.

29 Wilhelm Lehmbruck

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

„Mutter und Kind“. 1918

Grauer Steinguss. 53,5 × 37 × 20 cm
(21 ⅛ × 14 ⅝ × 7 ⅞ in.). Auf dem Rücken mit Feder
in Schwarz beschriftet: PM 9. Werkverzeichnis:
Schubert 101 A b. 9. Wohl posthumer Steinguss der
1920er-Jahre. [3029]

Provenienz

Galerie Flechtheim, Berlin / Erich Cohn, New York
(wohl 1931 von der Vorgenannten erworben) / Richard
A. Cohn, New York / Privatsammlung, Berlin (1999 bei
Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 225,000–337,000

Ausstellung

Wilhelm Lehmbruck. Berlin, Galerie Flechtheim, 1931,
Kat.-Nr. 13 / Lehmbruck. New York, Gallery Marie
Harriman, 1939, Kat.-Nr. 16 („Mother and Child“, Leih-
gabe E. Cohn) / Lehmbruck. New York, O. Gerson
Gallery (mit Unterstützung von Carl Ziegler), 1963,
Kat.-Nr. 18

Literatur und Abbildung

Auktion 75: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grise-
bach Auktionen, 1999, Kat.-Nr. 19, m. Abb.



30^R Zao Wou-Ki

Peking 1921 – 2013 Nyon

„21.07.50–Saint-Jeoire – Montagne jaune“. 1950
Öl auf Leinwandkarton. 38 × 46 cm (15 × 18 ½ in.).
Unten links signiert: Wou-Ki [auf Chinesisch] Zao
[auf Pinyin]. Werkverzeichnis: Nicht bei Marquet und
Hendgen. Das Gemälde ist im Archiv der Fondation
Zao Wou-Ki, Lausanne, registriert. [3021] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Schweiz

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

Zao Wou-Ki (1920–2013), der französische Maler chinesischer Herkunft, kam 1948 nach Frankreich. Geboren in Peking als Sohn einer Gelehrtenfamilie, besuchte er ab dem Alter von 15 Jahren die Kunsthochschule in Hangzhou, an der er später auch einige Jahre unterrichten sollte. Da er sich schon immer zur abendländischen Kunst hingezogen fühlte und im Besonderen eine tiefe Verehrung für Cézanne, Matisse und Picasso empfand, entschied er sich, sein Studium in Paris fortzusetzen, wohin er und seine Frau Lalan 1948 zogen.

Seine uns vorliegende Arbeit, im Juli 1950 entstanden, ist beispielhaft für seine Anfangszeit in Paris. Auch macht sich hier der Einfluss der Lithografie, die er 1949 durch den Drucker Edmond Desjoberts kennengelernt hatte, bereits bemerkbar. Die durch die technischen Gegebenheiten auferlegten Grenzen führten ihn dazu, neue Wege in der Gestaltung der Bildfläche zu beschreiten – von nun an sollten große Farbfelder mit auslaufenden Konturen charakteristisch für ihn werden. Hier ist es das Gelb, das sich an die Berge schmiegt und die Darstellung in sich aufnimmt, so als wolle es die zunehmende Bedeutung ankündigen, die es auf seinen Leinwänden noch bekommen sollte. Das Gelb dominiert die Komposition – ebenso wie in „Le Champ jaune, 19.09.1949 – Champ au soleil“ und in so vielen weiteren seiner Gemälde. Die langen, schmalen Silhouetten der Bäume sowie die beinahe skelettartigen Figuren setzen sich jedoch deutlich von der Farbe ab. Sie erinnern an die Figuren Alberto Giacomettis, der Zao Wou-Kis Nachbar in der Rue du Moulin-Vert war. Dort auf dem Montparnasse befand sich Zao Wou-Kis erstes Atelier, und hier entstand eine freundschaftliche Verbindung zwischen den beiden Künstlern. Das Motiv dieser Komposition ist Zeugnis jener Anfangszeit in Paris. Während dieser Jahre reiste Zao Wou-Ki viel und lernte so die vielfältigen Landschaften Europas kennen. Im Sommer 1950 lud ihn der mit ihm befreundete Maler Johnny Friedlaender in sein Haus in den Savoyer Alpen nach Saint-Jeoire-en-Faucigny und später in die Schweiz ein. Beeindruckt von den gebirgigen Landschaften, die Zao Wou-Ki in etlichen aquarellierten Skizzen in seinen Notizbüchern festhielt, griff er das Motiv später in über 20 Ateliergemälden wieder auf. Die Berge berührten ihn, da sie ihn an China erinnerten, und so entstand eine regelrechte „Serie“ von Bergmotiven, wie Yann Hendgen festgestellt hat. Die innerhalb weniger Monate entstandenen Gemälde unterstreichen Zao Wou-Kis beinahe obsessive Beschäftigung mit dem Bildthema.

Unser Bild ist noch unter dem deutlichen Einfluss seiner chinesischen Herkunft und aus „seelischer Perspektive“ entstanden, wie François Cheng sagen würde. Es schreibt sich unweigerlich ein in diese Schaffensperiode, in der Form und Zeichen sich anfangen zu verbinden und in der „Natur“ – Architektur und Landschaft – zum zentralen Motiv seiner Suche nach einer eigenständigen Formensprache wird.

Ludivine Cottier





Susanne Schmid „Nur einen Flügelschlag möchte ich thun“ – Franz Marc und sein Traum vom Fliegen

Das Jahr 1913 gehört zu Franz Marcs produktivsten und innovativsten Schaffensphasen. Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstehen Hauptwerke wie „Der Turm der blauen Pferde“, „Tierschicksale“ sowie „Das arme Land Tirol“, Marcs in der Tiroler Berglandschaft angesiedelte Vision einer zerfallenden und sterbenden Welt. In dem großformatigen Blatt „Vögel über dem Dorf“ entwirft der Maler hingegen ein poetisches Gegenbild zu jenem düsteren Endzeitszenario. Auf dem hellen Untergrund des Papiers, dem ein eigener Farbwert zukommt, entfaltet sich Marcs Bildgedanke unmittelbar und mit großer Leichtigkeit.

Am unteren Bildrand drängen sich die Mauern, Giebel und Dächer eines Dorfes. Über dieser geometrisch kantigen, vom Menschen geprägten Welt kreisen drei Vögel weich, rund und lebendig. Hinter dem Dorf erahnt man aufsteigende Bergrücken, die fleckenhaft verteilten Deckweiß-Höhungen mögen an schneebedeckte Gipfel erinnern. Bildzeichen wie Mondsichel, Sterne, eine mandelförmige Augenform sowie ein Sonnenstrahlbündel verweisen auf kosmisches Geschehen.

Franz Marcs künstlerische Entwicklung in dieser Zeit ist ohne seine Auseinandersetzung mit dem Werk des Franzosen Robert Delaunay undenkbar. Beide begegnen sich 1912 in Delaunays Pariser Atelier – der Beginn eines Gedankenaustauschs, der exemplarisch ist für die Vernetzung der internationalen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Während Delaunay mit seinen Kreisformen und Farbharmonien vor allem ein visuelles, rhythmisches Erlebnis und eine zeitgemäße Bildsprache anstrebt, muss für Marc die Farbe immer in eine geistige Dimension hinüberreichen. Bereits 1910 entwickelt er eine eigene Farbsymbolik: „Mit Grün bringst Du das ewig materielle, brutale Rot nie ganz zur Ruhe [...]. Dem Grün müssen stets noch einmal Blau (der Himmel) und Gelb (die Sonne) zu Hilfe kommen, um die Materie zum Schweigen zu bringen“ (aus einem Brief an August Macke am 12.12.1910, zit. nach: Marc, Macke und Delaunay. Sprengel Museum Hannover 2009, S. 100). Hinzu kommen nun Delaunays dynamische Kreisformen als universale Bewegung, von Marc für seine spirituell aufgefasste Bildidee umgeformt: die sich vom irdischen Dasein lösenden Vögel.

Die Formen der Tierkörper wirken in die Umgebung hinein und erzeugen einen Bewegungsrhythmus, der wie ein Herzschlag die gesamte Komposition durchpulst. Links der auffliegende Vogel, der noch das Grün der Erde in sich trägt, rechts der träumerisch herabsinkende, kugelförmig schwere Vogel und über allem der schwebende mit ausgebreiteten Schwingen, der sich anschickt, die bildnerische Sphäre zu verlassen. Überwindung der Schwerkraft, Überwindung des Materiellen und letztlich Überwindung des Todes: Das ist Franz Marcs zentrales Anliegen, für das er hier mit leichter Hand eine außergewöhnliche und berührende Formulierung gefunden hat.

31^R Franz Marc

München 1880 – 1916 Verdun

„Vögel über dem Dorf“. 1913

Aquarell und Deckweiß auf bräunlichem Büttenpapier, auf Karton aufgezogen. 38,5 × 45,7 cm (15 ½ × 18 in.).

Unten links monogrammiert: M. Werkverzeichnis: Jansen/Hoberg 234 / Lankheit 489. [3028] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Jeanne Bucher, Paris / Werner von Schnitzler, Münstereifel (von der Galerie Jeanne Bucher erworben) / Nora von Schnitzler, Münstereifel / Privatsammlung, Schweiz / Privatsammlung, Berlin (1996 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 400.000–600.000

USD 449,000–674,000

Ausstellung

Der Blaue Reiter. Köln, Galerie Dr. Rusche, 1947, Kat.-Nr. 27 („Vögel“) / Malerei des 20. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz. Köln, Kunstverein, 1957, Kat.-Nr. 77 / Franz Marc Ausstellung. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1963, Kat.-Nr. 178 / Expressionismus aus rheinischem Privatbesitz. Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1965, Kat.-Nr. 31, Abb. S. 48 / Franz Marc, 1880–1916. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980, Kat.-Nr. 146, Abb. S. 78 / Der Blaue Reiter und seine Künstler. Berlin, Brücke-Museum; Tübingen, Kunsthalle, 1998/99, Kat.-Nr. 69, Abb. S. 281

Literatur und Abbildung

Klaus Lankheit: Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst. Köln, DuMont, 1976, Abb. S. 61 / Frederick S. Levine: Franz Marc und die Vögel. Entwicklung und Ikonographie eines expressionistischen Motivs. In: Ausst.-Kat.: Franz Marc, 1880 – 1916. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980, S. 74–94, hier S. 78 / Roland März: Franz Marc. Berlin, Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, 1984, m. Abb. neben Kat.-Nr. 19 / Auktion 53: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 29.11.1996, Kat.-Nr. 19, m. Abb.





32 Hermann Glöckner

Cotta b. Dresden 1889 – 1987 Berlin

„Zwei weiße Faltungen auf Schwarz“. 1933

Collage mit Japanpapier und Lack auf Karton.

35,1 × 24,8 cm (13 7/8 × 9 3/4 in.). Rückseitig monogrammiert und datiert (geprägt): G XXXIII. Dort unten mit der neuen und der alten Negativ-Nummer in Deckweiß bezeichnet: 154/2a [links] 105 kl [rechts]. Werkverzeichnis: Dittrich 60. [3286]

Provenienz

Mário Calábria, Berlin (1969 vom Künstler erworben) / Privatsammlung, Rheinland (2014 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 60.000–80.000

USD 67,400–89,900

Literatur und Abbildung

Ivana Thomaschke: Werkverzeichnis der Tafeln Hermann Glöckners bis 1945. Nach Angaben von Glöckner begonnen 1966, ergänzt 1978, Nr. 44 (unveröffentlicht) / Auktion 225: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 29.5.2014, Kat.-Nr. 44, m. Abb.

Über fünf Jahrzehnte hat sich der 1889 in Dresden geborene Konstruktivist in seinen Collagen, Drucken, Zeichnungen, Bildern und plastischen Werken mit Faltungen beschäftigt. Eine herausragende Werkgruppe stellen die zwischen 1933 und 1937 entstandenen Tafeln dar, zu der „Zwei weiße Faltungen auf Schwarz“ gehört. In den ebenso einfachen wie handwerklich aufwendigen, mit Papieren, Wachsen und Lacken beidseitig bearbeiteten Bildobjekten verdichten sich Glöckners elementare, experimentelle und konstruktive Auseinandersetzung mit Form und Material und sein Streben nach einem Einklang von ästhetischen und mathematischen Gesetzen, von Freiheit und Ordnung. KW

33^R Imi Knoebel

Dessau 1940 – lebt in Düsseldorf

„BEI MARIA“. 1985/86

Acryl auf Zink, 3-teilig. 200 × 200 cm (Gesamtmaß) (78 ¾ × 78 ¾ in.). Teil 3 (rechts) rückseitig mit Pinsel in Rot betitelt, signiert und datiert: BEI MARIA imi 86. Alle 3 Teile rückseitig mit Pinsel in Orange mit der Folgenummer und Position bezeichnet, Teil 1 hier zusätzlich signiert und datiert: imi 85. [3006]

Provenienz

Galerie Bruno Bischofberger, Zürich / Akira Ikeda Gallery, Tokio/Nagoya/Taura / Ehemals Privatsammlung, Japan

EUR 70.000–90.000
USD 78,700–101,100

Ausstellung

IMI KNOEBEL. Chaos mit Ordnung. Utsunomiya (Japan), Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, 1994, Kat.-Nr. 2, Abb. S. 15 / In Time. Taura (Japan), Akira Ikeda Gallery, 2001

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: Imi Knoebel. Werke 1966–2014. Wolfsburg, Kunstmuseum, 2014/2015, S. 104 (nicht ausgestellt)

Wir danken Christian Lethert, Galerie Christian Lethert, Köln, für freundliche Hinweise.

Der deutsche Maler und Bildhauer Imi Knoebel gehört mit Imi Giese und Blinky Palermo zu den wenigen Vertretern der Minimal Art in Deutschland. 1940 in Dresden geboren, zieht Imi Knoebel mit seiner Familie 1950 nach Mainz. 1962 beginnt er seine Ausbildung an der Werkkunstschule in Darmstadt, an der er nach Vorbild des Bauhaus-Vorkurses von Johannes Itten und László Moholy-Nagy in konstruktiven und strukturalen Kompositionen unterrichtet wird. 1964 wechselt er an die renommierte Kunstakademie Düsseldorf, wo er zunächst in der Klasse für Gebrauchsgrafik von Walter Breker studiert. Im darauffolgenden Jahr wechselt er aber zu Joseph Beuys, dessen Bestreben es ist, die Kunst und den Kunstbegriff radikal zu verändern. Zeitgleich sind auch Blinky Palermo, Jörg Immendorff und Sigmar Polke in Beuys’ Klasse; Franz Erhard Walther und Gerhard Richter gehören zum künstlerischen Umfeld.

Imi Knoebel bleibt den Ideen der Konstruktion, die er in Darmstadt kennengelernt hat, treu und konzentriert sich auf bildnerische Formen und Farben. Während seine Farbpalette zu Beginn von Schwarz und Weiß dominiert wird, entdeckt er ab den 1970er-Jahren die Farbe für sich. Er wendet sich vom klassischen Tafelbild ab, indem er zum einen nicht mehr ausschließlich Leinwände, sondern auch Aluminium- sowie Holzfaserplatten und selbst die Wand als Träger seiner Werke nutzt. Zum anderen verformt oder schichtet er die Leinwände beziehungsweise Platten, sodass er seine Werke aus der Zwei- in die Dreidimensionalität holt und ihnen einen skulpturalen Charakter verleiht. Er befreit seine Kunst von Funktion, Inhalt und Interpretationen. Er selbst sagt in einem seiner seltenen Interviews mit Johannes Stüttgen: „Oft ist es das Wenige, das vollkommen genügt, und wo du einfach von allem sonst nur belästigt wirst, weil es zu viel ist“ (zit. nach: Ausst.-Kat.: Imi Knoebel. Werke 1966–2014. Wolfsburg, Kunstmuseum, 2014/2015, S. 16).

Das vorliegende Werk „Bei Maria“ von 1985 setzt sich zusammen aus drei Zinkplatten; links zwei quadratische übereinander stehend, flankiert auf der rechten Seite von einer hochformatigen Platte. Die Oberfläche ist bearbeitet, sodass die Struktur der Zinkplatte zum gestalterischen Element wird. Komplettiert wird die Komposition durch die malerisch expressiven Pinselstriche in Schwarz und Rotbraun. Aus derselben Zeit gibt es auch Werke wie „Braunes Quadrat“, bei denen Knoebel „Bei Maria“ gewissermaßen in die Dreidimensionalität holt – jede Farbe als monochrome Fläche hat einen eigenen Träger, und diese stellt der Künstler voreinander. Ein eindruckliches Beispiel, wie variantenreich Knoebel trotz seiner begrenzten Mittel Kreativität und Innovationswillen umsetzt.

SSt





Frederik Schikowski **Raum für Relationen –
Gerhard Hoehmes posthume Huldigung an
Peter Brüning**

In den 1960er-Jahren lassen sich genreübergreifend vermehrt künstlerische Kollaborationen nachweisen. So könnte man auch bei unserem von Peter Brüning und Gerhard Hoehme geschaffenen Bild geneigt sein, einen Ausläufer dieser Tendenz zu erkennen. Tatsächlich handelt es sich jedoch um den besonderen Fall einer künstlerischen Überarbeitung mit einer speziellen Geschichte.

Brüning und Hoehme machten beide zunächst als Protagonisten des Informel in der Kunstszene Düsseldorfs auf sich aufmerksam. Gemeinsam waren sie dort in den 1950er-Jahren in der Künstlervereinigung Gruppe 53 engagiert. Nach Brünings frühem Tod 1970 fanden sich in seinem Nachlass einige lose Leinwände, darunter die unsrige, die ein herausgeschnittenes Teilstück aufwies. Wieder aufgespannt, kam ein informelles, für die Zeit um 1963 charakteristisches Brüning-Gemälde zum Vorschein, das, gestisch-kraftvoll ausgeführt, sich partikelhaft überlagernde Farbflächen und Pinselhiebe vor weißem Grund zeigt.

Zufällig bekam Hoehme dieses Werk zu Gesicht. Es inspirierte ihn zu einer Überarbeitung, die er nach Rücksprache mit dem damaligen Eigentümer 1974 vornehmen konnte. Er ergänzte die Fehlstelle durch ein Stück Leinwand, das sich dem Vorgefundenen einerseits malerisch anpasste. Denn Hoehme gebrauchte ein an Brüning angelehntes Farbspektrum, in dem er ebenfalls gestische Pinselstriche und Farbflecken realisierte. Andererseits negierte Hoehme Zustand und Geschichte des Bildes nicht, und er gestaltete die Ergänzung so, dass sie als solche durchaus erkennbar blieb. Augenfällig wurde Hoehmes Revision zudem durch die Verwendung eines seiner damaligen künstlerischen Erkennungszeichen: die Kunststoffschnüre. Drei von ihnen montierte er an die rechte Unterkante, sodass sich das Gemälde motivisch über die Bildbegrenzung hinaus fortsetzt.

Zunächst mag verwundern, wie Hoehme per se auf die Idee für eine solche Überarbeitung kam. Überschaute man jedoch sein damaliges Œuvre, erscheint dieser Schritt nicht mehr abwegig. So finden sich viele Kunstwerke, die aus ganz unterschiedlichen Teilstücken zusammengefügt sind, bisweilen gar in Form mehrerer Leinwände. Sie stehen gezielt zueinander in Beziehung, denn: „Die Relation ist die Form des Bildes“ (Gerhard Hoehme, zit. nach: Juliane Roh: Deutsche Kunst der 60er Jahre. München 1971, S. 14). Zudem griff Hoehme oft auf vorgefundenes Material zurück, das bereits mit einer eigenen Geschichte imprägniert war.

Auch thematisch existierte eine Schnittmenge. Für Brüning waren Probleme der Raumauffassung zentral, was in unserem Fall in einem offenen, bewegten Malraum resultierte. Ebenso beschäftigte sich Hoehme intensiv mit derartigen Fragestellungen, sodass er hier den Raum durch die Kunststoffschnüre mit einbezog. In einer rückseitigen Widmung erklärte Hoehme: „Lieber Peter Brüning, ich habe Deinem schönen chaotischen Raum eine Öffnung + eine Ablenkung zugefügt [...]“. Wohl kaum handelt es sich bei Hoehmes Überarbeitung somit um eine übermüdete Aneignung. Vielmehr lässt sich in diesem Doppel-Werk auch eine Hommage an einen talentierten, viel zu früh verstorbenen Mitstreiter erkennen.

34 Peter Brüning und Gerhard Hoehme

Düsseldorf 1929 – 1970 Ratingen bzw. Greppin 1920 – 1989
Neuss-Selikum

„Ohne Titel“. Um 1963 / 1973

Öl und farbige Kreide auf Leinwand, Kunststoff-schnüre. Doubliert. 125 × 153 cm (49 1/4 × 60 1/4 in.) (ohne Schnüre); 179 × 153 cm (70 1/2 × 60 1/4 in.) (mit Schnüren) (49 1/4 × 60 1/4 in. (19 1/4 1/4 × 23 5/8 1/4 in.); 70 1/2 × 60 1/4 in. (27 1/2 1/2 × 23 5/8 1/4 in.)). Rückseitig von Gerhard Hoehme mit gelber Kreide bezeichnet und signiert: Lieber Peter Brüning, ich habe Deinem schönen chaotischen Raum eine Öffnung + eine Ablenkung zugefügt – am 14.12.1974 [sic] G. Hoehme. Werkverzeichnis: Otten 548 / Hoehme/Schreier 73-04. [3106]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland (aus dem Nachlass Peter Brüning, Ratingen, erworben, im Beisein des Eigentümers von Gerhard Hoehme bearbeitet)

EUR 40.000–60.000

USD 44,900–67,400

Ausstellung

Peter Brüning, Gerhard Hoehme – Eine Gegenüberstellung. Essen, Galerie Heimeshoff, 1991/92, m. Abb.

Literatur und Abbildung

Heinz Althöfer: Gerhard Hoehme – Die virtuelle Zukunft des Informel. In: Museum am Ostwall Dortmund (Hg.): Informel. Der Anfang nach dem Ende. Schriftenreihe des Museums am Ostwall. Bd. I. Dortmund, Museum am Ostwall, 1999, S. 98–150, hier S. 141, m. Abb.

Wir danken Dr. Marie-Luise Otten, Nachlass Peter Brüning, Ratingen, für freundliche Hinweise.



Ausstellung von Peter Brüning in der Galerie 22, Düsseldorf, Oktober 1958.
Von links nach rechts: Manfred de la Motte, Peter Brüning, Emil Schumacher,
Gerhard Hoehme, Karl Fred Dahmen, Winfred Gaul, Karl-Heinz Hering



35^R Tony Cragg

Liverpool 1949 – lebt in Wuppertal

Untitled. 2007

Weißer Marmor. 80 × 45 × 45 cm
(31 ½ × 17 ¾ × 17 ¾ in.). Unikat. [3213]

Provenienz

Galerie Haunch of Venison, Zürich / Privatsammlung, London

EUR 90.000–120.000

USD 101,100–135,000

„Untitled“ aus dem Jahr 2007 gehört zur Werkgruppe „Rational Beings“, in der Tony Cragg das Zusammenspiel von Konstruktion, Wahrnehmung und organischer Form untersucht. Die Skulptur besteht aus übereinandergeschichteten, ellip-tischen Scheiben, die sich zu einer dynamischen, spiralför-migen Säule verdichten. Aus der Distanz erscheint sie klar gegliedert – aus der Nähe entfaltet sich ein komplexes Spiel von Linien, Übergängen und Silhouetten. Die Form scheint sich permanent zu verändern, als stünde sie in Bewegung.

Das Prinzip des Schichtens durchzieht Craggs gesamtes Werk – von frühen Assemblagen aus Fundstücken in den 1970er-Jahren bis hin zu großformatigen Skulpturen aus Holz, Stahl oder Marmor. Das Stapeln ist für ihn ein Mittel, um gewohnte Ordnungen zu hinterfragen und neue formale Zusammenhänge zu schaffen.

In „Untitled“ verbindet sich diese konzeptuelle Heran-gehensweise mit der klassischen Bildhauerei. Der gewählte Marmor verweist auf Tradition und Ruhe – doch Cragg bricht diese Erwartung mit einer offenen, dynamischen Formen-sprache. Anstelle von historisierenden Anklängen entwickelt er eine zeitgenössische Skulptur, die sich zwischen Vergan-genheit und Gegenwart verortet und die Entwicklung der Bildhauerei reflektiert – ein Medium, das laut Cragg noch lange nicht ausgeschöpft ist.

Die präzise bearbeitete Oberfläche und die fließen-den Übergänge laden zur Erkundung ein. Beim Umrunden der Skulptur tauchen aus der abstrakten Struktur plötzlich menschliche Profile auf – nur um im nächsten Moment wieder zu verschwinden. Es ist ein Spiel mit der Wahrnehmung, das Erinnerungen weckt: wie das Suchen von Gesichtern in den Wolken. „Untitled“ fordert nicht nur den Blick, sondern auch die Fantasie heraus – die Skulptur lädt dazu ein, immer neue Figuren und Bedeutungen zu entdecken.

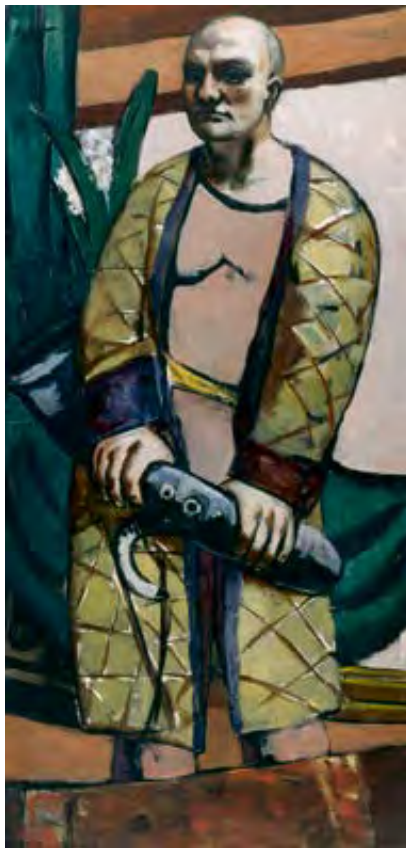
Cragg gelingt in diesem Werk eine eindrucksvolle Ver-bindung von Materialbeherrschung, formaler Raffinesse und geistiger Tiefe. „Untitled“ ist eine Skulptur, die Raum und Wahrnehmung gleichermaßen formt – zurückhaltend, klar und zugleich voller Spannung. Sie durchbricht die gewohnte Passivität der Betrachtung und lädt dazu ein, sich aktiv auf neue Empfindungs- und Denkräume einzulassen. Arbeiten aus der Serie „Rational Beings“ finden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen sowie in Craggs eigenem Skulpturenpark in Wuppertal, wo sie eine zentrale Rolle spielen.

AvS



Anja Tiedemann Letzte Töne in Frankfurt – ein musikalisches Gemälde als Lebensdokument

Max Beckmann entwickelte mit „Orchester“ (MB-G 367) ein eindrucksvolles visuelles Klangbild, dessen sonoren Farbakord er prachtvoll arrangierte. Im Vordergrund präsentieren sich zwei Musikinstrumente, im Hintergrund zeigt sich ein verwaister Orchestergraben. Offensichtlich ist die Verwandtschaft des stilisierten Blasinstruments mit demjenigen in Beckmanns „Selbstbildnis mit Saxophon“ (MB-G 320, Abb.). Ihm gegenüber ein verfremdetes Saiteninstrument, dessen rundlicher Klangkörper an ein Banjo oder eine Mandoline erinnert, dessen Hals jedoch eher dem einer Violine entspricht.



Max Beckmann. „Selbstbildnis mit Saxophon“. 1930.
Öl/Lwd. Kunsthalle Bremen

Dieses Instrument taucht bereits in dem Gemälde „Siesta“ (MB-G 353, Abb. Folgeseite) auf, welches ein intimes Doppelporträt des Ehepaares Beckmann zeigt. In „Orchester“ neigen sich die beiden Instrumente „wie lebendige Wesen [...] zueinander, als bildeten sie ein Paar“.¹ Sie warten auf ihren Einsatz, flankiert vom schwingenden Rhythmus der Vorhänge und Ornamente. Versteckt der Künstler hier eine Liebeserklärung an seine Frau Mathilde, genannt Quappi?

Es ist das letzte Bild, das Max Beckmann in Frankfurt am Main malte und in seine Bilderliste eintrug, bevor er sich entschloss, nach Berlin umzuziehen. „Nov. Frankfurt“, notierte er lakonisch. Eine spätere Ergänzung vermeldet „Frau Dr. Levi – New York“ und verweist auf die Eigentumsverhältnisse.² Das Gemälde war ein Auftrag des Juristen Ernst Levi aus Frankfurt am Main, der es seiner Frau Martha schenken wollte.³ Die Eheleute Levi kannte der Maler persönlich. Ernst Levi war Kunstsammler und gehörte zur weitläufigen Verwandtschaft der Familie Morgenroth. Ernst Morgenroth, der sich später Stephan Lackner nannte, war einer der wichtigsten Förderer und Sammler des Künstlers. Er war ihm bereits als Student im Hause der Levis vorgestellt worden. Ernst Levi überbrachte ihm in einem Brief die gute Nachricht von Lackners erstem Ankauf eines seiner Gemälde, des Bildes „Adam und Eva“ von 1932 (MB-G 363), den er vermittelt hatte. Martha Levi, geborene Heiden-Heimer,

war Konzertviolinistin und weit über die Grenzen von Frankfurt am Main als Musikmäzenin bekannt.⁴



Los 36

war Konzertviolinistin und weit über die Grenzen von Frankfurt am Main als Musikmäzenin bekannt.⁴

Aufträge wie dieser waren in jenen Tagen sehr willkommen. Die Folgen der Weltwirtschaftskrise Anfang der 1930er-Jahre gingen auch an Max Beckmann und seiner Frau nicht spurlos vorbei. Gut möglich, dass der Maler bereits an „Orchester“ arbeitete, als er und Quappi sich im Oktober 1932 entschlossen, ihren „Lebens-Standard zu vereinfachen u. ins Atelier zu ziehen. Die Zeiten sind absolut schlecht, und vorläufig besteht auch keine große Aussicht auf Besserung, zudem haben Neumann u. Franke ganz mit ihren Zahlungen aufgehört“, schrieb Quappi an ihre Schwester in den Niederlanden.⁵ Die Beckmanns mussten sparen, denn „leben wir [...] auf der bisherigen Basis weiter, dann können wir uns nicht halten“.⁶ Notverkäufe von Wertgegenständen wurden nicht mehr gänzlich ausgeschlossen. Quappi überlegte sogar, ihre geliebte Geige zu verkaufen. Der geschätzte Marktwert von 50.000 Reichsmark hätte geholfen, den Lebensstandard zu sichern.⁷ Heute wissen wir, dass es nicht dazu kam, doch mag allein ihre grundsätzliche Bereitschaft echte Bewunderung und vielleicht auch tief empfundene Dankbarkeit bei Max Beckmann hervorgerufen haben.

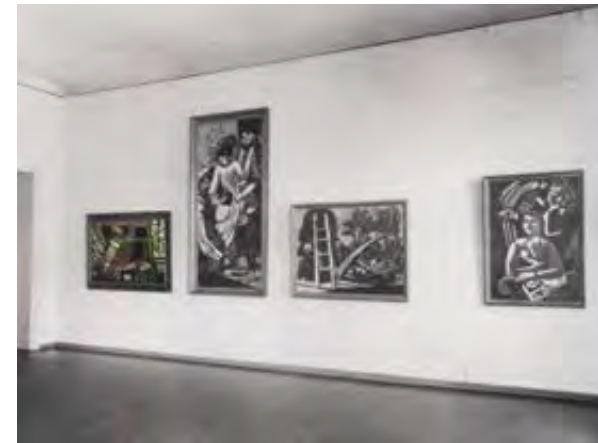
Jenseits der unverschuldeten wirtschaftlichen Misere war der Maler auf dem Höhepunkt seiner Künstlerkarriere. In Berlin hatte Ludwig Justi im Rahmen der Nationalgalerie das international erste Museum für zeitgenössische Kunst geschaffen. Im ehemaligen Kronprinzenpalais Unter den Linden zeigte er die beste und umfassendste Sammlung zeitgenössischer Kunst überhaupt. Mit dieser weltweit einzigartigen ständigen Ausstellung für die Kunst der Moderne kreierte Ludwig Justi den bis heute aktuellen Typ des Museums für zeitgenössische Kunst und diente anderen Museen als Vorbild. Nun sollte Max Beckmann dort ein ganzer

Raum gewidmet werden. „Ich freue mich sehr“, schrieb er dem Museumsdirektor am 29. Januar 1933, „daß nun auch ich die Ehre habe[,] in Ihrer Galerie geschlossen vertreten zu seien. Nach Ihrer Beschreibung und auch nach dem, was Baron Simolin mir schrieb[,] glaube ich Ihnen schon jetzt sagen zu können, daß ich außerordentlich zufrieden bin und ganz einverstanden. Ich kenne ja den Raum und glaube auch, daß die Auswahl zur Zeit vollkommen richtig ist, ebenso wie die Einordnung, die mir sehr sympat[h]isch ist.“⁸

Eröffnet wurde am 15. Februar 1933. Von Beckmann waren im Obergeschoss des Hauses (Abb.) nicht weniger als zehn Gemälde zu sehen, darunter Hauptwerke wie „Die Barke“ (MB-G 253) oder „Selbstbildnis im Smoking“ (MB-G 254), aber auch „Orchester“, das der Maler gerade fertiggestellt hatte und das sich nun in allerbesten Gesellschaft befand. Es wird sich wohl um den Wunsch des Malers gehandelt haben, dass „Orchester“ zunächst im Beckmann-Saal im Kronprinzenpalais ausgestellt wurde und nicht direkt an Ernst und Martha Levi ging. Doch dürfte sich das Frankfurter Ehepaar auch geschmeichelt gefühlt haben. Letztlich musste es aber nicht lange auf ihr Bild warten. Nach nur sechs Monaten wurde der Beckmann-Saal aufgrund der heftigen völkisch-nationalsozialistischen Kunstkritik geschlossen. Wann die Levis das Bild in Empfang nehmen konnten,



Max Beckmann. „Siesta“. 1931. Öl/Lwd. Privatsammlung



Max-Beckmann-Saal der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais, Berlin. 1932/33



lässt sich heute nicht mehr ermitteln. Wohl aber, dass sie es 1940 bei ihrer Emigration mit nach New York nahmen.

Als der Beckmann-Saal geschlossen wurde, lebten die Beckmanns bereits in Berlin. Der Künstler hatte seine Stelle an der Frankfurter Städel-Schule verloren und wollte ob der politischen Verhältnisse in Berlin untertauchen. Seine Frau ging diesen Weg klaglos mit. „Denn wo ich den Max hab[,] ist letzten Endes gleich[,] mit ihm kann ich überall glücklich sein – das andere sind irgendwie Erinnerungsgefühle [...] – es ist eben nicht alles leicht heute – aber es kommen auch wieder gute Zeiten“, schrieb sie ihrer Schwester Hedda am 12. Mai 1933 und erwiderte damit die vermeintliche Liebeserklärung ihres Mannes, die dieser in „Orchester“ in Szene gesetzt hatte.⁹

¹ Siegfried Gohr: Max Beckmann. Motive. Einladung zur Werkbetrachtung. Köln, 2019, S. 24. ² Eintrag in die Bilderliste, Heft 1, S. 15, Max Beckmann Archiv, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Beckmann-Nachlass. ³ Vgl. Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede, Stephan von Wiese (Hg.): Max Beckmann. Briefe, Bd. 2, Anmerkungen zu Brief 609, S. 428 sowie <https://www.omasgegenrechts-mainz.de/aktivitaeten/projekt-unbeugsam/martha-heiden-heimer> [letzter Zugriff: 23.3.2025]. ⁴ Vgl. <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Sonderausstellungen/MaxBeckmann/Objekte/01ZeitVorExil/beckmann-brief-levi.html?single=1> [letzter Zugriff: 23.3.2025]. ⁵ Brief Mathilde Q. Beckmann an Hedda Schoonderbeek, 11.10.1932, Max Beckmann Archiv, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Beckmann-Nachlass. ⁶ Vgl. *ibid.* ⁷ Vgl. Brief von Mathilde Q. Beckmann an Hedda Schoonderbeek, XXX, *ibid.* ⁸ Vgl. Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede, Stephan von Wiese (Hg.): Max Beckmann. Briefe, Bd. 2, Brief 612, S. 231–232. ⁹ Brief Mathilde Q. Beckmann an Hedda Schoonderbeek, 12.5.1933, Max Beckmann Archiv, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Beckmann-Nachlass.

36^R Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Orchester“. 1932

Öl auf Leinwand. 89 × 138,5 cm (35 × 54 ½ in.). Oben links signiert, bezeichnet und datiert: Beckmann F 32. Werkverzeichnis: Tiedemann MB-G 367 (Online-Werkverzeichnis) / Göpel 367. Leichtes Craquelé. [3028] Gerahmt.

Provenienz

Atelier Max Beckmann / Martha Levi, Frankfurt a. M. (1932) / Margaret Heiden, New York (geb. Levi, bis 1963) / Margaret Sterne, Detroit (geb. Heiden, 1963 durch Erbschaft von der Vorgenannten bis 1987) / Privatsammlung / Thomas Ammann Fine Art, Zürich / Galerie Rudolf Zwirner, Köln / Privatsammlung, Berlin (1991 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 1.000.000–1.500.000

USD 1,120,000–1,690,000

Ausstellung

Max-Beckmann-Saal im Kronprinzenpalais. Berlin, Staatl. Museen 1933 / Max Beckmann. Frankfurt 1915–1933. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag. Frankfurt a. M. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 1983/84, Kat.-Nr. 94, Abb. S. 183 / „Entartete Kunst“: Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1987/88 / Max Beckmann. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1996 / Max Beckmann and Paris. Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault. Zürich, Kunsthau, und Saint Louis, Art Museum, 1998/1999 / Max Beckmann. Die Stilleben. Hamburg, Kunsthalle, 2014/15, S. 41, 114, Abb. S. 125

Literatur und Abbildung

Stephan Lackner: Ich erinnere mich gut an Max Beckmann. Mainz, Kupferberg, 1967, S. 9 („Stilleben mit Musikinstrumenten“) / Impressionist and Modern Paintings and Sculpture. London, Christie's, 30.11.1987, Kat.-Nr. 54 / Peter-Klaus Schuster (Hg.): Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München. München, Prestel, 1987 / Auktion 18: Ausgewählte Kunstwerke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 31.5.1991, Kat.-Nr. 48, m. Abb. / Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede, Stephan von Wiese (Hg.): Max Beckmann Briefe. 1925–1937. Bd. II. München, Zürich, Piper, 1994, S. 230, 234, 376, 427, 429 / Kurt Winkler: Späte Annäherung unter düsteren Vorzeichen. Max Beckmann und die Berliner Nationalgalerie 1927–1939. In: Ausst.-Kat. Max Beckmann und Berlin. Berlin, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2015/16, S. 174–185, hier S. 179, Abb. S. 178 (nicht ausgestellt) / „Was habe ich denn mit Politik zu tun?“. Max Beckmanns Rückkehr nach Berlin 1933–1937. In: Ausst.-Kat. Max Beckmann und Berlin. Berlin, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2015/16, S. 202–216, hier S. 207 (nicht ausgestellt) / Siegfried Gohr: Max Beckmann. Motive – Einladung zur Werkbetrachtung. Köln, Wienand, 2019



Erfahren Sie mehr!



