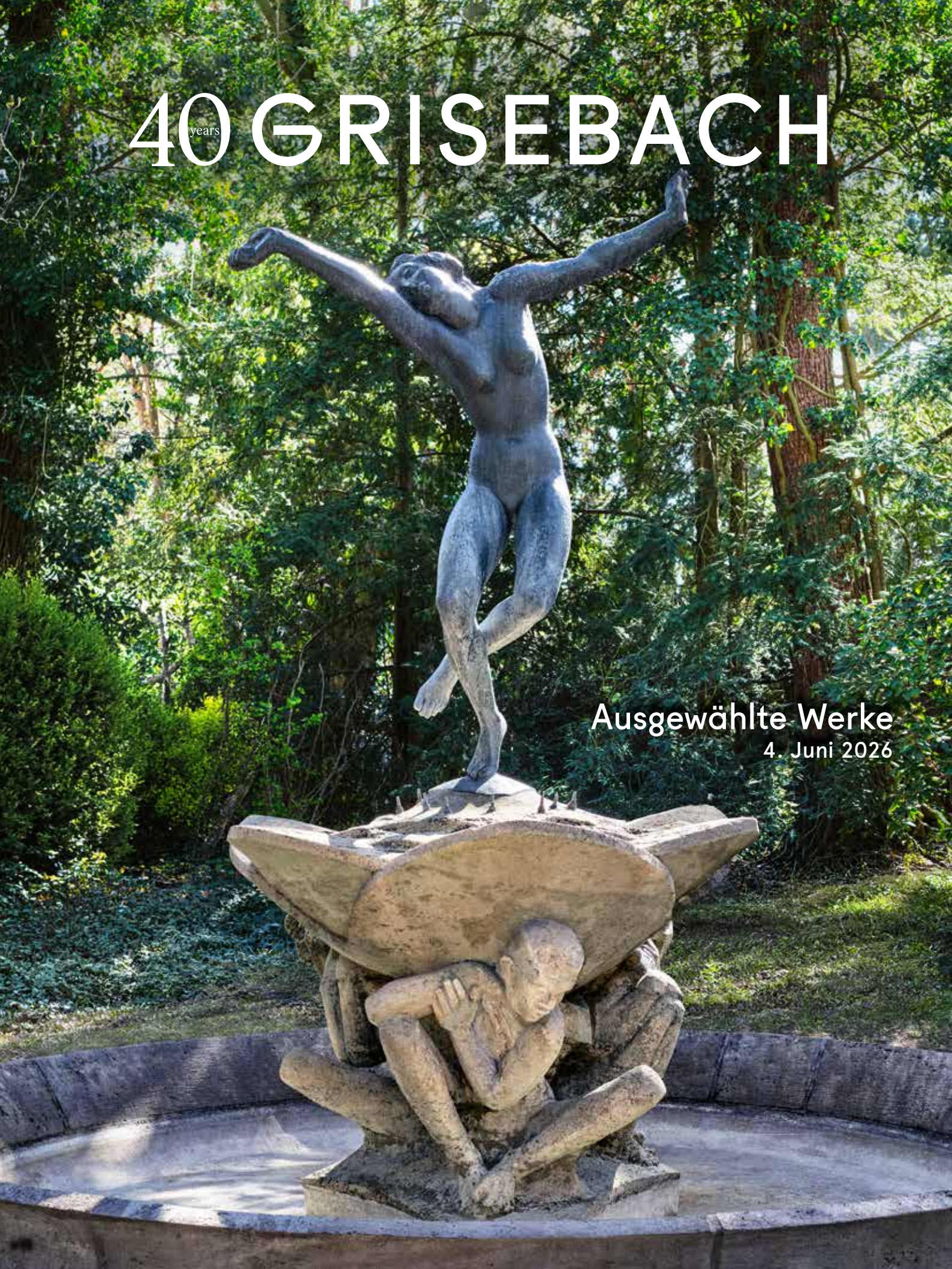


40^{years} GRISEBACH

Ausgewählte Werke

4. Juni 2026



Ausgewählte Werke

Auktion Nr. 375

Berlin, Donnerstag 4. Juni 2026

18 Uhr

Selected Works

Auction No. 375

Berlin, Thursday 4 June 2026

6 pm

Bitte beachten Sie unsere Neuregelung
des Aufgeldes (§4 der Versteigerungsbedingungen).

*Please note our new regulation of the buyer's
premium (Section 4 of the Conditions of Sale).*

GRISEBACH













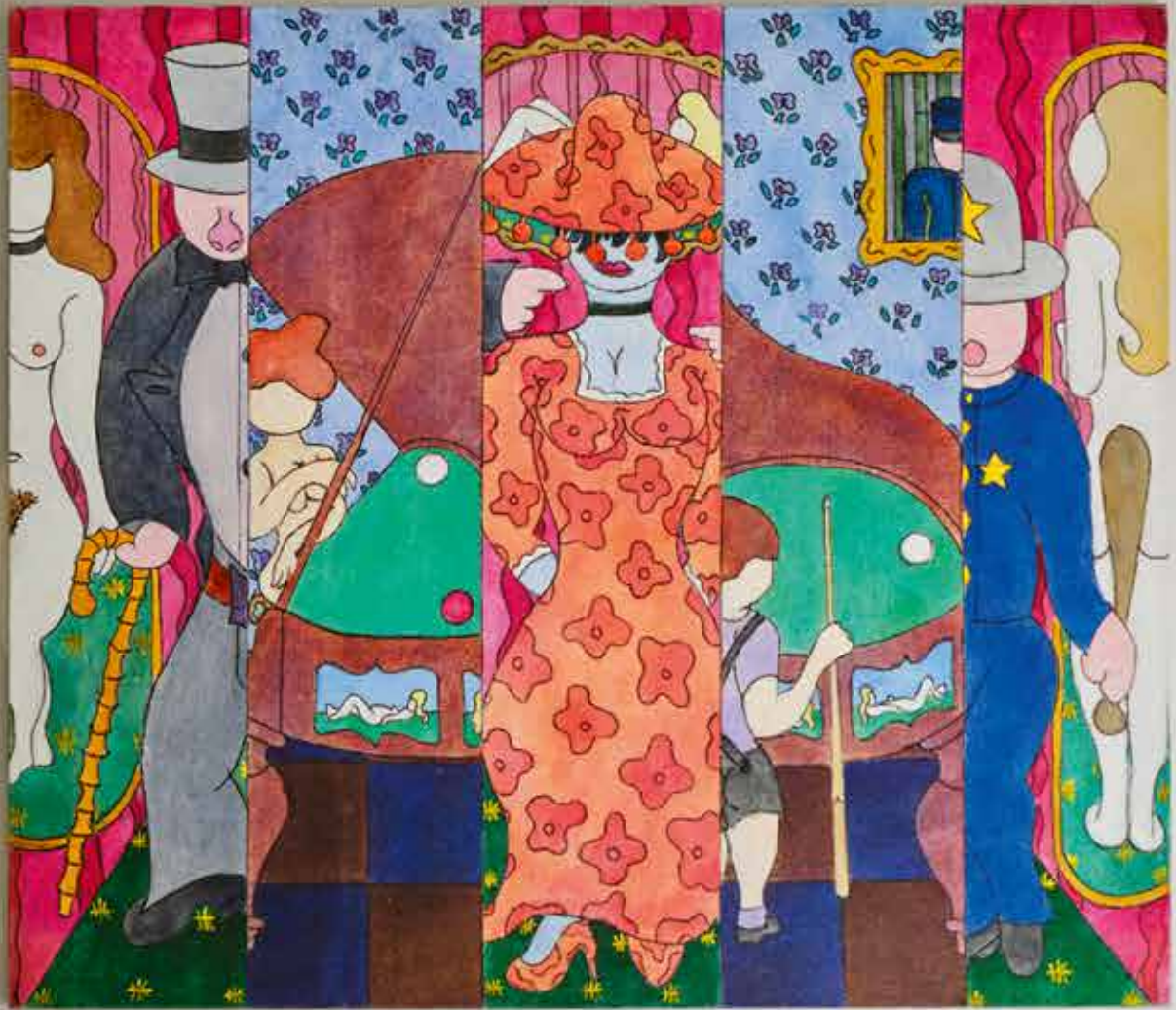






Los 29 (Detail)





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

Daniel von Schacky
Zeitgenössische Kunst
+49 30 885 915 28
daniel.schacky@grisebach.com

Sandra Espig
Moderne Kunst
+49 30 885 915 4428
sandra.espig@grisebach.com

Irene Sieberger
Zeitgenössische Kunst
+49 30 885 915 47
irene.sieberger@grisebach.com

Dr. Anna Ahrens
Kunst des 19. Jahrhunderts
+49 30 885 915 48
anna.ahrens@grisebach.com

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

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

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

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

Elena Sánchez y Lorbach
Zeitgenössische Kunst
+49 30 885 915 4495
elena.sanchez@grisebach.com

Luca Joel Meinert
Kunst des 19. Jahrhunderts
+49 30 885 915 4494
luca.meinert@grisebach.com



Ausgewählte Werke

Hamburg

28. April, 10 bis 18 Uhr

29. April, 10 bis 15 Uhr

GRISEBACH × JB FINEARTS

Tesdorfstraße 21

20148 Hamburg

Zürich

5. Mai, 10 bis 20 Uhr

6. & 7. Mai, 10 bis 18 Uhr

Grisebach

Bahnhofstrasse 14

8001 Zürich

Frankfurt am Main

9. Mai, 16 bis 20 Uhr

10. Mai, 10 bis 17 Uhr

GRISEBACH × SALON KENNEDY

Kennedyallee 100

60596 Frankfurt am Main

Düsseldorf

12. Mai, 10 bis 17 Uhr

13. Mai, 10 bis 18 Uhr

Grisebach

Bilker Straße 4-6

40213 Düsseldorf

München

18. Mai, 17 bis 20 Uhr

19. & 20. Mai, 10 bis 18 Uhr

Grisebach

Türkenstraße 104

80799 München

Sämtliche Werke

Berlin

28. Mai bis 2. Juni, 10 bis 18 Uhr

3. Juni, 10 bis 15 Uhr

Grisebach

Fasanenstraße 25 und 27

10719 Berlin

1 Hans Ticha

Bodenbach (heute Děčín/Tschechien) 1940 – lebt in Maintal

„Polit-Zirkus“. 1982

Öl auf Leinwand. 110 × 140 cm (43 ¼ × 55 ½ in.).
Unten rechts signiert und datiert: TICHA 82. Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz betitelt und mit der Werknummer versehen: POLIT-ZIRKUS 82/4. Werkverzeichnis: Ticha 85/31 (dort abweichend auf 1985 datiert und mit abweichenden Maßen). [3032] Mit Künstlerleiste.

Provenienz

No Hero Foundation, Niederlande (2022 in der Galerie Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M., erworben)

EUR 15.000–20.000

USD 17,600–23,500

Hier ist nun wirklich alles aus den Fugen geraten. Fangen wir mit der am leichtesten zu identifizierenden „Figur“ am rechten unteren Bildrand an: Sie scheint einen hochdekorierten Offizier, vermutlich einen NVA-Mann, zu zeigen, in Teilen zumindest, mit fünf Orden ausgezeichnet, in seiner linken Hand eine Waffe in die Höhe haltend, die er auf die anderen Wesen des Bildgeschehens richtet. Gefährlich wirkt er dabei nicht. Das mittlere Bildwesen mit violetterem Zylinder hindert ihn, die Waffe gezielt einzusetzen. Dazu trägt er einen gefalteten Papierhut, der zum Vergnügen von Kindern auch als Papierboot auf einem See schwimmen könnte. Noch mehr Vergnügen assoziiert die abgerundete Form seines Körpers, die ihn gänzlich zu einer Spielfigur zur Belustigung macht, auf der sogar geschaukelt werden könnte. Die Mitte der Figurengruppe bildet ein aus richtungweisenden Armen und hochgerecktem Kopf angedeutetes Wesen, das mit seinen wenigen Gliedmaßen, unter voller Körperanspannung Respekt erheischend, das noch zu definierende Doppelwesen links von dem Offizier fernzuhalten versucht. Im Vergleich zu dem Offizier, der nichts zu sagen hat oder es nicht kann, ist der zylindertragende Akteur mittels seines überdimensionierten Mundes auch verbal präsent.

Vermeintlich angeführt wird das Figurengespann von einem vielgliedrigen dunklen Etwas, einem Mischwesen, das oben aus einem Pferdekopf und unten aus einem nach unten hängenden weiblichen Figurfragment mit Brüsten, Kopf und Armen besteht, die dem Wesen zur Fortbewegung auf dem Boden dienen. Die als Arme fungierenden Hufe des außer Rand und Band geratenen Pferdes sind unkoordiniert abgespreizt, mit dem rechten Huf am linken Bildrand scheint es uns Betrachter direkt treffen zu wollen. Wir scheinen es hier mit einer verkehrt herum gewachsenen Zentaurin zu tun zu haben, deren von Weisheit begleitete lüsterne Wildheit für Bewegung sorgt. Nicht genug des Aufmerksamkeits erzeugenden Farbkontrasts, den der violette Zylinder vor leuchtend gelbem Hintergrund evoziert, sind die Zentaurin und das fragmentierte Mittelwesen, die farblich jeweils in Hell und Dunkel kontrastieren, auch noch von einer 7 überprägt – und damit wird das vermeintlich absurde Theater todernst. Was für ein gefährlicher Paukenschlag, wäre dieses Gemälde des genialen Hans Ticha noch zu DDR-Zeiten öffentlich geworden: Es stellt die Wirkkräfte dar, die die Charta 77, die einflussreiche Bürgerrechtsbewegung um Jan Patočka und Václav Havel, in der ČSSR und deren Unterstützung durch die von der Stasi verfolgte DDR-Opposition freigesetzt haben. AGT





Gloria Köpnick Stimmung und Form zugleich – Ewald Matarés „Windkuh“ von 1923

Die Gestaltung der Kuh war für Ewald Mataré eine Lebensaufgabe, wie seine Tagebuchaufzeichnungen über viele Jahre belegen. Bereits im Mai 1918 notiert er: „Zeichne Kühe und male im Freien [...]“ (Ewald Mataré: Tagebücher, Köln 1973, Eintrag v. 30. Mai 1918). In den kommenden mehr als drei Jahrzehnten werden ihn Kühe als Motiv immer wieder reizen und fordern. An ihnen erarbeitet, erkundet und entdeckt er grundlegende Gestaltungsprinzipien. Während Otter, Hase oder Fohlen in ihrem quirligen Bewegungsdrang lebensfrohe Agilität repräsentieren, verkörpert die Kuh eine gravitatische Statik, die den Bildhauer offenbar herausforderte. Mataré experimentiert mit verschiedensten Ansichten, Materialien, Formaten und Techniken. Noch 1934 notiert er: „Jetzt kämpfe ich schon seit 16 Jahren um dieses Biest, und was gelang mir daran bis heran?“ (ebd., Eintrag v. 13. August 1934). Bis in die Nachkriegszeit wird die Kuh, die er immer weiter stilisiert und schließlich in geometrische Volumen zerlegt, das zentrale Tierwesen seines plastischen Werks bleiben.