Silke Stahlschmidt Pablo Picasso und Dora Maar – eine Muse als Spiegel ihrer Zeit

Im April 1939 endet der Spanische Bürgerkrieg, dessen Schrecken Pablo Picasso mit seinem ikonischen Werk „Guernica“ 1937 eindrücklich kommentiert hat. Zeitgleich haben die Faschisten in Deutschland und Italien ihre Macht gefestigt, und ihre Gräueltaten manifestieren sich in der zweiten Jahreshälfte im Ausbruch des Zweiten Weltkriegs.

Auf diesen weltgeschichtlichen Kontext reagiert der spanische Künstler Pablo Picasso mit einer kleinen, eindrücklichen Werkgruppe, zu der auch das vorliegende Blatt „La Femme au Tambourin“ zählt.

In einem dynamisch verdrehten Kontrapost und einer aufgeregten Mimik stellt er seine Geliebte Dora Maar hier als Tänzerin dar. Das rechte Bein ausgestreckt und gleichzeitig den Körper in die entgegengesetzte Richtung gedreht, vermittelt es zum einen den Eindruck großer Dynamik, zum anderen ist es aber auch offensichtlich, dass die Tänzerin unmöglich ihr Gleichgewicht halten kann. Während der Tanz meistens mit Freude und Euphorie assoziiert wird, also positiv konnotiert ist, steht er hier vielmehr für Chaos, Gewalt und Unsicherheit.

Die radikalen Verzerrungen des weiblichen Körpers und Gesichts sind prägend für Picassos Werke der 1930er-Jahre, und Dora Maar wird zum Symbol dieser Entstellung. Der Körper ist für den Künstler ein unerschöpfliches Thema. Mit den Gestaltungsmitteln der Abstraktion und Dekonstruktion verzerrt und entstellt er ihn so, dass er zum Sinnbild des Opfers wird.

Neben der eindrücklichen inhaltlichen Reflexion von „La Femme au Tambourin“ stellt Picasso auch sein meisterliches technisches Können und seine Freude am Experimentieren unter Beweis. Er kombiniert Radierung mit Aquatinta, wodurch er die Präzision der Radierung mit dem malerischen Charakter der Aquatinta nutzen kann. Sowohl die nuancierte Tonalität von Schwarz, Weiß und Grautönen, wie wir es von „Guernica“ kennen, als auch die Lichtführung werden durch die Kombination der Techniken perfektioniert.

Pablo Picasso und die surrealistische Fotografin Dora Maar lernen sich 1935 durch den gemeinsamen Freund Paul Éluard kennen. Trotz seiner Beziehung mit Marie-Thérèse Walter, der Mutter seiner Tochter Maya, beginnt Picasso auch eine Liebesbeziehung mit der 25 Jahre jüngeren Dora Maar. Die überzeugte Kommunistin stellt Kontakt zu politisch engagierten Intellektuellen wie André Breton her, fotografiert den Entstehungsprozess von „Guernica“ und wird seine Muse und sein bekanntestes Modell. Porträts seiner Geliebten ziehen sich durch das gesamte Œuvre Picassos, nie hat man aber so eindrücklich den direkten Vergleich der Darstellungsweise von zwei Geliebten sehen können. Während Marie-Thérèse überwiegend in hellen, freundlichen Farben porträtiert wird, nutzt er Dora Maars Unnahbarkeit und oft beschriebene rätselhafte Ausstrahlung für verstörende Porträts. Er stellt sie als „Weinende Frau“ dar, die der Trauer um sein im Bürgerkrieg befindliches Heimatland eindrucksvoll Ausdruck verleiht.

37^R Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La Femme au tambourin“. 1939

Aquatinta, Aussprengung und Schaber auf Arches-Velin.

66,5 × 51,1 cm (76,4 × 56.5 cm) (26 1/8 × 20 1/8 in.

(30 1/8 × 22.2 in.)). Signiert. Werkverzeichnis: Baer 646

V.B.a (von C). Einer von 30 nummerierten Abzügen.

Paris, Edition Galerie Louise Leiris, 1943.

[3325] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Schweiz

EUR 500.000–700.000

USD 562,000–787,000

„La Femme au tambourin“ ist eine Inkunabel der Druckgrafik des 20. Jahrhunderts. Picasso hat hier in meisterhafter Weise das technisch-gestalterische Potenzial des Tiefdrucks ausgeschöpft.



38 Georg Kolbe

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

„Totentanz“. 1923

Bronze mit schwarzer Patina. 78,5 × 30 × 22 cm (30 7⁄8 × 11 3⁄4 × 8 5⁄8 in.). Rückseitig auf der Plinthe monogrammiert: GK. Dort auch der Gießerstempel: H. NOACK BERLIN FRIEDENAU. Werkverzeichnis: Georg Kolbe-Museum W 23.016 (Online-Werkverzeichnis). Nach einer Bestätigung des Künstlers vom 26.2.1933 einer von 5 zeitgenössischen Güssen. [3029]

Provenienz

Privatsammlung, New York / Privatsammlung, Berlin (1997 bei Grisebach, Berlin, erworben)

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

Literatur und Abbildung

Ludwig Justi: Georg Kolbe. Junge Kunst, Bd. LX. Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1931, S. 8 / Auktion 59: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach, 28.11.1997, Kat.-Nr. 28, m. Abb. / Ausst. Kat. Georg Kolbe und der Tanz. Berlin, Georg-Kolbe-Museum, und Neu-Ulm, Edwin Scharff Museum am Petrusplatz, 2003. Berlin, Georg Kolbe Museum, [2003], S. 67

Die schlanken Arme der jungen Frau ragen über den Kopf nach oben, dabei ist der linke Unterarm seitlich eingeklappt und die schmalen Hände hängen bereits kraftlos nach unten. Ihr Kopf neigt hinab, das Kinn liegt schwer auf der Brust. Die Haare stehen in dicken Strähnen dramatisch ab. Noch kann sich die anmutige Tänzerin aufrecht halten, sie steht auf Zehenspitzen. Doch ihre Beine sind ungewöhnlich ungleich angewinkelt, sie hat die Kontrolle über ihren Körper verloren. Die fest aneinandergesetzten Knie werden sie bald ganz zu Boden sinken lassen. Dem Betrachter von Georg Kolbes Tänzerin ist klar, dass ihr Tod kurz bevorsteht und unausweichlich ist. Als Bildhauer – anders als ein Maler – kann er die Geschichte nur punktuell erzählen. Kolbe wählt deshalb den höchstmöglichen dramatischen Moment, und zwar kurz bevor er sich im nächsten Augenblick wendet und die Figur der jungen Frau leblos zusammenbricht.

Seit dem späten Mittelalter setzten sich Künstler in den bildenden Künsten, der Musik und im Tanz mit dem Thema des Totentanzes auseinander. Bei dem beliebten Vanitas-Motiv ging es damals um die moralisch-christliche Lehre der eigenen Vergänglichkeit und somit die Vorbereitung auf das Jüngste Gericht. Oftmals kam der Tod in Gestalt eines Skeletts und forderte ein junges Mädchen zum letzten Tanz auf. Es verwundert nicht, dass Georg Kolbe, der sich in seinem Œuvre intensiv mit dem Tanz beschäftigte, eine seiner expressivsten Bronzen diesem Thema widmete.

Jedoch reizte Kolbe weniger das memento mori als vielmehr die Darstellung von Körperlichkeit. Kolbes Tänzerin wird nicht von einem Skelett begleitet, sondern sie selbst trägt den Tod bereits in sich. Ihr schöner, völlig nackter Körper diene Kolbe als Bühne für ihre letzte Vorstellung. Inspirationen für die ausdrucksstarken und freien Bewegungen, mit denen Kolbe seine Figur auszeichnet, fand er im modernen Tanz, wie er von Mary Wigman, Isadora Duncan und Gret Palucca geprägt wurde. Besonders Wigman setzte sich intensiv mit dem Thema des Totentanzes auseinander. Eine erste Version hatte sie 1917 im Kreise der Züricher Dadaisten inszeniert. 1921 griff sie das Thema wieder auf und führte es fast drei Jahre lang im Rahmen mehrteiliger „Zyklen“ und mit wechselnden Besetzungen auf.

Kolbe konnte die Wigman-Gruppe in Berlin bewundern, feierte diese ihr Debüt doch 1923 an der Berliner Volksbühne. Bekannt ist, dass Kolbe Tänzerinnen als Modelle in sein Atelier einlud und Zeichnungen von ihnen anfertigte. Unter denen ragen besonders kraftvolle Figuren mit einer Pagenfrisur heraus. Sie erinnern an die Wigman-Schülerin Vera Skoronel, die durch ihren innovativen und radikalen Tanzstil auffiel. Sie erfand ausgreifende Armhaltungen und wandelte über die Bühne im Wechsel von stehender und knien-der Position. Die eindringlichen Arm- und Beinbewegungen lassen sich bei Kolbes Tänzerin wiedererkennen. Er hat den modernen, expressiven Ausdruck für seine Figur übernommen; die Grenzen zwischen Tanz und Kunst werden fließend. Dem Tod verleiht Kolbe in unserer Figur seine ganz eigene Choreografie und, in Bronze gegossen, ewige Schönheit. SES





Gloria Köpnick Farbe wird Erlebnis – Emil Nolde und die Magie des Gartens auf Utenwarf

„Der Garten auf Utenwarf, in seiner der Sonne schräg zugewandten Lage die Warft hinab, war besonders schön zugewachsen und selten blumenreich“, erinnert sich Emil Nolde an das Bauernhaus nahe Tondern auf der Landbrücke zwischen Nord- und Ostsee, das der Maler 1916 mit seiner Frau Ada bezogen hatte (zit. nach: Emil Nolde: Mein Leben, Köln 2008, S. 361). „Die leuchtend roten Rosen lagen in Wellen den Südhang hinunter, und oberhalb um den schmalen Teich, der ganz voller Fische war, blühten die schönsten Stauden“, heißt es in seinen „Erinnerungen“, und weiter: „Er war eine Sehenswürdigkeit geworden. ‚Ein kleines Paradies‘, sagte man. Ein ganz kleines Paradies!“

In diesem kleinen Paradies am Ende der Welt, in dieser kargen Marschlandschaft legte Nolde einen farbenprächtigen Blumengarten an. Die Menschen pilgerten „auf dem Sommerdeich am Garten vorbei, stehend, schauend“ (ebd.). Hier, auf Utenwarf, entstand 1920 – und somit noch Jahre vor den zahllosen Blumenbildern, die der Maler später in Seebüll ausführte – unser farbstarkes Gemälde „Feuerlilien und Rittersporn“. In faszinierendem All-over die Leinwand ganz bedeckend, zeigt Nolde nicht etwa den blumenreichen Garten oder einen dekorativen Blumenstrauß. Nein, er richtet den Blick in die dicht bewachsenen, in intensiven Farben leuchtenden Blumenbeete und nimmt das Naturmotiv zum Anlass für eine Symphonie aus Farben. Auf den Horizont und jegliche räumliche Orientierung verzichtend, gestaltet Nolde expressiv erlebte Farbe: Dem grellen Rot der Feuerlilien setzt er die in Grüntönen changierenden Blätter gegenüber. Dem nuancenreichen Blau des Rittersporns antworten die sparsam gesetzten Blüten am oberen Bildrand. Farbe wird Erlebnis, und Farbe wird zum eigentlichen Motiv. Die besonders reizvolle Kombination von Feuerlilien und Rittersporn findet sich auch in einigen wenigen weiteren Gemälden, so etwa in einem 1925 entstandenen Bild, das sich heute in der Kunsthalle Mannheim befindet (Abb. Folgeseite).

Während es im Werk Noldes „blumenreichere“ Jahrgänge gibt, bildet unser Gemälde im Jahr 1920 eine Besonderheit. Es entstehen Bilder der weiten Landschaft, eigenartige Figurenbilder, eindrucksvolle Maskenbilder und Stillleben. Blumen sind hier eher dekorative Beigabe und farbstarkes Kontrastmittel als Hauptakteure und Anlässe für Bilder. Lediglich zwei Blumenbilder sind in dasselbe Jahr datierbar: das etwa zeitgleich entstandene „Blumengarten (mit Fingerhüten und Feuerlilien)“, das zur Sammlung des Nobelpreisträgers Karl Ziegler in Mülheim/Ruhr gehört, und unser hier angebotenes Gemälde, das sich über Jahrzehnte hinweg in Familienbesitz befand. Beide in dem „sommerlich blühenden Blumengarten“ auf Utenwarf entstandenen Bilder gehören somit – zwischen den

frühen in Alsen und den späten auf Seebüll entstandenen Werken – zu Noldes „großen Bildern der mittleren Jahre“ (Alice Sauerlandt, zit. nach: Festschrift zur Ausstellung Ada und Emil Nolde zum Gedächtnis, Seebüll 1957, S. 8).



Los 39

Das sinnliche Erleben des Jahreslaufs und der damit einhergehenden Wandlung der ihn umgebenden Natur war Emil Nolde schon seit seiner Kindheit bewusst. In seinen „Erinnerungen“ schildert er die prägenden Jahre eindrucksvoll. Bereits in früherer Zeit wird – nach seinen Aufzeichnungen – der Grund für die lebenslange Begeisterung für die Welt der Flora gelegt. Eine Begeisterung, die er mit seiner Mutter teilt, die stets „vielbeschäftigt bei ihren Blumen im Garten“ war (zit. nach: Emil Nolde: Mein Leben, Köln 2008, S. 14). Nolde erinnert die gemeinsamen Spaziergänge durch den Garten und wie er „alle Blumen sehen [musste], die sprießenden, die blühenden, die leuchtenden. Zuweilen auch konnte ich ihr im Beet der edlen roten Rosen die wilden dornigen Triebe wegschneiden. Alle Blumen blühten ihr und mir zur Freude, und die Sonne leuchtete über den Garten hin“ (Emil Nolde: Das eigene Leben, Flensburg 1949, S. 139). Der Künstler erinnert auch, seine ersten Malversuche mit „Holunder- und Rote-

beetesaft“ unternommen zu haben (zit. nach: Emil Nolde: Mein Leben, Köln 2008, S. 29).

Tatsächlich gibt es kaum ein Thema, das Emil Nolde künstlerisch so lange, bis in die letzte Schaffenszeit begleitet hat. Für die ersten gemalten Gartenbilder hatten der kleine Garten um das Fischerhaus, das Emil Nolde und seine Frau Ada auf der Ostseeinsel Alsen bewohnten, sowie einige Bauerngärten der Nachbarschaft „Modell“ gestanden. „Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen“, erinnert sich Nolde an den Sommer 1906: „Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporsprießend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend“ (ebd., S. 164). Das Blumenbild kann als Urquelle der farbstarken Malerei Noldes gesehen werden. Doch während die frühen Arbeiten im Pinselduktus noch an die Farbstürme der Werke Vincent van Goghs erinnern, dringt er mit der Zeit zu einem unverwechselbaren, souveränen Stil durch, der auch unserem Gemälde seine Charakteristik verleiht.

Das Sujet der Blumenbilder bildet eine der wichtigsten und zugleich beliebtesten Werkgruppen des Künstlers überhaupt, und neben den biblischen Szenen, Stillleben und Landschaften hielten Noldes Blumenbilder vor 1933 Einzug in die für die Moderne aufgeschlossenen Museen, bevor sie hier – trotz Noldes persönlicher Begeisterung für den Nationalsozialismus – 1937 als „entartet“ beschlag-

nahmt wurden: Bereits 1918 hatte die Hamburger Kunsthalle Noldes Gemälde „Rittersporn“ (1917) erworben. Das Altonaer Museum erwarb 1926 das – ebenfalls auf Utenwarf entstandene – Gemälde „Feuerlilien“, die Staatliche Gemäldesammlung Dresden das Bild „Sonnenblumen im Wind“ (1926), die Kunsthalle Kiel „Blumengarten X“ (1929) und die Museen in Erfurt „Begonien“ (1929). In den Museen der Weimarer Republik verkörperten die Bilder Noldes die neue kraftvolle Malerei der Gegenwart. Und anlässlich der Ausstellung „Die Pflanze in der bildenden Kunst“ im Essener Folkwang-Museum schwärmte die Kunsthistorikerin und Museumsmitarbeiterin Agnes Waldstein: „vor allem der frühere deutsche Expressionist Emil Nolde [hat] die brennende Schönheit sommerlicher Blumengärten festgehalten“ (Agnes Waldstein: Die Pflanze in der bildenden Kunst, in: Essener Anzeiger v. 18. April 1929).

Auf Seebüll, einer zunächst unbebauten Warft, die Nolde mit seiner Frau Ada 1926 erwirbt, konzipierte der Maler schließlich ein Wohn- und Atelierhaus sowie den umliegenden Garten ganz nach seinen Wünschen, so wie Claude Monet den Garten in Giverny als perfektes Sujet für seine Malerei hatte anlegen lassen. Hier setzt Emil Nolde seine Beschäftigung mit der Farbpracht der Blumen bis zu seinem Lebensende fort. Sein vorangegangenes Domizil Utenwarf blieb dabei in Sicht, wie sich der Künstler erinnert: „Nach unserem geliebten, verträumten Utenwarf – es liegt in bequemer Sehweite, geheimnisvoll von Fliederbüschen umkränzt, schauten wir noch oft hinüber, immer mit dem Gefühl der Verbundenheit, denn es bedeutete uns so viel“ (Emil Nolde, 1926, zit. nach: Festschrift zur Ausstellung Ada und Emil Nolde zum Gedächtnis, Seebüll 1957, S. 30).



Emil Nolde. „Feuerlilien und dunkler Rittersporn“. 1925. Öl/Lwd. Kunsthalle Mannheim

39^R Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Feuerlilien und Rittersporn“. 1920

Öl auf Leinwand. 78 × 87 cm (30 ³/₄ × 34 ¹/₄ in.). Unten mittig signiert: Nolde. Auf dem Keilrahmen betitelt: Feuerlilien und Rittersporn. Werkverzeichnis: Urban 913 (Abb. fälschlich bei 1261). [3028] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Emil Bonnichsen (Neffe des Künstlers und Kuratoriumsmitglied der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde), Bylderup-Bov / Privatsammlung, Berlin (1994 in der Galerie Pels-Leusden, Berlin/Kampen (Sylt), erworben)

EUR 900.000–1.200.000

USD 1,011,000–1,350,000

Ausstellung

Emil Nolde. Tondern, Museum, 1951, Kat.-Nr. 38 / Emil Nolde. Odense, Fyns Stiftsmuseum, 1956. Kat.-Nr. 25 / Emil Nolde. Kopenhagen, Schloss Charlottenborg, 1958, Kat.-Nr. 66 / Emil Nolde. Nykøbing Sjælland, Anneberg, 1967, Kat.-Nr. 12 / Sommergäste. Galerie Pels-Leusden, Berlin/Kampen, 1994, o. Kat.-Nr., Abb. S. 33

Das Gemälde stammt aus der Sammlung von Emil Bonnichsen, dem Lieblingsneffen von Emil Nolde. Er war vom Künstler bestimmt worden, nach seinem Tod die Familie im Kuratorim der Ada und Emil Nolde-Stiftung Seebüll zu vertreten. Bei Eintritt in das Kuratorium hatte sich Emil Bonnichsen ein Bild aussuchen dürfen.



40 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

„Rückenakt, liegend“. 1911

Lithografie auf festem gestrichenen Papier.

31,8 × 42 cm (44,1 × 52 cm) (12 ½ × 16 ½ in.

(17 ¾ × 20 ½ in.)). Signiert. Rückseitig mit dem Basler

Nachlassstempel Lugt 1570b und der mit Feder in

Tusche eingetragenen Nr.: L 204 I. Dort auch der

Stempel in Violett: Unverkäuflich E L Kirchner. Werk-

verzeichnis: Gercken 521 / Dube L 178. Sehr selten.

Eines von 4 bekannten Exemplaren. [3126] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern

EUR 15.000–20.000

USD 16,900–22,500



41 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

„Zwei Frauen in einem Boot“. 1912

Lithografie auf gelbem Bütten. 50,5 × 59,6 cm

(54,3 × 63 cm) (19 ¾ × 23 ½ in. (21 ¾ × 24 ¾ in.)).

Signiert und bezeichnet: Handdruck. Rückseitig mit

dem Basler Nachlassstempel Lugt 1570b und der mit

Feder in Tusche eingetragenen Nr.: L 223 II. Werkver-

zeichnis: Gercken 586 / Dube L 220. Sehr selten.

Einer von 4 bekannten Abzügen. Leichte Randmängel.

[3126] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern

EUR 20.000–30.000

USD 22,500–33,700





42 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Portrait Hermann Probst“. Vor 1921	
Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 46 × 34,7 cm (18 ⅞ × 13 ⅝ in.). Unten rechts mit Bleistift signiert: Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.3450 im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3034] Gerahmt.	
Provenienz	
Rudolf Probst, Dresden/Mannheim (1921 Geschenk des Künstlers, seitdem in Familienbesitz)	
EUR	60.000–80.000
USD	67,400–89,900
Ausstellung	
Emil Nolde. Retrospektive. Frankfurt a.M., Städel Museum, und Humblebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 2014, Kat.-Nr. 103, Abb. S. 186 und 265	
Literatur und Abbildung	
Karl-Ludwig Hofmann, Christmut Präger: Rudolf Probst. Galerist. 1890–1968. Wädenswil 2021, Abb. S. 18	

Das Porträtmalen war Emil Noldes große Leidenschaft, bevorzugt mit Aquarellfarben und Tuschpinsel auf Japanpapier. Jedoch stand hierbei in den wenigsten Fällen die Erkennbarkeit des Modells im Vordergrund. Vielmehr suchte der Künstler physiognomische Eigenheiten im Bild festzuhalten, welche einen bestimmten Menschentypus charakterisieren. Doch gibt es in seinem Schaffen gelegentlich auch Porträts uns bekannter Personen aus dem Umfeld des Malers, etwa von Verwandten, engen Freunden, künstlerischen Wegbegleitern und Förderern.

Zu diesen gehört das farbenfrohe Porträt von Hermann Probst (1886–1936). Der markante Kopf, den ein stechender Blick, ein schwarzer Schnäuzer und ein spitzes Kinn kennzeichnen, wurde zunächst mit dem schwarzen Tuschpinsel nur grob skizziert, vielleicht innerhalb nur weniger Sekunden. Anschließend offenbart der „Farbmagier“ Nolde sein ganzes Können: Gesicht und Oberkörper des Modells werden in ein helles Violett getaucht, der Mund leicht rot umrandet. Ein orangefarbener Streifen am rechten Bildrand leuchtet in einer Intensität, dass er wie eine lodernde Flamme Reflexe auf dem Profil des Mannes erzeugt. Ein hellgelber Hemdkragen steht in komplementärem Kontrast zu dem ihn umgebenden Violett und vervollständigt den von Nolde angeschlagenen Farbakkord. In einem letzten Arbeitsschritt wurden – zum Teil mit dem angetrockneten Tuschpinsel – wichtige Details präzisiert, etwa Kieferknochen, Ohr und das wirre Haar, aber auch die Konturlinien des gelben Hemdes.

Das Ergebnis ist ein ausdrucksstarkes Bildnis eines Universalgelehrten, welcher neben der Wissenschaft auch der Kunst mit Offenheit, Neugier und Begeisterung zugewandt war, letzten Endes aber an der politischen Entwicklung in seinem Vaterland zerbrach. In Noldes Berliner Atelier in der Taentzienstraße waren Hermann Probst und sein Halbbruder Rudolf in den 1910er- und 1920er-Jahren gern gesehene Gäste. Hier diskutierte man oft und ausgiebig über Kunst, „und als dann Hermann Probst, wie ein Priester, meinen ‚Springbrunnen‘ [ein Gemälde Noldes von 1916] triumphierend entführen durfte, war seine Freude groß“ (zit. nach: Emil Nolde: Jahre der Kämpfe. 5. Auflage, Köln 1985, S. 144).

Doch die Zeiten änderten sich schnell: Der ab 1928 mit einer Jüdin verheiratete Hermann Probst starb im Mai 1936 durch Suizid. Sein Sohn Christoph (1919–1943) war Mitglied der Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ und wurde gemeinsam mit den Geschwistern Sophie und Hans Scholl am 22. Februar 1943 in einem nationalsozialistischen Schnellverfahren zum Tode verurteilt und noch am selben Tag hingerichtet. AF

43 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Kopfjäger und Georginen“. 1920
Öl auf Leinwand. 67 × 52 cm (26 ¾ × 20 ½ in.). Unten rechts signiert: Nolde. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt: Emil Nolde: Kopfjäger und Georginen. Werkverzeichnis: Urban 903. [3034] Gerahmt.

Provenienz
Rudolf Probst, Dresden/Mannheim (1927 Geschenk des Künstlers, seitdem in Familienbesitz)

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

Ausstellung
Emil Nolde. Leipzig, Kunstverein, 1921 / Emil Nolde. Jubiläumsausstellung zum 60. Geburtstag. Dresden, Städtisches Kunstaustellungsgebäude am Großen Garten [Gemälde] und Galerie Neue Kunst Fides [Papierarbeiten]; Hamburg, Kunstverein; Kiel, Kunsthalle; Essen, Museum Folkwang; Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, 1927, zwei Katalogeditionen: Kat.-Nr. 170 [Kat. A mit 201 Gemälden] / Emil Nolde. Mannheim, Kunsthalle, 1952, Kat.-Nr. 1 („Stilleben mit Kopfjägerfigur“) / Emil Nolde – Gedächtnisausstellung. Mannheim, Galerie Rudolf Probst, 1957 / Emil Nolde. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1987/88, Kat.-Nr. 73 / Expressionisme. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1949, Kat.-Nr. 113 („Plastiek met Bloemen“) / Da Van Gogh a Schiele. Verona, Palazzo Forti, 1989, Abb. S. 167

Der „Kopfjäger“ ist eine bemalte Holzfigur aus Nigeria (Höhe 45,5 cm) aus Noldes Sammlung in Seebüll. Das Gemälde war ein Geschenk von Emil Nolde an Rudolf Probst im Jahr 1927 als Dank für die Organisation der Jubiläumsausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages.

Auf seiner Reise in die Südsee in den Jahren 1913 bis 1914 trug Emil Nolde zahlreiche kunsthandwerkliche Gegenstände aus ganz unterschiedlichen Kulturkreisen zu einer kleinen Privatsammlung zusammen. Hierbei folgte er keinen ethnologischen Vorgaben, sondern vertraute ganz seinem künstlerischen Instinkt. Es wurde erworben, was ihn hinsichtlich Farbgebung und Ausdruckskraft ansprach oder generell innerlich berührte. Schon vor der großen Reise waren ab 1911 einige Stilleben entstanden, auf denen der Maler exotische Objekte miteinander kombinierte. Vorlagen hierfür waren damals noch kleine farbige Zeichnungen, die Nolde im Berliner Museum für Völkerkunde in den Wintermonaten der Jahre 1910 bis 1912 angefertigt hatte. Nach der Rückkehr aus Papua-Neuguinea traten jedoch die neu erworbenen „Schätze“ seiner Sammlung an deren Stelle, und so entstand mit über einhundert Ölbildern, die bis 1929 gemalt wurden, Noldes markante Werkgruppe der Figurenstilleben. Bis in die 1930er-Jahre hinein kamen viele motivisch verwandte Aquarelle hinzu. Auf all diesen Bildern experimentierte der Maler frei mit Farben und Formen, Ornamenten und Strukturen. Zugleich weckten die nicht selten surrealen oder grotesken Zusammenkünfte der Objekte im Bild unmittelbar das Interesse des Kunstpublikums.

Noldes Gemälde „Kopfjäger und Georginen“ aus dem Jahr 1920 ist ein dramatischer Vertreter dieser Werkreihe. Vor dunklem Hintergrund treten eine exotische Holzfigur und ein Strauß aufgeblühter Georginen in einen Dialog. Bei der Figur handelt es sich um eine Ikenga-Figur aus der nigerianischen Ethnie der Igbo. Nolde wird sie im Kunsthandel erworben haben, eventuell auf seiner Rückreise aus der Südsee bei einem Aufenthalt im ägyptischen Suez. Die im Original 45,5 cm hohe Männergestalt hält in der rechten Hand einen Krummsäbel mit weißer Klinge und in der linken einen weiß bemalten abgetrennten Menschenkopf. Zwei überlange Hörner auf dem Kopf, welche die Gesamthöhe der Figur verdoppeln, hat Nolde auf seinem Bild nur zur Hälfte wiedergegeben. Viel wichtiger als eine Komplettansicht schien ihm das intensive Orange der Bemalung mit den weißen und dunkelbraunen Akzentuierungen. Die Blütenstempel der Georginen greifen diesen Farbton wieder auf, während die grellroten Blütenblätter die Dramaturgie zusätzlich verstärken, sodass zwei herabgefallene Blätter am rechten Bildrand fast zu Blutspuren mutieren. Bewusst eingesetzt ist auch der seitliche Lichteinfall, der auf dem olivgrünen Grund für diffuse bläuliche Schlagschatten sorgt und auf der Kugelvase einen weißgelben Lichtreflex in Antwort auf den menschlichen Schädel erzeugt.

In Arbeiten wie diesen offenbart sich Emil Noldes immense Lust am Fabulieren, und man kann gut nachvollziehen, wenn er in seinen Lebenserinnerungen davon schwärmt, er male „besonders gern die Stilleben nach den Figuren und Masken meiner geliebten kleinen Sammlung, sie gruppierend und ordnend, oft mit einigen Blumen dabei, in freier, künstlerischer Art“ (zit. nach: Emil Nolde: Reisen – Ächtung – Befreiung. 4. Auflage, Köln 1988, S. 16).

AF



Britta von Campenhausen Wo Materie Erinnerung trägt – Per Kirkebys Monumente aus Bronze

„Tor I“ von 1987 ist ein eindrucksvolles Beispiel für die skulpturale Praxis von Per Kirkeby, einem der bekanntesten und vielseitigsten Künstler Dänemarks, der als Geologe, Filmemacher, Essayist, Bühnenbildner, Architekt, Maler und Bildhauer tätig war.

Von 1957 bis 1964 studierte er an der Kopenhagener Universität Geologie und unternahm in den späten 50er- und 60er-Jahren Expeditionen nach Grönland, nach Mittelamerika sowie in die Arktis. 1962 trat er in die Experimental-Kunstschule Eks-skolen ein, deren Besuch den Auftakt seiner künstlerischen Laufbahn markiert. In den 1960er-Jahren begann er mit der Malerei und veranstaltete Performances, so unter anderem 1966 mit Joseph Beuys und 1967 in New York mit Nam June Paik und Charlotte Moorman. 1976 war er erstmals an der Biennale in Venedig beteiligt, 1982 an der documenta 7 mit einer Gemälde-Serie sowie mit einer Backstein-Skulptur im Kasseler Staatspark Karslause. Zu etwa dieser Zeit begann er auch mit der Produktion seiner Bronzen.

Kirkeby schuf in den 1980er-Jahren eine umfangreiche, durchaus miteinander in Zusammenhang stehende Anzahl von Bronzeplastiken, von denen unser „Tor I“ gemeinsam mit den anderen großformatigen Werken „Tor II“ und den zwei „Torso“ von 1983 eine zentrale Rolle einnimmt.

„Tor I“ erinnert in seiner monumentalen, unregelmäßigen Struktur an geologische Formationen, wobei die vertikalen, seitlichen Elemente durchaus auch an Säulen, Portale oder gar überdimensionierte Körperteile wie Beine denken lassen. Diese Assoziationen sind typisch für Kirkebys skulpturales Werk, das sich durch eine spannungsreiche Balance zwischen gewachsener und gebauter Form auszeichnet.

Der Monolith zeigt dabei eine unregelmäßige Modellierung mit tiefen Narben und Verwerfungen der Oberfläche. Hier ist neben dem Blick und der Erfahrung des Geologen vor allem auch der Einfluss Auguste

Rodins offensichtlich, eines vor allem in Kirkebys Bronzeplastiken immer wieder referenzierten Künstlers. Wie bei Rodin zeigen auch die Bronzen von Kirkeby ausgeprägte Texturen statt glatter, idealisierter Flächen. Diese Gestaltung lässt die Entstehung im Arbeitsprozess erkennbar werden und steigert durch die Betonung von Volumen, Plastizität und den damit einhergehenden differenzierten



Los 44



Per Kirkeby in seiner Ausstellung in der Galerie Mosel und Tschechow, München. 1989

Lichtreflexionen zugleich die räumliche Wirkung. Im Unterschied zu Rodin interessieren Kirkeby beim modellierenden Prozess allerdings weniger Emotionen oder die Bewegung an sich. Bei ihm ist das Material selbst das Thema: Ton, Bronze-guss, Oberfläche und Gewicht.

Die beiden längeren Seiten der Skulptur sind unterschiedlich gestaltet – eine eher geschlossen, die andere durchbrochen. Dadurch entstehen Vorder- und Rückseite, ein Richtungsverhältnis, das sich im Raum entfaltet. Trotz des Titels lässt „Tor I“ allerdings keinen Durchgang zu; die offen gestaltete Seite lässt eher an eine Erosionsrinne oder gar eine Höhlenöffnung denken. Diese visuelle Metapher tauchte bereits seit den späten 1960er-Jahren in Kirkebys Malerei auf, sei es als Loch, Hohlraum oder dunkles Zentrum. „Alle meine Gemälde handeln von Löchern oder von Höhlen“, schrieb er 1984. „Löcher in der Stofflichkeit, wie in einer Höhle leben und hinausschauen. Oder in eine Höhle hineinschauen. Diese seltsamen, schwindelerregenden Blicke durch den Stoff hindurch.“

Die Masse wird nicht aufgelöst, sondern behält ihre physische Präsenz – eine bewusste Absage an das allzu Narrative. Kirkeby selbst formulierte 1986: „Mit den Bronzen will ich so weit wie möglich eine klassische Skulptur machen [...] Der Versuch, eine absolute, sich selbst tragende Aussage zu machen, so weit wie möglich ohne literarische Verweise.“ „Tor I“ bleibt dabei offen für Bedeutungen: als Symbol, als Denkfigur. Es ist eine Skulptur, die an Megalithen erinnert, an Bauwerke vergangener Kulturen, die in der Gegenwart als rätselhafte Zeichen fortbestehen. Kirkeby tritt als Schöpfer zurück und überlässt es der Form, ihre zeitlose Wirkung im Raum zu entfalten.

44^R Per Kirkeby

1938 – Kopenhagen – 2018

„Tor I“. 1987

Bronze mit graugrüner Patina. 220 × 150 × 75 cm
(86 ⅝ × 59 × 29 ½ in.). Rückseitig unten rechts monogrammiert: PK. Dort auch die Galerie- und Gießerstempel: GMW H. Schmäke Düsseldorf. Werkverzeichnis: Wilmes KP 47. Einer von 6 Güssen. [3097]

Provenienz

Unternehmenssammlung, Deutschland (1991 in der Galerie Michael Werner, Köln, erworben, 2010–2025 als Leihgabe im Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden)

EUR 80.000–120.000

USD 89,900–135,000

Literatur und Abbildung

Ulrich Bischoff und Moritz Woelk (Hg.): Das neue Albertinum. Kunst von der Romantik bis zur Gegenwart. Dresden/Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2010, S. 124, Abb. S. 125



45 Otto Mueller

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

„Stehender weiblicher Akt zwischen Bäumen“. Um 1925
Aquarell und schwarze Kreide auf bräunlichem
Papier. 68,3 × 52,5 cm (26 7/8 × 20 5/8 in.). Unten rechts
mit Bleistift signiert: Otto Mueller. Werkverzeichnis:
Lüttichau/Pirsig P1925/48 (279). [3039] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1986 bei Kunst-
handel Wolfgang Wittrock, Düsseldorf, erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 89,900–135,000

Ausstellung

Otto Mueller. München, Kunsthalle der Hypo-Kultur-
stiftung; Essen, Museum Folkwang, 2003, o. Kat.-Nr.,
Abb. Tf. 63

Literatur und Abbildung

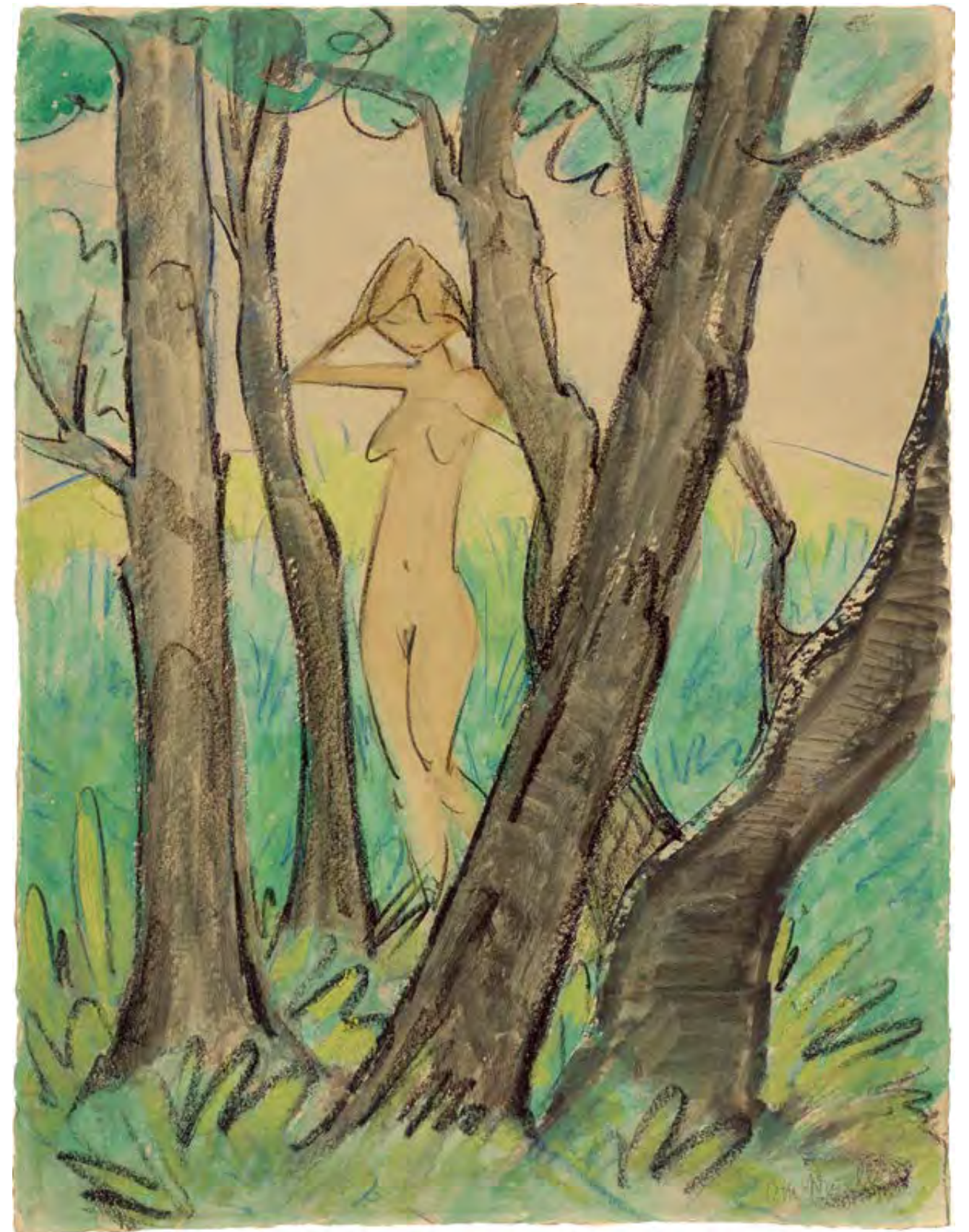
33. Auktion. München, Galerie Wolfgang Ketterer,
28.–29. Mai 1979, Nr. 907, m. Abb.