Die Entstehung des Motivs der „Windkuh“ ist ein interessanter Prozess, der im Sommer 1923 auf Sylt beginnt: „Ich schnitze eine Kuh plastisch in Holz“, notiert er in sein Tagebuch und hält damit das Entstehen seiner ersten Tierskulptur fest (Eintrag v. 23. Juli 1923, zit. nach: Sabine Maja Schilling: Ewald Mataré. Das plastische Werk. Werkverzeichnis, Bd. II, Köln 2024, S. 204). Wenige Tage später sind die Schnitarbeiten abgeschlossen, und Mataré berichtet, obwohl mit dem Ergebnis nicht vollkommen zufrieden, er habe „eine Menge wieder begriffen“ (Eintrag v. 27. Juli 1923, ebd.). Die Besonderheit der Gestaltung ergibt sich hier aus dem Ausgangsmaterial: „Ich weiß nicht, wie ich die Reliefwirkung, die sie [die Kuh] nun einmal hat, unmißverständlich zeigen kann. Das Brett, aus dem ich sie schnitzte, war so flach, daß es unmöglich zu einer Rundplastik reichte, und so blieb mir nur der Weg, die beiden Längsseiten als Reliefwirkung herauszuarbeiten“ (Eintrag v. 2. August 1923, ebd.). Dieser Umstand führt dazu, dass – entgegen einer allansichtigen Skulptur – die „Windkuh“ nach einer genauen Präsentationsposition verlangt und man sie „nur von rechts oder links betrachten kann und auch nur so aufstellen oder hängen kann“, wie der Bildhauer notiert (ebd.).

Schließlich wird die „Windkuh“ die erste Plastik, die Mataré in Bronze gießen lässt. In einem Brief vom Juni 1924 beauftragt Mataré seine Frau Hanna, die Adresse der legendären Berliner Gießerei Noack ausfindig zu machen, um seine „Windkuh“ dort gießen zu lassen. Der Bildhauer, selbst noch auf Sylt, fügt genaue Anweisungen hinzu, wie der Guss umgesetzt werden soll, und notiert: „Ich wünsche nur den Rohguss [...]. Das Zurechtfeilen, die Retusche mache ich selbst!“ (zit. nach: Sabine Maja Schilling: Ewald Mataré. Das plastische Werk. Werkverzeichnis, Bd. I, Köln 2024, S. 111).

Anlässlich einer Ausstellung Matarés 1929 in der Galerie Ferdinand Möller resümiert Ernst Kállai im Katalogheft der Schau: „Matarés Plastik ist lyrisch und naturverbunden, von tiefster harmonischer Vertrautheit mit dem Kreatürlichen und eben deshalb so einfach und klar. Sie ist Stimmung und Form zugleich, Form unantastbarer Präzision und strengster Gliederung.“ Die pointierte Formulierung lässt sich hervorragend auch auf die „Windkuh“ anwenden, die auf der Ausstellung unter dem Titel „Stehende Kuh“ in einem Exemplar gezeigt wird.

Während sich das aus Nussbaumholz gefertigte Urexemplar der „Windkuh“, die zu den frühen Hauptwerken des Künstlers gezählt werden darf, in Privatbesitz befindet, werden Bronzegüsse der „Windkuh“ in den Sammlungen des Museum of Modern Art in New York, dem Harvard Art Museum/Busch-Reisinger Museum und – als Leihgabe des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf – im Museum Kurhaus Kleve bewahrt.

2 Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Stehende Kuh ‚Windkuh‘“. 1923

Bronze mit brauner Patina. 18,5 × 34,5 × 18,8 cm
(7 ¼ × 13 ⅝ × 7 ⅜ in.). Auf der Unterseite des Bauchs mit
dem Künstlersignet. Werkverzeichnis: Schilling/de
Werd 20a. Einer von 28 Güssen (davon 7 Exemplare in
Museumsbesitz). [3107]

Provenienz

Margrit Gsell-Heer, Zürich/Rüschlikon / Privatsamm-
lung, Deutschland / Galerie Wirnitzer, Baden-Baden /
Privatsammlung, Baden-Württemberg

EUR 60.000–80.000

USD 70,600–94,100





Gloria Köpnick Kindliche Unmittelbarkeit als Inspiration: Paula Modersohn-Becker und ihr Modell Elsbeth

Die Unmittelbarkeit im Ausdruck des Kindes sollte für Paula Modersohn-Becker ein wiederkehrender Bildanlass werden, und die Gemälde von Kindern zählen zu den vielleicht eigentümlichsten wie bedeutendsten Werken im Œuvre der Malerin. Ein zentrales Modell im persönlichen Umfeld wurde ihr Elsbeth Modersohn. Die im Sommer 1898 geborene Tochter von Otto Modersohn und Helene Schröder (1868–1900), einer Bremer Kaufmannstochter und ersten Frau des Malers, war im Alter von zwei Jahren Halbwaise geworden. Mit dem Beginn der Partnerschaft von Otto Modersohn und Paula Becker entwickelte sich eine innige Vertrautheit zwischen der Malerin und ihrer Stieftochter, die sie liebevoll ihre „Lüttje Deern“ nannte.

Bereits in einem Brief vom Februar 1901 bekennt Paula Becker, seit Herbst 1900 mit Otto Modersohn verlobt: „Und dann denke ich, daß ich Elsbeth malen werde mit ihrem goldenen Gelock“ (Brief an Otto Modersohn v. 12. Februar 1901, zit. nach: Günter Busch und Liselotte von Reinken (Hg.): Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt a. M. 2007, S. 331). Diese Idee notiert Paula Becker, die bereits ihre erste Paris-Reise absolviert und mit vielen Anregungen nach Deutschland zurückgekehrt war, auch in einem Skizzenbuch dieser Zeit. Doch zuvor hat sie noch einen von den Eltern angeordneten Aufenthalt in Berlin zu absolvieren, der sie mit Hauswirtschaftskursen auf das Eheleben vorbereiten soll.

Im Sommer 1901, Paula und Otto sind seit Mai des Jahres miteinander verheiratet, entsteht eine eindruckliche Serie von Bildnissen. Unser „Brustbild Elsbeth mit Margeriten im Haar“ zeigt das junge Mädchen, welches im August 1901 drei Jahre alt wird, vor einer stark vereinfachten Landschaft. Der verträumte, fast entrückte Blick des Kindes im hellblauen Kleid richtet sich in die Ferne. Bemerkenswert ist die Landschaft des Hintergrundes: Hier spart Paula Modersohn-Becker einige Passagen aus dem Weiß aus. Aus dem frei bleibenden braunen Malgrund entstehen die Konturen von unbelaubten Bäumen oder Sträuchern. In der Gestaltung findet das flächige Zusammenfassen der Formen ganzheitliche, konsequente Anwendung.