Die Darstellung des Akts in der Landschaft beschäftigt Otto Mueller – angeregt von Werken Paul Cézannes, Hans von Marées und Wilhelm Lehmbrucks – bereits seit seinen künstlerischen Anfängen um die Jahrhundertwende. 1910 macht er Bekanntschaft mit Erich Heckel und tritt im darauffolgenden Jahr der Künstlergemeinschaft Brücke bei. Der Akt in der Landschaft, dessen Elemente Mensch und Natur er behutsam variiert und entwickelt, bleibt auch nach dem Auseinanderbrechen der Gemeinschaft zeitlebens zentrales Thema des Künstlers.

Muellers künstlerisches Streben entspringt der Sehnsucht nach einem harmonischen freien „Sein“ des Menschen, fernab von Zwängen und Konventionen. Den idyllischen Urzustand einer arkadischen Einheit von Mensch und Natur sucht Mueller mit wenigen stilistischen Mitteln immer wieder aufs Neue zum Ausdruck zu bringen. Seine unberührte, auf ihre Grundformen reduzierte Landschaft lässt sich weder in Raum noch Zeit verorten – sie versinnbildlicht vielmehr die Natur als solche. Analog trifft diese Feststellung auch auf Muellers Figuren zu, die in den Aktlandschaften entindividualisiert für den Menschen an sich stehen.

Der vorliegende, etwa um 1925 entstandene stehende weibliche Akt ist der reifen Schaffensphase Otto Muellers zuzurechnen. Das Werk illustriert exemplarisch ebenjenes „Einssein“ von Mensch und Natur, das Mueller in seiner Kunst zu fassen suchte. Die anmutige, mit ebenso sicherem wie einfühlsamem Strich erfasste Figur steht inmitten einer Baumgruppe, deren vertikales Streben in Verbindung mit der zart gerundeten, horizontal in der Bildmitte verlaufenden Hügelinie für Festigkeit und harmonischen Ausgleich in der Komposition sorgt. Der Kopf der Figur ist leicht geneigt, der Arm angewinkelt, ihr Blick selbstvergessen auf den Boden gerichtet. Mueller betont in seiner Formgebung und Linienführung die organischen Parallelen zwischen der Figur und den Wuchsformen der Bäume und des Blattwerks. Anders als die anderen Maler der „Brücke“ bevorzugte der Künstler zeitlebens – so auch hier – eine auf erdige, naturnahe Farben reduzierte Palette, in der häufig die Grün- und Brauntöne dominieren. Im Zusammenspiel mit den unbearbeitet bleibenden Partien des Bildträgers und dem nuancierten Einsatz zarter Gelb- und Sandtöne ergibt sich ein wohlthuend lichter, beinahe heiterer Gesamteindruck dieser qualitätsvollen Arbeit, deren kontemplative Wirkung sich auf den Betrachter überträgt.

HM



46 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Junger Mann aus Papua-Neuguinea“. 1914
Aquarell und Tuschpinsel auf Japanbütten.
51 × 38 cm (20 ¼ × 15 in.). Unten rechts mit Bleistift
signiert: Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.3926
im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll registriert und
wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeich-
nungen Emil Noldes aufgenommen. [3034] Gerahmt.

Provenienz
Rudolf Probst, Dresden/Mannheim (seitdem in Familien-
besitz)

EUR 40.000–60.000
USD 44,900–67,400

Von Oktober 1913 bis September 1914 waren Emil und Ada Nolde Mitglieder einer offiziell vom Reichskolonialamt organisierten „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“. Wenngleich das Paar auf eigene Kosten reiste, sah Nolde es als seine primäre Aufgabe an, die Menschen Papua-Neuguineas in all ihrer Verschiedenheit im Bild festzuhalten, bevor die Ursprünglichkeit ihrer Lebensweise durch äußere Einflüsse unwiderruflich verschwand. Mittels seiner Bilder wollte er die wenigen Reste originärer menschlicher Existenz, die er dort vereinzelt noch antraf, für die Nachwelt dokumentieren und eine Vorstellung vermitteln von dem „Köstlichen, das wir hatten, von der primären Geistigkeit, die wir heute so leichtsinnig und schamlos vernichten“ (Brief Emil Noldes aus der Südsee, März 1914). Der innerste Antrieb Noldes zur Teilnahme an dieser Expedition war die ihn zeitlebens bedrängende Faszination für Urexistenzen des Menschlichen und der Wunsch „einige ganz von jeder Zivilisation unberührte Erstheiten der Natur und Menschen kennenzulernen“ (zit. nach: Emil Nolde: Jahre der Kämpfe. 5. Auflage, Köln 1985, S. 197). Unser Aquarell ist somit sowohl Kunstwerk als auch mahnendes Dokument einer untergegangenen Kultur.

Der von Nolde wiedergegebene junge Mann schaut uns ernst und direkt an. Sein intensiver Blick ist von entwaffnender Offenheit. Die gerunzelten Augenbrauen signalisieren weniger Skepsis als Neugier und innere Fokussierung. Er tritt unmittelbar in einen Dialog mit dem Betrachter. Das markante Kinn, den geschwungenen Mund und die nur angedeuteten Nasenflügel darüber sowie die sanften Augen hat Nolde mit nur wenigen, aber umso präziseren Tuschpinselstrichen festgehalten. Zeichnerische Freiheiten erlaubt sich der Künstler nur in der dunkelvioletten getönten Frisur und dem in freiem Farbfluss auslaufenden Halsbereich. Im Unterschied zu anderen Portraits aus Papua-Neuguinea finden sich hier keinerlei Tätowierungen, Gesichtsbemalungen oder bunter Schmuck. Auch das Umfeld wird vollkommen ausgeblendet. Nolde verwehrt uns bewusst die räumliche Einordnung der Begegnung. Wie das Modell ihm, so schenkt auch er seinem Gegenüber größtmögliche Aufmerksamkeit. Vielleicht mag das der Grund sein, warum uns der hypnotische Blick dieses jungen Mannes bis heute berührt. AF



47 Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Bronzefigur einer kniend Betenden“. 1922

Bronze mit rotbrauner Patina. 30 × 6,5 × 7,5 cm
(11 ¾ × 2 ½ × 3 in.). Auf der Standfläche des linken
Knies signiert. Werkverzeichnis: Wietek (Plastik und
Kunsthandwerk) 60. Einer von 2 Güssen. [3069]

Provenienz

Ehemals Victor und Hedda Peters, Leipzig (um 1937 im
Kunsthandel erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 56,200–78,700

Die Bronze wurde 1922 nach der Holzfigur der „Kniend Betenden“ von 1916 gegossen (Wietek 9).

Als der Kunsthistoriker und Ethnologe Eckart von Sydow 1923 seinen Band der Propyläen Kunstgeschichte über „Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit“ veröffentlichte, war dieser nicht zufällig dem Expressionisten Karl Schmidt-Rottluff gewidmet. Der Künstler hatte sich unter den Brücke-Malern offenbar am intensivsten mit der Formsprache der afrikanischen Plastik beschäftigt. Nachdem Vlaminck, Derain und Picasso schon ab 1905 afrikanische Plastiken als Inspirationsquellen für ihre Werke entdeckt hatten, hatte die Begeisterung für die exotisch und unverbraucht erscheinenden Arbeiten aus Völkerkundemuseen und Privatsammlungen auch auf die deutschen Expressionisten übergegriffen.

Schmidt-Rottluff kann „als der am stärksten afrikanisierende unter den Bildhauern des 20. Jahrhunderts gelten“ (Peter Stepan: Afrikanisch-europäische Synthesen, in: Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst, Ostfildern 2007, S. 37). Das über viele Jahre anhaltende Studium afrikanischer und ozeanischer Werke schlug sich sowohl im Aufbau einer eigenen, umfangreichen ethnografischen Sammlung als auch in vielen seiner Werke nieder. Unsere seltene, nur in zwei Exemplaren gegossene Bronze von 1922 ist dafür ein herausragendes Beispiel.

Unserer Plastik geht eine 1916 entstandene Holzfigur gleichen Titels voraus, die einst zur Sammlung der bedeutenden Hamburger Kunsthistorikerin und Sammlerin Rosa Schapire zählte. „Ich habe sie besonders geliebt“, erinnert sie sich noch 1952 an das verlorene Werk (zit. nach: Wietek, S. 127).

In expressivem Sprachduktus hatte der mit Schmidt-Rottluff und Schapire eng befreundete Dichter und Publizist Wilhelm Niemeyer die Holzfigur 1918 eindrücklich beschrieben: „Die Emporsinnende. Die Gebet-Urform, knieend, grau-grün. Die Hände unter dem Kinn zum Strahl zusammenge-wachsen. Kniende Füße hinten ein Traggerüst, wie die Schenkel von Heuschrecken, ein Wirbel von Linien, die Stützpunkte bilden. [...] Verhältnisse zum All in ihrer Grund-form als Ausdrucksfiguren“ (zit. nach: Wietek, S. 232).

Unser Werk ist eine sensationelle Rarität von musealer Bedeutung: Lediglich drei figürliche Bronzen sind im umfangreichen plastischen Werk Schmidt-Rottluffs bekannt. Der Bearbeiter des Werkverzeichnisses Gerhard Wietek vermutet, dass die in der Berliner Gießerei von Hermann Noack ausgeführten Güsse auf die Anregung Georg Kolbes zurückgehen. Mit dem Berliner Bildhauer stand Schmidt-Rottluff in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg in engem Austausch.

Die Bronzearbeiten erweitern darüber hinaus einmal mehr das facettenreiche Œuvre Schmidt-Rottluffs. Besonders auf einer Ausstellung des Duisburger Museumsvereins im September 1926 wurde diese Vielfalt – darunter auch ein Exemplar unserer „Betenden“ – präsentiert. Ihren Platz fand unsere Bronze schließlich beim Leipziger Ehepaar Hedda und Victor Peters, deren bedeutende Kollektion an Werken Schmidt-Rottluffs 2020 zu einem großen Teil von den Kunstsammlungen Chemnitz erworben werden konnte.

Das zweite Exemplar blieb für lange Zeit im Besitz des Künstlers, der es 1952 noch einmal in seinem „Stilleben um Glaskugel“ (Brücke Museum Berlin) verewigte. Seit 1973 wird dieses zweite Exemplar der Bronzeplastik in den Vatikanischen Kunstsammlungen in Rom bewahrt.

GK



48^R Markus Lüpertz

Reichenberg/Böhmen 1941 – lebt in Berlin, Karlsruhe, Düsseldorf und Florenz

Baumstamm, dithyrambisch. 1966
Leimfarbe auf Leinwand. 305 × 115,5 cm
(120 ¼ × 45 ½ in.). Unten links signiert: MARKUS.
Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Galerie Michael Haas, Berlin. [3287] Mit Künstlerleiste.

Provenienz
Privatsammlung, Berlin (1966 direkt vom Künstler erworben) / Galerie Michael Haas, Berlin / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2017 vom Vorgenannten erworben)

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

Als Markus Lüpertz etwa Mitte der 1960er-Jahre seinen Bildern das Morphem „dithyrambisch“ hinzufügt, kreiert er seine „Marke“. Eine Marke, mit der er künstlerisch abhebt, sich wohl auf Passagen in Nietzsches „Geburt der Tragödie“ bezieht wie diese: „Die Verzauberung ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst [...] als apollinische Vollendung eines Zustandes. Mit dieser neuen Vision ist das Drama vollständig“ (Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, 1894, S. 61).

Mit anderen Worten, Lüpertz befreit seine Malerei nicht nur von der Einsicht in die grundsätzliche Absurdität des Lebens, im Gegenteil: Gefühle der Größe werden durch die Kunst erhoben und verklärt, der Künstler darin nach einem bildnerischen Äquivalent für diesen schöpferischen wie poetischen Prozess suchend und – wie hier – auch findend. Die Bildgegenstände in den dithyrambischen Bildern sind neutral und möglichst frei von naturgebundenen Assoziationen, sie sind vielmehr fantasievolle Insignien der Natur wie Stämme, durchschnittenen Bäume, Zelte, Schnecken, Ähren, Felder, Helme, emblematisch und zugleich monumental aufgeheizt.

Das sich ständig wiederholende Motiv wird für den Wahlberliner zum Zentrum seiner damals mehr als ungewöhnlichen Malerei: „Etwas zu wiederholen, so daß man es nicht mehr vom Original unterscheiden kann“, wird für Lüpertz zum tragenden Anreiz, dieser Gedanke wir hier mit dem Motiv „Baumstamm“ erprobt und steht nicht zurück hinter den nachfolgenden Triptychen der frühen Siebzigerjahre. Zudem beschränkt sich Lüpertz bei den Gemälden dieser Zeit häufig auf die Farbtöne Grün, Blau, Gelb und Braun, verleiht den Motiven einheitlich und unabhängig von jeweiligen Lokalfarben ein weiteres abstrahierendes Element. „Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundene Dithyrambe sichtbar gemacht“, so die Überschrift seiner Ausstellung 1968 in der Galerie Springer in Berlin. Max Beckmanns symbolisches Stillleben mit überzeichneten Blasinstrumenten Mitte der 1920er-Jahre im Städel Museum kommt in den Sinn, wiewohl Lüpertz durch die übertriebene Vergrößerung eines dieser gewöhnlichen Dinge einen Effekt erzielt, der gleichzeitig höchst dramatisch und zugleich auch verfremdend wirkt.

Mit seiner „Dithyrambischen Malerei“ formuliert Lüpertz eine wirkungsvolle Position, bei der strukturelle und farbliche Ähnlichkeiten zwischen den Vorbildern herausgehoben werden, uns zwingen, die Dinge neu zu sehen, und zugleich unterminiert der Künstler ihre Rhetorik. Es ist vor allem die Komposition, die ihn interessiert, die Beziehung zwischen Farbe, Linie und Form. Lüpertz ist damals ein junger Künstler, der sich genussvoll Widersprüchen hingibt, mit intelligenten Provokationen die Konventionen der Malerei herausfordernd infrage stellt und pathetische Monumentalität mit scheinbarem Bedeutungsvakuum verbindet.



49 Walter Leistikow

Bromberg 1865 – 1908 Berlin

Schlachtensee bei Berlin. Um 1900
Öl auf Leinwand. 66,5 × 81 cm (26 ½ × 31 ⅞ in.). Unten rechts signiert: W. Leistikow. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Kunsthandlung Hermann Abels, Köln. [3186] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Abels, Köln (um 1935) / Privatsammlung, Deutschland / Neumeister, München (1991) / Galerie Paffrath, Düsseldorf (1992) / Galerie Pels-Leusden, Berlin / Privatsammlung, Baden-Württemberg (1993 bei Galerie Pels-Leusden erworben) / Privatsammlung, Berlin (2014 bei Grisebach, Berlin, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 40.000–60.000
USD 44,900–67,400

Literatur und Abbildung
Auktion 265: Fayence, Porzellan, Glas, Jugendstil, Silber, Möbel, Teppiche, Miniaturen, Graphik, Gemälde. München, Neumeister, 11.12.1991, Kat.-Nr. 507, m. Abb. / 125 Jahre Galerie G. Paffrath, 1867–1992. Neuerwerbungen Winter 1992 bis Frühjahr 1993. Düsseldorf, Galerie G. Paffrath, 1993, S. 74, Abb. S. 75 / Auktion 232: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 27.11.2014, Kat.-Nr. 2, m. Abb.

Walter Leistikow gehört neben Max Liebermann und Lesser Ury zu den großen Berliner Malern der Jahrhundertwende und gilt als energischer Kämpfer für die Moderne in Deutschland. Als Schüler der in Berlin tätigen Landschaftsmaler Hermann Eschke und Hans Fredrik Gude widmete er sich in seinen Ölbildern gleichfalls diesem Genre, entwarf als Kunsthandwerker jedoch auch Möbel, Stoffe, Teppiche und Tapeten und war sogar als Schriftsteller und Bühnenautor tätig.

Leistikows besondere Affinität zu Skandinavien – seine Frau war Dänin, er selbst mit dem Norweger Edvard Munch befreundet – und dessen eindrucksvoller Naturlandschaft ließen ihn immer wieder die Kiefernwälder um Grunewald- und Schlachtensee bei Berlin aufsuchen, wo er die eigentümliche Stimmung der verlassenen Uferzonen in meditativen Bildern einzufangen wusste.

Das Gemälde „Schlachtensee bei Berlin“ ist hierfür ein eindrucksvolles Beispiel: Der Blick des Malers richtet sich auf eine stille, menschenleere Bucht des Sees. Von einer dunklen Lichtung wandert das Auge über die ruhige Wasserfläche zu einem sonnenbeschienenen Vegetationsstreifen mit Rasen, Buschwerk und rotstämmigen Kiefern. Wie ein Spiegel reflektiert der See deren frisches Grün und bringt auf diese Weise Helligkeit auch in das untere Bilddrittel. Die tief empfundene Ehrfurcht des Malers vor der urwüchsigen Naturlandschaft wird deutlich spürbar, und die Tatsache, dass Leistikow seinem Leben krankheitsbedingt in ebendieser idyllischen Umgebung im Sommer 1908 ein Ende setzte, verleiht dem Bild zusätzlich eine tragische Dimension.

Zwei Jahre später schrieb Leistikows Freund und Weggefährte Lovis Corinth über die meditative Landschaftsmalerei seines Kollegen: „Der melancholische Reiz, der in den Kiefernwaldungen liegt, wie sich die dunklen Wipfel knorrig gegen die wehenden Wolken absetzen und zu Füßen sich in schwarzen Dümpeln spiegeln, hat Leistikow verstanden wiederzugeben wie kein anderer“ (Lovis Corinth: Das Leben Walter Leistikows. Berlin, Paul Cassirer, 1910, S. 51). AF





Fedi Müller „Etwas, was ich auf einmal als Schönheit empfand“ – Franz Wests „Flora“ als partizipativer Ort der Begegnung

Dass Franz West mit seinem vielfältigen und umfangreichen Œuvre einen festen Platz in der internationalen Kunstgeschichte einnimmt, war allerspätestens nach der Verleihung des Goldenen Löwen in Venedig im Jahr 2011, den der österreichische Künstler für sein Lebenswerk gewann, kein Geheimnis mehr. Der gebürtige Wiener schuf über fast vier Jahrzehnte Arbeiten, die mit herkömmlichen Kunsttraditionen brachen, stetig weiterentwickelt wurden und sich dabei keiner bestimmten Bewegung zuordnen ließen.

Die bunt lackierten Außenskulpturen aus Aluminium zählen zu den Werkgruppen, die den höchsten Wiedererkennungswert aufweisen. Dafür verantwortlich sind nicht nur die intensive Farbigkeit oder die Dimensionen, mit denen die Arbeiten realisiert wurden, sondern auch das damit einhergehende Angebot zur Nutzung. Franz West vertrat den Ansatz, dass Kunst nicht nur passiv konsumiert werden sollte, sondern bei den Menschen, die sie rezipieren, auch etwas anregen kann, das zum Handeln einlädt. Egal ob im kommunikativen Austausch oder in der aktiven Partizipation, die Werke werden durch individuelle Resonanz komplettiert. Denn diese verändert nicht zuletzt auch etwas bei der Person selbst, da das bloße Betrachten in eine Reaktion übergeht. So bekommen Rezipierende eine eigene Rolle in der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk, was automatisch der normativen Hierarchie zwischen Kunst und Person entgegentritt. Diese Begegnung auf Augenhöhe äußert sich gern in der Art der Aufstellung der Außenskulpturen. Indem bei der Konzeption häufig auf einen Sockel verzichtet wird, kann der Eindruck entstehen, dass sie direkt aus dem Boden herauswachsen. Wie der Name der Werkgruppe suggeriert, sind die Aluminiumskulpturen dank ihrer Materialität dazu entworfen worden, im Außenraum, in Gärten und städtischen sowie ländlichen Räumen platziert werden zu können.

„Flora“ entstand im Jahr 2006, in einer intensiven Schaffensphase Wests an den Außenskulpturen aus Aluminium. Auf $3 \times 4 \times 2$ Metern stellt sie einen mehrschlaufigen Kringel dar, der keinem bestimmten Element der Formenlehre zuzuordnen ist. Die Amorphität ist ein interessantes Merkmal im Werk Wests. Auf den ersten Blick scheinen diese Arbeiten keiner bestimmten Ästhetik zu folgen, sie mögen sogar willkürlich wirken. Gerade diese vermeintliche Willkürlichkeit ist jedoch ihr wesentliches stilistisches Kennzeichen. In seiner Vorgehensweise entschloss sich Franz West oft spontan dazu, etwas abzuändern, bis er mit der entstandenen Form zufrieden war. Obwohl die Verwendung von Aluminium das habituelle Zerschneiden und Wiederzusammenfügen von einzelnen Teilen kaum ermöglichte, gelangen dem Künstler einzigartige Kompositionen. „Ich will ja nicht [...] an einer Form hängen bleiben“ (Franz West, in: Franz West. Gesammelte Gespräche und Interviews, S. 149).

Zur Realisierung der Arbeiten wurden zuvor Modelle angefertigt, welche eine Visualisierung erlaubten und später mithilfe von Wests Assistierenden in seinem Atelier in der Paulusgasse im dritten Bezirk Wiens mit einem bestimmten Maßstab umgesetzt wurden. Hier entstand 2006 durch Schweißen des leichtgewichtigen Aluminiums und anschließende Lackierung auch „Flora“. Dabei verleihen die sichtbaren Schweißnähte im Aluminium der Skulptur eine gewollte Rohheit, die den Herstellungsprozess ebenso wie das dabei benötigte handwerkliche Geschick ganz offen darlegt.

Bei der Wahl seiner Farben wurde der Künstler insbesondere in seinem Frühwerk durch persönliche Erfahrungen inspiriert. Ein gedämpftes Grün bezieht sich auf in Wiener Amtsstuben verwendete Lackierungen, gewisse Brauntöne spielen auf den Anstrich von Fenstern und Türen im Stadtteil Ottakring an. Besonders bekannt ist sein ikonisches Rosa, welches fast exakt die Farbe der Zahnprothesen hatte, die seine Mutter in ihrer Zahnarztpraxis verwendete. Als Franz West anfang, sich der Konzeption seiner Außenskulpturen zu widmen, war es nicht in seinem Sinne, seine Arbeiten optisch mit der Natur konkurrieren oder in ihr verschwinden zu lassen. Dies ist bei Skulpturen für den Außenraum bis dato häufig der Fall, da gern verwendete Materialien, wie beispielsweise Eisen, natürlich vorkommenden Farben ähneln können. Das Ziel der Kontrastbildung brachte ihn also zur Verwendung von gewollt künstlich wirkenden Farben, die eigentlich als eine Art „Grauslichkeit“ (Franz West, in: Franz West. Die Aluskulptur, S. 22) der Natur gegenüberstehen sollten.

Wider seiner Erwartung wirken die Skulpturen auf die meisten Betrachtenden und schließlich auch auf ihn selbst allerdings visuell sehr ansprechend. Unterstützt wird dieser Effekt bei „Flora“ auch durch ihre Monochromie. Ihr einheitlicher Blauton entspricht einem kräftigen Himmelblau, wodurch die Rolle der Arbeit im Außenbereich erneut betont wird. West selbst äußerte sich zur Farbe in seinem Schaffen, dass er sie auch aus Feigheit wählen würde, um die Frage der Materialität zu umgehen. Das Vorgehen, Material durch die Nutzung von Farbe zu verbergen, ließ sich laut West selbst auf den fast fetischhaften Umgang mit der Wertigkeit von Stoffen in der österreichischen Kunstszene, wie er ihm zufolge beispielsweise vom Architekten Adolf Loos praktiziert wurde, zurückführen. „Da muss man ja dann zur Farbe greifen“ (Franz West, in: Franz West. Gesammelte Gespräche und Interviews, S. 29). „Flora“ ist ein prägnantes Beispiel dafür, wie bei Franz West die Material-, Farb- und Formwahl als Alleinstellungsmerkmale hervortreten.

Das eingangs erwähnte Angebot zur Partizipation wird bei „Flora“ durch eine Einladung zum Sitzen oder Liegen getätigt. Zwei horizontal verlaufende, schlauchförmige Röhrenteile bieten hierfür eine geeignete Fläche, die, falls man der Aufforderung folgt, eine völlig neue Perspektive auf die Arbeit offenbart. Dem Sinn der Skulptur entspräche es somit wohl am ehesten, sie beispielsweise in einem Garten zu platzieren, sich darauf niederzulassen und das vielschichtige Spiel ihrer charakteristischen Eigenschaften zu genießen. Die Beschäftigung mit Sitz- und Liegemöglichkeiten begann Franz West bereits in den 1980er-Jahren durch die Herstellung von Möbeln mit skulpturalem Charakter sowie Skulpturen mit möbelartigem Charakter. Den Anstoß zur Kombination von Außenskulptur und Sitzgerät gab eine Ausstellung im Freien im Jahr 1987 in Münster, zu der er von Kasper König dazu eingeladen wurde, eine Arbeit zu konzipieren (Franz West, in: Franz West. Gesammelte Gespräche und Interviews, S. 19, S. 136). Wests Antwort war „Eo Ipso“, ein verlängerter Zweisitzer, der Ähnlichkeiten zu einer Causeuse aufwies. Ab dann schuf der Künstler gemeinsam mit seinen Assistierenden eine Vielzahl an Außenskulpturen mit Sitz- oder Liegeangebot, welche seitdem internationale Ausstellungsräume bespielten. Dazu gehören die zahlreichen Sitzwüste, welche im Jahr 2000 im Schlosspark Ambras in Innsbruck gezeigt wurden. „Corona“



Franz Wests „Flora“ auf dem Paradeplatz in Zürich

(2002) im Seebad von Zürich oder „Das Ich und das Es“ (2007) im Central Park in New York sind hierfür weitere Beispiele.

„Flora“ weist dabei eine besondere Ausstellungsgeschichte auf. Sie wurde zunächst auf dem Paradeplatz in Zürich gezeigt, wo sie im Frühjahr 2006 für mehrere Monate platziert war (Abb. links). Ab 2007 wurde die Arbeit mit zwei weiteren Außenskulpturen an die Generali-Versicherung verkauft. Aus diesem Anlass entschloss sich Franz West dazu, die drei Außenskulpturen zusammenzuschließen und eine raumgreifende, dreiteilige Installation zu schaffen. Im Zuge dessen vergab Franz West der neu entstandenen Skulpturengruppe einen eigenen Titel, als Hommage an die aktuelle Provenienz sowie den neuen Ausstellungsort. Gemeinsam mit einem unbetitelten Werk (2007) und „Centripetale“ (2001) gelangte „Flora“ so als „Generally“ nach München, wo sie für mehrere Jahre am Adenauerring vor dem Gebäude der Versicherungsgesellschaft gezeigt wurde.

Eines der Ateliers von Franz West, gelegen am Esteplatz in Wien, ist heute der Sitz der Franz West Werknutzungsgesellschaft, einer Tochter der Franz West Privatstiftung, und kann jeden ersten Donnerstag im Monat besucht werden.



Los 50

50^R Franz West

1947 – Wien – 2012

„Flora“. 2006

Aluminium, lackiert. 300 × 430 × 200 cm
(118 ⅞ × 169 ¼ × 78 ¾ in.). Das Werk ist in der Künstler-
datenbank der Franz West Privatstiftung, Wien,
verzeichnet. [3267]

Provenienz

Generali Deutschland AG, München

EUR 600.000–800.000

USD 674,000–899,000

Ausstellung

Franz West. Drei Skulpturen im Außenraum. Zürich,
Seebad Utoquai, Seebad Enge, Paradeplatz, 2006
(„Flora“ war ausgestellt auf dem Paradeplatz)

Literatur und Abbildung

Eva Presenhuber (Hg.): Franz West. Galerie Eva Presen-
huber 95–15. Zürich, RP Ringier Kunstverlag, 2017,
Abb. S. 138, 139 / Benedikt Ledebur: Raum und Aura.
Das Kunstwerk im Erleiden seiner Definition und als
wirkungsvoller Gedanke (Skizze zum Werk Franz
West), in: Das Paradox des Realen. Essays zur Kunst.
Wien, Schlebrügge. Editor, 2015, S. 105–109, Abb. S. 106

„Flora“ war Teil des Skulpturenensembles „Generally“, beste-
hend aus den drei Skulpturen „Flora“ (2006), „Centripetale“
(2001) und einer unbetitelten Sitzskulptur (2007). Diese Gruppe
wurde von Franz West 2007 für den Münchner Hauptsitz der
Generali Deutschland AG zusammengestellt und war dort bis
zum Frühjahr 2025 im Außenraum aufgestellt.

Wir danken der Franz West Privatstiftung, Wien, für freund-
liche Hinweise.



Erfahren Sie mehr!

52 Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Auf dem Balkon des Café Bauer“ (Berlin). 1889
Öl auf Leinwand auf Pappe. 20 × 31,4 cm
(7 7⁄8 × 12 3⁄8 in.). Unten links signiert und datiert:
Ury 89. Rückseitig der Stempel: Georg Maass,
Berlin W. Linkstrasse 15 pt. I. Mit einer Exper-
tise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 24. April
2025. Das Gemälde wird aufgenommen in das
Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle,
Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury von
Dr. Sibylle Groß, Berlin. [3210] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Berlin (bis 1977) / Privat-
sammlung, Bayern (1977 bei Leo Spik erworben,
seitdem in Familienbesitz)

EUR 70.000–90.000
USD 78,700–101,100

Literatur und Abbildung
Auktion 500: Jubiläumsauktion. Gemälde,
Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Berlin,
Leo Spik, 15./16.4.1977, Kat.-Nr. 289, Abb. Tf. 8
(„Blick von einer Hotelterrasse“)

1877 brachte der Wiener Cafetier Mathias Bauer ein Stück der Wiener Kaffeehauskultur nach Berlin, als sein Café Bauer in einem Belle-Époque-Bau an der erlesenen Adresse Unter den Linden 26 (heute Nr. 29) Ecke Friedrichstraße im Oktober des Jahres seine Pforten öffnete. Den Gästen wurde neben der Verkostung von Kaffee und Gebäck im prunkvoll ausgestatteten Saal im Erdgeschoss auch Zeitungslektüre aus aller Welt, ein Billard-, ein Lese- und ein Damenzimmer, das den Frauen den Besuch des Lokals ermöglichte, und andere Unterhaltung geboten.

Das Café Bauer avancierte schnell zu einem beliebten gesellschaftlichen Treffpunkt für die gehobene Gesellschaft, für Intellektuelle und Stadt-Flaneure. Unter diesem bunten Publikum war auch der Maler Lesser Ury, der hier häufig seine Zeit verbrachte. Schon früh, während seines Studiums in Belgien und vor allem bei seinem Aufenthalt in Paris, war ihm das Kaffeehaus als Bildthema begegnet. Auch nach der Rückkehr nach Berlin im Jahr 1887 hielt seine Faszination für das Kaffeehaus als Ausdruck des mondänen Großstadtlebens weiter an. Kaffeehaus-Darstellungen sollten neben verregneten und in Dämmerlicht getauchten Straßenszenen und Landschaften zu Lesser Urys bekanntesten Motiven werden. Mit dem Skizzenblock oder einem eigens dafür angefertigten Malkasten, der Tubenhalter, Palette und Staffelei in einem war, fing Ury als stiller Beobachter die Café-Besucher – rauchende oder Zeitung lesende Menschen, Paare oder allein Verweilende – im Bild ein.

In dem kleinformatigen Gemälde „Auf dem Balkon des Café Bauer“ schaut ein in Spazierrock und Zylinder gekleideter und Zigarre rauchender Herr von der Balkonterrasse im ersten Stock auf das dichte Vorbeiziehen der Pferdedroschken auf den „Linden“. Nicht nur diese Perspektive von oben zeigt einen ungewohnten Blick auf die Prachtstraße, die das Berliner Schloss und das Brandenburger Tor miteinander verband. Auch die Unmittelbarkeit des Bildausschnitts verblüfft. Durch diagonal angelegte Bildachsen öffnet Ury den zweidimensionalen Raum und zieht unseren Blick in die Tiefe – nur um im gleichen Moment den Bildraum und die Gegenstände darin abrupt zu beschneiden, als wollte er uns eine spontane Momentaufnahme präsentieren. In unserem frühen Werk löst sich der lockere, pastose Farbauftrag von der naturalistischen Detailtreue fast bis zur völligen Abstraktion. In diesem Flirren aus teilweise ungemischt aufgetragenen Farben und flüchtigen Konturen wird der Herr in seinem schwarzen Gehrock zu einem visuellen Anker. Die pulsierende Atmosphäre der Metropole ist der eigentliche Protagonist dieser kleinen Szene. Meisterlich lässt Lesser Ury den Lärm des Droschkenzugs und das Besondere der Berliner Luft an einem spätsommerlichen Tag spürbar werden.

AZ



Blick auf die Kreuzung Unter den Linden / Ecke Friedrichstraße, links das Café Bauer. Postkarte. Um 1900

53 Willy Jaeckel

Breslau 1888 – 1944 Berlin

„Dame in Gelb (Tänzerin)“. 1928

Öl auf Leinwand. Doubliert. 90 × 80 cm
(35 ¾ × 31 ½ in.). Oben links signiert und datiert:
W. Jaeckel 28. Werkverzeichnis: Klein 258.
[3273] Gerahmt.

Provenienz

Peter Jaeckel, München / Privatsammlung, Bayern

EUR 30.000–40.000

USD 33,700–44,900

Ausstellung

Willy Jaeckel 1888–1944. Gemälde, Pastelle, Graphik. Regensburg. Ostdeutsche Galerie, 1975, Kat.-Nr. 22 („Bildnis einer Tänzerin im weißen Pelz“) / Willy Jaeckel 1888–1944: So war mein Denken. Miesbach, Kulturzentrum Waitzinger Keller, 2000, o. Kat.-Nr., Abb. S. 47 und auf dem Titel / Willy Jaeckel 1888–1944. Hiddensee, Gerhart-Hauptmann-Haus, 2001, o. Kat. / Willy Jaeckel: Malerei, Zeichnungen und Druckgrafik aus dem Hiddensee-Nachlass. Rostock, Kunsthalle, 2002, o. Kat. / Von Otto Mueller bis Oskar Schlemmer – Künstler der Breslauer Akademie. Schwerin, Staatliches Museum, und Wrocław, Kunstmuseum, o. Kat. / Mythos und Mondäne – Bilder von Willy Jaeckel (1888–1944). Berlin. Bröhan-Museum, 2003, Kat.-Nr. 65, m. Abb. / Künstlerkolonie Hiddensee. Stralsund, Kulturhistorisches Museum, 2006, o. Kat. / Willy Jaeckel 1888–1944: So war mein Denken. Freital, Städtische Sammlungen, 2006, o. Kat. / Glamour! Das Girl wird feine Dame – Frauendarstellungen in der späten Weimarer Republik. Berlin, Georg Kolbe Museum, 2008, o. Kat. / Liebermanns Gegner. Neue Secession und Expressionismus in Berlin. Berlin, Max Liebermann Haus, 2011, o. Kat. / Sommergäste. Von Arp bis Werefkin – Die Klassische Moderne in Mecklenburg und Pommern. Schwerin, Staatliches Museum, 2011, o. Kat. / Willy Jaeckel – vom Schützengraben zum Weimarer Salon. Passau, Museum Moderner Kunst, 2017, o. Kat.

Vor einem nachtblauen Hintergrund erstrahlt eine mysteriöse Schönheit. Ein leuchtend gelbes Kleid und ein prächtiger weißer Pelzmantel umhüllen ihren schlanken, feingliedrigen Körper. Mit rot geschminkten Lippen, schmal gezupften Augenbrauen und einem modischen Pagenkopf erscheint die „Dame in Gelb“ wie der Inbegriff der Neuen Frau – eine elegante Vertreterin dieses selbstbewussten, mondänen Frauentypus, der das Berlin der 1920er-Jahre eroberte.

In einem gedankenverlorenen Moment lässt die Schöne womöglich Ereignisse des vergangenen Abends Revue passieren. Kühl und distanziert blickt sie drein, während in ihrem Innern noch der Rhythmus einer durchtanzten Nacht pulsiert oder Gedanken an den neuen Tag gewisse Sorgen des Alltags mit sich bringen. Die Neue Frau war unabhängig, freigeistig und souverän. Oft unverheiratet und berufstätig, konnte und musste sie nicht selten für ihren eigenen Lebensunterhalt sorgen.

Es mag sein, dass es sich bei der „Dame in Gelb“ um eine Tänzerin handelt, die der Künstler Willy Jaeckel in einem Berliner Nachtlokal kennengelernt hatte. Das berühmte Romanische Café am Breitscheidplatz oder das Café Josty am Potsdamer Platz waren lebendige Treffpunkte der Boheme. Auch Willy Jaeckel, 1888 in Breslau geboren und 1913 nach einem Studium der Malerei in seiner Heimatstadt und in Dresden nach Berlin gezogen, ging dort regelmäßig ein und aus. Zu seinen Bekannten zählten Persönlichkeiten wie Heinrich George, Asta Nielsen, Tilla Durieux und Joachim Ringelnatz, von denen er viele in Skizzen, Pastellen oder Ölgemälden festgehalten hat. Jaeckel war zum beliebtesten Porträtisten der Berliner Gesellschaft avanciert und gewann 1928 den Georg-Schlicht-Preis für das schönste Frauenporträt.

Seit 1915 Mitglied der Berliner Secession, hatte Jaeckel die Errungenschaften des neuen expressiven Stils für sich genutzt und weiterentwickelt. Während die Person und ihre Aura für seine Porträts entscheidend waren, zeichnen sich seine Gemälde gleichzeitig durch eine gewisse Schlichtheit und Kühle aus, die den Künstler in die Nähe der Tendenz der Neuen Sachlichkeit rücken.

Viele Porträts Jaeckels sind 1943 einem Bombenangriff auf die Kunsthochschule und sein dortiges Atelier zum Opfer gefallen. Weitere Bilder sind durch einen Brand seines privaten Ateliers 1944 vernichtet worden, bei dem auch der Künstler selbst ums Leben kam. So erhalten die unversehrten Werke für die Nachwelt eine besondere Bedeutung.

NB



54^R George Grosz

1893 – Berlin – 1959

„Ein Abend in Berlin/Keiner sagt es/After the Dinner“. 1930 Aquarell, Deckfarbe sowie Pinsel, Rohrfeder und Feder in Schwarz über Bleistift auf weißem Papier. 46 × 60 cm (18 ½ × 23 ⅝ in.). Unten rechts über Bleistift mit Feder in Braun signiert: GROSZ. Darunter mit Bleistift datiert: 1930. Unten links mit Bleistift beschriftet: No 1 keiner sagt es [radiert] 6 after the dinner. Mit einer Bestätigung von Ralph Jentsch vom 5. März 2025. Das Aquarell wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier von George Grosz von Ralph Jentsch, Berlin/Rom. Mit einer Bestätigung von Peter M. Grosz, Estate of George Grosz, vom 31.1.1980. [3028] Gerahmt.