Noch zum Ende des Jahres 1901 schwärmt Paula Modersohn-Becker von der Leichtigkeit der zurückliegenden Sommermonate: „Unsere kleine Elsbeth sind diesen Sommer schöne rote Wangen geblüht und ist eine Augenlust. Dabei schwatzt sie so viel Sinniges und Drolliges in ihrer Kindersprache, daß wir beiden große Freude an ihr erleben“ (Brief an Martha Hauptmann v. 22. November 1901, zit. nach: ebd. S. 357f.).

Auch in den folgenden Jahren ist Elsbeth für Paula Modersohn-Becker eine wichtige Quelle der Inspiration. So schildert die Malerin ihrer Mutter, wie sich ihr Schaffen weiterentwickelt: „Es ist eine Studie von Elsbeth, die ich gemacht habe. Sie steht in Brünjes Apfelparten, irgendwo laufen ein paar Hühner und neben ihr steht die große blühende Staude eines Fingerhutes. Welterschütternd ist es natürlich nicht. Aber an dieser Arbeit ist meine Gestaltungskraft gewachsen, meine Ausbildungskraft“ (Brief v. 6. Juli 1902, zit. nach: ebd. S. 382). Eng verwandt ist unser Gemälde mit dem zeitgleich entstandenen „Brustbild Elsbeth mit Blütenkranz und blauen Schleifen im Haar“, das heute zur Sammlung der Berliner Nationalgalerie zählt und wie ein Close-up oder Detail aus unserem Gemälde wirkt.

3 Paula Modersohn- Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Brustbild Elsbeth mit Margeriten im Haar“. Um 1901
Öl auf Pappe, auf Pappe aufgezogen. 49,5 × 54,3 cm
(19 ½ × 21 ⅝ in.). Unten links von Otto Modersohn
für die Künstlerin monogrammiert: P.M-B. Auf dem
Schmuckrahmen ein Etikett der Galerie Flechtheim.
Werkverzeichnis: Busch/Schicketanz/Werner 183.
[3089] Gerahmt.

Provenienz

Gertrud Sioli-Schönstedt, Duisburg (in den 1920er-
Jahren wohl in der Galerie Flechtheim, Düsseldorf,
erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 150.000–250.000

USD 176,000–294,000



4 Paula Modersohn-Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Selbstbildnis mit Landschaft vor Bäumen“. 1903

Kohle auf Papier. Auf Karton aufgezogen. 27 × 37,6 cm (10 5/8 × 14 3/4 in.). Unten rechts von Otto Modersohn für die Künstlerin monogrammiert: PM-B. Mit einer Bestätigung von Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker Stiftung, Bremen, vom 5.2.2026 (in Kopie). Die Zeichnung wird unter der Nr. E IV/99a aufgenommen in den Nachtrag zum Werkverzeichnis der Handzeichnungen von Paula Modersohn-Becker von Röver-Kann/Werner/Duckwitz/Rascher-Friesenhausen. Sorgfältig restaurierter Riss. [3079] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen (wohl in den 1920er-Jahren erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 25.000–35.000

USD 29,400–41,200

Als Paula Modersohn-Becker ihr „Selbstbildnis mit Landschaft vor Bäumen“ zeichnete, war sie siebenundzwanzig Jahre alt. Sie war also jung. Trotzdem hatte ihr Leben schon mehrere überraschende Wendungen genommen. Sie war nach Paris gefahren, siebzehn Stunden mit dem Zug, um dort an den berühmten privaten Kunstakademien Malunterricht zu nehmen. Sie hatte der großen Metropole wieder den Rücken gekehrt und war in das winzige Worpswede gezogen, um als Künstlerin in einer Künstlerkolonie zu leben. Sie hatte einen Maler geheiratet. Sie hatte in der Kunsthalle Bremen ausgestellt und vernichtende Kritik erfahren. Sie hatte den Entschluss gefasst, mehr wie Marie Bashkirtseff zu werden, die Malerin und Autorin, deren Pariser Tagebücher überall in Europa junge Künstlerinnen in einen Rausch versetzten. „Ich lese jetzt das Tagebuch der Marie Bashkirtseff“, schrieb Modersohn-Becker, „es interessiert mich sehr. Ich werde ganz aufgeregt beim Lesen. Die hat ihr Leben so riesig wahrgenommen. Ich habe meine ersten zwanzig Jahre verbummelt. Oder wuchs ganz in der Stille das Fundament, auf dem die nächsten zwanzig Jahre aufbauen sollen?“

Und sie hatte die merkwürdigsten aller traurigen Zeilen in ihr eigenes Tagebuch geschrieben. Niemand konnte sich wünschen, dass sie ausgerechnet in diesem Punkt so schnell recht behielt. „Ich weiß“, formulierte die Künstlerin 1900, „ich werde nicht sehr lange leben. Aber ist das denn traurig? Ist ein Fest schöner, weil es länger ist?“

Für ihr mitreißendes Selbstporträt drehte sie 1903 das Papier ins Querformat. Den Ausschnitt wählte sie so nah, dass es unmöglich ist, ihrem Blick auszuweichen. Den Kopf rahmt eine Landschaft, mit schwankenden Baumstämmen und windgeschüttelten Kronen. Alle Linien scheinen von Wirbeln ergriffen, die in großen Schwüngen die Natur durchwogen und in kleinen Kreisen über das Gesicht ziehen. Das Kinn sitzt auf einer Brosche auf, oval und hell, wie ein drittes Auge. Der Blick ist einzigartig. Schauen diese dunklen Augen nach innen, zu Gedanken, zu Gefühlen, zur Seele? Oder blicken sie nach außen, auf ein Gegenüber oder Spiegelbild? Über die Künstlerin sollte Rainer Maria Rilke, ihr Freund und Bewunderer, später schreiben, sie sei „für alles offen, wie ein Tag der anbricht“. Auch in dieser Kohlezeichnung schaffen ihre Augen eine Welt.

Die Komposition aus Selbstporträt und Landschaft beschäftigte Modersohn-Becker auch in einem Ölgemälde, das sich im Sprengel Museum in Hannover befindet (Abb.). Im Vergleich zur Kohlezeichnung scheint die Künstlerin im Bild einen kleinen Schritt zurückzutreten. Haaransatz samt Mittelscheitel sind zu sehen. Das Gesicht ist heller, flächiger, der Blick entrückter. Beide Werke gehören zum Beginn einer intensiven Phase, in der Modersohn-Becker immer wieder neue, veränderte Selbstporträts schuf. Mehr als sechzig sollten es bis zu ihrem Tod werden. Die Malerin starb im November 1907 an einer Embolie, kurz nach der Geburt ihres Kindes, im Alter von nur 31 Jahren. Julia Voss



Paula Modersohn-Becker. „Selbstbildnis mit Landschaft vor Bäumen“. Öl/Pappe. Sprengel Museum Hannover. Um 1903





Mario von Lüttichau **Das Teil als Sinnbild des Ganzen – Wilhelm Lehmbrucks „Büste der Großen Sinnenden“**

Mit der „Großen Sinnenden“ von 1913/14 verfolgt Lehmbruck in der Nachfolge der „Knienden“ (1911) die weitergehende Emanzipation seiner bildhauerischen Arbeit von klassischer Figurengröße und individuellem Körperbezug. Im Katalog der ersten Präsentation im Salon des Indépendants in Paris als „Jeune femme debout“ (Stehende junge Frau) bezeichnet, präsentiert der Bildhauer die überlebensgroße, überlängte und in ihrer Schlichtheit frontal ausgerichtete Figur mit einem leicht nach rechts unten geneigten Antlitz.