Provenienz

George Grosz (1933 Mitnahme nach New York) / Privatsammlung, Schweiz / Privatsammlung, Berlin (1997 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

Literatur und Abbildung

Der Querschnitt, XII. Jahrgang, 1932, Abbildung der Zeichnung vor der Kolorierung auf S. 191 (mit der Unterschrift: – Jetzt ist Goethe schon hundert Jahre tot ... – Was wollen Sie? Der Mann hat ja schließlich auch über 80 Jahre gelebt!) / Auktion: Impressionist and Modern Drawings and Watercolors. Sotheby Parke Bernet, New York, 15.5.1980, Kat.-Nr. 346, m. Abb. („Five O’Clock Tea“) / Auktion 56: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 30.5.1997, Kat.-Nr. 43, m. Abb.

Es ist eine illustre Gesellschaft, die George Grosz bei Digestif, Kaffee und Pralinen versammelt. Kein Herr ist ohne Smoking, keine Dame ohne schweren Schmuckbehang. Grosz präsentiert die herrschende Klasse, wie er sie nennt, die sich zur Selbstvergewisserung ihrer liberalen Auffassung mit abstrakter Kunst – aber bitte nicht zu groß und nicht zu bunt – umgibt. Das entsprechende künstlerische Feigenblatt hängt über dem Sofa. Grosz traut dem liberalen Schein aber nicht, wie er uns durch seine scharfe Auffassung der Situation zu verstehen gibt.

Das verbindende Element seines personellen Panoptikums ist nämlich nicht die Kultur. Auch der Austausch ist es nicht. Wenn man genau hinschaut, stellt man fest, dass nur zwei Herren im Hintergrund im gestenreichen Gespräch vertieft sind; alle anderen starren indes vielmehr vor sich hin. Am rechten unteren Bildrand führt Grosz ein, was die Gesellschaft nach dem gemeinsamen Dinner tatsächlich beschäftigt. Wieder ist es der gemeinsame Genuss. Ein Tisch, der reich mit allem bestückt ist, was das Raucherherz begehrt, nimmt nahezu ein Viertel des Bildraums ein. Es ist fast so, als wäre das Aquarell im Auftrag eines Tabakfabrikanten entstanden. Grosz hat das Tischleindeckdich nicht mit Platzhaltern versehen; dort liegen nicht irgendwelche Zigarren. Nein, mit feinem Pinsel setzt Grosz die Markennamen und Logos in Szene. Da werden etwa Zigarren von Romeo y Julieta offeriert, einer der ältesten kubanischen Zigarrenmarken, die allerspätstens durch Winston Churchill weltberühmt wurde. Daneben findet sich eine Blechdose mit Flor de Probanza, die der einstige Berliner Hoflieferant Otto Boenicke als „hochfeine deutsche Havanna-Zigarren“ anbot. Ganz vorn am Bildrand liegen dann noch Zigaretten der beliebten, ebenfalls in Berlin ansässigen Zigarettenfabrik Enver Bey (Grosz entschied sich für die Schreibweise „Bay“). Grosz’ Bildfiguren sind die unterschiedlichen Tabakwaren, wohl ganz wie in der damaligen Realität, nach Geschlecht zugeordnet: Der Mann pafft genussvoll langsam die stattliche, phallische Zigarre. Die Frau greift zur eleganteren, vermeintlich feminineren Zigarette.

Das Rauchen ist ein interessantes Phänomen der turbulenten Weimarer Jahre. Durch den Ersten Weltkrieg, währenddessen sich der Soldat nervös an der Zigarette festgehalten hat, ist die Zigarette zum Freizeit- und Massenprodukt geworden. Sie wanderte ins zivile Leben und wurde zu dem Lifestyle-Produkt der 20er-Jahre. Das Rauchen war Ausdruck des hektischen, modernen Lebens. Im Rauchen manifestierte sich die Nervosität der Gesellschaft und ihr Bedürfnis nach Ablenkung.

Dazu passt auch der Titel des kapitalen Blattes, das zu Grosz’ Reihe bissiger Bildnisse der fragil-nervösen Gesellschaft jener Jahre gehört: „Ein Abend in Berlin/Keiner sagt es/After the Dinner“. An Themen, über die sich die Berliner Gesellschaft bei Tabakwaren ausschweigen kann – und wie gesagt: Man redet kaum, man raucht –, mangelte es nicht. Die Massenarbeitslosigkeit infolge der Weltwirtschaftskrise stellte die Politik vor kaum lösbare Probleme, die große Koalition zerbrach, das Kabinett trat zurück, bald wurde nur noch mit Notverordnungen regiert. Die Reichstagswahl im September 1930, bei der die NSDAP zur zweitstärksten Kraft wurde, sollte dann zum Anfang vom Ende der Demokratie werden. Über all das zieht bei Grosz, der den Finger stets in die Wunde zu legen wusste, vom rechten Bildrand der blaue Rauch von Zigarren und Zigaretten.

Pay Matthis Karstens





Martin Schmidt Selbstbefragung und Selbstbewusstsein: Das Antlitz des Künstlers als Spiegel einer Umbruchszeit

Mindestens zwei glückliche Umstände ebneten Conrad Felixmüllers Weg zum erfolgreichen Künstler. Es war sein proletarischer Vater, der ihm nicht nur frühen Instrumentalunterricht an Klavier und Geige ermöglichte, sondern auch die Aufnahme des 14-Jährigen in die Vorklasse der Kunstgewerbeschule und dann an die private Kunstschule von Ferdinand Dorsch förderte. Hier nun erkannten auch die Fachleute das enorme künstlerische Potenzial des Wunderkindes. Und so fand sich der gerade mal 17-Jährige im eigenen Atelier als Meisterschüler Carl Bantzers an der Dresdner Kunstakademie wieder. Kurze Zeit später bereits warf er Selbstvertrauen und Ambitionen in die Waagschale der Möglichkeiten und begann als freischaffender Künstler zu arbeiten.

In Kenntnis dieser Vorgeschichte erscheint sein Selbstbildnis von 1921 als bedeutsame Klammer zwischen Expressionismus und sachlicher Gestaltung. Der Frühbegabte hatte in Windeseile die relevanten künstlerischen Strömungen seiner Zeit aufgesogen, sich zu eigen gemacht und seinen gestalterischen Vorstellungen anverwandelt. Als sich die zweite Generation der Expressionisten, der Felixmüller durch seine Jugend zuzuzählen war, noch am Vorkriegs-Pathos einer umfassenden Weltverbesserung abarbeitete, war er schon wieder einen Schritt voraus, genau wie sein Mitstreiter Otto Dix aus der Dresdner Sezession Gruppe 1919. Beiden Künstlern war die Ernüchterung eigen, die der Krieg ausgelöst hatte, der durch die Eliten der sogenannten zivilisierten Welt nicht verhindert wurde.

Es gibt viele Selbstbildnisse von Conrad Felixmüller, aber kaum eines, das in dieser Verschränkung von Expressionismus und Sachlichkeit gleichermaßen Zeugnis eines Auffassungswandels ist, wie es denselben befördert hat. Aufmerksam schaut der gewaltige Kopf aus blauen Augen den Betrachter an. Während sich die Farben auf dem Antlitz noch austoben dürfen, hat der Maler die Formen beruhigt und weitestgehend prismatische Splitterungen vermieden. Die Intensität des Porträts verdankt sich nicht exaltierter Bewegung, sondern kalkulierten Farbkontrasten, die nah am Komplementären liegen. Der Zusammenklang zwischen Rosa-und Rottönen und dem sparsam gesetzten, aber enorm effektiven Eisblau in Augen, Kragen und Bart vermittelt eine leichte innere Unruhe, die den Maler vielleicht auch bezüglich der Richtung seines künftigen Wegs beschäftigt haben mag. Der sich kringelnde Rauch der Pfeife wirkt da als kleiner Eskapismus, der die Statuarik des Bildnisses mildert. Der fragende Blick macht den Betrachter zum Teilnehmer einer inneren Bestandsaufnahme des bisher Erreichten.

55 Conrad Felixmüller

Dresden 1897 – 1977 Berlin

„Selbstbildnis, Pfeife rauchend“. 1921

Öl auf Pappe. 48 × 37,8 cm (18 7/8 × 14 7/8 in.). Unten links signiert: Felixmüller. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz monogrammiert, datiert und mit der Werknummer bezeichnet: Fm Jan 1921 No 233. Dort auch mit Bleistift bezeichnet: Gemalt in Klotzsche von Ende Dez. 1920 bis Anfang Januar 1921 Fm. Auf der Rahmenrückwand mit der Werknummer bezeichnet und datiert: WN 233 1920/21. Dort auch ein Aufkleber mit dem Adressstempel des Künstlers. Werkverzeichnis: Felixmüller 233. [3185] Gerahmt.

Provenienz

Fritz Schulze, Mainz (1968 vom Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 150.000–200.000

USD 169,000–225,000



56 George Grosz

1893 – Berlin – 1959

„Straßenszene Berlin (Here is no hurry)“. 1923

Aquarell, Gouache, Rohrfeder und Feder in Schwarz, Braun und Rot auf schwerem glatten Velin.

65 × 52,5 cm (25 5/8 × 20 3/4 in.). Unten rechts mit Tuschfeder signiert, datiert und bezeichnet: George Grosz 1923 Berlin. Unten links mit Bleistift bezeichnet: No A. Später rückseitig mit Bleistift bezeichnet: No 32 Chicago „Here is no hurry“ 1923 Berlin. Mit einer Bestätigung von Ralph Jentsch vom 5. März 2025. Das Aquarell wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier von George Grosz von Ralph Jentsch, Berlin/Rom. [3029] Gerahmt.

Provenienz

George Grosz (1933 Mitnahme nach New York) / Tirca Karlis Gallery, New York (1957) / Joseph H. Hirshhorn, New York (1957–1966) / Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Geschenk vom Vorbesitzer 1966, ausgeschieden aus der Sammlung 1991) / Privatsammlung, New York (1991 bei Christie's, New York, erworben) / Privatsammlung, Berlin (1999 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 89,900–135,000

Ausstellung

George Grosz: A Survey of his Art from 1918–1938. Chicago, The Art Institute, 1938/1939, Ausstellungsliste Nr. 12 / George Grosz: Dessins et aquarelles. Paris, Galerie Claude Bernard, 1966 („Femme et chien“) / George Grosz. Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1978/1979, Kat.-Nr. 17, Abb. S. 25 / Town & Country: In Pursuit of Life's Pleasures. Roslyn Habor (New York), Nassau County Museum of Art, 1996 („Keine Hast“, laut rückseitigem Aufkleber)

Literatur und Abbildung

Auktion 6354: Impressionist and Modern Drawings and Watercolors. New York, Christie's, 6.11.1991, Kat.-Nr. 137, m. Abb. („Keine Hast (There is no Hurry)“) / Auktion 75: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 26.11.1999, Kat.-Nr. 59, m. Abb.

Männer, die Frauen auf der Straße hinterherschauen, und Frauen, die das nicht stört – auch das waren die Zwanzigerjahre in Berlin. Konventionen wurden über Bord geworfen, Moralvorstellungen lockerten sich. In dieser Stadt war vieles möglich, und George Grosz, 1893 als Sohn eines Gastwirts in Berlin geboren, zählte zu den Künstlerinnen und Künstlern, die die sozialen Entwicklungen der Zeit besonders aufmerksam verfolgten.

Bei dieser Straßenszene, der Grosz den Untertitel „Here is no hurry“ gab, liegt etwas Halbseidenes in der Luft. Der Mann mit den tiefen Augenhöhlen und dem Zigarrenstumpfen im Mund dreht sich ein bisschen zu auffällig um. Und die Frau, eindeutig das Zentrum des Bildes, hält den Blick geradeaus, aber sie ist ein klein wenig zu stark geschminkt, um als zurückhaltend durchzugehen.

Grosz erweist sich bei diesem großformatigen Aquarell einmal mehr als Meister der Beobachtung. Selbst die Randfiguren sind punktgenau getroffen: Täuschen wir uns oder bewegt sich der Mann rechts wie jemand, der so tut, als würde er niemanden bemerken, obwohl er alles – wirklich alles – im Blick hat? Und was ist mit der zweiten Frau unter dem Vordach, das aussieht wie das Dach am Eingang eines Varietés? Wirkt sie verängstigt? Möchte sie Aufsehen erregen? Oder umklammert sie ihre Handtasche, weil sie befürchtet, sie könnte ihr gleich abhandenkommen?

Währenddessen drängt sich der Eindruck auf, die Spaziergängerin mit dem leuchtend gelben Hut, den roten Haaren, den Lippenstift-Lippen und dem kleinen Hund an der Leine frequentiert die Gegend offensichtlich nicht zum ersten Mal. Es ist leicht, sie sich als Habituee vorzustellen, als Stammgast im Milieu. Und wenn sie sich so selbstbewusst bewegt, dann wird sie schon ihre Gründe haben – warum sollte sie keine Gangsterbraut sein? Es liegt an der großen Kunst von George Grosz, an der Sicherheit seines Strichs, an seinem psychologischen Einfühlungsvermögen, dass man unweigerlich Gedanken wie diese fasst. Dass man sich Geschichten ausmalt, ein innerer Film abläuft. Wobei einem die „Straßenszene“ auch das nahelegt: Der Film geht gut aus. UC



57^R Damien Hirst

Bristol 1965 – lebt in London und Devon

Purity – The Dream is Dead (The Virgin Mother). 2007
Sterlingsilber. 60 × 13 × 28,5 cm (23 ⅞ × 5 ¼ × 11 ¼ in.).
Auf der Plinthe signiert: Damien Hirst. Eines von 25
nummerierten Exemplaren. Gloucestershire, Pangolin
Editions, 2007. [3213]

Provenienz
Galerie Haunch of Venison, Zürich / Privatsammlung,
London

EUR 40.000–60.000
USD 44,900–67,400

„Purity – The Dream is Dead (The Virgin Mother)“ entstand 2007, zeitgleich mit einem der Höhepunkte von Damien Hirsts internationaler Karriere. In jenem Jahr wurde sein bahnbrechendes Werk „For the Love of God“ – ein Platinschädel besetzt mit Diamanten – zum damals teuersten Kunstwerk. Dieses Ereignis manifestierte den Mythos von Hirst als genialen Künstler, der sowohl die Ästhetik der Schockwirkung als auch die Dynamik des Kunstmarkts meisterhaft beherrschte. Zuvor machte sein in Formaldehyd eingelegter Hai Schlagzeilen und seine „Spin“ und „Spot Paintings“ stellten das herkömmliche Konzept von Malerei auf den Kopf.

Hirsts Schlüsselthemen – Leben, Tod, Religion, Wissenschaft und Markt – werden in „Purity – The Dream is Dead (The Virgin Mother)“ unmittelbar vereint. Schon der Titel des Werks fordert das traditionelle Verständnis von „Reinheit“ heraus. Es hinterfragt das Ideal der Jungfrau Maria, die über Jahrhunderte als Symbol für Unschuld und Unberührtheit verehrt wurde. Hirst nimmt diese religiöse Ikone und übersetzt sie in eine moderne, ungeschönte, fast wissenschaftlich präzise Darstellung. Anstelle eines idealisierten Glaubens an Reinheit und Unschuld tritt die komplexe Realität des menschlichen Körpers, die sowohl Verletzlichkeit als auch biologische Funktion repräsentiert. Der Guss aus Sterlingsilber spielt zudem mit Themen der Stärke und Materialpotenz.

Damien Hirst, 1965 in Bristol geboren, zählt zu den prägendsten Künstlern der Gegenwart. In den 1990er-Jahren erlangte er als eines der bekanntesten Mitglieder der Young British Artists (YBA) internationale Berühmtheit. Bis heute gilt er als eine der bedeutendsten und zugleich kontroversesten Figuren der zeitgenössischen Kunst. Sein Einfluss auf das künstlerische Schaffen der 1990er- und 2000er-Jahre ist enorm und hat die Kunstwelt nicht nur ästhetisch, sondern auch marktstrategisch revolutioniert.

SAM



Luca Joel Meinert **Bildsprache einer neuen Zeit – Pontormos „maniera“ der bewegten Linie**

Jacopo Carucci, der nach seinem Geburtsort Pontormo benannt wurde, sollte im beginnenden 16. Jahrhundert unter der Patronage der Medici zum Leitstern und führenden Maler in Florenz aufsteigen. Nach seiner frühen Lehrzeit unter Leonardo da Vinci, Piero di Cosimo und Andrea del Sarto begründete Pontormo eine neue, ausdrucksstärkere und eigenwillige Bildsprache mit stark beleuchteten, bewegten Figuren. Vor allem im Medium der Kreidezeichnung strahlt der erfinderische Geist des jungen Künstlers. Bei der Entwicklung seiner kompositorischen Ideen nutzte er zu Experimentier- und Erfindungszwecken vornehmlich schwarze und rote Kreide.

Wie die Werkverzeichnisautorin Janet Cox-Rearick deutlich herausstellte, verließ sich Pontormo „in seinen Kreidezeichnungen in ungewöhnlichem Maße auf das einfachste und schwierigste grafische Mittel – die Linie selbst“. Sie erläutert: „Es gab keinen Versuch, malerische Effekte zu erzielen, die Sprache der Malerei durch den Einsatz von Farbe oder kombinierten Medien zu imitieren. Pontormo drückte die lineare Tendenz, die einzigartig und charakteristisch für Florenz ist, in einer unverfälschten Form aus.“

Obwohl Pontormo ein recht produktiver Zeichner war (Vasari erwähnt „molti disegni, cartoni, e modelli di terra bellissimi“, die nach seinem Tod im Atelier zurückgelassen wurden), haben sich über die Sammlung der Uffizien hinaus nur sehr wenige Arbeiten auf Papier erhalten. In den Museen und Kabinetten außerhalb Italiens sind Zeichnungen dieses herausragenden Manieristen äußerst selten. Cox-Rearick nahm unser Blatt mit einer gedoppelten männlichen Aktstudie bereits 1994 in den Nachtrag ihres Werkverzeichnisses der Zeichnungen des Künstlers auf. Noch im selben Jahr stellte sie es in einem Symposiumsbeitrag vor, der 1996 veröffentlicht wurde. 1998 erfolgte eine abschließende Begutachtung des Originals, nach der sie erneut die Zuschreibung der vorliegenden Zeichnung als ein eigenhändiges Werk Pontormos bestätigte. Ausschlaggebend, so die Expertin, sei der stilistische Vergleich

mit drei Kreidezeichnungen des Künstlers aus den frühen 1520er-Jahren, die zu den Sammlungen der Uffizien gehören (Inv.Nr. 6660F recto, 6722F recto, 6702F verso).

Die neuesten Erkenntnisse erbrachte die Ausstellung unserer Zeichnung 2016 im Frankfurter Städel Museum. Der Kurator Bastian Eclercy stellte hier erstmalig die Verwandtschaft unseres Blattes zu der berühmten Rötelsstudie dreier männlicher Akte aus der Sammlung des Musée des Beaux-Arts in Lille fest, die als ein zeichnerisches Hauptwerk des frühen Pontormo gilt und in der Vergangenheit oft für ihre stilistischen Qualitäten gewürdigt wurde (Abb. rechts). In seinem Katalogbeitrag der Frankfurter „Maniera-Ausstellung“ kontextualisiert Eclercy unsere vorliegende Zeichnung, „die zunächst mit einer abwegigen Zuschreibung

an Cherubino Alberti versteigert und 1996 von Cox-Rearick als Werk Pontormos erkannt worden ist“. Hinsichtlich einer Feindatierung ist ihm der Vergleich der Expertin mit den Zeichnungen der Uffizien allerdings zu vage:

„Aussagekräftiger erscheint die bislang unbemerkte Verbindung mit der mittleren Figur des Blattes in Lille, die im Ausfallschritt und dem unter Spannung zurückgebogenen Oberkörper bis in Details des Konturverlaufs hinein mit der linken Aktstudie spiegelbildlich übereinstimmt. Abweichungen betreffen das hier nicht geneigte Haupt und vor allem den frontal zum Betrachter emporgerissenen rechten Arm, während der linke die Scham zu bedecken scheint.

Die Bewegungsmomente der Figur sind damit perfekt austariert. Man darf sich nicht davon irritieren lassen, dass die Zeichnung in Lille in der Modellierung der Körper viel weiter ausgearbeitet ist, wohingegen [...] [unser] Blatt sich auf das Studium einer rasch, aber mit souveräner Sicherheit hingeworfenen Skizze beschränkt und die Binnenformen nur mit einigen kürzelhaften Schraffuren flüchtig andeutet. Vergleicht man jedoch Verlauf und Strichbild der rhythmisch schwingenden Konturlinien, so stehen sich beide Zeichnungen sehr nahe, wie beispielsweise an der Bildung der Unterschenkel und Füße, am Übergang vom Oberschenkel zum Gesäß oder an den ganz ähnlichen Abkürzungen des Gesichts deutlich wird. Auch hier setzte Pontormo eine Variante der Figur daneben aufs Blatt, die aufgrund ihrer extremen Flüchtigkeit schwer lesbar ist, aber in jedem Fall einen frontalen Akt mit offenbar im Stand überkreuzten Beinen zeigt. Aus diesen Gründen dürfte [...] [unsere] Zeichnung in engem Zusammenhang mit der Studie in Lille ebenfalls bereits um 1517 entstanden sein.

Möglicherweise gehen aber beide Figuren auch auf dasselbe prominente Vorbild zurück: die antiken Rossebändiger vom Quirinal in Rom (Abb.). Im Vergleich mit der selten abgebildeten Seitenansicht der Skulptur wird man gewahr, dass hinter der scheinbar nach der Natur studierten Pose in Pontormos Zeichnung ein berühmtes Werk der Antike steckt. Zugleich ist jedoch unverkennbar, dass der Zeichner nur mittelbare Kenntnis von der Skulptur hatte (sei es durch Kupferstiche, Kleinplastiken oder eigene visuelle Erinnerungen), deren Körperhaltung er wohl durch ein Werkstattmodell gleichsam nachstellen ließ. Diese Pose hat Pontormo, wie es scheint, eindrucksvoll weiterentwickelt“ (Bastian Eclercy, in: Ausst.-Kat.: Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici. Frankfurt a. M., Städel Museum, 2016. S. 78-81).

Wie Philippe Costamagna feststellte, „hat Pontormos regelmäßige Gewohnheit, nach dem Leben zu zeichnen, die Art seiner Zeichenkunst so tiefgreifend beeinflusst, dass es oft schwierig ist, seine Studien nach dem Leben von denen [...], die seiner Fantasie entsprungen sind, zu unterscheiden“ (Philippe Costamagna: The Formation of Florentine Draftsmanship. Life Studies from Leonardo and Michelangelo to Pontormo and Salviati, 2005, S. 284). Unzweifelhaft ist in jedem Fall die faszinierende Ergänzung, die unser Blatt zum Korpus der Zeichnungen und der Werkgenese Pontormos darstellt. Es erweitert unser Wissen über die frühe Tätigkeit des Künstlers und ist ein weiteres Beispiel für die grenzenlose Energie und Kreativität dieses bemerkenswerten Zeichners aus dem 16. Jahrhundert.



Jacopo da Pontormo. Studie dreier männlicher Akte. Um 1517. Musée des Beaux-Art, Lille



Unbekannter Kupferstecher. Die Rossebändiger vom Quirinal (Detail). 1546. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

58 Jacopo da Pontormo

Empoli 1494 – 1557 Florenz

„Studio di uomo che cammina“ (Studie eines gehenden Mannes). Um 1517

Schwarze Kreide auf Bütten. 25,6 × 16,9 cm
(10 $\frac{1}{8}$ × 6 $\frac{5}{8}$ in.). Unten rechts beschriftet: 20. Werk-
verzeichnis: Cox-Rearick (Aggiunte) 43. [3026] Gerahmt.

Provenienz

Jacques Petit-Horry, Paris (1981) / Privatsammlung,
Los Angeles / Stephen Ongpin Fine Art, London /
Privatsammlung, Hessen (2014 von vorgenannter
Galerie erworben)

EUR 250.000–350.000

USD 281,000–393,000

Ausstellung

Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der
Medici. Frankfurt a. M., Städel Museum, 2016, Kat.-Nr.
20, Abb. S. 81

Literatur und Abbildung

Jacques Petit-Horry: Dessins anciens. Ecoles française
et italienne [Lagerkatalog Marché Biron, Stand 189].
St-Ouen, Jacques Petit-Horry, 1981, Nr. 24, m. Abb.
(„Étude d'homme nu en profil“, als Werk Giovanni
Albertis) / Auktion: Old Master Drawings. London,
Sotheby's, 1.7.1991, Kat.-Nr. 131 (als Werk Cherubino
Albertis) / Janet Cox-Rearick: Aggiunte al corpus dei
disegni del Pontormo: 1981-1994. In: Roberto P. Ciardi,
Antonio Natali (Hg.): Pontormo e Rosso: Atti del con-
vegno di Empoli e Volterra. Venedig, Marsilio, 1996,
S. 64-65, Abb. S. 202, Nr. 43 / Ausst.-Kat.: Francesco
Salviati o la Bella Maniera. Rom, Accademia di Francia,
Villa Medici, 1998. Mailand, Electa, 1998, S. 92, Kat.-
Nr. 5 (nicht ausgestellt) / David McTavish: Nature and
Art in the Early Drawings of Francesco Salviati. In:
Master Drawings. Nr. 3, 2010, S. 313, Anm. 64 / Stephen
Ongpin Fine Art (Hg.): Master Drawings. London,
Stephen Ongpin Fine Art (Eigenverlag), 2011, Kat.-Nr. 2,
m. Abb. und Abb. a. Einband



59^R Karl Hofer

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

„Mädchen mit Katze“. Um 1930

Öl auf Leinwand. 99 × 70,4 cm (39 × 27,7 1/2 in.).

Unten rechts monogrammiert: CH. Werkverzeichnis:
Wohlert 897. [3135] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Schweiz

EUR 120.000–150.000

USD 135.000–169.000



Francesco Ubertini, gen. Bachiacca. Bildnis einer Frau mit Luchs. Öl/Holz. Um 1530. Gemäldegalerie, Berlin

Karl Hofer zählt zu den angesehensten Figurenmalern des 20. Jahrhunderts. Zwar beschäftigt er sich in seiner Malerei auch mit dem Stillleben und der Landschaft, doch wesentlich im Schaffen des Künstlers ist zu allen Zeiten die vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Bild des Menschen.

Eine zentrale Rolle dabei spielen die Darstellungen von weiblichen Figuren, die er in zeitlosen Porträts, Aktstudien oder – wie beispielhaft bei dem „Mädchen mit Katze“ – in ganz alltäglichen Szenen sensibel wiedergibt. Nahezu bildfüllend ist eine sitzende junge Frau in einem leichten gelben Sommerkleid dargestellt, die auf ihrem Schoß eng umschlungen eine schwarze Katze hält. Ihr Blick ist gesenkt und ganz auf die Katze gerichtet, wodurch eine Szene von kontemplativer Ruhe entsteht, welche die enge Verbindung von Mensch und Tier versinnbildlicht. Der nach innen gewandte Blick der Figur ist ein für den Künstler wichtiges und fortdauerndes Gestaltungsmittel in seiner Malerei, denn, so führt Hofer schon 1905 aus, „meine Figuren [...] verharren völlig in Ruhe, für sie existiert kein Beschauer, also schauen sie ihn auch nicht an“.

Hofer greift mit diesem Motiv ein beliebtes Sujet auf, das sich in allen Kunstepochen von der Antike über die Renaissance bis zum Expressionismus wiederfindet. Hofer setzte sich während seines gesamten Schaffens intensiv mit der Alten Kunst auseinander und überführte manche Bild-idee aus vergangenen Zeiten in seine Gegenwart.

Es lässt sich nicht sicher belegen, dass Hofer das kleine, intime Bildnis einer Frau mit Luchs (um 1530) aus der Hand des italienischen Renaissancekünstlers Francesco Ubertini, genannt Bachiacca, kannte, welches sich seit 1896/97 als Geschenk von Wilhelm Bode in der Berliner Gemäldegalerie befand. Doch lassen sich in der Konzentration auf die Figur und den strengen Bildaufbau Analogien zu Hofers Komposition erkennen. Augenfällig ist darüber hinaus eine ähnliche Behandlung des Bildhintergrunds mit dem an die Wand geworfenen Schatten, der bei Hofer jedoch eine stärkere Abstraktion und Reduktion erfährt. Indem er den Umräum neutral belässt und damit auf eine konkrete räumliche Verortung verzichtet, steigert er – wie auch durch den Einsatz von gedämpften Farben – spannungsvoll die Konzentration auf die Dargestellte selbst.

Während Bachiaccas Bildnis eine Frau von höherem sozialen Rang zeigt, was durch die kostbare Kleidung zum Ausdruck gebracht wird, lässt uns Hofer völlig im Unklaren darüber, wer das junge Mädchen im schlichten Kleid ist. Handelt es sich vielleicht um eine Einwohnerin des Tessins, wo der Künstler seit 1925 regelmäßig seine Sommermonate verbrachte? Doch die Intention des Künstlers ist nicht die porträtartige Wiedergabe einer realen menschlichen Gestalt, es geht ihm vielmehr um die Darstellung des Menschen in seiner Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit. Hofer will seine Darstellungen in einem „tieferen, das Religiöse berührenden Sinn“ verstanden wissen.

Harald Fiebig



60 Marino Marini

Pistoia 1901 – 1980 Viareggio

„Bildnis Henry Miller“. 1961

Bronze mit brauner Patina, auf Holzsockel montiert.
28 × 17 × 22 cm (ohne Sockel) (11 × 6 ¾ × 8 ⅝ in.).
Rückseitig am Hals unten auf einer Plakette mono-
grammiert: M.M. Werkverzeichnis: San Lazzaro 366.
Einer von 6 nummerierten Güssen. [3052]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin / Privatsammlung, Berlin (1998
bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 18.000–24.000

USD 20,200–27,000

Literatur und Abbildung

Auktion 63: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grise-
bach Auktionen, 5.11.1998, Kat.-Nr. 69 m. Abb.

1961 stattete der Schriftsteller Henry Miller dem Bildhauer und Grafiker Marino Marini einen Besuch in dessen Villa in Forte dei Marmi ab. Bei der Gelegenheit saß ihm Miller auch Modell. Daraus entstand dieses eindrucksvolle Porträt aus Berliner Privatbesitz, von dem sich ein weiterer Guss in der National Portrait Gallery in Washington befindet. Vergleicht man Marinis Arbeit mit Fotos von Henry Miller aus der Zeit, fällt auf, wie treffsicher der Künstler hier die Physiognomie Millers wiedergab. Das hagere Gesicht, der scharf geschnittene Nasenrücken, der leicht schiefe Mund mit den vollen Lippen: Der Literat, der sich auch als Maler betätigte, ist ohne Zweifel sofort zu erkennen.

Gleichzeitig nahm sich Marini bei dem Werk, wie eigentlich immer in seinem Schaffen, auch Freiheiten heraus, vor allem was seine Neigung zur Abstraktion und die Behandlung der Oberflächen betrifft. So finden sich überall an Millers Kopf kleine Kanten, Risse und Einkerbungen. Sie sind nicht zu verwechseln mit den ebenfalls sichtbaren Falten in seinem Antlitz. Diese Ritzungen sind nicht realistisch, sondern eher metaphorisch zu verstehen – als Hinweise auf Millers Alter und Persönlichkeit.

Ebenso kursorisch ist Marini über andere Partien des Kopfes hinweggegangen, wie etwa die Ohren, die Haare und den Hals. Das heißt nicht, dass er sie für unwichtig gehalten hätte und ihnen weniger Aufmerksamkeit schenken wollte. Im Gegenteil, sie sind ganz entscheidend für den Gesamteindruck. Bei seiner Arbeit folgte Marini eben gerade nicht den Gesetzen der korrekten Abbildung von Natur. Und Bronze bedeutete für Marini auch keine kalte, tote Materie. Mit den Abweichungen lieferte er, der auf den ersten drei Ausgaben der Documenta in Kassel vertretene Künstler, Denkräume und Möglichkeiten zu Interpretationen. Sie sind es, die Marinis meisterhaftes Porträt von Henry Miller erst wirklich mit Leben füllen.

UC



61 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Zwei Figuren mit Blumen“. 1930er-Jahre

Aquarell und Tuschpinsel auf Japan. 47 × 33,5 cm
(18 ½ × 13 ¼ in.). Unten rechts signiert: Nolde.

Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A. 3928 im Archiv
der Nolde Stiftung Seebüll registriert und wird in das
Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen
Emil Noldes aufgenommen. [3218] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern

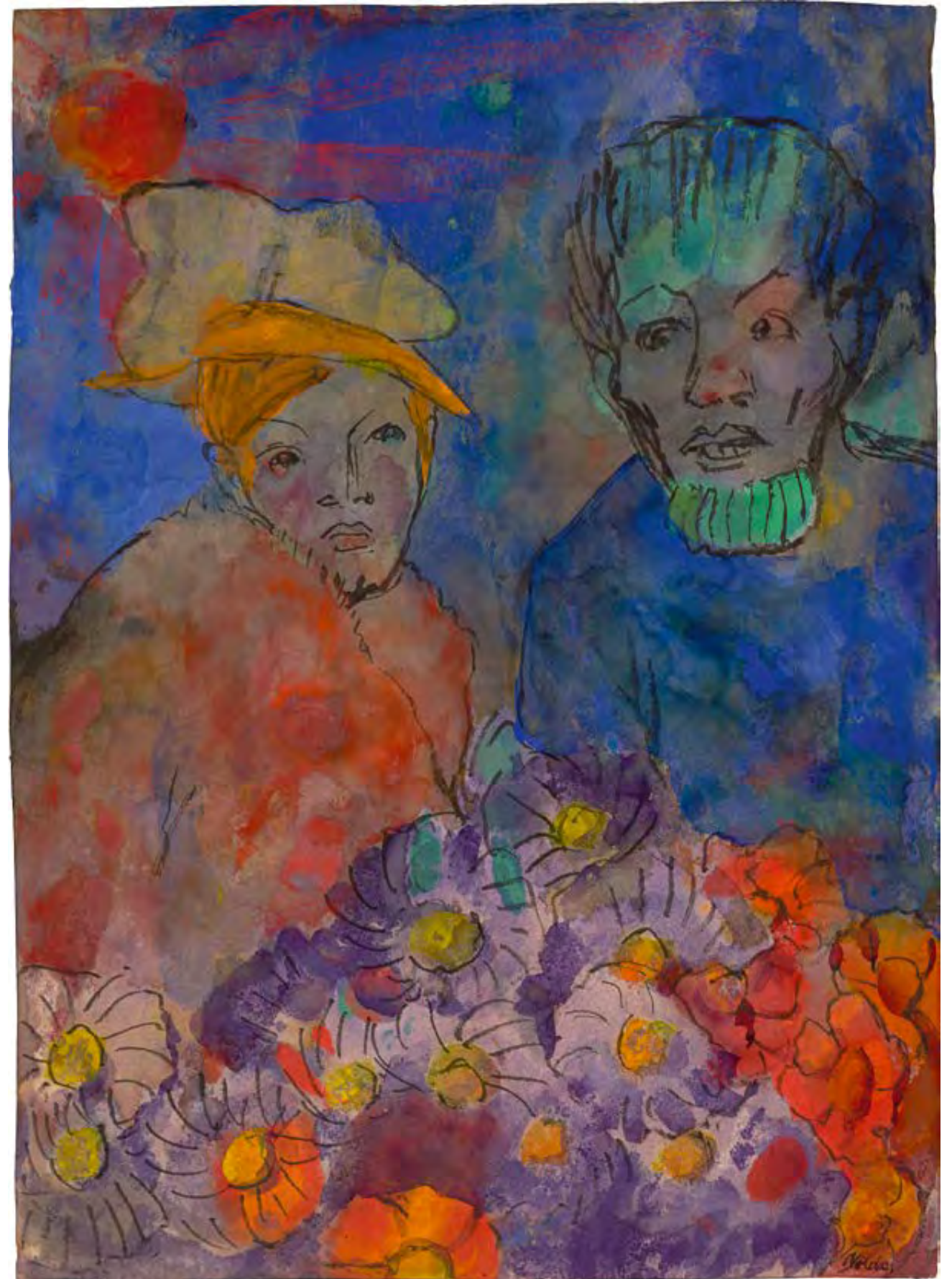
EUR 80.000–120.000

USD 89,900–135,000

Im Laufe seines langen Künstlerlebens faszinierte Emil Nolde zunehmend der Gedanke, Aquarellbilder im freien Fluss der Farben einfach entstehen zu lassen, ohne dass der so ungeliebte kontrollierende Verstand Einfluss auf deren Entstehung nehmen kann. Er erklärte: „Der Maler braucht nicht viel zu wissen; schön ist es, wenn er unter instinktiver Führung so zielsicher malen kann, wie er atmet, wie er geht. [...] Deshalb gern mied ich alles Sinnen vorher, eine vage Vorstellung nur in Glut oder Farbe mir genügte. Unter der Hände Arbeit entwickelte sich das Werk“ (zit. nach: Emil Nolde: Jahre der Kämpfe. 5. Auflage, Köln 1985, S. 201).

Unter diesem Postulat entstand ab Herbst 1931 auf zumeist großformatigen Japanpapieren mit Aquarell- und Deckfarben eine neue Werkreihe, die Nolde seine „Phantasien“ nannte. In den zunächst rein zufällig auf das Papier gebrachten Farben, ihren wolkenartigen, fleckigen Strukturen und Verläufen, erkannte der Maler plötzlich groteske Köpfe, Paare oder auch ganze Szenarien, die er in einem zweiten Arbeitsschritt mittels Tuschpinsel oder -feder weiter herausarbeitete. Oft sind gegensätzliche Paare abgebildet, wobei Jugend und Alter am häufigsten aufeinandertreffen.

Nolde lässt auf unserem Bild offen, in welcher Beziehung das dargestellte Paar steht. Sind beide schon miteinander liiert oder wirbt er noch um ihre Gunst? Letzteres scheint der Fall zu sein, denn der ältere Mann schaut die Schönheit etwas scheu und hoffnungsvoll von der Seite an, doch sie beachtet ihn kaum. Die Farbgebung gibt einen weiteren Hinweis: Im männlichen Blick erscheint sie in angenehm warmen Rot- und Orangetönen. Er hingegen trägt kühles Ultramarin, Haar und Kinnbart sind gar in grellem Türkis gefärbt. Auch das üppige Blumenmeer im Vordergrund, in dem orangefarbene und hellviolette Blüten dominieren, vermag ihr Interesse nicht zu wecken. Sie schaut in die Ferne, er ist ganz bei ihr. Hat der über sechzig Jahre alte Künstler in seinen „Phantasien“ eigene Empfindungen visualisiert? 1934 bekannte er in seinen Lebenserinnerungen: „Wohl in niemandem [...] lebte eine Ahnung von dem wirklichen Wesen dieses schweigsam verhaltenen Malers, und niemand sah die kleinen Funken glimmen“ (ebd., S. 144). AF



62 Karl Hofer

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

„Mädchen am Fenster bei Mondlicht“. 1934
Öl auf Leinwand. 80 × 64,5 cm (31 ½ × 25 ¾ in.).
Unten rechts monogrammiert und datiert: CH 34.
Werkverzeichnis: Wohler 1057 B. [3291] .