Gesondert herausgelöste Teile einer Figur wie unsere „Büste der großen Sinnenden“ werden bei Lehmbruck zum Botschafter des Ganzen. Lehmbruck führt die von ihm unterschiedlich dimensionierten Teilfiguren in verschiedenen Materialien und Farben aus und stellt besonders den Kopf als Büste eigenständig heraus. Selbst beim Torso, von Rodin als eigenständige Teilfigur im Kanon der Bildhauer um die Jahrhundertwende neu inszeniert, erhält Lehmbruck überwiegend den Kopf, um die Anmut des körperlichen Ganzen auch ohne Gliedmaßen zu vermitteln: Rodins radikalem Vorgehen begegnet Lehmbruck mit einer versöhnlichen Geste. Das Instabile und Fragile wird in der leichten Abwendung des Kopfes vom Betrachter zum Vehikel einer harmonischen Silhouette.

Mit der Wahl unterschiedlicher Werkstoffe für die gleiche Gussform variiert und intensiviert Lehmbruck Feinheiten im Ergebnis. Die Zusammensetzung respektive Mischung der künstlich entworfenen Werkstoffe nimmt erheblichen Einfluss auf die ästhetische Aussage und damit auch auf die Höhe der Auflage. Ein massiv belassener, je nach den Anteilen mehr oder weniger grauer Zementguss hat nicht die Wärme etwa einer Terrakotta, wie wir an unserem Beispiel exemplarisch erfahren können. Lehmbrucks Ansatz, mit dem Einsatz unterschiedlicher Werkstoffe auch eine vielfältige Materialästhetik zu entwerfen, wirft die Frage auf, inwieweit Zufall und Experiment die Erscheinung beeinflussen. Eine Terrakotta, durch den Brennvorgang etwas kleiner als die gleiche Büste in Gips oder Zement, schmeichelt mit ihrer feinen Oberfläche der anmutigen Weiblichkeit und der Idee des Künstlers, dieser zu huldigen.

Die „Büste der großen Sinnenden“ ist nur zweimal in Terrakotta überliefert: unser Exemplar und eine 1937 im Lehmbruck-Museum in Duisburg beschlagnahmte Version, die der damaligen Leihgeberin Anita Lehmbruck 1939 zurückgegeben wurde; ihr Verbleib ist unbekannt. Die vier weiteren im Werkverzeichnis gelisteten Büsten sind in getöntem Gips beziehungsweise in getöntem Steinguss gefertigt und befinden sich – bis auf ein verschollenes Exemplar – in Museen. Somit ist unsere Terrakotta „einmalig“ und nimmt dadurch eine herausragende Stellung ein.

5 Wilhelm Lehmbruck

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

„Büste der Großen Sinnenden“. 1914

Terrakotta, farbig gefasst. 45,5 × 41 × 20,5 cm
(17 7/8 × 16 1/8 × 8 1/8 in.). Am rechten Arm vorne signiert:
W. LEHMBRUCK. An der rechten Schulter unten
nochmals signiert: W LEHMBRUCK. Werkverzeichnis:
Schubert 66 A2 (mit abweichenden Maßen). Wohl
Guss zu Lebzeiten des Künstlers. Einziges lokalisier-
bares Exemplar von 2 bekannten aus Terrakotta.
Die Fassung und die linke Brustspitze sorgfältig
restauriert. [3022]

Provenienz

Nachlass des Künstlers (seitdem in Familienbesitz;
2019 als Dauerleihgabe im Museum für Neue Kunst,
Freiburg)

EUR 150.000–200.000

USD 176,000–235,000

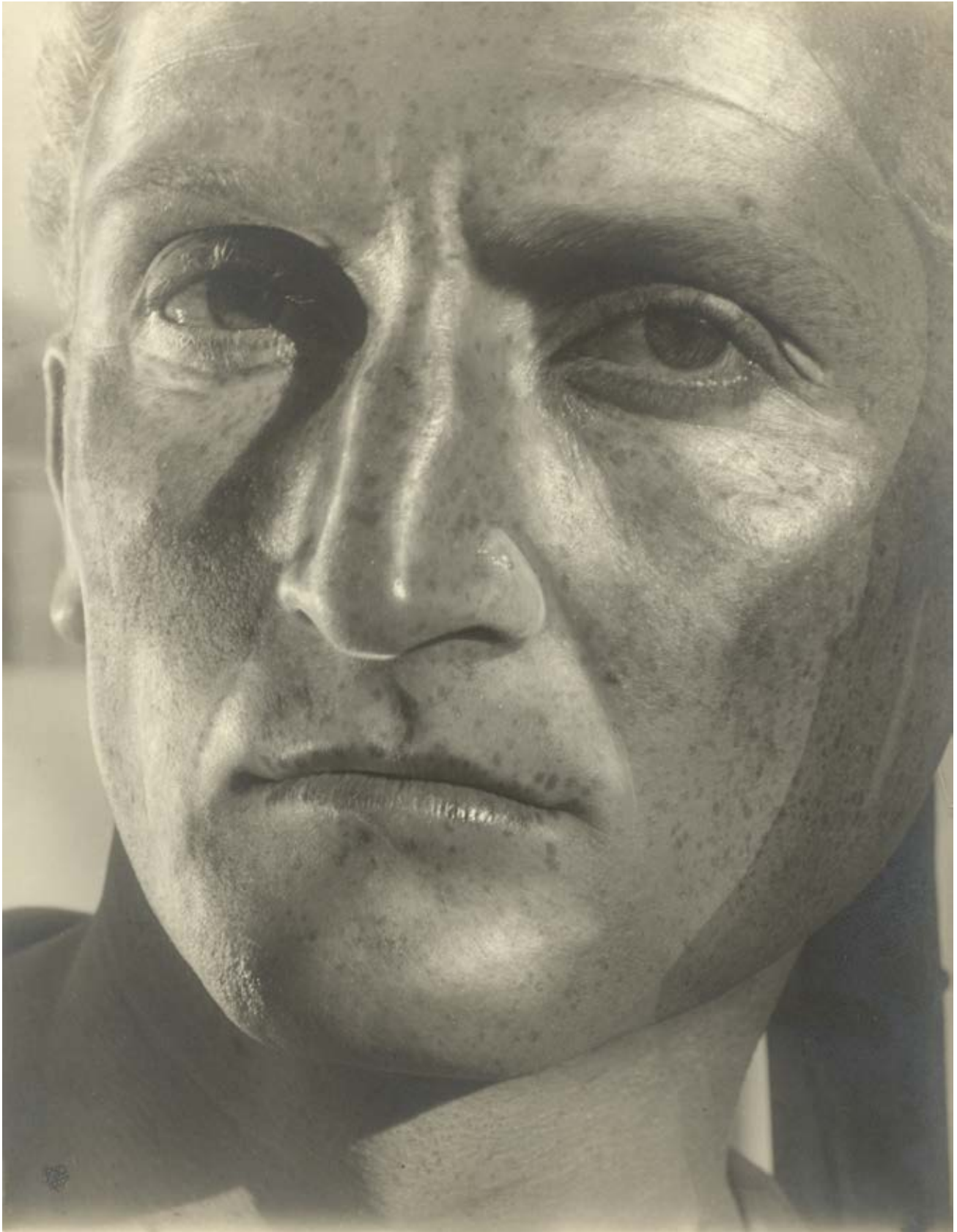
Ausstellung

Wilhelm Lehmbruck. Gedächtnisausstellung zum 75.
Geburtstage des Künstlers. Duisburg, Städtisches
Kunstmuseum, 1955/56, Kat.-Nr. 36 („Mädchenbüste“)

Literatur und Abbildung

Hans Eckstein: Vergeistigung des Leibes – Wieder-
begegnung mit dem Werk Lehmbrucks. In: Bildende
Kunst, H. 2, 1948, S. 22–24, Abb. S. 23 / Wilhelm-Lehm-
bruck-Museum, Duisburg (Hg.): Wilhelm Lehmbruck-
Sammlung. Bd. I: Plastik, Malerei. Recklinghausen,
Aurel Bongers, 1964, o. Kat.-Nr. („Mädchenbüste“, mit
abweichenden Maßen und mit abweichender Technik),
Abb. S. 61





Florian Ebner **Das inszenierte Gesicht – Helmar Lerski und die Verwandlungen durch Licht**

„Helmar Lerski versteht sich als ein Magier des Lichtspiels und fühlt sich dazu berufen, das Gesicht des Menschen in Besitz zu nehmen und ihm zu neuem Sinn und Ausdruck zu verhelfen. Der frühere Schauspieler und unkonventionelle Berufsfotograf kommt 1916 zur deutschen Kinematografie. In einem spektakulären Experiment, den ‚Verwandlungen durch Licht‘ von 1936, versucht Lerski als ständiger Grenzgänger zwischen den modernen Medien Film und Foto den endgültigen fotografischen Beweis zu erbringen, dass der Lichtbildner imstande sei, mit den Mitteln seiner Lichtsetzung in einem gewöhnlichen Gesicht die verschiedensten Gesichter freizulegen. ‚Urschatz‘, wie Lerski sein Medium kurz nennt, stellt sich dem Fotografen über Wochen hinweg zur Verfügung. Auf das Gesicht dieses jungen Mannes konnte Helmar Lerski seine Fantasien projizieren. Dabei ist ein Werk von etwa 140 Aufnahmen entstanden, ein umfangreicher Katalog von Physiognomien. [...]

Die Idee zu den Verwandlungen durch Licht hatte er bereits in einem Gespräch mit dem Filmkritiker Hans Feld vorgebracht. Dieser jedenfalls schreibt in einem Artikel des ‚Filmkuriers‘ vom 1. März 1931: ‚Später einmal möchte Lerski ein Porträt-Buch über irgend jemanden machen. Fünfzig Aufnahmen von ein und demselben. Und an den verschiedenen Ausdrucksarten will er seine Kunsttendenz deduzieren.‘ Die Entstehungszeit der Metamorphose lässt sich auf einen Zeitraum zwischen Ende Oktober 1935 und Anfang Februar 1936 eingrenzen. Als Modell wählt Lerski einen 24 Jahre alten Mann, der wie er selbst in der Schweiz aufgewachsen und erst seit kurzer Zeit in Palästina ansässig ist: Leo Uschatz. [...]

Leo Uschatz wird 1911 in der Ukraine geboren. Als er elf Jahre alt ist, gelangt die Familie, auf der Flucht vor antisemitischen Repressionen und unterstützt durch das Rote Kreuz, in die Schweiz. Nach seinem Schulabschluss beginnt er ein Studium am Kantonalen Technikum in Burgdorf, das er 1934 mit dem Diplom eines Hochbautechnikers abschließt. Als Mitglied der Schweizer Leichtathletikmannschaft reist er im April 1935 zur zweiten Makkabiade (einer ‚Olympiade‘ für jüdische Sportler aus aller Welt) nach Tel Aviv, mit dem Entschluss, sich im britischen Mandatsgebiet niederzulassen. Gerade für einen jungen Ingenieur, der sich zudem mit den Zielen des Zionismus identifizieren konnte, wird die Utopie eines buchstäblich neu zu errichtenden jüdischen Gemeinwesens in mehrfacher Weise vielversprechend gewesen sein. [...]



Leo Uschatz im Technikum Burgdorf. 1933

Lerski lernt sein Modell über eine Empfehlung kennen. ‚Anstatt im Büro zu zeichnen, wurde ich fotografiert‘, erinnerte sich der Bautechniker Leo Uschatz später. Die Bilder seines Gesichts während des Aufenthalts in Palästina jemals gesehen zu haben, eine nennenswerte Honorierung erhalten zu haben, erinnert er sich hingegen nicht. Bereits im Herbst 1936 kehrt er auf Bitten der Familie wegen des drohenden Bürgerkrieges wieder in die Schweiz zurück: ‚... seither [hatte ich] nichts von Hr. Lerski gehört noch vernommen, was mit den photograph. Aufnahmen geschehen ist. [...] Ich war nicht wenig erstaunt, als ich vernahm, dass 1983 in Tel-Aviv eine Lerski-Ausstellung von Fotografien mit meinem Gesicht stattfindet, und mein Gesicht auf allen Plakatsäulen zu sehen ist.‘[...]

Die Aufnahmeanordnung der Verwandlungen: Dach und Stuhl, Spiegel und Blenden: ‚Die Aufnahmen fanden auf dem flachen Dach [statt], gerade über dem Büro. Auf dem Dach waren ein Stuhl und unzählige Spiegel aufgestellt. Ich sass nun auf dem Stuhl und Hr. Lerski richtete mittels der Spiegel Sonnenlicht auf mein Gesicht, bis er vermutlich den Ausdruck hatte, den er sich vorstellte. Gesprochen wurde fast nichts. Nur etwa Kopf nach links, rechts, oben, unten, etc. Er arbeitete sehr bedächtig und überlegt. ... Es war natürlich sehr heiss. Da ich sehr viel Leichtathletik betrieb, hatte ich eine gewisse Ausdauer und Durchhaltevermögen, das mir bei den Aufnahmen zu statten kam und es Hr. Lerski ermöglichte seine langwierigen Lichteffekte zu suchen.‘

druck hatte, den er sich vorstellte. Gesprochen wurde fast nichts. Nur etwa Kopf nach links, rechts, oben, unten, etc. Er arbeitete sehr bedächtig und überlegt. ... Es war natürlich sehr heiss. Da ich sehr viel Leichtathletik betrieb, hatte ich eine gewisse Ausdauer und Durchhaltevermögen, das mir bei den Aufnahmen zu statten kam und es Hr. Lerski ermöglichte seine langwierigen Lichteffekte zu suchen.‘

Nichts in den Erinnerungen von Leo Uschatz deutet darauf hin, dass die Verwandlungen durch Licht, als prozesshafter Akt verstanden, die äußerliche Ebene der reinen Projektion auf die Oberfläche des Gesichts jemals durchbrochen hätten. Eine ‚innere Metamorphose‘, bei welcher sich das Modell auf den jeweiligen Ausdruck, den der Fotograf und Lichtsetzer zu konstruieren versuchte, mimisch bezogen hätte, sollte vielmehr von vornherein ausgeschlossen werden. Die harte Beleuchtung durch das Sonnenlicht freilich galt einer internationalen Generation modernistischer Fotografen und Fotografinnen bereits wieder als Ausdruck mediumspezifischer Unmittelbarkeit und unverfälschter Natürlichkeit. Helmar

Lerski, der ‚seit 1931 in der palästinensischen Sonne‘ seine fotografische Reihe ‚Jüdischer Köpfe, Araber und Juden‘ anfertigte, beließ es nicht bei dem direkten Einfall des Lichts, sondern drehte sein Modell mit dem Rücken zur Sonne und setzte es in eine aufwendige Versuchsanordnung, die eine Domestizierung des Lichts und seines Modells bewirken sollte: ‚Wie ich mein Licht führe, das natürliche, starke Sonnenlicht, aufzufangen, gekreuzt, gemischt, dosiert mit Hilfe von Spiegeln und Reflektoren, so wird aus meinem Modell ein Lebensbejaher oder ein Melancholiker, ein Held oder ein Schwächling. Ich produziere seinen Ausdruck, ich gestalte mit Hilfe des Lichts seinen Kopf, seine Linien, ich gestalte vor allem seine Beseeltheit mit meinem Licht.‘“

Auszüge aus: Florian Ebner: Metamorphosen des Gesichts. Die ‚Verwandlungen durch Licht‘ von Helmar Lerski, Göttingen, 2002

Wir danken Prof. Ute Eskildsen, ehemals Leiterin der Fotografischen Sammlung am Museum Folkwang, und Florian Ebner, seit 2017 Chefkurator der Sammlung Fotografie am Centre Pompidou in Paris, für wertvolle Hinweise.