Provenienz
Privatsammlung, Recklinghausen / Privatsammlung,
Saarland

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

Ausstellung
Ausstellung der Stadt Freiburg i.Br., Freiburg,
Colombischlösschen, 1934, Kat.-Nr. 86 (?) / Marc
Chagall, Karl Hofer, Franz Marc, Marianne von Werefkin.
Zürich, Kunsthaus Zürich, 1935, Kat.-Nr. 95 / Carl
Hofer. Wanderausstellung. Mannheim, Mannheimer
Kunstverein, 1935 / Karl Hofer. Freiburg i.Br., Freiburger
Kunstverein, 1935 / Werner Zeppenfeld: Plastik. Max
Beckmann: Graphik. Karl Hofer: Ölgemälde. Hamburg,
Kunstverein in Hamburg, 1936, Kat.-Nr. 15 („Sinnende“) /
Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik.
Münster, Kunsthandlung Klasing, 1936 / Carl Hofer.
Ausstellung von neuen Werken. Berlin, Ausstellungs-
räume des Westens, 1946, Kat.-Nr. 67, Abb. 22 („Mäd-
chen am Fenster“) / Karl Hofer. Eine Ausstellung des
Kreises Unna. Selm, Schloss Cappenberg, 1991, Abb.
S. 106 / Karl Hofer. Gemälde und Zeichnungen. Wolfs-
burg, Kunstverein Wolfsburg, 1992, Kat.-Nr. 22

Literatur und Abbildung
H. E.: Mannheimer Kunstverein. Karl Hofer mit neuen
Werken. In: Hakenkreuzbanner, Mannheim, 7.3.1935 /
Koch: Neue Arbeiten von Karl Hofer. Ausstellung im
Mannheimer Kunstverein. In: Neues Mannheimer
Volksblatt, 8.3.1935 / Karl Hofer: Anlässlich der Aus-
stellung bei Clasing. In: Münsterscher Anzeiger und
Volkszeitung, 16.6.1936 / Die neuen Werke Carl
Hofers. In: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 235, 8.10.1964 /
Gerhard Schön: Gefährdete Welt. In: Rheinischer
Merkur, Nr. 22, 21.6.1947, S. 6 / Der Große Herder,
Bd. 4, Freiburg im Breisgau, 1954, Sp. 985/986, Abb. /
Auktion 103: Moderne Kunst des neunzehnten und
zwanzigsten Jahrhunderts. Bern, Klipstein & Kornfeld,
1961, Kat.-Nr. 378, Abb. Tf. 85 („Sitzendes Mädchen
am Fenster“) / Kunstpreisverzeichnis 16.1960/61,
S. 350 / Neuerwerbungen Herbst 70. Baden-Baden,
Galerie Elfriede Wirtitzer, 1970, Kat.-Nr. 13

Mit dem Gemälde „Mädchen am Fenster bei Mondlicht“ prä-
sentiert Karl Hofer ein Werk von tiefer Sensibilität sowie
vielschichtiger Symbolik. Eine junge Frau, in weiches Licht
getaucht, schaut nachdenklich aus ihrem Fenster in die Fer-
ne. Der Künstler greift hier ein beliebtes Motiv aus der
Kunstgeschichte auf, das bis weit in die Renaissance zurück-
reicht und mit dem er sich schon Jahre zuvor intensiv
beschäftigt hat. Seine früheren „Fensterbilder“ vermitteln
ein Gefühl von Daseinsfreude, doch nun – im Jahr 1934 –
liegt Nachdenklichkeit und Melancholie über der Szene.
Dies kann sinnbildlich für den Gemütszustand des Künstlers
verstanden werden, denn ein Jahr zuvor wurde Hofer als
einer der ersten Professoren aus dem Hochschuldienst ent-
lassen, nachdem er sich überaus kritisch zum aufkommen-
den Faschismus geäußert hatte.

Völlig ungewiss ist die weitere Zukunft des Künstlers,
der seit Ende der 1920er-Jahre einer der führenden Maler
Deutschlands ist und im Zenit seines Schaffens und Erfolgs
steht. Er zieht sich von nun an – entbunden von seinen Lehr-
verpflichtungen, aber seine Pension weiter erhaltend – für
mehrere Monate im Jahr in seine „paradiesische Welt“ des
Tessins zurück. Hier kann er „den südlichen Sommer ausgie-
big genießen“ und sich seiner Kunst ganz widmen. Vielleicht
erhielt er dort auch die Anregungen zu unserem Werk. Denn
weiterhin fühlt der Künstler eine ungebrochene und „unbän-
dige Energie zum Schaffen“. Ohne diese Beschäftigung, so
bekennt er, „hätte ich meinem Leben ein Ende machen müs-
sen“. Mit großer Sorge blickt er auf das politische Geschehen
in Deutschland, fühlt sich machtlos, hilflos und einsam.

Still und offenbar ebenso einsam sitzt die junge Frau an
ihrem Fenster, stimmungsvoll vom Mondschein beschienen.
Sie schaut sehnsuchtsvoll in die Ferne, ihr verhaltenes
Lächeln drückt Zuversicht aus. Eine Zuversicht, die Hofer
schon im Jahr 1933 nicht mehr wirklich teilt. Trotz allem aber
sucht er nicht Zuflucht in der sicheren Schweiz; Deutschland
ganz den Rücken zu kehren, das ist für ihn keine Option, denn
seine Reise in das Tessin, so der Künstler, „hatte ja nicht mit
irgendeiner Art Flucht zu tun. Ich könnte ja hierbleiben,kehr
aber zurück, denn man muß das Schicksal seines Volkes mit-
erleben, und wenn es sein muß, mitsterben.“

Harald Fiebig



63 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Häuser vor Segelbooten“. 1936

Aquarell und Gouache über Kohle auf Aquarellkarton. 61,3 × 48,5 cm (24 1/8 × 19 1/8 in.). Unten rechts signiert und datiert: Beckmann 36. Darüber mit einer datierten Widmung: Peter Beckmann pour souvenir 19.3.41 Amsterdam. Werkverzeichnis: Beckmann/Gohr/Hollein 86. [3020] Gerahmt.

Provenienz

Peter Beckmann, Berlin / Gertrud Sandstede, Berlin / Paul Strecker, Berlin (1946) / Privatsammlung, Rheinland (1978–2023 als Leihgabe im Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen)

EUR 100.000–150.000

USD 112,000–169,000

Ausstellung

Querschnitt durch die moderne Malerei. Berlin, Galerie Franz, 1949, ohne Kat. / Klassiker der Moderne – Bilder aus Privatbesitz. Eine Dauerausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum der Stadt Aachen. Aachen, 1978, Kat.-Nr. 3, S. 7 („Haus-Boot“) / Aquarelle des Expressionismus. Bilder aus einer Privatsammlung. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 1996, o. Kat.-Nr., S. 16–18, m. Abb. („Häuserfassade“) / Universum Max Beckmann. Den Haag, Kunstmuseum, 2024, o. Kat.-Nr.

Bevor der heutige Titel für das Aquarell gebräuchlich wurde, hieß es „Mansardendach“, was sicher genauer benannte, was zu sehen ist. Die Dreiecksspitzen über dem Dach als Segelboote zu sehen, ist erst einmal verblüffend. Fahren die Schiffe auf einem Kanal, wie es sie in Berlin gibt? Oder auf einer Gracht in einer niederländischen Stadt? Beides ist denkbar, denn obwohl Beckmann erst 1937 nach Amsterdam emigrierte, kannte er das nahe Nachbarland von früheren Besuchen. Wenn die Widmung an den Sohn Peter vom 19.3.1941 in Betracht gezogen wird, könnte doch Holland das Motiv inspiriert haben. Denn Sohn Peter war damals in Amsterdam zu Besuch, wo sein Vater im Exil lebte. Der Zusatz „pour souvenir“ in der Signatur könnte dann nicht nur im Hinblick auf die Gespräche der beiden gemeint sein, sondern auch auf den Ort ihrer Unterhaltungen.

Beckmanns Situation in einer engen Stadt, abgeschnitten von den meisten Kontakten zu Freunden und zur Kunstwelt, war bedrückend. Dennoch strahlt das Blatt mit dem unscheinbaren Motiv etwas Anheimelndes aus. Die Fenster mit den sorgfältig gerafften Vorhängen, die warmen Farben, der Sitzende auf dem Schornstein, der wohl ein Buch liest, erzeugen eine angenehme Stimmung, in die auch der Himmel passt. Sein zartes Rot und Rosa mit den funkelnden Sternen gehört zu einer Dämmerung, die versöhnlich über den ärmlichen Häusern leuchtet. Die Gestirne mit den kurzen Strahlen erinnern an einen holländischen Maler, den Beckmann besonders bewundert hat, nämlich an Vincent van Gogh. Es gibt von ihm genau die Art von Sternen-Darstellung, zum Beispiel in dessen „Sternennacht über der Rhone“ von September 1888 (Musée d’Orsay, Paris). Van Gogh lebte damals in Arles, wo er fünfzehn Monate blieb. Er suchte nach einem „anderen Licht“, das er sogar in nächtlichen Ansichten der Stadt fand. Es ist denkbar, dass Beckmann 1936 eine Erinnerung an den Süden aufrief, indem er die Van-Gogh-Sterne über der Häuserfront strahlen ließ. Dieses Detail ist das besonders bemerkenswerte an dem Blatt.

Viele Aquarelle von Beckmann zeigen ungewöhnlich einfache, unscheinbare Motive, frei von Symbolen aus Mythologie, Religion oder Literatur. Der Maler nutzte die bewegliche, leicht zu transportierende Ausrüstung für ein Aquarell, um einen Eindruck oder etwas Faszinierendes spontan erfassen zu können. Deshalb kam in dem Blatt von 1936 eine sonst unbeachtete Ecke einer Stadt zu bildnerischen Ehren. Aber die Segelboote verleihen der Komposition auch noch die Doppeldeutigkeit, die überrascht und zuerst irritiert. Es ist gut vorstellbar, dass Beckmann diese Dreiecke der Boote zum Schluss in die Komposition eingefügt hat, um das Motiv zu steigern.

In der Provenienz des Aquarells findet sich natürlich an erster Stelle Peter Beckmann, dann Gertrud Sandstede, die erste Frau von mittlerweile Dr. Peter Beckmann. Als Nächster wird Paul Strecker genannt, ein Mitglied der Familie, die im Besitz des Schott-Verlages in Mainz war. Strecker lebte als Maler ab 1944 in Berlin und schuf inmitten einer von der Abstraktion beherrschten Zeit nach 1945 sehr eigenwillige Figurenbilder. Damals lernte er wahrscheinlich Gertrud Sandstede kennen, die ebenfalls dort lebte. Siegfried Gohr



Siegfried Gohr **Das innere Theater der Dinge – Max Beckmanns Atelier als Reflexionsraum**



Der Eintrag in Max Beckmanns Tagebuch vom Montag, den 27. April 1942 bezieht sich auf das „Stilleben mit Skulptur“. Dort heißt es: „Noch am ‚Regenbogen‘ und an den beiden Plastiken am Atelierfenster gearbeitet.“ Mit „Regenbogen“ war ein Landschaftsbild gemeint (MB-G 600). Tatsächlich sieht der Betrachter auf dem anderen Gemälde zwei Skulpturen vor einem hellen Fenster. Links einen dunklen Menschenkopf auf einem Tisch, rechts einen gelben Pferdekopf auf einem Schemel. Die Materialien der Skulpturen sind nicht leicht zu bestimmen. Der Kopf mit den Ohrringen könnte aus Bronze oder schwarz gefärbtem Gips sein. Der Pferdekopf könnte als Tierpräparat oder eine Kopftrophäe hergestellt worden sein, oder es handelt sich um eine Skulptur, dieses Mal gelb gefasst. Beiden Werken hat der Maler jeweils ein Attribut zugeordnet. Dem Jünglingskopf ein Blatt mit Noten, dem Pferdekopf eine Vase mit verschiedenfarbigen Tulpen. Die Gegenstände hat Beckmann an die vordere Bildebene gerückt, sodass sie auf den Betrachter einzudringen scheinen, also eigentlich nicht still leben.

Der Ateliarausblick hinten wird von Fensterrahmen gegliedert, die einen strengen vertikalen Gegensatz zum lebhaften Arrangement auf Tisch und Schemel bilden. Obwohl der Betrachter weiß, dass Gegenstände nicht lebendig werden können, stellt sich der Eindruck ein, als ob ein Zwiegespräch zwischen den Skulpturen zu belauschen wäre. Dieses scheint jedoch nicht ohne Hemmnisse in Gang zu kommen; denn der Jüngling hat eine abwesende Miene aufgesetzt. Von der Gegenseite nähert sich der Pferdekopf fast zärtlich dem Haar und dem Ohr der dunklen Skulptur. Das Pferd blickt wie ein Mensch. Vor dem Tierkopf stehen die Tulpen, deren gelb-rote Blüte sich zum Menschenkopf neigt.

Wenn der Betrachter das Gemälde insgesamt in den Blick nimmt, wird er die Komposition rätselhaft finden. Er kann den Kontrast von Dunkel links und Hell rechts als reizvoll wahrnehmen, aber eine ikonografische Eindeutigkeit wird er nicht leicht finden.

Vielleicht hilft ein Blick in Beckmanns Atelier im Jahr 1942, wo weitere Gemälde in Arbeit sind. Als herausragende Beispiele lassen sich „Der Traum von Monte Carlo“ und das Triptychon „Schauspieler“ nennen. Laut den Einträgen im Tagebuch hat Beckmann seit 1941 und besonders 1942 immer wieder an den Teilen des Triptychons gearbeitet, parallel zum „Stilleben mit Skulptur“ auch im April 1942. Der Bühnencharakter, welcher das Geschehen im Triptychon grundiert, kann auch auf das Stilleben übertragen werden, denn die Köpfe wirken wie Requisiten aus einem imaginären Bühnenstück. Wie in einer Abbeviatur erscheint im Gegensatz von Mensch und Tier die Zweiteilung der Natur, die Beckmann häufig als Gegensatz von Mann und Frau trotz ihrer wechselseitigen Anziehung dargestellt hat. Obwohl diese Energien in den beiden Skulpturen eingekapselt sind, strahlen sie auf geheimnisvolle Weise aus. Das Atelier eignet sich als der

Raum, in dem Beckmann im entspannten Experiment das schwierige Thema scheinbar beiläufig behandeln kann. Während der Vierzigerjahre hat der Maler oft gemalte Skulpturen in seine Kompositionen eingefügt. So auch im rechten Flügel des „Schauspieler“-Triptychons. Hier steht eine janusköpfige Büste – mit antiken Gesichtszügen links, mit Beckmanns (?) Profil rechts – auf einem Postament.



Max Beckmann. „Doppelbildnis Karneval, Max Beckmann und Quappi.“ 1925. Öl/Lwd. Kunstpalast Düsseldorf

sicher keinem Naturvorbild. Gelbe Pferde gibt es nur bei Franz Marc. Ist der Schädel ausgestopft und präpariert oder ein gelb gefasster Gipskopf? Das lässt sich nicht klären. Auch zum Pferdekopf gibt es eine, wenn auch nur weitläufige Parallele. Denn 1925 malte Beckmann im Jahr der Hochzeit mit Mathilde Q. Beckmann das „Doppelbildnis Karneval“ (Abb.). Hier ist links Quappi zu sehen, wie sie auf einer Pferdeattrappe „reitet“. Das Tier wird also der Frau zugeordnet, was den schon erwähnten Zusammenhang mit Beckmanns Lebensthema, dem Ver-



Los 64

hältnis von Mann und Frau, entspricht. Wenn Beckmann gemalte Skulpturen in sein malerisches Werk einfügte, bediente er sich einer Tradition, die im 15. Jahrhundert vor allem in der altniederländischen Malerei begann, z. B. bei Jan van Eyck. Damals ging es in einem Wettstreit um den Vorzug von Malerei oder Skulptur. Mit ihren täuschend echt gemalten Bildhauerwerken übertrafen die Maler die Konkurrenten mit Hammer und Meißel. Als Beckmann gemalte Skulpturen schuf, war der alte Wettstreit nicht mehr das Hauptthema. Skulpturen konnten wie Zitate aus einem anderen Kontext benutzt werden. Zum Beispiel wenn antikisch anmutende Köpfe zitiert werden, wie dies bei Picasso öfters der Fall ist. Beckmann setzt Skulpturen in Gemälde ein, um in verdichteter Weise einen weiteren Bedeutungshorizont zu suggerieren.

Deshalb taucht 1949 ein schwarzer Frauenkopf inmitten eines prachtvollen Stilllebens auf (MB-G 797). Dieses versonnene Melancholiegesicht setzt einen Kontrapunkt zu den lebendig-strahlenden Gegenständen des Stilllebens. Ein memento mori mitten im Genuss des Lebens, das für Beckmann, wie er wohl ahnte, bald enden würde. Deshalb erscheint dieses Stillleben wie eine launige Paraphrase auf die gewichtigen und existenziellen Probleme, die für Beckmann an zentraler Stelle standen. Der Meister wirkt wie ein entspannter Beobachter seiner Atelierrequisiten.

Nach diesen Beobachtungen kann vielleicht eine Interpretation gewagt werden. Der Mensch links wird vom sanften Pferd gezähmt – eine Umkehr der üblichen Rollen. Musik, zitiert durch das Notenblatt am linken Bildrand, richtet in diesem Fall nichts aus. Im Gegensatz dazu weisen die Frühlingstulpen versöhnlich nach rechts und links als Ausgleich der widerstrebenden Kräfte. Was Beckmann in den Triptychen oder den großen Figurenbildern ausführlich und anspielungsreich behandelte, z. B. in „Odysseus und Kalypso“ von 1943, in „Blindekuh“ von 1944/45 oder in vielschichtigen Allegorien wie „Bildhaueratelier“ von 1946, wurde 1942 wie in einer Abbräviatur aufgerufen und sogar mit einer Prise Humor in kurzer Schaffenszeit ausgeführt. Denn der Pferdekopf scheint sich über den Jüngling zu amüsieren.

64 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Stilleben mit Skulptur“. 1942

Öl auf Leinwand. 45 × 85 cm (17 ¾ × 33 ½ in.). Unten rechts signiert und datiert: Beckmann 42. Werkverzeichnis: Tiedemann MB-G 603 (Online-Werkverzeichnis) / Göpel 603 / Reifenberg/Hausenstein 498. [3020] Gerahmt.

Provenienz

Atelier Max Beckmann / Galerie Buchholz, Berlin (1942 über Peter Beckmann vom Vorgenannten erworben) / Privatsammlung, Sachsen/Rheinland (um 1943 erworben, 1978–2023 als Leihgabe im Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen)

EUR 600.000–800.000

USD 674,000–899,000

Ausstellung

Deutsche Malerei im XX. Jahrhundert. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 1959, Kat.-Nr. 52 („Stilleben mit Kopf“) / Klassiker der Moderne – Bilder aus Privatbesitz. Eine Dauerausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum der Stadt Aachen. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 1978, Kat.-Nr. 1, Abb. S. 7 („Stilleben mit Kopf“) / Max Beckmann. Traum des Lebens. Bern, Zentrum Paul Klee, und Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2006, Abb. S. 133 / Max Beckmann. Die Stilleben. Hamburg, Kunsthalle, 2014/15, S. 147, Abb. S. 155 / Max Beckmann – Loge im Welttheater. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 2022/23 / Universum Max Beckmann. Den Haag, Kunstmuseum, 2024, o. Kat.-Nr., Abb. S. 159

Literatur und Abbildung

Erhard Göpel (Hg.): Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950. München, Piper, 1984 / Andreas Franzke: Max Beckmann. Skulpturen. München, Piper, 1987, S. 24, Abb. 11 / Ausst.-Kat.: Max Beckmann – Fernand Léger: unerwartete Begegnungen. Köln, Museum Ludwig, 2005, S. 36 (nicht ausgestellt) / James Beechey: Twentieth-century exhibitions. In: The Burlington Magazine, März 2005



Erfahren Sie mehr!

Oliver Koerner von Gustorf

Paul McCarthys Horror-Clowns: Eine abgründige Exkursion in die amerikanische Psyche

1945 geboren, ist Paul McCarthy, was das Alter angeht, eine Art Bindeglied in der kalifornischen Szene – genauso nah an Ed Ruscha oder John Baldessari, den poppigen Paten der West-Coast-Kunst, wie an Mike Kelly und Raymond Pettibone.

Seine frühen Performances, Skulpturen, Raumarbeiten entstehen noch ganz im Geist von Concept-Art und Post-Minimalism, als Reaktion auf den Abstrakten Expressionismus. Trotzdem wird er vor allem im Kontext der von Punk geprägten Kunstszene im L.A. der späten Seventies und Eighties gesehen. Dabei ist sein Werk seit vierzig Jahren bevölkert von wahn-sinnigen, autoritären Horror-Clowns. Sie repräsentieren das Patriarchat, Corporate Culture, Religion, Hollywood, die Kleinfamilie und alles, was heute unter dem Schlagwort „toxische Männlichkeit“ diskutiert wird. Sie treten in unterschiedlichen Maskierungen auf: als Maler, Pirat, Cowboy, Präsident. Wie sie, sind auch McCarthys Frauenfiguren amerikanische Archetypen und obszöne Karikaturen, Opfer und Täterinnen: Nancy Reagan, Melania Trump, Heidi, Marilyn Monroe. Und 2009 kommt auch die Figur der White Snow ins Spiel, die verkommene, sexualisierte Version der unschuldigen Titelfigur von Disneys 1937 entstandenem Klassiker „Schneewittchen“, in deren Namen Kokain mitschwingt. Und natürlich tauchen gleichzeitig abgründige Versionen von Disneys „seven dwarfs“ auf, die McCarthy durch verschiedene Medien entwickelt: eine Reihe von Zeichnungen, gefolgt von Skulpturen, Performance und Video, die er dann 2013 in der New Yorker Park Avenue Armory in der epischen, multimedialen Installation „WS (White Snow)“ vereint.

Die lebensgroße, aus weißem Silikon gefertigte Skulptur „White Snow Dwarf (Sneezy)“ entstand bereits 2010. In Disneys Original leidet Sneezy an chronischem Heuschnupfen und fegt mit seinem extremen Niesen fast alles weg. Daher halten ihm die anderen Zwerge die Nase zu, wenn er niesen muss. Bei McCarthy kann man das als Aspekt eines Themas sehen, das er immer wieder aufgreift: kulturelle und politische Formen der Triebunterdrückung, die sich in Neurosen und Per-versionen ausdrücken oder in idealistische, brutale, gar faschistische Mechanis-

men der sozialen Kontrolle umgewandelt werden. Wie in einer Satire scheint der Kopf der Figur, an deren Kinn ein prall gefüllter Hodensack hängt, vor Triebdruck regelrecht explodiert zu sein. Zwischen anus- oder mundförmigen Öffnungen platzt anstelle der tropfenden Nase ein in eine Tennissocke gehüllter Masturbations-Phallus heraus. Ein großer Teil seiner Arbeit handele von der Vermeidung, sagt McCarthy, „von der Leere, die wir in uns tragen. Wir treten in diese Dunkelheit auch durch den Anus und den Mund ein. Beide sind Themen in meiner Arbeit“.

Man kann die „Dwarf“-Skulpturen als Kritik an Hollywood, den Produktionsverhältnissen und der Medienlandschaft des anbrechenden 21. Jahrhunderts lesen. Man kann sie als abgründige, existenzielle Exkursionen in die amerikanische Psyche oder die Kindheit in der bleiernen Ära des Kalten Kriegs verstehen. Doch „White Snow Dwarf (Sneezy)“ ist, wie alle Arbeiten von McCarthy, auch ein Werk über das Kunstmachen.

Immer wieder tauchen in seinen Performances und Filmen Albtraumküchen auf, in denen er in Anspielung auf die Malerei des Abstrakten Expressionismus als Horror-Clown herumpanscht, -kleckert, -spritzt, Dinge, Materialien, Flüssigkeiten zusammen-manscht. In seinen Zeichnungen, die in oft tranceartigen Zuständen entstehen, „schichtet“ er Ebenen übereinander, revidiert, radiert, experimentiert mit Affekt und Kontrolle. Auch in seinen Skulpturen geht es um diesen radikalen Prozess der Abstraktion. „White Snow Dwarf (Sneezy)“ ist nicht die Verkörperung eines Charakters, sondern ein prozesshafter Klumpen. Man sieht die brutalen Spuren der Arbeit, das Modellieren, Abbrechen, Schleifen, die im Abguss aber kühl, fast glatt reproduziert werden. In diesem regressiven und zugleich ausgefeilten Prozess kommen die unterschiedlichsten kollektiven und persönlichen Wahrnehmungen und Bilder zum Vorschein. Zugleich sind da Verweise auf Jeff Koons, die Skulpturen Willem de Koonings, Kritik und Verehrung der Heroen des Abstrakten Expressionismus, neben denen sich McCarthy als einer der größten Bildhauer der Gegenwart einreihet.



Los 65



Paul McCarthy in seinem Studio in Los Angeles. 2010

65 Paul McCarthy

Salt Lake City 1945 – lebt in Los Angeles

„White Snow Dwarf (Sneezy)“. 2010

Weißes Silikon. 167,6 × 155,5 × 157,5 cm

(66 × 61 ¼ × 62 in.). Auf dem beiliegenden Zertifikat der Galerie Hauser & Wirth signiert. Eines von 3 nummerierten Exemplaren aus einer Gesamtauflage von 3 + 2 AP. [3143]

Provenienz

Privatsammlung, Europa (2011 in der Galerie Hauser & Wirth, London, erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 112,000–169,000



66^R Horst Antes

Heppenheim 1936 – lebt in Karlsruhe und Castellina/Chianti

„Rot im blauen Mann“. 1965

Acryl auf Leinwand. 130 × 100 cm (51 ⅛ × 39 ⅜ in.).

Unten links signiert: Antes. Rückseitig mit Pinsel in Braun betitelt, datiert und signiert: Rot im BLAUEN MANN 1965 Antes. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Lefebvre Gallery, New York. Werkverzeichnis: Volkens 1965-26. [3101] Gerahmt.

Provenienz

Lefebvre Gallery, New York / ehemals Jennings Lang, Los Angeles

EUR 70.000–90.000

USD 78,700–101,100

Ausstellung

Four European Artists and the Figure. Chicago, The Art Institute of Chicago, 1966, Nr. 5 (Katalogblatt)

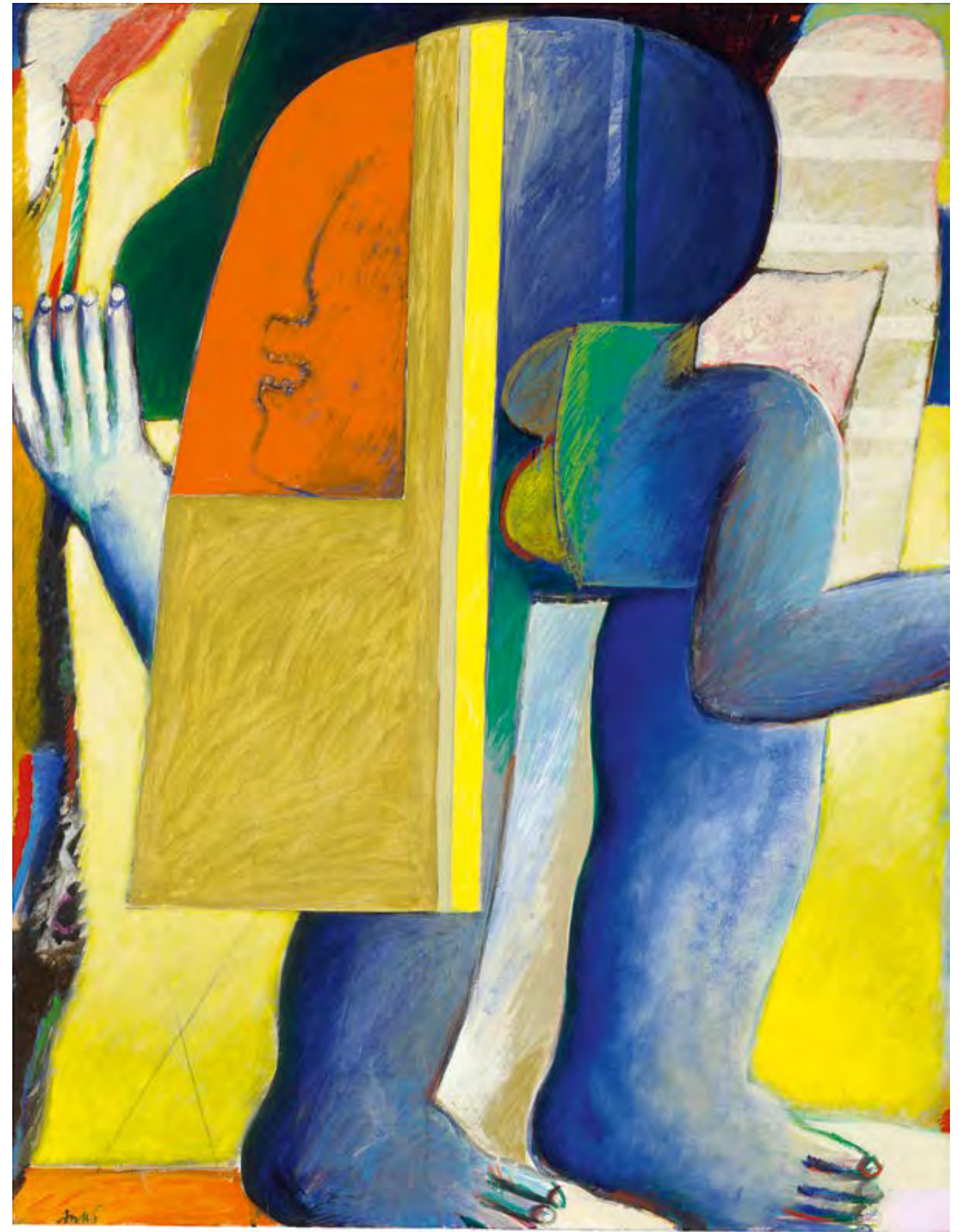
Literatur und Abbildung

Sale 6290: Contemporary Art Part II. New York, Sotheby's, 7.5.1992, Kat.-Nr. 249, m. Abb.

Mit seinen „Kopffüßlern“ gelang Horst Antes eine der prägnantesten Bilderfindungen der zeitgenössischen Kunst. Sie sind, ähnlich wie Andy Warhols Campbell's-Suppendosen oder Georg Baselitz' „falsch“ herum gehängte Gemälde, Bestandteile des kollektiven visuellen Gedächtnisses von Generationen. Man hat in ihnen Verwandtschaften zu den archaischen Figuren der Pueblo-Indianer erkannt, sie als Abgrenzung vom bis dahin dominanten Informel verstanden – Antes war Ende der Fünfzigerjahre Mitbegründer der Neuen Figuration. Man hat sie in die Nähe zur Pop-Art des Deutsch-amerikaners Richard Lindner gerückt, eines Malers, der manchmal auch zu den Künstlern der Neuen Figuration gerechnet wird.

Für all dies kann man gute Gründe finden, vor allem jedoch sind Antes' „Kopffüßler“ ideale Projektionsflächen: „Sie können monumental und aggressiv sein, Trauer zeigen oder Scheu,“ schrieb der Dichter, Kulturmanager und Kurator Joachim Sartorius. „Manchmal ist ihnen eine naive Anmut eigen, sie können zutraulich sein oder irritierend, sie können sich maskieren oder verlieben.“ Ohne Oberkörper, mit übergroßem Kopf und kurzen Beinen, sah Sartorius in ihnen eine Chiffre, die es dem Künstler ermöglicht, „auf Kosten der Proportion“ in eine Welt der „verrückten Schönheit“ vorzudringen (zit. nach: Gereon Sievernich, Thomas Oberender, Joachim Sartorius (Hg.): Horst Antes, Malerei 1958-2012 (Kat.), Köln 2013).

Und manchmal erweist sich ihr Schöpfer auch als Humorist von hohen Graden. „Rot im blauen Mann“ zeigt einen Kopffüßler, der offenbar gerade die Orientierung verloren hat. Die Füße nach rechts, den Kopf nach links, im Nacken ein Ding, das man mit etwas gutem Willen als zweimal geknicktes männliches Geschlechtsteil interpretieren könnte, scheint dieser „Blaue Mann“ auf der Suche nach etwas zu sein. Dass dabei die Frage offen bleiben muss, wonach er sucht, steigert nur den Reiz dieses Bildes, das ohne Zweifel Museumsqualität besitzt. Horst Antes malte „Rot im blauen Mann“, ein Jahr, nachdem er zum ersten Mal zur Documenta nach Kassel eingeladen worden war. Das Gemälde ist ein früher Höhepunkt seiner an Höhepunkten reichen künstlerischen Laufbahn. UC



67 Hans Arp

Straßburg 1886 – 1966 Basel

„Das Ding auf der Schwelle“ („Objet sur le seuil/Object on the threshold“). 1959–1962

Bronze mit dunkelbrauner Patina.

67,7 × 43,7 × 10,5 cm (26 5/8 × 17 1/4 × 4 1/8 in.). Werkverzeichnis: Arp 197. Mit einer Bestätigung der Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Berlin/Rolands-eck, vom 8. Juli 2024. Einer von 5 Güssen. Etwas fleckig. [3079]

Provenienz

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

EUR 30.000–40.000

USD 33,700–44,900

„Der Inhalt einer Plastik muss auf Zehenspitzen, ohne Anmaßung auftreten, leicht wie die Spur des Tieres im Schnee. Die Kunst soll sich in der Natur verlieren.“

Hans Arp





Juliane Rohr Schwingende Farbkompositionen – Katharina Grosse und die Dynamik der Malerei

Fassaden, Sandstrände, Alltagsgegenstände oder vertraute Möbelstücke werden bei Katharina Grosse zu dreidimensionalen Leinwänden. Farbe gewinnt an Volumen, flache Flächen werden skulptural, überschreiten die Grenzen des Sichtbaren. Weltweit bespielt sie mit ihren Farbstrudeln Räume in Institutionen, wie im New Yorker MoMA oder zuletzt der Albertina in Wien. Zur Art Basel wird Grosse im Juni den Messeplatz in „eine lebendige, chromatische Erfahrung verwandeln“, heißt es.

Aktuell bezaubert sie mit der Schau „Katharina Grosse – The Sprayed Dear“ im Kunstgebäude am Stuttgarter Schlossplatz. Neben noch nie gezeigten Objekten, wie einem Osterei, das sie als Grundschülerin mit farbigen Flächen verziert hatte, laden drei ortspezifische Installationen dazu ein, ihre Kunst zu erfahren. Das Publikum kommt ihrer expansiven In-situ-Malerei sehr nah, darf auf ihr umherwandern und wird ein Teil des Werks. Fragen schwingen mit: Was hat es mit Räumen auf sich? Wie wirkt ein Perspektivwechsel auf die Rezeption einer Arbeit?

Seit mehr als 30 Jahren lotet die Künstlerin räumliche und materielle Möglichkeiten der Malerei aus. Mitte der Neunziger begann sie mit einer Sprühpistole zu arbeiten. Sie ist zu ihrer Signatur geworden. Knallbunte, abstrakte Farbschlieren, Schleier, Sprengsel und Schichten sehen spontan gesprüht aus. Dabei plant sie ihre energetischen Kompositionen im Berliner Atelier gemeinsam mit ihrem Team. Ohne jegliche Bindung an die dort entstandenen Skizzen und Modelle trifft sie vor Ort in Museen ihre malerischen Entscheidungen jedoch intuitiv. „Das Bild ist ein Cluster, viele verschiedene Vorgänge werden übereinandergelegt, alles passiert gleichzeitig“, sagt sie im Gespräch.

Auch auf Leinwänden schafft sie überraschende Farbverwirbelungen, die Irrwegen gleich ins Nichts wabern. Wochenlang übermalt sie nebeneinander hängende Tableaus, denkt über den Wechsel von Skalierungen und Gleichzeitigkeit nach. Im Atelier ist das Feld, das sie bespielt, kleiner und komprimierter. Mit diesen Gemälden untersucht die Künstlerin ästhetische Komplexität und neue Vorstellungswelten.

Die ineinandergreifenden Farbschichten schaffen ein eigenes räumliches System, der Vorgang des Malens ist sichtbar. Erste Scribbles scheinen durch, Oberflächen leuchten – mal luzide, mal kraftvoll. Drippings betonen die Spannung zwischen Kontrolle und Zufall. Farbe steht immer im Zentrum ihrer Arbeit. Komplementärfarben oder Farbtheorien spielen für Katharina Grosse allerdings keine Rolle, Schwarz spart sie komplett aus: „Schwarz blockiert die Übergänge, trennt die Farben voneinander“, erklärt sie.

Die Dynamik der Malbewegung ist auf der Leinwand spürbar und das kleinstmögliche Überbleibsel ihrer immersiven Kompositionen. Ihre musealen Arbeiten sind ephemere. Sie schreiben sich ins Gedächtnis, obwohl sie längst nicht mehr präsent sind. Wichtig ist der 63-Jährigen das Thema Recycling. Stoffbahnen, die sie vor sechs Jahren in der Prager Nationalgalerie benutzt hat, werden ab Juni in den Hamburger Deichtorhallen in der Ausstellung „Wunderbild“ wiederverwendet und mit einer neuen Bedeutung aufgeladen.