Leo Uschatz im Alter von 88 Jahren

6 Helmar Lerski

Straßburg 1871 – 1956 Zürich

Verwandlungen durch Licht, Tel-Aviv. 1935–1936

24 Vintages. Bromsilbergelatine-Kontaktabzüge von den Original-Glasplattennegativen. Je ca. 29 × 23 cm (11 3/8 × 9 in.). 4 Fotos im Bild unten rechts mit Grafitstift, 1 Foto im Bild unten rechts mit schwarzer Tusche, 1 Foto im Bild unten rechts mit weißer Tusche sowie 1 Foto im Bild unten links mit weißer Tusche signiert: „LERSKI“. 3 Fotos rückseitig mit Fotografen- bzw. Copyrightstempel: „REPRODUCTION PROHIBITED / COPYRIGHT BY HELMAR LERSKI / TEL-AVIV BEN ZAKAI-STR. 8“. Je rückseitig mit Bleistift Serien-Nummer von Helmar Lerski. 2 Fotos rückseitig mit Bleistift bezeichnet: „Verwandlungen“ sowie 1 Foto mit blauem Kugelschreiber bezeichnet: „Lerski ‚Verwandlungen‘“ / „2. Wahl“. 1 Foto rückseitig mit Layoutmarkierung. 14 Fotos rückseitig mit Bleistift beschriftet bzw. bezieht und 5 Fotos mit blauem Farbstift bzw. Bleistift mit „X“ markiert. 2 Fotos rückseitig mit rotem Ziffernstempel: „II 79“. [2001]

Provenienz

Nachlass des Künstlers, Zürich / Galerie Rudolf Kicken, Köln (14 Fotos des Konvoluts) / Galerie Barry Friedman, New York, u. Galerie Mayer & Mayer, Düsseldorf (5 Fotos resp. 2 Fotos 1989/90 resp. 1992 bei Kicken erworben) / Privatsammlung, Brandenburg

EUR 25.000–30.000

USD 29,400–35,300

Literatur und Abbildung

Ute Eskildsen (Hg.): Helmar Lerski. Verwandlungen durch Licht. Freren 1982, unpaginiert (510, 558, 563, 574, 580, 581, 589, 590, 594, 597, 598, 599, 608) / Ausst.-Kat.: Helmar Lerski. Lichtbildner. Fotografien und Filme 1910–1947. Essen; Museum Folkwang; Tel Aviv, Tel Aviv Museum; München, Fotomuseum im Stadtmuseum; Frankfurt, Kunstverein, und San Francisco, Museum of Modern Art, 1982/84, Titel (555), S. 106 (520), S. 110 (555) / Florian Ebner: Metamorphosen des Gesichts. Die ‚Verwandlungen durch Licht‘ von Helmar Lerski. Göttingen, Steidl, 2002, S. 20 (510, 517), S. 24 (546, 550), S. 25 (554, 555, 558), S. 26 (563, 567, 568, 571), S. 27 (574, 580), S. 28 (581, 589), S. 29 (590, 594, 597, 598), S. 30 (599), S. 31 (608), S. 36 (581) / Annette and Rudolf Kicken (Hg.): Exposures 2. Cahier 5. Berlin 2012, S. 34 (517) und S. 35 (594) / Ausst.-Kat.: Object: Photo. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909–1949. New York, The Museum of Modern Art, 2014/15, S. 259, Kat.-Nr. 163 (599) / Ausst.-Kat.: Helmar Lerski. Pionnier de la lumière. Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2018, S. 95 (510) / Ausst.-Kat.: Faces – die Macht des Gesichts. Helmar Lerski und die Porträtfotografie der Zwischenkriegszeit. Wien, Albertina, 2021, S. 9 (599), S. 78 (550)





7 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. [3065] Gerahmt.

Provenienz

Tut Schlemmer, Stuttgart / Privatsammlung, Süd-
deutschland / Privatsammlung, Turin / Roman Nor-
bert Ketterer, Campione / Privatsammlung, Mann-
heim / Privatsammlung, Berlin (2003 in der Galerie
Pels-Leusden, Berlin, erworben)

EUR 90.000–120.000

USD 105,900–141,000

Ausstellung

Baumeister und Schlemmer. Berlin, Galerie Gerd
Rosen, 1946, o. Nr. („Am Tisch“) / Oskar Schlemmer.
Spätwerke 1935–1942. Wuppertal, Kunst- und Museums-
verein, und 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 (I),
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“)

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 gewinnen eine starke, vom Licht modellierte Präsenz, die gesamte Szenerie erhält eine melancholische Grundstimmung. Aus dem gemeinsam bespielten, rational definierten Raum ist eine menschliche Schicksalsgemeinschaft geworden.

Vollständiger Essay unter grisebach.com



8^R Thomas Schütte

Oldenburg 1954 – lebt in Düsseldorf

Urnen. 1999

7 Skulpturen, jeweils 2-teilig: Keramik, glasiert.
Gesamtmaß variabel, Einzelmaße: Höhe 71 cm bis 196,5 cm, Durchmesser 30 cm bis 66 cm (28 to 77 ¾ in., diameter: 11 ¾ to 26 in.). Jeweils datiert (mit dem gestempelten Herstellungsdatum). Jeweils Unikat. [3019]

Provenienz

Unternehmenssammlung, Deutschland (2000 in der Produzentengalerie, Hamburg, erworben)

EUR 90.000–120.000

USD 105,900–141,000

Ausstellung

Thomas Schütte. Urnen. Hamburg, Produzentengalerie, 1999



Thomas Schütte bei der Arbeit an „Urnen“ und „You are my Moon“ in der Kölner Werkstatt von Niels Dietrich, 1998

Keramik wird im Feuer dauerhaft. Dass Thomas Schütte eine Gruppe seiner glasierten Tongefäße „Urnen“ nennt, ist daher mehr als eine Benennung. Der Brennprozess, der den Ton verfestigt, ruft unweigerlich auch die Assoziation an die Einäscherung auf. In dieser Verschränkung von materieller Verwandlung und existenzieller Bedeutung liegt die eigentliche Spannung der Werkgruppe.