68 Katharina Grosse

Freiburg 1961 – lebt in Berlin

Untitled, 2014

Acryl auf Leinwand. 304 × 260 cm (119 5⁄8 × 102 3⁄8 in.)
Rückseitig mit Kreide in Schwarz signiert und datiert:
Katharina Grosse 2014. Ebendort mit Kreide in
Schwarz zusätzlich datiert sowie mit Werknummer
und Maßangaben bezeichnet: 2014 / 1012L 304 × 260.
[3275] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2014 in der
Galerie Johann König, Berlin, erworben)

EUR 180.000–240.000

USD 202,000–270,000



69 Karl Otto Götz

Aachen 1914 – 2017 Niederbreitbach

„Kormo“. 1958
Mischtechnik auf Leinwand. 120 × 150 cm
(47 ¼ × 59 in.). Unten links signiert: K.O. GÖTZ. Rück-
seitig mit Pinsel in Schwarz signiert, datiert und
betitelt: K.O. GÖTZ 5.4.1958 "KORMO". Auf dem
Keilrahmen ein Etikett der Galerie Nothelfer, Berlin.
Werkverzeichnis: Lissmann 1958–07. [3115] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Daniel Cordier, Paris / Galerie Nothelfer, Ber-
lin (2002) / Privatsammlung, Rheinland

EUR 50.000–70.000
USD 56,200–78,700

Ausstellung
Karl Otto Götz. Rom, Galleria Quaderni dell'attico,
1962, o. Kat.-Nr., m. Abb.
Literatur und Abbildung
K.O. Götz: Erinnerungen und Werk. Düsseldorf, Con-
cept-Verlag, 1983, Band Ib, Seite 814, Abb. Nr. 909

Der 1914 in Aachen geborene und 2017 im Alter von 103 Jahren verstorbene Karl Otto Götz zählt zu den deutschen Haupt-
vertretern des Informel. Bereits seit den 1930er-Jahren
hatte er mit abstrakten Formen experimentiert und sie in
den frühen 1950ern zu der für ihn typischen, ungegenständ-
lichen Bildsprache weiterentwickelt, die aus einem schnellen
und dynamischen Malprozess resultiert. Seine Kunst war
damit anschlussfähig an international vergleichbare Kunst-
formen der Zeit wie „tachisme“ und „abstraction lyrique“ in
Frankreich oder das „action painting“ in den USA. Ende der
1940er-Jahre wurde Götz das einzige deutsche Mitglied der
europäischen Künstlergruppe CoBrA, zu der auch Asger
Jorn, Constant oder Karel Appel gehörten.
Andere Künstlerkollegen lernte er durch die Zeit-
schrift „META“ kennen, die er von 1948 bis 1953 herausgab
und die sich neuen experimentellen Kunstformen und der
Poesie widmete. Dadurch intensivierten sich auch die Kon-
takte in die Pariser Kunstszene. Dort wurde Götz 1956 vom
Galeristen Daniel Cordier unter Vertrag genommen, der von
1958 bis 1962 eine zweite Filiale in Frankfurt am Main unter-
hielt. Kurz nachdem die Zusammenarbeit im Sommer 1960
endete, eröffnete sich dem Künstler eine neue Möglichkeit.
Bruno Sargentini, Sammler und Inhaber der Galleria L’Attico
in Rom, wurde (wohl durch seinen Berater, den Kunsthistoriker
Enrico Crispolti) auf Götz aufmerksam. Sie schlossen einen
Exklusivvertrag. Nach einer ersten Ausstellung 1961 folgte im
Jahr darauf eine weitere, begleitet von einem Band in der
Buchreihe Quaderni dell’Attico, für den Will Grohmann,
Crispolti, Édouard Jaguer und Kenneth B. Sawyer Beiträge
verfassten.
Die Antwort auf die für die eigenständige Bildsprache
und Malweise entscheidende Frage – „Wie kann ich die
geschlossenen Formelemente auflösen und sie sozusagen zum
Explodieren bringen?“ – war für Götz zu diesem Zeitpunkt
bereits gefunden. Er hatte einen Malprozess entwickelt, der
nur wenige Sekunden andauerte. Hohe Konzentration und
Meditation begleiteten den Prozess, an dessen Ende das ent-
standene Bild entweder anerkannt oder wieder ausgelöscht
wurde. Dazu brauchte es eine Maltechnik, mittels der die auf
die Leinwand gebrachte Farbe mit einer Rakel oder einem
leeren Pinsel weiterbearbeitet werden konnte. Im Sommer
1952 stieß Götz zufällig darauf, dass eine Grundierung mit
Kleister die dünnflüssige Farbe auf dem Bildträger beweglich
hält, sodass sich in sie hineinzeichnen, sie sich verschieben
oder gänzlich entfernen ließ. Die Formationen, Spritzer und
Farbschlieren auf dem Bild „Kormo“ sind die Spuren dieses
bewegten und dynamischen Malprozesses. Während in der
tiefschwarzen Farbformation am linken Bildrand die Spuren
des Hineinzeichnens mit einem leeren Pinsel zu sehen sind,
bezeugen die zu den Rändern hin laufenden Farbspritzer den
Eingriff mit der Rakel. Die Farbschlieren in der rechten Bild-
hälfte deuten auf die Dünnflüssigkeit der Farbe. Zartes Blau
setzt an einigen Stellen Akzente.

Anne-Kathrin Hinz



70^R Imi Knoebel

Dessau 1940 – lebt in Düsseldorf

Sittin’ in the Evening Sun II. 1993
Acryl auf Aluminium und Holz.
120 × 121 × 16,3 cm (47 ¼ × 47 ½ × 6 ⅜ in.).
Rückseitig mit Pinsel in Rot und Gelb sowie
mit Bleistift signiert und datiert sowie mit
Richtungspfeil und Richtungsangabe bezeichnet:
Imi 93. [3001]

Provenienz
Unternehmenssammlung, Deutschland (1994
bei Achenbach Kunsthandel, Düsseldorf,
erworben)

EUR 80.000–120.000
USD 89,900–135,000

Wir danken Christian Lethert, Galerie Christian
Lethert, Köln, für freundliche Hinweise.

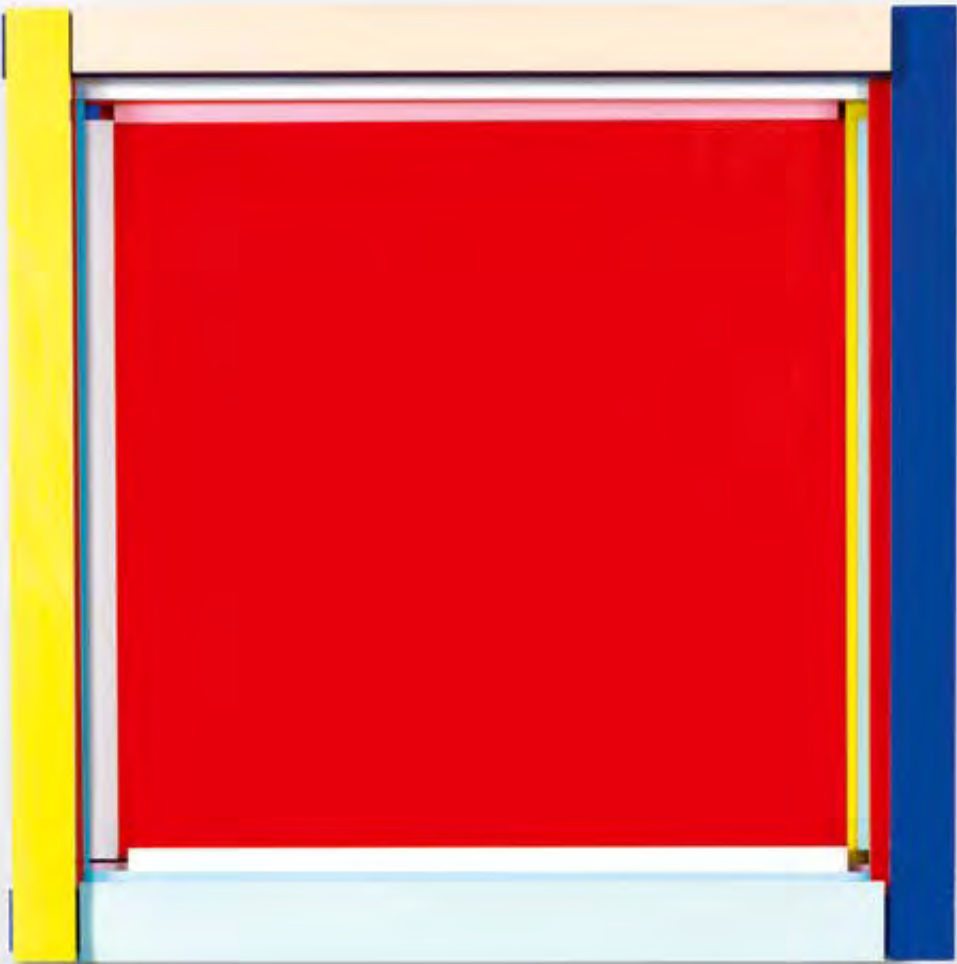
Alles fing mit einem schwarzen Quadrat auf weißem Grund an, das Kasimir Malewitsch 1915 malte, um die Kunst vom Ballast der gegenständlichen Welt zu befreien. Er brachte die Malerei auf den Nullpunkt, und um diesen Punkt kreist die Kunst von Imi Knoebel. Seine Kunst kommt aus der Kunst, sie ist eine Reaktion auf die eigene Geschichte. Sein gesamtes auf rechte Winkel und Primärfarben konzentriertes Werk ist belebt durch die Auseinandersetzung mit dem Erbe der konkret-konstruktivistischen Kunst.

Sein Künstlerleben war wohl schon vorgezeichnet, als er 1940 als Klaus Wolf in der Bauhaus-Stadt Dessau geboren wurde und von 1962 bis 1964 die Werkkunstschule in Darmstadt besuchte, deren Vorkurse nach Ideen von Johannes Itten und László Moholy-Nagy aufgebaut waren.

Auch nach dem Wechsel an die Düsseldorfer Kunstakademie ging ihm das „Schwarze Quadrat“ nicht aus dem Kopf. Gemeinsam mit Rainer Giese bildete er das Künstler-Duo „Imi und Imi“, was bedeutete „Ich mit ihm“ und nichts mit dem Waschmittel zu tun hat. 1965 schafften sie es in die Klasse von Joseph Beuys, der ihnen – der Legende nach – die Abstellkammer Raum 19 zur Verfügung stellte.

Beuys war für Imi Knoebel zwar kein konkreter Anreger, aber sein erweiterter Kunstbegriff erlaubte ihm, mit schwarz-weiß gefärbten Hartfaserplatten und Keilrahmen seinen radikalen Purismus auszuleben. Er hingte Keilrahmen ohne Bilder auf oder stapelte sie übereinander, sodass reliefartige Wandobjekte entstanden. „Sittin’ in the Evening Sun II“ gehört zu einer Serie aus den 1990er-Jahren, als die Farben so richtig bis ins Grelle aufblühen und Imi Knoebel verschiedene Arbeiten nach dem Plattenlabel der Düsseldorfer Punkszene „Pure Freude“ nennt.

Imi Knoebel hat sein Ziel der letzten Vereinfachung konsequent verfolgt. Der Einfluss von Piet Mondrian ist unübersehbar, aber dessen Missionseifer ist ihm völlig fremd. Knoebel meint, dass er eigentlich keine Begabung als Künstler habe: „Ich bin auch stolz darauf, ohne diese Begabung in der Kunstgeschichte zu sein.“ UD



71^R August Macke

Meschede 1887 – 1914 Perthes-lès-Hurlus

„Paukeschlagender Mohr“. 1912	
Aquarell und Rohrfeder in Tusche auf Papier.	
25 × 34 cm (9 7⁄8 × 13 3⁄8 in.). Werkverzeichnis: Heide- rich 202. [3028] Gerahmt.	
Provenienz	
Edwin Redslob, Berlin / Galerie Pels-Leusden, Berlin (ab 1977) / Privatsammlung, Berlin (2001 erworben in der Galerie Pels-Leusden, Berlin/Kampen (Sylt))	
EUR 180.000–240.000	
USD 202,000–270,000	
Ausstellung	
Das junge Rheinland. Köln, Kölnischer Kunstverein, 1918 / August Macke. Aquarelle, Bilder, Zeichnungen. Berlin, Galerie Nierendorf, 1958, Kat.-Nr. 16 / Franz Marc. Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen. August Macke. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen und Plastik. Berlin, Galerie Pels-Leusden, 1977/78, Kat.-Nr. 76, Abb. S. 35	
Literatur und Abbildung	
Gustav Vriesen: August Macke. 2. erw. Aufl. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1957, Nr. 541 / Ausst.-Kat.: Macke. 1887–1914. Aquarell-Ausstellung. Bielefeld, Städti- sches Kunsthaus, 1957, Kat.-Nr. 541 (nicht ausgestellt)	

August Macke wurde 1887 in Meschede geboren und wuchs in Köln und Bonn auf. Schon früh zeigte sich sein künstlerisches Talent, das er ab 1904 an der Düsseldorfer Kunstakademie und an der Kunstgewerbeschule vertiefte. Ein Jahr zuvor hatte er seine spätere Frau Elisabeth Gerhardt kennengelernt, die fortan sein wichtigstes Modell wurde. 1907 ging er nach Berlin, wo er einige Monate im Atelier von Lovis Corinth arbeitete. Entscheidende Impulse erhielt Macke jedoch vor allem durch seine Reisen nach Paris, wo er die Kunststile des Impressionismus und später des Fauvismus und Futurismus kennenlernte. Die Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde, insbesondere mit den Werken von Henri Matisse, prägte seinen Stil nachhaltig und führte zu einer leuchtenden Farbigkeit und klaren Formensprache. Tief beeindruckt war Macke auch von seiner Tunesienreise, die er 1914 gemeinsam mit Paul Klee und Louis Moilliet unternahm und deren Eindrücke er in Hunderten von Zeichnungen festhielt.

1911 lernte er den jungen Bonner Studenten Max Ernst kennen, der sich durch die Ermutigung Mackes und seines Freundeskreises entschloss, Maler zu werden. Als Mitglied der Künstlergruppe Blauer Reiter stand Macke auch in engem Austausch mit Künstlern wie Wassily Kandinsky und Franz Marc. In diesen Jahren prägten ihn die Werke der französischen Fauves, aber auch der deutschen Expressionisten, darunter Mitglieder der Neuen Künstlervereinigung München wie Franz Marc und Gabriele Münter. Mackes Werke zeichnen sich durch eine harmonische Verbindung von Farbe und Form aus und vermitteln oft eine heitere, fast poetische Stimmung.

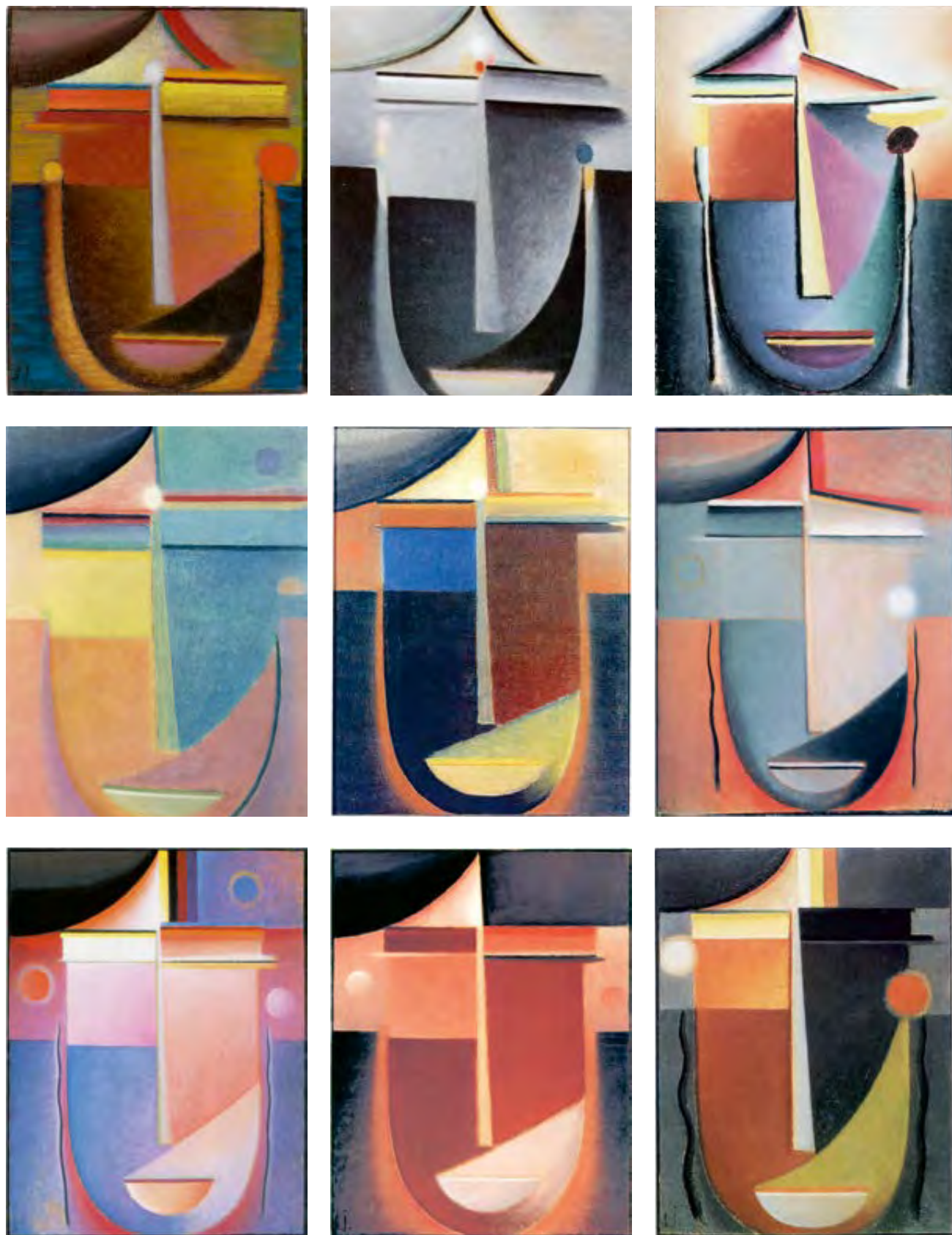
Das Aquarell „Der paukeschlagende Mohr“ von 1912 zeugt von Mackes Faszination für fremde Kulturen und entstand in einer Zeit, in der er sich intensiv mit der Darstellung von Bewegung und Musik auseinandersetzte. Im Zentrum des Bildes sitzt eine dunkelhäutige Figur auf einem Pferd, die eine große Pauke schlägt und eine Gruppe von vier weiteren Reitern anführt. Der Musiker scheint in seiner Bewegung erstarrt, während die rhythmische Komposition eine innere Spannung zwischen Statik und Bewegung suggeriert. Das tiefschwarze Gesicht vermischt sich mit den zahlreichen gleichfarbigen Umrisslinien aus Tusche. Die für Mackes Farbpalette typischen kräftigen Gelb-, Rot-, Orange- und kontrastierenden Grün-, Blau- und Schwarztöne erzeugen eine lebendige Dynamik.

Während des frühen 20. Jahrhunderts waren exotische Motive in Europa weit verbreitet, oft inspiriert von Reisen, Kolonialausstellungen oder der allgemeinen Sehnsucht nach dem Unbekannten. Mackes Werk steht in dieser Tradition, unterscheidet sich aber von anderen Darstellungen durch seinen unverwechselbaren Stil, der sich durch klare Konturen, vereinfachte Formen und eine fast ornamentale Farbgebung auszeichnet.

„Der paukeschlagende Mohr“ ist ein Beispiel für die Möglichkeiten der modernen Malerei und für Mackes Suche nach neuen Ausdrucksformen sowie für seine Fähigkeit, Licht und Form emotionale Qualitäten abzugewinnen. Trotz seines frühen Todes im Ersten Weltkrieg 1914 hinterließ Macke ein beeindruckendes Werk, das ihn zu einem der bedeutendsten deutschen Expressionisten macht.

LS





Susanne Schmid Töne, Klänge, Harmonien – Alexej von Jawlenskys „Abstrakte Köpfe“ als Gesichter der Seele

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs, die Flucht ins Schweizer Exil, der schlagartige Verlust aller Kontakte und Möglichkeiten des künstlerischen Austauschs bedeuteten einen tiefen Einschnitt in Alexej von Jawlenskys Leben und Werk. Er begann in Serien zu arbeiten, in denen er sich Schritt für Schritt von der sichtbaren Wirklichkeit entfernte.

Mit den Werkreihen der „Mystischen Köpfe“, der „Heilandsgesichter“, der „Abstrakten Köpfe“ und der „Meditationen“ macht Jawlensky das menschliche Antlitz zum zentralen Thema seines späten Schaffens. Inspiriert von der Tradition russischer Ikonenmalerei, sieht er im Motiv des Gesichts die einzig gültige Form, um religiöses Empfinden auszudrücken. In den „Abstrakten Köpfen“ stilisiert er das Gesicht zu einer U-Form. Die horizontalen Rechtecke der Augen bilden mit der Nasen-Vertikale eine Kreuzform. Dreieck und Bogenformen für die Stirnpartie, Kreise und Halbkreis für Ohren und Mund sind weitere Elemente des Grundgerüsts, innerhalb dessen sich die farbliche Gestaltung in immer neuen Wandlungen entfaltet. Minimale Veränderungen in den Farbnuancen können einem Bild einen völlig neuen Charakter verleihen, sodass kein abstrakter Kopf dem anderen gleicht.

In „Komposition Nr. 10“ umgibt ein tiefes, geheimnisvoll schimmerndes Blau die untere Hälfte des Gesichts. In der Mitte steigt warm glühendes Orange empor, das sich oben in leuchtenden Rot- und Gelbtönen entzündet. Jawlensky entwickelt eine abstrakte Bildsprache der inneren Klänge und Schwingungen, die, ähnlich wie musikalische Töne und Harmonien, direkt auf die Seele wirken sollen. In all ihren Variationen stehen die „Abstrakten Köpfe“ auch für die Begegnung des Zeitlichen mit der Unendlichkeit, wobei der Maler ganz auf den eigenständigen spirituellen Wert der Farbe vertraut.

„Sagen Sie jedem, dass das kein Gesicht ist. Es ist das nach unten sich Abschießende, das sich nach oben Öffnende, das in der Mitte sich Begegnende. [...] So steht der obere Teil dieser Köpfe für das Göttliche, der untere für das Menschliche und in der Mitte treffen sie sich in einem geistigen Dialog“ (Alexej von Jawlensky, zit. nach: Jawlensky. Neu gesehen, Chemnitz, Museum Gunzenhauser, 2013, S. 50).

Die weitgehende Loslösung seiner Malerei vom Subjektiven und Individuellen wurde von vielen Zeitgenossen mit Befremden aufgenommen. So beklagte Jawlensky bereits 1926: „Niemand will kaufen. Lächerlich – Meine Köpfe, ebenso wie Wein müssen liegen, reifen, dann werden sie besser schmecken [...]. Neue Köpfe man versteht bis jetzt nicht“ (Alexej von Jawlensky an Emmy Scheyer, 2. Juli 1926, zit. nach: Bernd Fähtke, Alexej Jawlensky. Köpfe radiert und gemalt, Wiesbaden 2012, S. 35). Er sollte recht behalten, denn Jawlenskys transzendente Kunst und einzigartige Farbkombinationen finden ihren Widerhall bei zahlreichen Künstlern des 20. Jahrhunderts, etwa in Ernst Wilhelm Nays Scheibenbildern, Mark Rothkos Farbfeldmalerei oder auch in Barnett Newmans subtil monochromen Farbflächen.

Von links nach rechts: Los 72 / Abstrakter Kopf: Inneres Schauen – Nacht. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia / Abstrakter Kopf: Leben und Tod. Norton Simon Museum, Pasadena, Kalifornien / Abstrakter Kopf: Komposition Nr 1 Sonnenaufgang. Harvard University Art Museums (Busch-Reisinger Museum), Cambridge / Abstrakter Kopf: Letztes Licht. Museum Folkwang, Essen / Abstrakter Kopf: Liebe. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / Abstrakter Kopf: Inneres Schauen – Rosiges Licht. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia / Abstrakter Kopf: Rotes Licht. San Francisco Museum of Modern Art / Abstrakter Kopf: Erloschene Glut. Kunstmuseum Bern

72 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Abstrakter Kopf: Komposition Nr. 10“. Um 1924

Öl auf Karton. 41,5 × 32 cm (16 3/8 × 12 5/8 in.).

Unten links monogrammiert: A.J. Werkverzeichnis:
Jawlensky 1223. [3034] Gerahmt.

Provenienz

Rudolf Probst, Dresden/Mannheim (1920er-Jahre,
seitdem in Familienbesitz)

EUR 300.000–400.000

USD 337,000–449,000

In all ihren Variationen stehen die „Abstrakten Köpfe“ auch für die Begegnung des Zeitlichen mit der Unendlichkeit.





Eugen Blume Peter Halleys Geometrie – Abstraktion als omnipräsenter Ausdruck der Industriegesellschaft

Der amerikanische, 1953 in New York geborene Künstler Peter Halley hat in den 1980er-Jahren auf die politischen und ökonomischen Konnotationen geometrisch-abstrakter Werke verwiesen und sich gegen die Vorstellung einer rein ästhetischen Rezeption gewandt. Sein Werk richtete sich im Grunde gegen die Intentionen der Konstruktivisten, Minimalisten oder des Abstrakten Expressionismus, die einerseits die Form nur als Form wahrnehmen wollten oder andererseits abstrakte Farbfelder als Ausdruck einer transzendentalen Ordnung sahen. Zu sehr sind für Halley geometrische Strukturen ein omnipräsenter Ausdruck der Industriegesellschaft geworden, als dass sie eine Ordnung über der Wirklichkeit repräsentieren könnten.

Seine ersten Bilder verstand Halley als eine Art parodistischer Kritik an dem Transzendentalismus von Klassikern wie Barnett Newman, Mark Rothko und anderen. Er übernahm äußerlich gesehen ihre bildnerische Sprache, stellte sie aber in seinen Gemälden und Rauminstallationen in einen narrativen und urbanen Zusammenhang. Farbe und geometrische Gebilde sind für ihn abstrakte Abbilder moderner Architekturen, Konstruktionen und von deren psychosozialen Zusammenhängen. In seiner Malerei versuchte er, eine Alternative zur konventionellen abstrakten oder konkreten Kunst zu entwickeln, die zu intellektuellen Fragestellungen vorzudringen vermag, ohne epigonal oder manieristisch zu wirken. Bereits in der Wahl der Farben unterscheidet er sich grundlegend. Er verzichtet auf die gebräuchlichen Künstlerfarben und verwendete schon zu Beginn der Achtzigerjahre „Day-Glow“-Farben. Die industriell gefertigten Leuchtfarben lassen seine gemalten Zellen und Leitungen gleichsam erglühen. Die Farbe scheint eine organische, sich bewegende Substanz zu bilden, die durch seine Bildräume hindurchfließt. Halley versuchte, die von der Pop-Art begonnene neue Verbindung von Leben und Kunst aufzugreifen und in anderer Weise fortzusetzen.

Halley hat früh begonnen, die Strukturen von Informationstechniken in abstrakte Zeichensysteme zu übersetzen. Seine Bilder spiegeln unter anderem die Gefahren von visuellen Überlastungsstrukturen, die auf destruktive Weise auf Bewusstseinsebenen und soziale Verhältnisse einwirken. In seinen „Prison“ und „Cell Paintings“ nahm er die heutige Dominanz digitaler Produktionen vorweg. Er war einer der ersten bildenden Künstler, die sich kritisch mit der Rolle von Informationssystemen auseinandersetzten. Der Titel „Verschwörungstheorie“ des Bildes von 2002 verweist auf die von absurden Vermutungen attackierte Glaubwürdigkeit von rational begründeten Informationen. Verschwörungstheorien führen in eine Pathologisierung des Denkens. Sie zerstören die Gewissheit, über unsere Umwelt und menschlichen Beziehungen verlässlich urteilen zu können.

Für Halleys Werkprozess sind die Überlegungen der französischen Philosophen Michael Foucault und Jean Baudrillard von zentraler Bedeutung. Halley interessierte Foucaults Diskursanalyse und seine Beschäftigung mit Isolation, Gefangenschaft, Wahnsinn und Baudrillards Verweis auf die Verführungskraft medialer Zeichensysteme, wie die Werbung oder die Massenmedien, die ähnlich wie Drogen Befriedigung nur simulieren. Der Künstler wechselt spielerisch zwischen beiden Auffassungen, die vor allem in seine beeindruckenden Rauminstallationen eingeflossen sind, wie etwa in „The Schirn-Ring“ (2016), „Heterotopia I“ (2019) „Magic Carpet“ (2023) oder „The Mirror Stage“ (2024).

73 Peter Halley

New York 1953 – lebt in New York

„Conspiracy Theory“. 2002

Acryl, teilweise fluoreszierend, und Roll-a-Tex auf
Leinwand (12 Leinwände, montiert in 3 Reihen).

274,5 × 321 cm (108 ⅓ × 126 ⅔ in.). Rückseitig mit
Bleistift zweifach signiert und datiert: Peter Halley
2002. Auf dem Keilrahmen ein Etikett
der Galerie Thaddaeus Ropac. [3275]

Provenienz

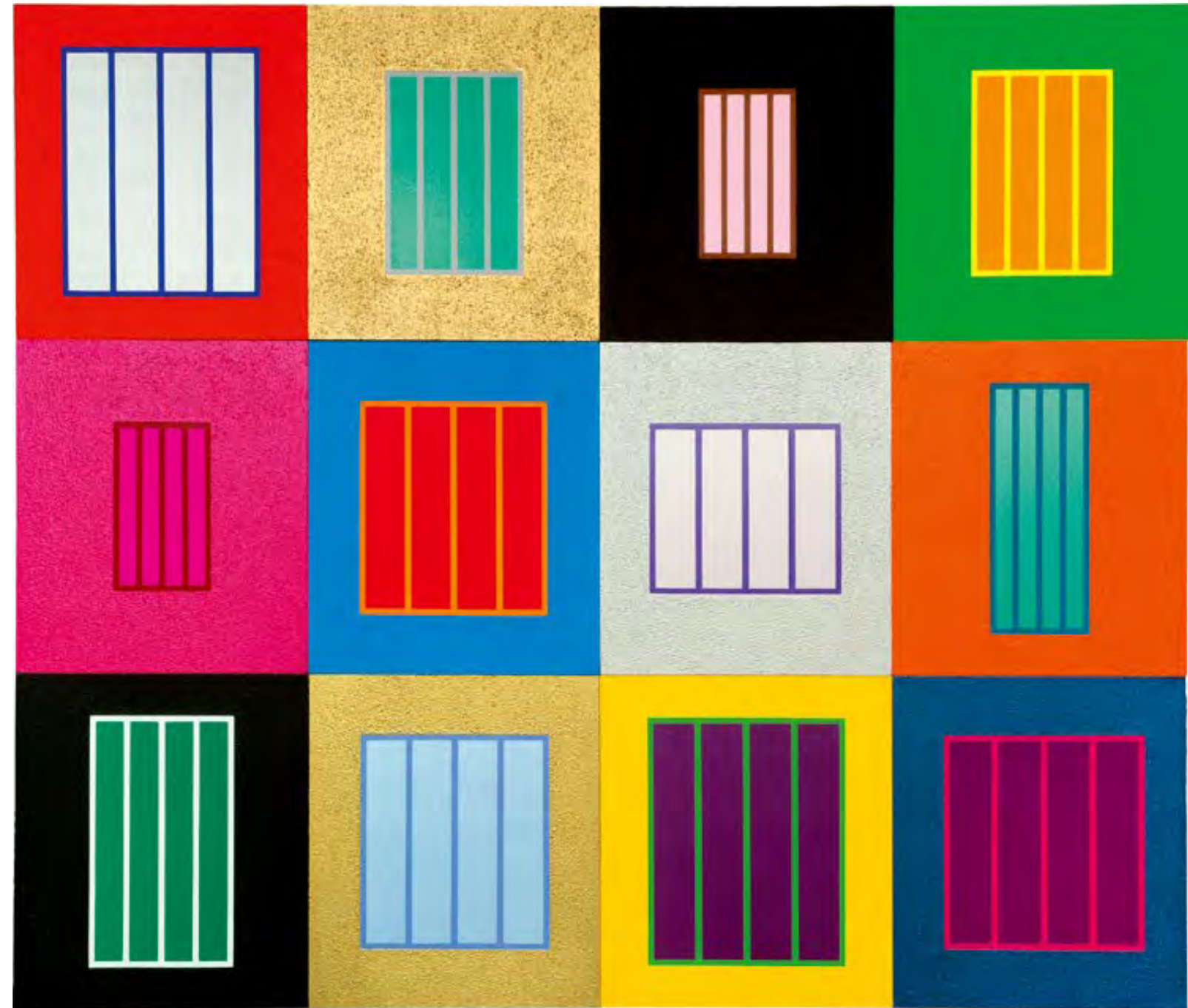
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2008 in der
Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 112,000–169,000

Ausstellung

Peter Halley. Conspiracy Theory. Paris, Thaddaeus
Ropac, 2004 / Peter Halley. Prisons. Jena, Friedrich-
Schiller-Universität, 2014, Abb. S. 49



74 Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

„Zwei Figuren“. 1923

Deckfarbe und Bleistift auf Papier.

30,2 × 22,7 cm (11 7/8 × 8 7/8 in.). Werkverzeichnis:

Gauss/Gutbrod/Baumeister 130 / Ponert 130

(als verschollen registriert). Stellenweise leichte

Bereibungen. [3183]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 25.000–35.000

USD 28,100–39,300

Rechtecke konstituieren Räume, aber es bleibt unklar, ob sie miteinander verbunden sind. Helligkeiten und Größenverhältnisse suggerieren eine einheitliche Perspektive, doch die löst sich schon im nächsten Moment wieder auf. Geometrische Elemente – Kreise, Kreissegmente, Linien, rechte Winkel und noch mehr Rechtecke – formen zwei Figuren, denen diese Gouache ihren Titel verdankt. Ob sie in einer Beziehung stehen, ob sie überhaupt zu einer Beziehung fähig wären, lässt sich auf Anhieb nicht erkennen.

Willi Baumeister stellt mit diesem hervorragenden kleinformatigen Bild von 1923 mehr Fragen, als er Antworten gibt. Die Arbeit gehört noch zu seinem Frühwerk, aber der Künstler zeigt sich hier schon gereift, in Malstil und Komposition absolut sicher und virtuos in der Farbwahl. Helle Töne überwiegen, das aufgetragene Grau des Papiers, das Baumeister für die Zeichnung verwendete, ist Teil des Farbenspektrums.

Pastellgelb, Altrosa, Violett und ein rötliches Altweiß, schmale rote Streifen, die „Zwei Figuren“ Energie und Dynamik verleihen, Schwarz und Dunkelgrau, die die Flächen im Bildraum hin und her springen lassen: All dies erinnert an die Malerei von Oskar Schlemmer aus derselben Zeit. Es beweist aber auch, was den Jüngeren vom vier Monate Älteren trennt und wie eigenständig die Entwicklung Willi Baumeisters verlaufen war, seit sich die zwei während des Studiums an der Kunstakademie Stuttgart bei Adolf Hölzel kennengelernt hatten.

Beide waren mit der französischen Avantgarde schon in jungen Jahren vertraut, doch anders als Schlemmer hatte Baumeister 1911 die Gelegenheit genutzt und war tatsächlich nach Paris gereist. In der schematischen Anlage der Figuren im Bild, in der Betonung der durch die Farbpalette geschaffenen Bewegung und im freien Umgang mit seinen Malmitteln offenbart sich – wie man an „Zwei Figuren“ unschwer sehen kann – der französische Einfluss etwa von Fernand Léger oder Robert Delaunay noch ein gutes Jahrzehnt später. Darin liegt die außerordentliche Qualität dieser Arbeit. UC



75 Kurt Schwitters

Hannover 1887 – 1948 Ambleside/England

„Merzzeichnung 48 (Windmühle)“. 1920

Collage, Farbstift, Aquarell auf Papier. 10,7 × 8,4 cm (16 × 12,5 cm) (4 ¼ × 3 ¼ in. (6 ¼ × 4 ⅞ in.)). Auf dem Original-Passepartout unten links mit Bleistift betitelt: Merzzeichnung 48 (Windmühlen). Werkverzeichnis: Orchard/Schulz 630. [3253] Gerahmt.

Provenienz

Ernst Schwitters, Lysaker (1948–1972) / Privatsammlung, Deutschland (1972 bei Marlborough Fine Art, London, erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 56,200–78,700

Ausstellung

Kurt Schwitters. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1956, Kat.-Nr. 177 / Kurt Schwitters. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1956, Kat.-Nr. 110 / Kurt Schwitters. Lüttich, Musée des Beaux-Arts, 1956 / Kurt Schwitters 1887–1948. Tokio, Minami Gallery, 1960 Kat.-Nr. 18 / Kurt Schwitters. Ulm, Ulmer Museum, 1961 (kein Katalog, Ausstellungsliste N. 6) / Kurt Schwitters. London, Marlborough Fine Art; Zürich, Marlborough Galerie; New York, Marlborough Gallery; Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, 1972/73, Kat.-Nr. 19, Abb. S. 44

Literatur und Abbildung

Isabelle Eswig: Kurt Schwitters. Oxymore ou l’art de la contradiction. Unveröffentl. Typoskript, Diss., Unversität Sorbonne, Paris, 2000, Abb. 389

Man muss zweimal hinsehen, um den Titel dieser Collage zu verstehen. Dann aber erkennt man die Windmühle oder was Schwitters von ihr übrig gelassen hat: Leicht schräg gestellt, ist sie wahrscheinlich das einzige Element der „Merzzeichnung 48“, das der Künstler tatsächlich eigenhändig gezeichnet hat – mit einigen wenigen Strichen. Doch mehr noch als die Ökonomie, immerhin war es ein Schriftzug der Commerzbank, der Schwitters dazu brachte, seine Kunst „Merzkunst“ zu nennen, war der Humor der Brennstoff, der den Motor seiner Schöpferkraft zum Laufen brachte.

Zeit seines Lebens hatte sich der gebürtige Hannoveraner gegen Versuche der Vereinnahmung verwahrt. Die Zugehörigkeit zu bestimmten Künstlergruppen oder sonstigen Vereinigungen wies er vehement von sich. Das machte ihn unter den Dadaisten, denen er später gern zugerechnet wurde, nicht unbedingt beliebt. Dabei gab es nur wenige andere, die den Wesenskern der Moderne so exakt auf den Punkt brachten wie Kurt Schwitters.

Auch auf der fast rührend kleinformatigen „Merzzeichnung 48 (Windmühle)“ kommt so eine Menge zusammen, was nicht unbedingt zusammengehört. Papierschnipsel, Zeitungsausschnitte, etwas, das aussieht wie das Vorsatzblatt eines Buches, Buchstaben – ein „eim“, ein „R“, ein „B“, ein „eit 1919/20“, was man als vom Künstler vorgenommene Datierung seiner Arbeit verstehen könnte: Sinn ergibt hier erst einmal gar nichts. Und genau darin, in der Simultanität der unterschiedlichsten Ereignisse, Äußerungen, Sichtweisen, liegt für Schwitters, das macht er mit dieser Collage deutlich, der Sinn überhaupt und an sich.

Den Charakter einer ganzen Epoche, die, wenn man so will, bis heute andauert, auf einer Bühne mit den Maßen 10,7 mal 8,4 Zentimeter zu formulieren – das ist Schwitters’ unerreichte, zum Greifen nahe große Kunst, nicht mehr, nicht weniger.

UC



Originalgröße

76^R Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto bei Locarno

„Wind von links unten“. 1923

Ölpause und Aquarell auf Bütten auf Karton.
37,4 × 24,8 cm (43,5 × 29,5 cm) (14 ¾ × 9 ¾ in.
(17 ⅙ × 11 ⅙ in.)). Oben links mit Feder in Schwarz
signiert: Klee. Auf dem Karton unten Mitte mit Feder
in Schwarz datiert, bezeichnet und betitelt: 1923 117
Wind von links unten. Auf der Rückpappe Etiketten
der Paul Kantor Gallery, Beverly Hills, der New Gallery,
New York, des Sammlers F. C. Schang sowie der
Ausstellungen Bern 1956 und Jerusalem 1988 (s.u.).
Dort auch zwei Ausstellungsetiketten mit unter-
schiedlichen Nummern des Minneapolis Art Institute.
Werkverzeichnis: Paul-Klee-Stiftung 3211. Das Werk
ist im Archiv der Paul-Klee-Stiftung, Bern, unter der
Nummer 1923/117 registriert. [3028] Gerahmt.

Provenienz

Lily Klee, Bern (1940–1946) / Klee-Gesellschaft, Bern
(1946–1949) / Galerie Siegfried Rosengart, Luzern
(1949) / Israel Ber Neumann (Graphisches Kabinett,
New Art Circle, Neumann Gallery), Berlin/New York
(1949 bis spätestens 1951) / Frederik C. Schang, South
Norwalk/New York (frühestens 1951 bis spätestens
1959) / Eugene Victor Thaw & Co., New York / The
New Gallery, New York / Paul Kantor Gallery, Beverly
Hills / Norman Granz, London/Breganzona/Beverly
Hills/Genf (bis 1966) / Privatsammlung, Schweiz (1966
bei Klipstein & Kornfeld, Bern, erworben) / Privat-
sammlung, Berlin (1997 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 180.000–240.000
USD 202,000–270,000

Ausstellung

Paul Klee. Dresden, Galerie Neue Kunst Fides, 1924 /
Paul Klee. Zweite Gesamtausstellung 1920–1925. 100.
Ausst. München, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, 1925,
Nr. 92 / Paintings by Paul Klee 1879–1940. Palm Beach,
Society of the 4 Arts, 1951, Nr. 23 / Paul Klee. Collec-
tion of F. C. Schang. South Norwalk, 1952, Nr. 11 / Paul
Klee. Collection of F. C. Schang. South Norwalk, 1953,
Nr. 19 / 40 Works by Paul Klee from the Collection of
F. C. Schang. Minneapolis, Minneapolis Institute of
Art, 1955, Nr. 11 / Paul Klee, Ausstellung in Verbindung
mit der Paul-Klee-Stiftung. Bern, Kunstmuseum, 1956,
Kat.-Nr. 498 / Third Bi-Annual Exhibition of Paintings
and Drawings by Paul Klee. New York, Saidenberg Gallery,
1957, Kat.-Nr. 16 / Paul Klee (1879–1940). Collection of
F. C. Schang. New York, 111 West 57th Street, 1959,
Nr. 15 / Monet to Matisse, Modern Masters from Swiss
Private Collections. Jerusalem, The Israel Museum,
1988, S. 74, Abb. S. 75 / Malerei im Prisma. Freundes-
kreis Sonia und Robert Delaunay. Köln, Galerie Gmur-
zynska, 1991, S. 188, Abb. S. 189

Literatur und Abbildung

F. C. Schang: Paul Klee (1879–1940), Collection of F. C.
Schang. New York, 1955, Nr. 15 / F. C. Schang: Paul
Klee (1879–1940), Collection of F. C. Schang. New York,
1957, Nr. 17 / Auktion 121: Moderne Kunst des 19. und
20. Jahrhunderts. Bern, Kornfeld & Klipstein, 1966,
Kat.-Nr. 481, m. Abb. / Mark Rosenthal: Paul Klee’s
„Tightrope-Walker“. An Exercise in Balance. In: Arts
Magazine. Bd. 53, Nr. 1, September 1978, S. 106–111,
hier S. 111 / Mark Rosenthal: Paul Klee and the Arrow.
Dissertation, The University of Iowa, 1979, S. 155, m.
Abb. / Auktion 56: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa
Grisebach Auktionen, 30.5.1997, Kat.-Nr. 44, m. Abb. /
Shelly Cordulac: Navigating Klee. In: Pantheon, 56.
Jg., 1998, S. 141–153, hier S. 144 / Katja Schenker:
Titel-Bild-Gedicht. Paul Klee, „Einst dem Grau der
Nacht enttaucht ...“ 1918.17. In: Georges-Bloch-Jahr-
buch des Kunsthistorischen Instituts der Universität
Zürich, Bd. 5, 1998, S. 137–155, hier S. 141 / Brigitte
Uhde-Stahl: Paul Klees geheime Symbolik. Berlin,
Gebr. Mann, 2018, S. 151

Wir danken Dr. Marie Kakinuma, Zentrum Paul Klee, Bern,
für freundliche Hinweise.

Unser zartes Aquarell des Bauhaus-Meisters Paul Klee schim-
mert in einem duftigen Rosa, dessen Frische auch über hun-
dert Jahre nach seiner Entstehung besticht. Das Blatt entsteht
im wichtigen Jahr 1923: Im Februar findet im Kronprinzenpalais
in Berlin eine Einzelausstellung mit über 250 Arbeiten Klees
statt, und das Staatliche Bauhaus in Weimar bereitet sich auf
seine erste Leistungsschau vor. Die Vorbereitungen für die
Bauhaus-Ausstellung 1923 nehmen alle Kräfte in Anspruch.

Neben alldem gelingt Klee eine leichte, humorige Fanta-
sie eines Ritters in Rüstung in grotesker Verrenkung: Ihn hat
der durch Richtungspfeile gekennzeichnete Wind von links
unten umgepustet. Schon der Kunsthistoriker und Publizist
Will Grohmann dankte Klee für seine Bildtitel, die dem visuel-
len Erleben stets eine semantische Ebene und poetische
Zugänglichkeit hinzufügen: „Klee ist hilfsbereit, ganz selten nur
fehlt eine Unterschrift, die selbst dem Außenstehenden den
Schlüssel in die Hand gibt“ (Will Grohmann: Paul Klee 1923/24,
in: Der Cicerone, XVI. Jg., H. 17, S. 787).

Bereits im Jahr nach der Entstehung kommt unser Blatt
im Mai 1924 in der Galerie Neue Kunst Fides in Dresden zur
Ausstellung. Erneut wird es im Mai/Juni 1925 in München
gezeigt. Es ist die 100. Ausstellung der Avantgarde-Galerie von
Hans Goltz, die fünf Jahre nach der ersten Gesamtschau Klees
bei Goltz stattfindet und den neuesten, zwischen 1920 und
1925 entstandenen Werken gewidmet ist. Wilhelm Hausenstein
berichtet von der überwältigenden Fülle der Ausstellung und
konstatiert, Klees Kunst sei „ein Zentrum der Zeit“. Außerdem
zeuge seine Kunst „von radikaler Haltung“, schwärmt der
Kunstkritiker in der Frankfurter Zeitung (Wilhelm Hausenstein:
Paul Klee. Ausstellung bei Hans Goltz in München, in: Frankfur-
ter Zeitung, Jg. 69, Nr. 385 v. 26. Mai 1925).

GK





Susanne Schmid Vom Licht ins Dunkel – Oskar Schlemmers Rückzug ins Innere ab 1935

Zwei Personen sitzen an einem Tisch, die eine versonnen und mit gesenktem Blick, die andere ein unsichtbares Gegenüber fixierend. Ihre Hände begegnen sich flüchtig in einer sich verschließenden und einer sich öffnenden Geste. Im Hintergrund markieren drei weitere Figuren die Raumtiefe. Im Gegensatz zur Formstrenge und den lichtdurchfluteten, wohlgeordneten Räumen aus Oskar Schlemmers Bauhaus-Zeit hat das vorliegende Interieur keine Begrenzung, erscheint ausschnitthaft und von einer geheimnisvoll unergründlichen Atmosphäre erfasst. Zwischen den Figuren tanzt flackerndes Licht, wirft unruhige Schatten und taucht den Raum in wechselhaftes Helldunkel.

Die Verdunkelung in Oskar Schlemmers Bildern gilt als bildnerische Reflexion seiner damaligen Lebenssituation. Auch der Künstler selbst hat das so gesehen: „Denn ich komme vom Hellen, Allzuhellen und gehe ins Dunkel, aus natürlichen und, fast möchte ich sagen: politischen Gründen. Aus natürlichen, weil sich noch immer die Extreme berühren und auf allzu viel Licht der Schatten folgte. Aus politischen? – Ja nun, um bewusst ins Dunkel zu treten, um sich zu reservieren, was mir möglich erscheint, wenn aus einem fast schwarzen Grund nur wenig Helligkeiten aufleuchten“ (Oskar Schlemmer, Brief an Hans Molfenter vom 15. Juli 1935).

Infolge der fortschreitenden Diffamierungskampagnen der Nationalsozialisten hatte sich Schlemmer im Frühjahr 1935 mit seiner Familie ins südbadische Eichberg zurückgezogen. Karin von Maur schreibt hierzu: „Wie er es verstand, aus der Not eine künstlerische Tugend zu machen, bezeugt die Wahl seiner Techniken in den Eichberger Jahren. Denn damals stand ihm nur ein kleines Stübchen als Arbeitsraum zur Verfügung und wenig Geld für die Beschaffung von Leinwänden [...]. So war die Benutzung von Ölpapier als Malgrund einerseits durch die Umstände motiviert – wichtig war auch, dass Papierarbeiten vor unliebsamen Besuchern leichter versteckt und weggeschafft werden konnten – andererseits entsprach sie aber auch seinem Ausdrucksbedürfnis. Das gelbe, glänzende, glatte Ölpapier bot ja einen transparenten, warm getönten Grund, der sich in die Farb-anlage einbeziehen ließ und eine zügige Pinselführung erlaubte“ (Karin v Maur: Oskar Schlemmer – Band 1: Monographie. München 1979, S. 280).

Tischgesellschaften gehören zu Oskar Schlemmers wiederkehrendem Motiv-Repertoire, in dem er systematisch die Beziehungen zwischen Figuren und Figurengruppen in einer präzisen erdachten räumlichen Situation erkundet. In der „Szene am Tisch“ wird nun das Formenvokabular durch schraffurartige Pinselstriche in vibrierende Schwingung versetzt. Die Gestalten erhalten eine starke, vom Licht modellierte Präsenz, die gesamte Szenerie eine melancholische Grundstimmung. Aus dem gemeinsam bespielten, rational definierten Raum ist eine menschliche Schicksalsgemeinschaft geworden.

77 Oskar Schlemmer

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

„Szene am Tisch II“. 1937

Öl auf Ölpapier auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.
65 × 48 cm (25 5/8 × 18 7/8 in.). Unten rechts abgekürzt
datiert: 1327 [d.i. 13.2.37]. Werkverzeichnis: von Maur
G 370. [3029] Gerahmt.

Provenienz

Tut Schlemmer / Privatsammlung, Süddeutschland /
Privatsammlung, Turin / Roman Norbert Ketterer,
Campione / Privatsammlung, Mannheim / Privat-
sammlung, Berlin (2003 in der Galerie Pels-Leusden,
Berlin, erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 225,000–337,000

Ausstellung

Baumeister und Schlemmer. Berlin, Galerie Gerd
Rosen, 1946, o. Nr. („Am Tisch“) / Oskar Schlemmer.
Spätwerke 1935–1942. Wuppertal, Kunst- und Museums-
verein; Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, 1962/63,
Kat.-Nr. 15

Literatur und Abbildung

Hans Hildebrandt: Oskar Schlemmer. München, Prestel,
1952, Nr. 343 / Das Schönste, Jg. VIII, Nr. 4, April 1962,
Abb. S. 48 (Vorschau auf die Ketterer-Auktion) /
Auktion 37: Moderne Kunst, 1. Teil. Stuttgart, Stutt-
garter Kunstkabinett, 1962, Kat.-Nr. 438, Abb. Tf. 145
/ R[oman] N[orbert] Ketterer, Moderne Kunst (II),
Campione, R. N. Ketterer, 1963, S. 153, Abb. S. 154 /
Auktion: German & Austrian Art. London, Sotheby's,
10.10.2001, Kat.-Nr. 64 („Am Tisch II“)



78 Rudolf Belling

Berlin 1886 – 1972 Krailling b. München

„Fabeltier, sog. „Horchtier““ (Kühlerfigur für die Autofirma Horch). 1926

Bronze mit goldbrauner Patina. 9,8 × 10,3 × 9 cm (3 7⁄8 × 4 × 3 1⁄2 in.). Auf der Unterseite des Schwanzes signiert und datiert: R. BELLING 1923 [!]. Werkverzeichnis: Nerdinger 53 / Hofmann 39. Einer von 10 Güssen. Guß nach 1945. [3052]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (2002 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 15.000–20.000

USD 16,900–22,500

Literatur und Abbildung

Auktion 104: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 29.11.2002, Kat.-Nr. 66, m. Abb.

Mit seinem Frauenkopf, heute in der Neuen Nationalgalerie Berlin, schuf er 1925 eine Ikone der Zwanzigerjahre. Auch seine ein Jahr zuvor entstandene kubistisch-konstruktivistische Skulptur „Dreiklang“ gehört zu den Hauptwerken der klassischen Moderne in Deutschland (und befindet sich ebenfalls in der Sammlung der Neuen Nationalgalerie). Dennoch sah sich Rudolf Belling selbst nicht in erster Linie als Künstler, sondern eher als Handwerker.

Vor dem Ersten Weltkrieg lernte der gebürtige Berliner den Architekten Hans Poelzig, den Theaterimpresario Max Reinhardt und dessen ersten Bühnenbildner Ernst Stern kennen – und widmete sich bald ebenfalls der Bühnenbildnerei. 1914 arbeitete er an Paul Wegeners epochalem Stummfilm „Der Golem“ mit, wo er für Maske und Kostüme verantwortlich zeichnete. 1919 war Belling Mitbegründer der Novembergruppe und gehörte deren Ausstellungskommission an. Er entwarf Werbetafeln und Schaufenster im Art-déco-Stil und kooperierte mit in den Zwanzigerjahren sehr bekannten Architekten wie Arthur Korn und Walter Würzbach.

Angeichts der Vielfalt seiner Interessen erstaunt es nicht, dass Rudolf Belling 1926 das sogenannte „Horchtier“ erfand. Von Weitem erinnert das possierliche Geschöpf an eine Mischung aus Elefant und Fledermaus, tatsächlich handelte es sich dabei aber – an der runden Plinthe zu erkennen – um eine Kühlerfigur für die Automarke Horch. Die Firma war in den ersten drei Jahrzehnten vor der Fusion mit Audi der mit Abstand erfolgreichste Hersteller von Automobilen der Oberklasse – weit vor Konkurrenten wie Maybach und Mercedes-Benz.

Die Zusammenlegung der Unternehmen Horch, Audi, DKW und Wanderer zur Autounion war auch der Grund, dass das wie aufhorchend den Kopf zur Seite drehende „Horch-Tier“ nie in Serie ging – es gab die Firma Horch einfach nicht mehr. Das mag man bedauern, gerade wenn man die Kühlerfigur mit anderen vergleicht. Der Mercedes-Stern, der Spirit of Ecstasy von Rolls-Royce, das Bentley-B, sie wirken daneben recht banal. So jedoch blieb das „Fabeltier“ von Rudolf Belling, was es war: ein bezaubernd schräges Art-déco-Kunstwerk mit einer Auflage von zehn Exemplaren.

UC



79 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Dame mit Hund“. 1920

Kohle auf Papier. 64,2 × 47,3 cm (25 ¼ × 18 ⅝ in.).

Unten links betitelt: Dame mit Hund. Unten rechts signiert und datiert: DIX 20. Werkverzeichnis: Lorenz EDV 1.3.21. Etwas fleckig, Randmängel. [3029] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Nierendorf, Berlin (1961–1973 von Otto Dix in Kommission erhalten) / Nachlass Otto Dix, Hemmenhofen / Privatsammlung, Berlin / Privatsammlung, Berlin (2000 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 30.000–40.000

USD 33,700–44,900

Ausstellung

Kunst in Dresden. 18.–20. Jahrhundert. Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Heidelberger Kunstverein, 1964, Kat.-Nr. 122

Literatur und Abbildung

Galerie Nierendorf, Berlin (Hg.): Otto Dix. Berlin, Galerie Nierendorf, 1966, Kat.-Nr. 70, m. Abb. / Brigid S. Barton: Otto Dix and Die neue Sachlichkeit 1918–1925. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, III.C.78 / Auktion 79: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 26.5.2000, Kat.-Nr. 41, m. Abb.

Wie wenige andere Künstler hat Otto Dix es verstanden, die Gesellschaft der Weimarer Republik zu porträtieren. Verlorene Existenzen, Mörder und Dichter, Honoratioren, Prostituierte, Schauspielerinnen, Galeristen und Kunstsammler, sie alle hat Dix in einer Mischung aus ätzender Anteilnahme und liebevoller Distanz gemalt. Und obwohl Dix zu den Künstlern gehörte, die in der Ausstellung der Kunsthalle Mannheim zum hundertjährigen Jubiläum der „kühlen“ Neuen Sachlichkeit vertreten waren, überwog bei ihm oft letztere. Auch bei dieser sich gerade ankleidenden Frau sollte man das Wort „Dame“ im Titel in Anführungszeichen setzen: Sie ist nur einen Finger breit entfernt von der Karikatur.

Gleichzeitig hat Dix dafür gesorgt, dass sie wirkt wie eine, die eindeutig Herrin der Lage ist. Denn wenn nicht alles täuscht, kann man in dieser Zeichnung noch etwas anderes erkennen: eine bei Dix ungewöhnliche Sympathie für sein Gegenüber. Diese „Dame mit Hund“ ist nicht die lächerliche Figur, für die man sie auf den ersten Blick halten könnte. Die Rolle hat Dix dem zweiten Protagonisten auf dem Blatt vorbehalten.

Der Hund im Schoß der Frau ist so winzig, dass man ihn erst beim genauen Betrachten sieht. Und man sollte nicht vergessen, dass Dix 1920, in dem Jahr, in dem er „Dame mit Hund“ schuf, an der in die Kunstgeschichte eingegangenen Ersten Internationalen Dada-Messe in Berlin teilnahm. Dada stand nicht nur für den Versuch, eine anti-bürgerliche Kunst zu etablieren, Hannah Höch, Max Ernst, Raoul Hausmann oder John Heartfield arbeiteten auch gern mit Symbolen und Attributen.

Deshalb liegt es nicht allzu fern, das Hündchen auf dem Schoß der selbstbewusst den Kopf reckenden, breitbeinig dasitzenden Frau als eine Art Stellvertreter zu interpretieren. Dann wäre die lachhaft kleine Kreatur der Mann, der vorhin als Freier die Dienste der Dame in Anspruch genommen hat. Undenkbar? Bei Otto Dix ist nichts undenkbar. UC



80 William N. Copley

New York 1919 – 1996 Key West/Florida

„LA STRADA“. 1974
Acryl auf Leinwand. 116,5 × 89,5 cm (45 7⁄8 × 35 1⁄4 in.).
Unten mittig links signiert und datiert: CPLY 74. Auf dem Keilrahmen mit Bleistift betitelt: LA STRADA. Ebendort ein Etikett der Paul Kasmin Gallery, New York. [3275] Im Künstlerrahmen.

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2010 in der Paul Kasmin Gallery, New York, erworben)

EUR 60.000–80.000
USD 67,400–89,900

Ausstellung
William N. Copley. X-Rated. New York, Paul Kasmin Gallery, 2010, Abb. S. 119 („Pin-Up“)

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

William Copley hatte als Maler ungewöhnliche Voraussetzungen. Je nachdem ob man Händler, Sammler oder Künstler ist, hat man einen anderen Blick auf die Kunstgeschichte, Künstler, den Markt und das Sammeln. Copley kannte all diese Blickwinkel, denn er hatte eine große surrealistische Kunstsammlung, die er 1979 bei Sotheby’s für die damalige Rekordsumme von 6 Millionen Dollar verkaufte. Er hat gehandelt und Künstler aufgebaut und trieb ab 1963 seine eigene künstlerische Karriere voran. Auf diese Weise hat er sich ein fundiertes und interdisziplinäres Wissen angeeignet, auf das er auch als Künstler zurückgreifen kann. In „LA STRADA“ von 1974 setzt der Künstler dieses Wissen meisterlich um.

Ein weiblicher Akt rekelte sich vor einem blauen, mit rosa Blumen dekorierten Hintergrund. Die Frau ist ganz in Weiß gehalten und mit einer schwarzen Konturlinie umzogen. Ein viel zu kleiner Kopf ist nach rechts verschoben, der Oberkörper mit den breiten Schultern und den großen Brüsten passt proportional nicht zum Unterkörper, die Hände und Finger scheinen deformiert, die zum Teil mit einem Tuch bedeckte Schambehaarung ist exakt rechteckig, und eine Blume der Tapete hat den Weg auf den Oberschenkel des Akts gefunden. Durch den extremen Bildausschnitt, die verzerrten Proportionen und den leicht nach hinten gebeugtem Körper liegt der Fokus auf den Brüsten der Frau. Die gesamte Komposition besticht durch ihre Flächigkeit.

Gekonnt kombiniert Copley hier unterschiedliche Aspekte der Kunstgeschichte. Die Darstellung des Akts mit den verzerrten Proportionen, dem verrückten Kopf und den deformierten Händen mutet surrealistisch an. Die Idee des Pin-ups, wenn auch in einer anderen Darstellungsweise, findet sich etwa bei Mel Ramos. Ebenso sind die Flächigkeit, die Konturlinie und das Comichafte Elemente der Pop-Art. Die ungewöhnliche Proportionierung und Haltung des Akts erinnert an die späten Akte Picassos, die man vor allem aus dessen Druckgrafiken kennt.

Die Frühformen des Pin-ups findet man in den 1910er-Jahren als Grafiken, die dann in hohen Auflagen als Postkarten verkauft wurden. Zwischen den 1920er- und 1970er-Jahren wurden sie unter anderem in Groschenromanen und Zeitschriften abgedruckt, wodurch sie eine extrem hohe Verbreitung fanden. Einen enormen Verbreitungsschub erfuhren die Pin-ups dann im Zweiten Weltkrieg durch die US-Soldaten, oft wurden sie auch auf Kampfflugzeuge gemalt (sogenannte Nose-Art). Erst in den 1980er-Jahren werden Pin-ups durch Künstler wie Mel Ramos oder Tom Wesselmann zur Kunstform.

In der Regel spielen Pin-up-Darstellungen mit erotischen Anspielungen: der kesse Blick des jungen Modells über die Schulter, ein vom Wind hochfliegender Rock, das leicht durchsichtige Negligé – was sich wohl durch die große Verbreitung in Magazinen und Groschenroman erklärt. Mit Verwendung der Idee des Pin-ups in der bildenden Kunst spielt der Akt, wie im vorliegenden Werk, dann aber auch eine große Rolle.

SSt



81 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Lude (Zuhälter)“. 1923

Aquarell auf festem Papier. 50 × 45,1 cm (19 5⁄8 × 17 ¾ in.).
Unten rechts mit Bleistift signiert DIX. Auf der
Schmuckrahmenrückseite ein Etikett zur Ausstellung
Hamburg 2007 (s.u.). Werkverzeichnis: Pfäffle A/G
1923/2. [3022] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Italien / Privatsammlung, Nord-
deutschland

EUR 70.000–90.000

USD 78,700–101,100

Ausstellung

Otto Dix. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik
aus den Jahren 1914 bis 1950. Freiburg, Kunstverein,
1950, Kat.-Nr. 67 / Otto Dix. Gemälde, Aquarelle,
Zeichnungen, Druckgraphik. Düsseldorf, Kunstmuseum,
1960, Kat.-Nr. 140, Abb. S. 33 / Otto Dix. Bilder, Aqua-
relle, Zeichnungen, das graphische Gesamtwerk 1913–
1960. Berlin, Galerie Nierendorf, Kat.-Nr. 53, Abb.
S. 12 / Otto Dix. Ölgemälde 1913–1963, Aquarelle, Das
graphische Werk. Berlin, Kongresshalle, 1963, Kat.-
Nr. 123 / Otto Dix. Personale retrospectiva. Mailand,
Galleria del Levante, 1964, Kat.-Nr. 33, m. Abb. / Le
Arti. Nr. 12, Dez. 1964, Abb. S. 39 / Aspekte der Neuen
Sachlichkeit. München, Galleria del Levante, 1968,
Kat.-Nr. 10, m. Abb. / Geisterbahn und Glanzrevue.
Otto Dix – Aquarelle und Gouachen. Hamburg, Buce-
rius Kunstforum, 2007, Kat.-Nr. 66, Abb. S. 116

Literatur und Abbildung

Brigid S. Barton: Otto Dix and die neue Sachlichkeit
1918–1925. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, S. 144,
Nr. VI.B.26

Otto Dix ist einer der herausragenden Porträtisten des 20.
Jahrhunderts. Er war ein Meister darin, in Form von zuspitzen-
der und häufig überzeichnender Weise Charakterköpfe zu
modellieren. Meist im Profil gehalten, verschwimmen die
Grenzen zwischen Person und Kunstfigur, das Charakteristisch-
Individuelle wird zum Prägnant-Typischen gewendet.

Unser Männerporträt eines Zuhälters gehört zu den
Bildnissen, die der sogenannten Halbwelt entstammen,
denn porträtwürdig waren für Dix nicht nur die Vertreter
der geistigen Elite, der Boheme oder berühmte und bekannte
Persönlichkeiten. Genauso faszinierend waren die am Rande
der Gesellschaft stehenden Individuen. Dix hatte ein großes
Interesse an Typen, wobei ihn das Triste, das Alltägliche, von
der Norm Abweichende und Sonderbare am meisten reizte.
Allerdings ist nicht immer ganz klar nachzuvollziehen, ob ein
lebendes Modell verwendet wurde oder ob es sich um eine
freie Umsetzung von Bildvorlagen handelte.

Berühmt sind die vielen Darstellungen von Prostituierten,
die aus wirtschaftlicher Not ihre Körper verkaufen muss-
ten, um im Elend der 1920er-Jahre zu überleben. Hier nun die
etwas finstere Gestalt des Zuhälters, der seinerseits die Not
der Frauen ausbeutet, da sie einen Teil ihres Verdienstes an
ihn abgeben mussten, der aber oft genug auch als deren
Beschützer fungiert. Gleichwohl ist auch dieser Mann ein Teil
dieser Elendsgesellschaft, wobei er eher auf der Gewinner-
seite zu stehen scheint. Gut gekleidet in einen karierten Man-
tel, roten Schal und Ballonmütze, fixiert den Betrachter ein
hagerer Mensch mit blutunterlaufenen Augen, eingefallenen
Wangen, aber äußerst lebendigem Blick. Eine auffällige Farb-
gebung beherrscht dieses Bildnis: Kräftiges Rotbraun im
Hintergrund und in Schal und Mütze unterstreicht das leicht
Zwielichtige und Dämonische dieses Mannes.

Dix hat seine Aquarell-Bildnisse oft derart gestaltet. Der
neutrale Hintergrund korrespondiert mit der Farbigkeit der
Figur; durch die Konzentration auf das Brustbild fallen Attri-
bute weg, der Künstler fokussiert sich ganz auf den Ausdruck
und damit den Charakter des Dargestellten. Man fühlt sich an
die Figur des Macheath, besser bekannt als Mackie Messer,
aus der Brechtschen Dreigroschenoper erinnert – ein charis-
matischer, aber auch skrupelloser Gangster, „und sein Messer,
das sieht man nicht“.

Seit 1923 war der Kunsthändler Karl Nierendorf aus
Köln Dix’ Generalvertreter und kümmerte sich um den Ver-
kauf seiner Werke. Die Inflation traf 1923 auch den Kunst-
markt – Aquarelle konnte Nierendorf noch leichter absetzen
als Gemälde. Auch deshalb erreichte die Aquarellproduk-
tion in den Düsseldorfer Jahren von Dix zwischen 1922 und
1924 mit nahezu 400 Exemplaren einen Höhepunkt. Das vor-
liegende Porträt gehört sicher zu den herausragenden Wer-
ken dieser so wichtigen Schaffenszeit.

KvK



Felicitas von Woedtke Südsterne, oder wie Rainer Fetting die Mauer versetzte



Fast der komplette vordere Bildraum wird von der spärlich beleuchteten Mauer dominiert, darüber glüht ein blutroter Abendhimmel. Das Schiff der Kirche am Südsterne wirkt zwischen den hohen Mauern, die sie umschließen, geradezu zierlich. Am Horizont ist der Fernsehturm am Alexanderplatz zu erkennen, Wahrzeichen Ost-Berlins. Eine einzige Laterne beleuchtet die Wachanlage, im Wachturm erkennt man spärlich die Silhouette eines Menschen. Der Blick geht von schräg oben über die Mauer, als schäue man aus dem Fenster eines angrenzenden Hauses. Doch etwas stimmt nicht – die Mauer kreuzte nie den Südsterne in Kreuzberg. Rainer Fetting hatte sie kurzerhand dorthin verlegt und gaukelt uns den vermeintlichen Blick aus seinem Atelier nur vor: „[man] spürte die ja überall in Berlin, aus dem Grunde habe ich sie verlegt, weil sie so aberwitzig war ...“

Rainer Fetting kam 1972 aus Wilhelmshaven in das geteilte Berlin und begann ein Studium an der Hochschule der Künste. Er wurde unter anderem Schüler von Karl Horst Hödicke und tauchte schnell in die Berliner Künstlerszene ein. Aufsehen erregte er ab Ende der 1970er-Jahre als einer der „Moritzboys“, benannt nach der Selbsthilfegalerie am Moritzplatz, die er zusammen mit Künstlerkollegen wie Helmut Middendorf, Salomé und Bernd Zimmer begründete. Die jungen Künstler sorgten bald als die „Neuen Wilden“ für Furore, indem sie dem in der Bundesrepublik dominierenden Minimalismus und der Abstraktion ihre kraftvollen Figurationen entgegenhielten.

1977 malte Fetting sein erstes Mauerbild, dem er viele folgen ließ. Unseres ist in seiner drängenden Komposition und farblichen Dynamik ohne Zweifel eines der herausragenden. Die Mauer ist hier ein Fremdkörper, eine offene Wunde, die den Stadtraum beherrscht. Der Fernsehturm am Horizont macht gleichzeitig deutlich, wie nah sich beide Teile Berlins trotzdem waren, unter demselben dramatischen Himmel.

West-Berlin war zwar Teil der Bundesrepublik, und doch war es nicht nur geografisch weit entfernt vom westdeutschen „Festland“. Nicht wenige kamen, um der Wehrpflicht zu entgehen, Künstler und Künstlerinnen fanden unzählige verlassene Wohnungen und Fabrikgebäude, um riesige Ateliers und Ausstellungsflächen zu beziehen. Es war ein Ort, um mit wenig Geld viel Kunst zu machen. Der Inselcharakter West-Berlins machte die blühende Subkultur erst so richtig möglich. Weit weg von der Mehrheitsgesellschaft der Bundesrepublik konnten sich hier die Außenseiter und Paradiesvögel zu Hause fühlen, über die die braven Bundesbürger nur die Nase rümpften. „I never felt as free as I did in Berlin“, sagte selbst David Bowie später über seine Zeit in der Stadt in den 1970ern. Freiheit und Unfreiheit lagen im Schatten der Mauer eng beieinander. Fetting war homosexuell – in der BRD wurden bis 1994 sexuelle Handlungen zwischen Männern noch gesetzlich verfolgt. In Berlin malte er seine Freunde nackt und unverhohlen erotisch, die jungen Künstler trauten sich auf ihrer kleinen Insel. Das Leben mitten im Zentrum des Kalten Krieges war wie der Tanz auf dem Vulkan; wie sollte man dem besser begegnen als mit Hedonismus und Exzess. Da geriet selbst die Mauer aus der Bahn. Fettings Vorstellungskraft vermochte sie zu versetzen, aber nicht ganz einzureißen. Ein Jahr nach Entstehen dieser Arbeit war es aber doch so weit.

Fetting zog es mit dem wachsenden Erfolg schon seit 1983 regelmäßig nach New York. Die Insel West-Berlin war ihm längst zu klein geworden.

82 Rainer Fetting

Wilhelmshaven 1949 – lebt in Berlin

„Mauer am Südstern“. 1989

Öl auf Leinwand. 180 × 240 cm (70 7/8 × 94 1/2 in.).

Rückseitig mit Kreide in Schwarz betitelt, signiert, datiert und mit der Werknummer bezeichnet: Mauer am Südstern Fetting 89 B283. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Ausstellung Riga 1991 (s.u.). [3249]

Provenienz

Privatsammlung, Baden-Württemberg (1989/1990 in der Raab Galerie, Berlin, erworben)

EUR 60.000–80.000

USD 67,400–89,900

Ausstellung

Interferenzen. Kunst aus Westberlin 1960–1991. Riga, Art Academy of Latvia, 1991 (lt. rückseitigem Etikett)





Cecilia Hock Von innen nach außen: Tracey Emins leuchtende Botschaften

In irisierendem Pink leuchtet Tracey Emins vergrößerte Handschrift wie ein in Licht getauchter Gedanke. Das Werk betrifft unmittelbar, weil es an existenzielle Fragen rührt. Es irritiert, weil die Botschaft intim und universell zugleich ist, und weil die zutiefst persönlichen Worte und das gewählte Medium in einem Spannungsverhältnis stehen. Gegossen in einen Neonschriftzug, Sinnbild pulsierender Innenstädte, präsentiert uns Tracey Emin einen zarten Satz mit offenen Enden: Richtet sich die Künstlerin an eine geliebte Person? An uns alle? Spricht aus dem Satz Resignation oder Zuversicht? Macht er Angst, oder fühlen wir uns getröstet? Ist er ein Auftrag oder ein spirituelles Versprechen?

In Verbindung mit den Young British Artists (YBA) der späten 1980er-Jahre, entwickelt Tracey Emin seit den Neunzigern eine radikal persönliche künstlerische Sprache, die ungefiltert auf ihr gelebtes Leben verweist. Erfahrungen von Liebe und Beziehung, aber auch von sexuellem Missbrauch, Abtreibung, Verlust, Krankheit und psychischen Krisen finden mit oft brutaler Direktheit Eingang in ihre Arbeit, sodass Biografie und künstlerisches Schaffen untrennbar verbunden scheinen und jedes Werk schlaglichthaft eine Facette ihres Lebens und Fühlens offenlegt. Emin zeigt uns in ihren ikonischen Arbeiten ihr ungemachtes Bett nach einer Trennung („My Bed“, 1998), bestickt ein Zelt mit den Namen von Menschen, mit denen sie Bett oder Schlafplatz teilte („Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995“, 1995), und gießt ihre intimsten Gedanken in Neon. Emins Werke sind keine Repräsentationen, sondern schonungslose Eröffnungen – Bezugnahmen zwischen dem Innen und dem Außen. Es handelt sich um fragile, verletzte Manifestationen ihres Lebens in der Kunst.

Emin nutzt Worte, um ihr persönliches Universum zu erfassen und zu vermitteln. Fasziniert von der Kraft der Sprache, beginnt ihr kreativer Prozess mit dem Wort, dessen Dimension und Ausgestaltung die Künstlerin frei bestimmen kann: von intimen Monotypien auf Papier über Malerei bis hin zu ihren monumentalen Neonskulpturen. Sich biegend und windend, folgen die Neonröhren dem Fluss von Emins Handschrift. Die versatile Röhrentechnik, einst Symbol urbaner Reklame, wird so zur poetischen Trägerin von Intimität und Erinnerung, wodurch der Künstlerin die Transformation des industriellen Materials in eine zutiefst menschliche Geste gelingt. „Neon is emotional for everyone“, sagt Tracey Emin und spielt künstlerisch mit der universellen Resonanz, die sich in den großen Licht-Schriften offenbart. „Meet Me in Heaven I will wait For You“ ist ein herausragendes und im wahrsten Wortsinn leuchtendes Beispiel ihres Schaffens.

Der eigenständige autobiografische Ansatz von Tracey Emins Werk wird aktuell in einer großen Einzelausstellung im Palazzo Strozzi in Florenz gewürdigt.

83 Tracey Emin

London 1963 – lebt in London

„Meet me in Heaven I will wait For You“. 2004/2011

Neon (fluoreszierendes Pink-Rosa). 110 × 359 cm

(43 ¼ × 141 ⅜ in.). Auf dem beiliegenden Zertifikat

signiert. Eines von 3 auf dem Zertifikat nummerierten

Exemplaren aus einer Gesamtauflage von 3 + 2 AP.

[3225]

Provenienz

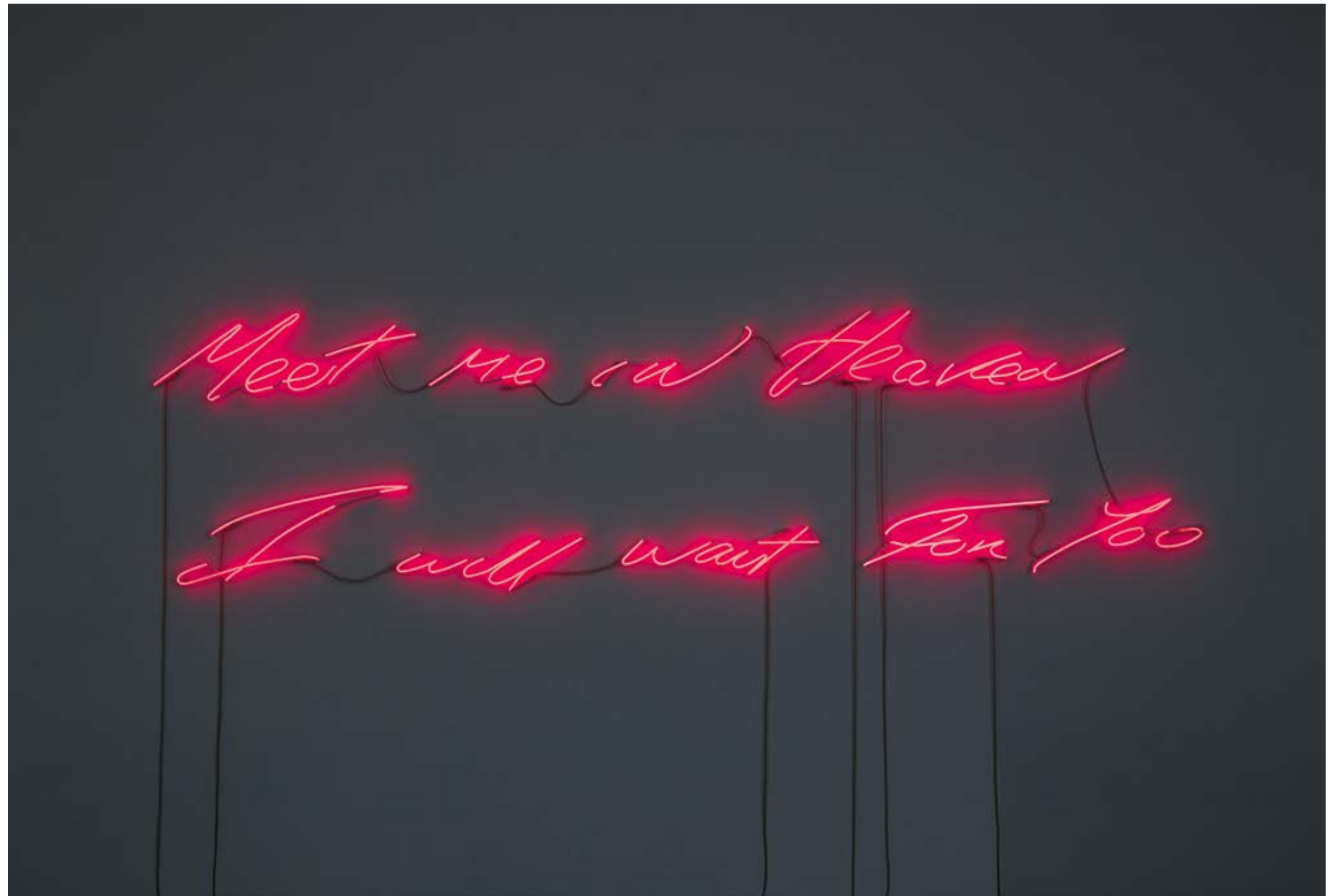
White Cube Gallery, London / Privatsammlung, London /

Privatsammlung, Spanien

EUR 100.000–150.000

USD 112,000–169,000

Wir danken Harry Weller, Kreativdirektor des Tracey Emin
Studio, London, für freundliche Hinweise.



84^R Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Verkündigung“. 1921

Bleistift auf Papier. 50,2 × 66 cm (19 ¾ × 26 in.).
Unten rechts betitelt und bezeichnet: Verkündigung (Mittelbild des Triptychons). Rückseitig unten rechts signiert: Otto Dix. Werkverzeichnis: Lorenz EDV 8.1.1. [3101] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen (1979 bei Hauswedell & Nolte, Hamburg, erworben)

EUR 30.000–40.000
USD 33,700–44,900

Literatur und Abbildung

Auktion 231: Moderne Kunst. Hamburg, Hauswedell & Nolte, Juni 1979, Kat.-Nr. 274, m. Abb. / Suse Pfäffle: Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen. Stuttgart, Gerd Hatje, 1991, S. 155 (erwähnt unter der Nr. 1922/37) / Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt (Hg.): Ausst.-Kat. Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891–1991. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1991, Nr. Z 1921/23-1 / Sergiusz Michalski: Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933. Köln, Taschen, 1992, Abb. S. 27 / Jürgen Schilling und Jana Marko (Hg.): Sachlichkeit. Ein Beitrag zur Kunst zwischen den Weltkriegen. Kunstverein Wolfsburg 1993, S.199, o. Abb. / Andreas Strobl: Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre. Berlin, Reimer Verlag, 1996, Abb. 33 / Katrin Kaschadt: Überlegungen zur Maler- und Modell-Thematik bei Otto Dix. Magisterarbeit an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 2000, Abb. 28 / Ausst.-Kat. Otto Dix. Welt und Sinnlichkeit. Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie; Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 2005/06, Abb. S. 151 / Ausst.-Kat. Dix Beckmann. Mythos Welt. Mannheim, Kunsthalle; München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2013/14, Abb. S. 176

Otto Dix ist bekannt für seine eindringlichen Darstellungen menschlicher Existenz und der gesellschaftlichen Realitäten seiner Zeit. Die vorliegende Zeichnung einer modernen Verkündigung ist ein bravouröses Beispiel für die Meisterschaft des Künstlers, komplexe Themen und Emotionen eindringlich und provokant, aber auch humorvoll und ausdrucksstark zu vermitteln.

Die Verkündigung der Mutterschaft des Gottessohnes durch den Erzengel an Maria ist eines der Kernthemen der christlichen Kunstgeschichte. Unsere sehr weltliche Begebenheit bezieht sich jedoch auf die mystische Vereinigung im Zeichen von Eros und verwischt so die Grenzen zwischen Heiligem und Profanem. Dix schildert diese Verkündigung als lustvolle Empfängnis der ekstatischen Madonna durch einen recht weltlichen Herrn (ist es Dix selbst?), der als Kombination aus Engel, Heiligem Geist und Eros schwungvoll in ihren Schoß fliegt. Immerhin: Dieser Liebesbote bringt Lilien mit, das Symbol für Jungfräulichkeit und Liebe.

In vielen Werken von Otto Dix finden sich religiöse Bezüge. Dass unsere Zeichnung als Mittelbild eines Triptychons geplant war, verrät die Inschrift des Künstlers und verweist somit auf diese christliche Bildtradition. Die Größe des Blattes und die fein ausgearbeitete Zeichnung legen fortgeschrittene Planungen nahe, die aber offenbar nicht in Form von Gemälden umgesetzt wurden. Wenige Jahre nach unserer Zeichnung entstanden die großen Triptychen „Die Großstadt“ und „Der Krieg“, in denen Dix in expressiver bis zu grotesk-übersteigernder Schärfe Schein und Wirklichkeit der Weimarer Republik und die Schrecken des Weltkriegs in Form von Altären vor Augen führte. Die ungeheure Wirkmacht jener späteren Werke durch ihre Verklammerung von traditioneller Form und zeitgenössischem Inhalt ist hier bereits angelegt.

KvK



85 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Sonnenaufgang am Bodensee“ („Sommermorgen am See“). 1939

Öl auf Holz. 68 × 85 cm (26 ¾ × 33 ½ in.). Unten rechts monogrammiert und datiert: 19[Monogramm]39. Rückseitig eine Kompositionsskizze des vorderseitigen Motivs in Kreide. Dort mit Farbstift in Ocker betitelt: Sommermorgen am See. Werkverzeichnis: Löffler 1939/10. [3050] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland (1981 bei Lempertz, Köln, erworben)

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

Literatur und Abbildung
583. Auktion: Kunst des XX. Jahrhunderts. Köln, Kunsthaus Lempertz, 29.5.1981, Kat.-Nr. 200, Abb. Tf. 6

Von einer Anhöhe am Waldesrand herab blickt der Betrachter auf den morgendlichen Bodensee. Kein Lebewesen stört die tiefe Ruhe dieses Morgens, an dem im Dunst des fernen Horizonts Himmel und Wasser miteinander zu verschmelzen scheinen und die aufziehende Sonne sich allenfalls erahnen lässt. Unwillkürlich fühlt man sich erinnert an die altdeutsche Malerei um 1500, besonders an Albrecht Altdorfer, aber auch an die Kunst der Romantik und der Neuen Sachlichkeit.

Diese scheinbar idyllische Landschaft stammt von keinem anderen als Otto Dix, der mit seinen expressiven, schonungslos gesellschaftskritischen Darstellungen des Krieges und der Menschen der Großstadt unser Bild der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg prägte wie kaum ein Zweiter. 1933 wird Dix als Professor an der Akademie der Künste in Dresden entlassen und seine Kunst als entartet diffamiert. Dix zieht mit seiner Familie an den Bodensee. Der Umzug geht einher mit einem Bruch im Œuvre des Künstlers: einer radikalen Abkehr von den expressiv figürlichen Darstellungen der 1920er-Jahre. Die Hinwendung zur Landschaft bietet Dix zunächst eine politisch unverfänglichere Möglichkeit, seine künstlerische Tätigkeit fortzusetzen. Ihn in eine Reihe mit jenen Malern zu stellen, die sich bereitwillig den neuen politischen Verhältnissen und deren engen künstlerischen Vorgaben anpassten, wäre jedoch weit gefehlt. Lange Zeit kaum in ihrer tiefen Dimension rezipiert, erfahren die Landschaften aus der Schaffensperiode der 1930er- und 1940er-Jahre allmählich eine neue Bewertung.

In einem Brief von 1947 erklärt Dix: „[...] nicht die Gegenstände, sondern die persönliche Aussage des Künstlers über die Gegenstände ist wichtig im Bild. Also nicht das Was, sondern das Wie“ (zit. nach: Lothar Fischer: Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland, 1981, S. 121). Gleich in mehrfacher Hinsicht arbeitet Dix in „Sonnenaufgang am Bodensee“ mit dem Kunstgriff subtiler Übersteigerung. Dies betrifft nicht allein die Wahl der höchst aufwendigen, eine besondere Tiefenwirkung erzeugenden Lasurtechnik der Tafelmalerei oder die Auswahl der überhöht intensiven Farben. Auch die Komposition des Motivs setzt sich über topografische Genauigkeit hinweg und verweist in ihrer romantisierenden Gesamtanlage bewusst auf die Malerei etwa eines Caspar David Friedrich oder die Kunst der Donauschule, die Dix bereits seit jungen Jahren verehrte. Vergleicht man diese Landschaft mit Albrecht Altdorfers etwa um 1520 entstandener „Donaulandschaft mit Schloss Wörth“, werden die Überhöhungen bei Dix besonders augenfällig. Durch das behutsame Übersteigern der historischen Referenzen schafft er Raum für seinen eigenen, kritischen künstlerischen Ausdruck: Indem er Technik, Farbgebung und Bildgestaltung der Alten Meister und Romantiker zitiert, evoziert Dix deren tiefe Empfindungen, zeigt sie wehmütig als vergangen auf und positioniert sich in „Sonnenaufgang am Bodensee“ künstlerisch in einer Realität, die doch keine ist. Auf subtile und subversive Weise verbildlicht Dix im Sommer 1939 die Unfassbarkeit seiner eigenen Zeit.

HM



86^R

Norbert Schwontkowski

1949 – Bremen – 2013

Moon dog. 2010
Öl auf Leinwand. 101,5 × 152 cm (40 × 59 7⁄8 in.).
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, datiert und bezeichnet: Schwontkowski 2010 SYDNEY. [3040]

EUR 25.000–35.000
USD 28,100–39,300

Ausstellung
Norbert Schwontkowski. A Salty Dog. Sydney, Dominik Mersch Gallery, 2010, Abb. S. 18–19

Norbert Schwontkowski (1956–2013) muss ein sanfter, freundlicher Mensch gewesen sein. Das sieht man diesem Bild an, das auf ganz eigene Art heiter und klug ist.

Schwontkowski ist einer der originellsten deutschen zeitgenössischen Maler, er ist bekannt für seine surrealen, oft geheimnisvollen Werke, und „Moon Dog“ ist eines seiner markantesten Bilder.

Thema, Motiv und Darstellung sind typisch für Schwontkowskis Werk. „Moon Dog“ zeigt eine schemenhafte Figur vor einem atmosphärischen, flächigen Hintergrund, der erdig ist und leuchtend, und seine besondere Textur einem Stoffgemisch aus Leinöl, pulverisierten Pigmenten, Metalloxid, Wasser, Bindefarben und Knochenleim verdankt.

Es ist ein Bild von melancholischer Romantik, angesiedelt im nebelverhangenen Grenzland zwischen Gegenständigkeit und Abstraktion.

Der nächtliche Himmel wird von einem großen, leuchtenden Mond dominiert, darunter liegt das Meer, und im Zentrum befindet sich ein kleines Segelboot mit einer menschlichen Figur, deren Kopf ein zweiter, kleinerer leuchtender Vollmond ist. Die Bildsprache ist zurückhaltend und prägnant zugleich und adressiert, wie oft in Schwontkowskis Werk, die Komplexität der menschlichen Erfahrung.

Im Schimmer des Nachtlichts öffnet sich ein reicher philosophischer und emotionaler Assoziationsraum, und die Betrachterin ist eingeladen, auch in diesen Kahn zu steigen, der ohne Segel und Ruder auf einem träumerischen Meer von Reflexionen über die ewigen Fragen von Leben und Tod und unsere Stellung im Universum dahingleitet.

Es ist unter anderem diese einzigartige Bildsprache, die Norbert Schwontkowski zu einem der aufregendsten deutschen Maler gemacht hat; zu einem, der sofort erkennbar ist, sowohl merkwürdig als auch wirkmächtig. Und dessen Werke in vielen Museen der Welt hängen, darunter das Guggenheim New York, das Museum of Fine Arts Boston und das Kunstmuseum Den Haag.

AvB



87 Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Windmühlen bei Rotterdam (Ziehende Wolken)“. 1913
Öl auf Leinwand. 72,2 × 102,5 cm (28 ⅜ × 40 ¾ in.).
Unten links signiert und datiert: L.Ury 1913. Mit einer
Expertise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 23. April
2025. Das Gemälde wird aufgenommen in das Werk-
verzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und
Aquarelle von Lesser Ury von Dr. Sibylle Groß, Berlin.
[3030] Gerahmt.

Provenienz
Carl (auch: Karl) Schapira/Carlos Soria, Berlin,
New York (um 1913 im Atelier des Künstlers erworben,
etwa bis Anfang der 1960er-Jahre in Familienbesitz) /
Neumeister, München (etwa Anfang der 1960er-Jahre
aus dem Familienbesitz erworben) / Privatsammlung,
Bad Homburg (1963 bei Neumeister (Weinmüller)
erworben, bis 1983) / Galerie Pels-Leusden, Berlin
(1983 bei Neumeister, München, erworben) / Privat-
sammlung, Süddeutschland (1988 bei Vorgenannter
erworben)

EUR 40.000–60.000
USD 44,900–67,400

Ausstellung
Lesser Ury. 42. Ausstellung, Berlin, Berliner Secession,
1922, o. Kat.-Nr. / Lesser Ury. Ausstellung anlässlich
des 100. Geburtstages. Berlin, Bezirksamt Tiergarten,
1961, Kat.-Nr. 28 / Sonderausstellung Lesser Ury. Düssel-
dorf, Galerie Paffrath, 1961, Kat.-Nr. 15 / Lesser Ury.
Zauber des Lichts. Berlin, Käthe-Kollwitz-Museum,
1995, Kat.-Nr. 80, Abb. S. 170 / Lesser Ury. Bilder der
Bibel. Der Malerradierer, Berlin, Käthe-Kollwitz-Museum
und Stiftung Neue Synagoge – Centrum Judaicum,
2002, o. Kat.-Nr., Abb. S. 100 / Lesser Ury und das
Licht. Baden-Baden, Museum für Kunst und Technik
des 19. Jahrhunderts, 2014, o. Kat.-Nr., Abb. S. 130/131 /
Lesser Ury. Der Einzelgänger unter den „Deutschen
Impressionisten“. Edenkoben, Schloss Villa Ludwigs-
höhe, Max Slevogt-Galerie, 2019, Kat.-Nr. 28, Abb.
S. 90/91 / Lesser Ury. Stadt, Land, Licht. Schloss Ach-
berg, 2021, o. Kat.-Nr., Abb. S. 58

Literatur und Abbildung
Adolph Donath: Lesser Ury. Seine Stellung in der
modernen deutschen Malerei. Berlin, Max Perl Verlag,
1921, S. 127, Abb. 62 („Ziehende Wolken“) / Adolph
Donath: Der Kunstsammler. Psychologie des Kunst-
sammelns. Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-
sammler, Bd. IX. 4. Aufl., Berlin, 1923, Abb. S. 203
(Foto aus dem Salon der Wohnung Schapira, Berlin) /
Auktion 86. München, Weinmüller, 26.–27.6.1963, Kat.-
Nr. 1464, Abb. Tf. 151 („Holländische Landschaft“) /
Lothar Brauner: Lesser Ury in der National-Galerie.
Zu den Erwerbungen der letzten Jahre. In: Forschun-
gen und Berichte, Bd. 9, 1967, S. 59–64, Abb. Tf. 21

(„Ziehende Wolken“) / Auktion 215. München, Neu-
meister, 4.–5.5.1983, Kat.-Nr. 918, Abb. Tf. 11 („Ziehen-
de Wolken“) / Konrad Kaiser: Lesser Ury. Nachholbe-
darf am Gegenständlichen. In: Die Weltkunst, Jg. 53,
H. 22, 15.11.1983, S. 3234–3236, Abb. S. 3236 („Ziehen-
de Wolken“) / Leo Spik, Berlin (Anzeige). In: Die Welt-
kunst, Jg. 54, H. 6, 15.3.1983, S. 760, m. Abb. / Auktion
528. Berlin, Leo Spik, 29.–31.3.1984, Kat.-Nr. 387, Abb.
Tf. 7 („Ziehende Wolken“) / Auktion 535. Berlin, Leo
Spik, 5.–7.12.1985, Kat.-Nr. 323, Abb. Tf. 8 („Ziehende
Wolken“) / Auktion 3: Kunst des 19. Und 20. Jahrhun-
derts. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 11.12.1987,
Nr. 181, Abb. Tf. 6 („Ziehende Wolken“) / Joachim
Seyppel: Lesser Ury. Der Maler der alten City. Leben,
Kunst, Wirkung. Eine Monographie. Berlin, Gebr.
Mann Verlag, 1987, S. 206, Nr. 232 („Ziehende Wolken“
identisch mit Nr. 235 „Holländische Landschaft mit
Windmühlen und Kanal“) / Sabine Lata: Lesser Ury.
Maler der Moderne. Berlin, BebBra Verlag, 2023,
Abb. S. 127

Das Interesse an Lichtverhältnissen zu unterschiedlichen
Tages- und Jahreszeiten zieht sich wie ein roter Faden durch
Lesser Urys Werk. Seine Sensibilität für Lichteffekte bei
wechselnden Wetterlagen bemerkten schon die Zeitgenossen,
wie der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt (1850–1938).

„Ziehende Wolken“ gehört zu einer Werkreihe, die
während Lesser Urys Reise durch Holland 1912/13 entstan-
den ist. Unter einem wolkenverhangenen Himmel schauen
wir von einem schmalen Dammweg auf grüne Wiesen einen
Kanal, in dem sich die Wolken und das baumgesäumte Ufer
spiegeln. Die Flügelräder von gleich drei Windmühlen leiten
unseren Blick gemächlich vom rechten Vordergrund zur hin-
teren Horizontlinie.

Eine sanfte Melancholie umhüllt die Szene. Noch
muten das schwere Gewölk, das zwei Drittel des Bildraumes
einnimmt, und das dunkel verschattete Wasser am rechten
Bildrand unheilvoll an. Doch mehrere Indizien – die spiegel-
glatte Wasserfläche, Kühe, die am Dammbang friedlich weiden
und im Gras liegen, in Blau angedeutete Pfützen auf dem
erdigen Weg, das ruhig am Ufer treibende Boot – verraten,
dass das Gewitter vorbeigezogen und die Gefahr gebannt
ist. Das Festhalten dieses Moments des Übergangs, als die
feuchte Luft noch spürbar ist, das Blau des Himmels aber
schon durch die Wolkendecke bricht, verleiht dem Bild
etwas Andächtiges.

Der Berliner Industrielle und Urys Freund und wichtigs-
ter Förderer Carl Schapira (1879–1957) war 1913 beim Sammler
Emil Hirsch den Arbeiten Urys begegnet. Hirsch habe ihn
gleich am nächsten Tag zu Ury bringen müssen, wo er das Bild
„Ziehende Wolken“ für 10.000 Reichsmark erwarb, „weit
mehr als ich damals auf der Bank hatte. [...] Meine Frau sagte,
ich sei verrückt geworden.“ Es würde nicht das letzte Mal
bleiben; mehr als 100 Bilder des Künstlers befanden sich am
Ende in Schapiras Sammlung.

AZ





Los 55

Ihr Kontakt zu Grisebach

Contact us at Grisebach

Partner

daniel.schacky@grisebach.com
+49 30 885 915 4455

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

Repräsentanten

Nordrhein-Westfalen / Benelux

Düsseldorf

Bilker Straße 4-6
40213 Düsseldorf

silke.stahlschmidt@grisebach.com
+49 211 8629 2199

Köln

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

Bayern / München

Türkenstraße 104
80799 München

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

Schweiz

Villa Grisebach Auktionen AG
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

michele.sandoz@grisebach.com
+41 44 212 8888

Hessen / Rheinland-Pfalz / Saarland

britta.campenhause@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

Sommerauktionen in Berlin

5. & 6. Juni 2025

Summer Auctions in Berlin, 5 & 6 June 2025

Kunst
des 19. Jahrhunderts
Auktion Nr. 366
5. Juni 2025
14 Uhr



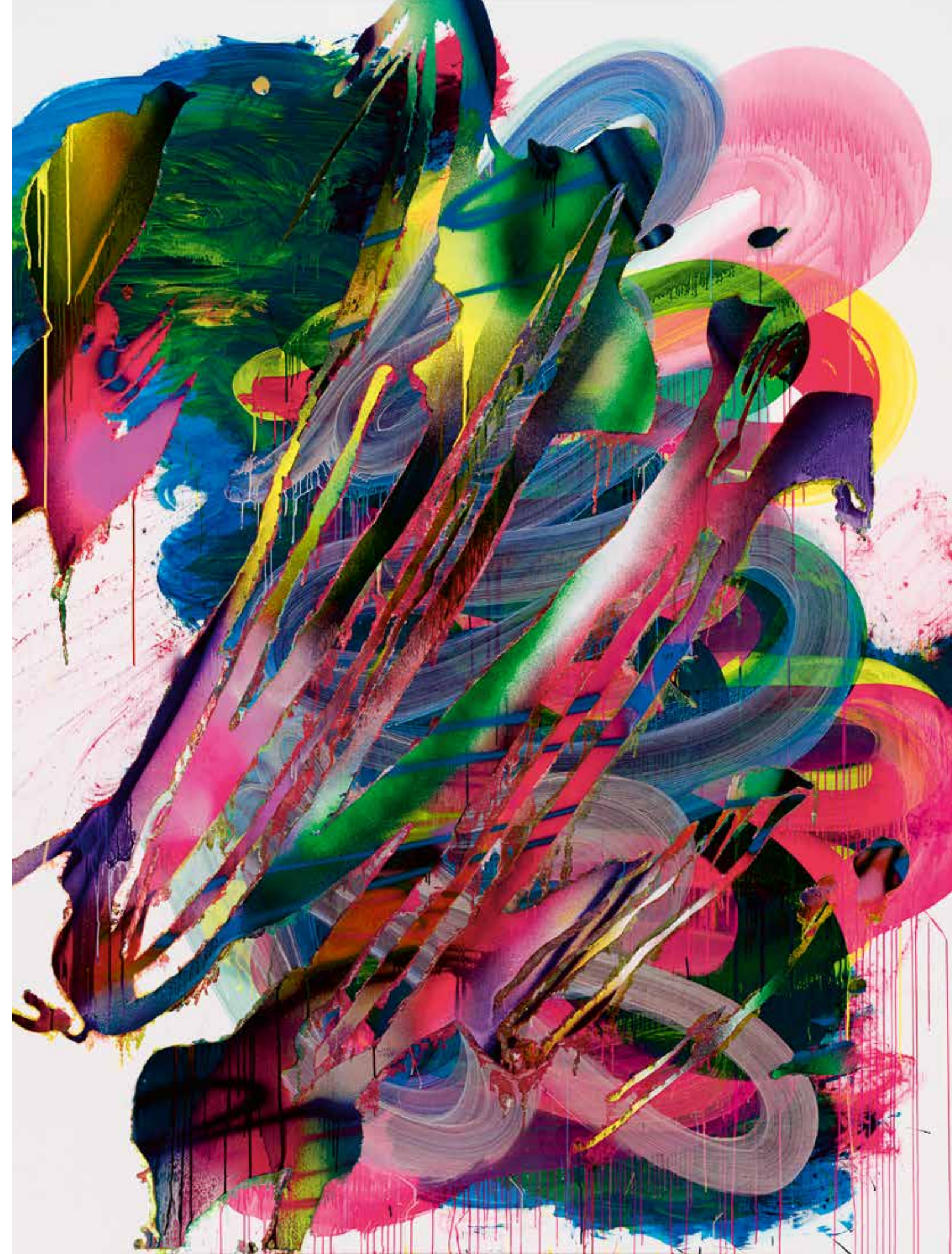
Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 367
5. Juni 2025
18 Uhr



Moderne Kunst
Auktion Nr. 368
6. Juni 2025
11 Uhr



Zeitgenössische
Kunst
Auktion Nr. 369
6. Juni 2025
16 Uhr



Los 68

Caspar
David
Friedrich

Johan
Christian
Dahl

Carl
Gustav
Carus

Meisterwerke der Romantik
aus einer Dresdner Privatsammlung

Auktion Kunst des 19. Jahrhunderts
5. Juni 2025, 14 Uhr



Los 113. Carl Gustav Carus. Mond über Kiefern. Öl auf Papier auf Karton. 10,4 × 6,8 cm. EUR 30.000–40.000

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 11. April 2025)
- 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 11 April 2025)*
- 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. Er ist gemäß § 34b Abs. 5 GewO öffentlich bestellt. Die Versteigerung ist somit eine öffentliche Versteigerung i. S. § 474 Abs.1 S. 2 und § 383 Abs. 3 BGB.
2.
- Die Versteigerung erfolgt in der Regel für Rechnung des Einlieferers, der unbenannt bleibt. Nur die im Eigentum von Grisebach befindlichen Kunstgegenstände werden für eigene Rechnung versteigert. Sie sind im Katalog mit „E“ gekennzeichnet.
3.
- Die Versteigerung erfolgt auf der Grundlage dieser Versteigerungsbedingungen. Die Versteigerungsbedingungen sind im Auktionskatalog (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.
- § 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 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, Losnummern zu verbinden oder zu trennen oder eine Los-Nummer zurückzuziehen.
- Der Preis wird bei Aufruf vom Auktionator festgelegt, und zwar in Euro. Gesteigert wird um jeweils 10 % des vorangegangenen Gebots, sofern der Auktionator nicht etwas anderes bestimmt.
3. Gebote
- a)
- Gebote im Saal
- Gebote im Saal werden unter Verwendung der Bieternummer abgegeben. Ein Vertrag kommt durch Zuschlag des Auktionators zustande.
- Will ein Bieter Gebote im Namen eines Dritten abgeben, hat er dies mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung von Grisebach unter Vorlage einer Vollmacht des Dritten anzuzeigen. Anderenfalls kommt bei Zuschlag der Vertrag mit ihm selbst zustande.
- b)
- Schriftliche Gebote
- Mit Zustimmung von Grisebach können Gebote auf einem dafür vorgesehenen Formular auch schriftlich abgegeben werden. Sie müssen vom Bieter unterzeichnet sein und unter Angabe der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels den für den Kunstgegenstand gebotenen Hammerpreis nennen. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen.
- Mit dem schriftlichen Gebot beauftragt der Bieter Grisebach, seine Gebote unter Berücksichtigung seiner Weisungen abzugeben. Das schriftliche Gebot wird von Grisebach nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten.
- Ein Vertrag auf der Grundlage eines schriftlichen Gebots kommt mit dem Bieter durch den Zuschlag des Auktionators zustande.
- Gehen mehrere gleich hohe schriftliche Gebote für denselben Kunstgegenstand ein, erhält das zuerst eingetroffene Gebot den Zuschlag, wenn kein höheres Gebot vorliegt oder abgegeben wird.
- c)
- Telefonische Gebote
- Telefonische Gebote sind zulässig, wenn der Bieter mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung dies schriftlich beantragt und Grisebach zugestimmt hat. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen.

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

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

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

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

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.

§ 4

Kaufpreis, 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 Folge rechtsabgabe (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 32 %. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % 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 Höhe von derzeit 7 % 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 27 %. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22 % 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. Folge rechtsabgabe
Für folgerechtpflichtige 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 Folge rechtsabgabe 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 Folge rechtsabgabe beträgt höchstens 12.500 Euro.

3. Fälligkeit und Zahlung

Der Kaufpreis sowie zusätzliche Folge rechtsabgabe und Gebühren zzgl. jeweils gesetzlicher Umsatzsteuer sind mit dem Zuschlag fällig. Die nachfolgenden Regelungen der Ziffern 3 und 4 beziehen sich auf sämtliche vorgenannten Beträge.

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

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

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

4. Verzug

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

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

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

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

Grisebach ist nach Erklärung des Rücktritts berechtigt, vom Käufer Schadensersatz zu verlangen. Der Schadensersatz umfasst insbesondere das Grisebach entgangene Entgelt (Einliefererkommission und Aufgeld), sowie angefallene Kosten für Katalogabbildungen und die bis zur Rückgabe oder bis zur erneuten Versteigerung des Kunstgegenstandes anfallenden Transport-, Lager- und Versicherungskosten.

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

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

§ 5

Nachverkauf

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

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

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

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

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

2. Lagerung

Bis zur Abholung lagert Grisebach für die Dauer eines Monats, gerechnet ab Zuschlag, den ersteigerten Kunstgegenstand und versichert ihn auf eigene Kosten in Höhe des Kaufpreises. Danach hat Grisebach das Recht, den Kunstgegenstand für Rechnung des Käufers bei einer Kunstspedition einzulagern und versichern zu lassen. Wahlweise kann Grisebach statt dessen den Kunstgegen-

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

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

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

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

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

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

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

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

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."

- Grisebach dem Käufer alle ihr gegen den Einlieferer, dessen Name und Anschrift sie dem Käufer mitteilt, zustehenden Ansprüche wegen der Mängel des Kunstgegenstandes ab. Sie wird ihn in jeder zulässigen und ihr möglichen Weise bei der Geltendmachung dieser Ansprüche gegen den Einlieferer unterstützen.
4. Fehler im Versteigerungsverfahren
- Grisebach haftet nicht für Schäden im Zusammenhang mit der Abgabe von mündlichen, schriftlichen, telefonischen oder Internetgeboten, soweit ihr nicht Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit zur Last fällt. Dies gilt insbesondere für das Zustandekommen oder den Bestand von Telefon-, Fax- oder Datenleitungen sowie für Übermittlungs-, Übertragungs- oder Übersetzungsfehler im Rahmen der eingesetzten Kommunikationsmittel oder seitens der für die Entgegennahme und Weitergabe eingesetzten Mitarbeiter. Für Missbrauch durch unbefugte Dritte wird nicht gehaftet. Die Haftungsbeschränkung gilt nicht für Schäden an der Verletzung von Leben, Körper oder Gesundheit.
5. Verjährung
- Für die Verjährung der Mängelansprüche gelten die gesetzlichen Verjährungsfristen des § 438 Abs. 1 Ziffer 3 BGB (2 Jahre).

§ 8

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden
- Änderungen dieser Versteigerungsbedingungen im Einzelfall oder Nebenabreden bedürfen zu ihrer Gültigkeit der Schriftform.
2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen
- Soweit die Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen als der deutschen Sprache vorliegen, ist stets die deutsche Fassung maßgebend.
3. Anwendbares Recht
- Es gilt ausschließlich das Recht der Bundesrepublik Deutschland. Das Abkommen der Vereinten Nationen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung.
4. Erfüllungsort
- Erfüllungsort und Gerichtsstand ist, soweit dies rechtlich vereinbart werden kann, Berlin.
5. Salvatorische Klausel
- Sollte eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Anstelle der unwirksamen Bestimmung gelten die entsprechenden gesetzlichen Vorschriften.
6. Streitbeilegungsverfahren
- Die Grisebach GmbH ist grundsätzlich nicht bereit und verpflichtet, an Streitbeilegungsverfahren vor einer Verbraucherschlichtungsstelle teilzunehmen.

Section 1

The Auction House

- 1.
- The auction will be implemented on behalf of Grisebach GmbH – referred to hereinbelow as "Grisebach". The auctioneer will be acting as Grisebach's representative. The auctioneer is an expert who has been publicly appointed in accordance with Section 34b paragraph 5 of the Gewerbeordnung (GewO, German Industrial Code). Accordingly, the auction is a public auction as defined by Section 474 paragraph 1 second sentence and Section 383 paragraph 3 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code).*
- 2.
- As a general rule, the auction will be performed on behalf of the Consignor, who will not be named. Solely those works of art owned by Grisebach shall be sold at auction for the account of Grisebach. Such items will be marked by an "E" in the catalogue.*
- 3.
- The auction shall be performed on the basis of the present Conditions of Sale. The Conditions of Sale are published in the catalogue of the auction (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.*

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. 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. The bidder must acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it.*
- By placing a written bid, the bidder instructs Grisebach to submit such bid in accordance with its instructions. Grisebach shall use the amount specified in the written bid only up to whatever amount may be required to outbid another bidder.*
- Upon the auctioneer knocking down the work of art to a written bid, a sale and purchase agreement shall be concluded on that basis with the bidder who has submitted such written bid.*

- Where several written bids have been submitted in the same amount for the same work of art, the bid received first shall be the winning bid, provided that no higher bid has been otherwise submitted or is placed as a floor bid.
- c) **Phoned-in absentee bids**
Bids may permissibly be phoned in, provided that the bidder applies in writing to be admitted as a telephone bidder, and does so at the latest twenty-four (24) hours prior to the auction commencing, and furthermore provided that Grisebach has consented. The bidder must acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it.
- Bids phoned in will be taken by a Grisebach employee present at the auction on the floor, and will be submitted in the course of the auction in keeping with the instructions issued by the bidder. The bid so submitted by the bidder shall cover exclusively the hammer price, and thus shall not comprise the buyer's premium, any allocated costs that may be charged, or turnover tax. The bid must unambiguously designate the work of art to which it refers, and must wherever possible provide the lot number, the artist and the title of the work.
- Grisebach may make a recording of bids submitted by telephone. By filing the application to be admitted as a telephone bidder, the bidder declares its consent to the telephone conversation being recorded.
- Unless it is required as evidence, the recording shall be deleted at the latest following the expiry of three (3) months.
- d) **Absentee bids submitted via the internet**
Bids may be admissibly submitted via the internet only if Grisebach has registered the bidder for internet bidding, giving him a user name and password, and if the bidder has acknowledged the Conditions of Sale as being binding upon it. The registration shall be non-transferable and shall apply exclusively to the registered party; it is thus entirely personal and private. The user is under obligation to not disclose to third parties its user name or password. Should the user culpably violate this obligation, it shall be held liable by Grisebach for any damages resulting from such violation.
- Bids submitted via the internet shall have legal validity only if they are sufficiently determinate and if they can be traced back to the bidder by its user name and password beyond any reasonable doubt. The bids transmitted via the internet will be recorded electronically. The buyer acknowledges that these records are correct, but it does have the option to prove that they are incorrect.
- 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.

Section 4

Purchase Price, 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 32% to the hammer price. A buyer's premium of 27% 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 event, the import turnover tax advanced, in the amount of currently 7% on the hammerprice, will be charged in addition to the buyer's premium.

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

a) Buyer's premium

Grisebach will add a buyer's premium of 27% to the hammer price. A buyer's premium of 22% 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 as well as additional resale royalties and fees, plus statutory turnover tax in each case, shall be due for payment upon the work of art being knocked down to the buyer. The following provisions of Clauses 3 and 4 pertain to the entirety of the above-cited amounts.

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

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

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

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

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

Grisebach shall store the work of art acquired at auction until it is picked up, doing so at the longest for one (1) month, and shall insure it at its own cost, the amount insured being equal to the purchase price. Thereafter, Grisebach shall have the right to store the work of art with a specialized fine art shipping agent and to insure it there. At its choice, Grisebach may instead store the work of art in its own premises, charging a monthly lump-sum fee of 0.5% 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
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 bibliographischen Angaben
zu den zitierten Werkverzeichnissen unter
www.grisebach.com/kaufen/
kataloge/werkverzeichnisse.html

Einliefererverzeichnis

Consignor Index

[3001] 70 [3006] 33 [3020] 63, 64 [3021] 30 [3022] 81 [3026] 58 [3028] 9, 31, 36, 39, 54, 71, 76 [3029] 8, 12, 17, 18, 26, 29, 38, 56, 77, 79 [3030] 87 [3034] 2, 42, 43, 46, 72 [3039] 45 [3040] 86 [3045] 25 [3050] 85 [3052] 60, 78 [3069] 47 [3079] 67 [3084] 28 [3089] 13, 14 [3097] 4, 5, 16, 44 [3101] 66, 84 [3102] 21, 22 [3301] 27, [3325] 37 [3106] 34 [3115] 24, 69 [3117] 23 [3126] 40, 41 [3133] 6 [3135] 59 [3143] 65 [3158] 19 [3163] 15 [3183] 74 [3185] 55 [3186] 49 [3189] 10 [3206] 1 [3210] 52 [3213] 35, 57 [3217] 3 [3218] 61 [3222] 7 [3225] 83 [3236] 11 [3249] 82 [3251] 20 [3253] 75 [3267] 50 [3273] 53 [3275] 68, 73, 80 [3286] 32 [3287] 48 [3291] 62

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 Bieterern, 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 4. Juni 2025, 18 Uhr mitzuteilen.

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

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

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 4 June 2025.

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

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

Impressum

Imprint

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
Auktionator	Dr. Markus Krause Daniel von Schacky
Katalogbearbeitung	Dr. Anna Ahrens Laura von Bismarck Constanze Hager Cecilia Hock Luca Joel Meinert Traute Meins Vinna Osuagwu Elena Sánchez y Lorbach Dr. Frederik Schikowski Dr. Martin Schmidt
Provenienzrecherche	Isabel von Klitzing Dr. Nadine Bauer Susanne Baunach
Textbeiträge	Zdravka Bajovic (ZB) Dr. Anna von Ballestrem (AvB) Nelly Barkas (NB) Ulrich Clewing (UC) Ute Diehl (UD) Sandra Espig (SES) Dr. Andreas Fluck (AF) Anne Ganteführer-Trier (AGT) Dr. Gloria Köpnick (GK) Dr. Markus Krause (Mkr) Karoline von Kugelgen (KvK) Sarah Miltenberger (SAM) Hanna Missy (HM) Dr. Frederik Schikowski (FS) Tilo Schmidt (TS) Lucia Schreyer (LS) Alexa von Sethe (AvS) Silke Stahlschmidt (SSt)

Dr. Rainer Stamm (RS) Dr. Christoph Stölzl (CS) Katrin Wittneven (KW) Anastasia Zentner (AZ)	Text-Lektorat Matthias Sommer, Berlin
Photos Fotostudio Bartsch Karen Bartsch, 2024 Recom GmbH & Co. KG, Berlin Roman März Christian Hagemann Grisebach GmbH / Inszenierungen: © Christian Kain / Rückcover und Abb. Los 25: © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/ VG Bild- Kunst, Bonn 2025 / Abb. zu Los 1: © Nürn- berg, Germanisches Nationalmuseum, Deut- sches Kunstarchiv, NL Gräf, Lili, I,B-30-0016 / Abb. zu Los 3: © Gregory Schmitz / Abb. zu Los 4: © Benjamin Katz, Köln / Abb. zu Los 6: Foto: Steven Sloman, © 2025 Dedalus Found- ation, Inc. / Licensed by Artists Rights Society (ARS), NY / Abb. zu Los 7: © Deutsche Foto- thek, Fritz Eschen / Abb. zu Los 9: © Unbe- kannter Fotograf, unbekanntes Copyright © Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin © Nelson-Atkins Museum, Kansas City © Kultur- stiftung Sachsen-Anhalt / Abb. zu Los 13 und 14: © Joseph Fabry/ Colección Archivo El Nacional, @ Cecilia de Torres, Ltd., New York / Abb. zu Los 15: © Heritage Images/Fine Art Images/akg-images / Abb. zu Los 19: © Foto: F.C. Gundlach /Stiftung F.C. Gundlach / Los 25: © Estate Günther Förg, Suisse / VG Bild- Kunst, Bonn 2025 / Abb. zu Los 25: © Flo- rence Henri / Abb. zu Los 29: © Lehmbruck Museum, Duisburg / Abb. zu Los 34: © Marc Leve, Berlin (Foto: Manfred Leve) / Essay Kir- keby: © The Estate of Per Kirkeby / Abb. zu Los 36: © Lars Lohrisch, Public Domain Mark 1.0 © Fotostudio Bartsch, Berlin © Zentralar- chiv, Staatliche Museen zu Berlin / Los 37: © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2025 / Abb. zu Los 39: © Nolde Stiftung See- büll (Foto: Kunsthalle Mannheim / Cem Yüce- tas) / Abb. zu Los 44: © Roland Fischer / Abb. zu Los 50: © Archiv Franz West © Estate Franz West, Foto: Jens Preusse, 2007 © Franz West Privatstiftung / Abb. zu Los 52: © wikimedia. org / Abb. zu Los 55: © Nürnberg, Germani- sches Nationalmuseum, Deutsches Kunstar-	

chiv, NL Felixmüller, Conrad, I,A-10-0038a / Abb. zu Los 58: © Städel Museum, Frankfurt a. M. © Herzog August Bibliothek, Wolfen- büttel, Creative Commons / Abb. zu Los 59: © Staatliche Museen zu Berlin, Public Domain / Abb. zu Los 64: © Kunstpalast/ ARTOTHEK / Abb. zu Los 65: © Ann Johans- son / Abb. zu Los 68: © Veit Mette / Abb. zu Los 73: © Roxanne Lowit, 2017 / Abb. zu Los 77: © Bauhaus-Archiv Berlin (Unbekannter Fotograf) / Abb. zu Los 82: © Robert Gru- nenberg / Abb. zu Los 83: © Charlie Gates, © Tracey Emin. All rights reserved / VG Bild- Kunst, Bonn 2025 / Abb. Essay Motherwell, Feininger, Baumeister, Grosse und Los 26, 34, 69 und Schmuckseite Vor- und Nachlauf: © VG Bild-Kunst, Bonn 2025 (für vertretene Künstler)

Markenentwicklung und -gestaltung Stan Hema, Berlin
--

Konzeption Sebastian Fischenich

Layout & Satz Dani Ziegen, Berlin

Produktion Nora Rüsenberg

Presse & Kommunikation Sarah Buschor

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

Herstellung & Lithographie Königsdruck GmbH
--

Abbildung auf dem Umschlag vorne: Franz West, Los 50

Abbildung auf dem Umschlag hinten: Ernst Wilhelm Nay, Los 25



14. 59