Die Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit und Tod zieht sich seit den frühen Jahren durch Schüttes Werk. Bereits 1981 entwarf er ein Grabmal als Wartehäuschen mit eigenem Namen, Geburtsdatum und fiktivem Todesdatum. In den „Urnen“ (1999) findet dieses Motiv eine besonders konzentrierte Form. Schütte selbst hat darauf hingewiesen, dass in diesen Gefäßen Gefühle enthalten seien, für die es keine Form gebe. Trauer, Verlust und das Verstummen von Beziehung werden nicht dargestellt, sondern in das Gefäß selbst verlagert. Die Urne erscheint damit als eine der ältesten Gefäßformen der Menschheit, untrennbar verbunden mit dem Bedürfnis, dem Vergänglichen dennoch eine Form von Dauer zu geben.

Die Werkgruppe entstand 1998 und 1999 in der Kölner Werkstatt von Niels Dietrich nach technischen Querschnittzeichnungen für zehn verschiedene Gefäßtypen. Jeweils zwei gleichartige Gefäße sind mit ihren Öffnungen aufeinander bezogen und zu vertikal symmetrischen Doppelformen gefügt. Aus dieser einfachen Setzung entwickelt sich eine erstaunliche Vielfalt von Höhen, Proportionen und Silhouetten. Die Glasuren, bei mehreren Exemplaren durch eine zweite farbige Schicht überlagert, verleihen den seriell entwickelten Formen einen je eigenen Charakter und durchbrechen die Logik der Wiederholung durch Momente des Singulären.

Gerade aus dieser Verbindung von Typus und Individualisierung ergibt sich die menschliche Präsenz der Arbeiten. Schütte erkannte in ihnen familiäre Konstellationen, die wie Großfamilien im Raum stehen. Die paarweise angeordneten Gefäße behaupten keine Figur und evozieren sie doch. Sie erscheinen als Träger sozialer Nähe und als Behältnisse dessen, was von menschlicher Existenz bleibt, als Formen des Gedächtnisses.

Schon in „Die Fremden“ (1992) hatte Schütte das Gefäß in eine Figur verwandelt. In den „Urnen“ trägt es keine Figur mehr, es wird selbst zu einer. Ein Material, das in der Hierarchie der Gattungen lange an den Rand gedrängt war, wird bei Schütte zum Träger existenzieller Fragestellungen. Die Überzeugungskraft dieser Arbeiten liegt nicht allein in ihrer Form, sondern im Zusammenspiel von Material, Verfahren und Bedeutung. Ab November 2026 widmet die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen dem Werk Schüttes eine umfangreiche Einzelausstellung im K21 in Düsseldorf.

AvS



9 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Im Dunkel – Feuer“. 1963

Öl auf Leinwand. 110 × 100 cm (43 ¼ × 39 ⅜ in.).

Unten rechts signiert und datiert: Nay 63. Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz von Elisabeth Nay beschriftet: NAY – „IM DUNKEL – FEUER“ – 1963.

Werkverzeichnis: Scheibler WV-S 1059 (Online-Werkverzeichnis). [3066] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 60.000–80.000

USD 70,600–94,100

Ausstellung

E. W. Nay. München, Galerie Günther Franke, 1963, Kat.-Nr. 19 / Ernst Wilhelm Nay. New York, M. Knoedler & Co., Inc., 1964, Kat.-Nr. 13

Literatur und Abbildung

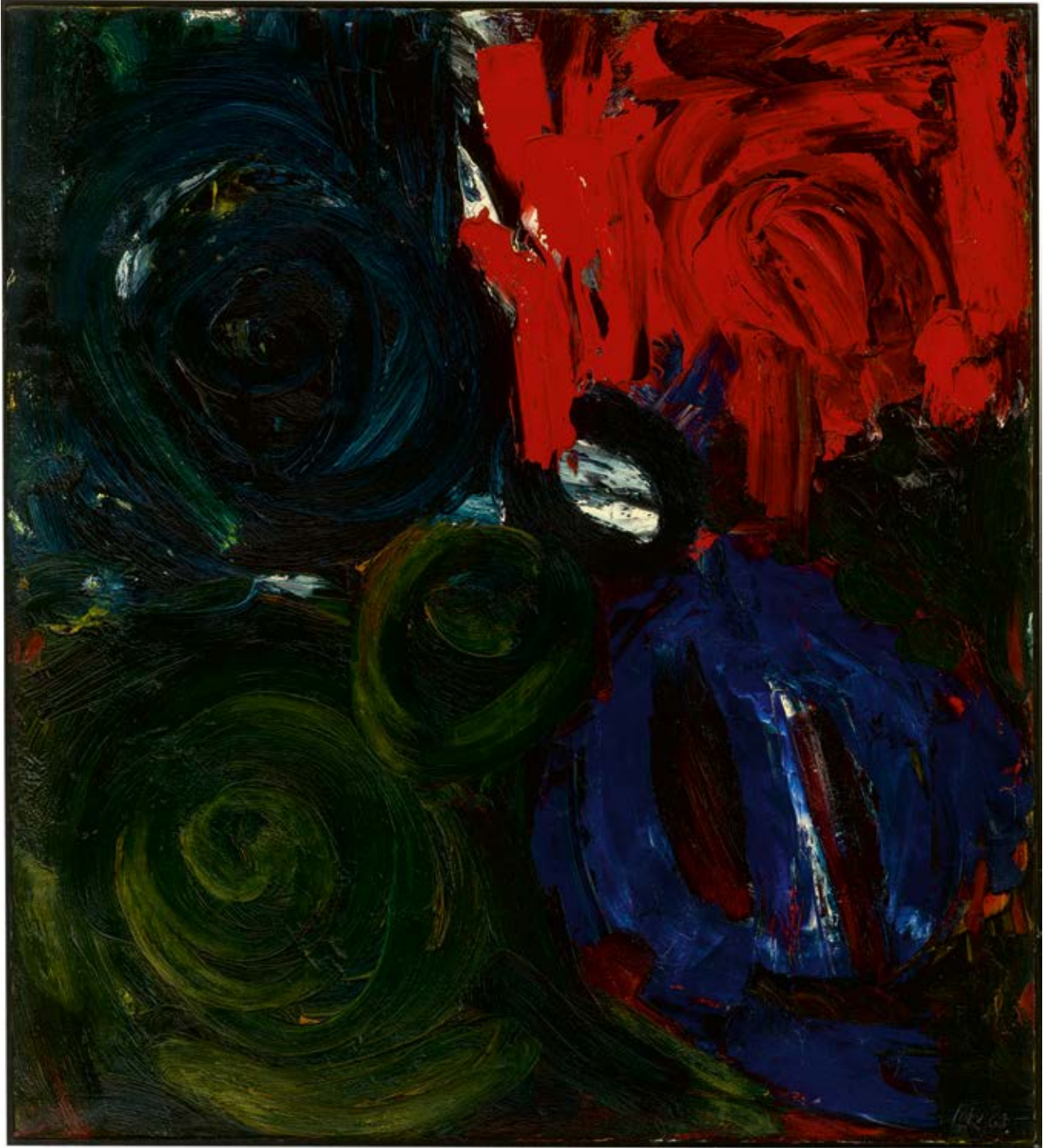
Edouard Roditi: An Interview with Nay. In: Arts Magazine, Vol. 38, Nr. 5, 1964, S. 42–47, hier S. 46

Es ist immer wieder faszinierend, wie es Ernst Wilhelm Nay gelingt, seinen ausgeprägt empathischen Sinn für die Ordnung von Farbe und Form zum Ausdruck zu bringen: Dominante Schwarzgrüntöne im Kontrast zu klaren Blautönen und ein mit pointierter Geste gesetztes Rot geben dem Farbenmeer Richtung und Substanz. Wichtigstes Charakteristikum für Nays Gemälde ist die rhythmische Gestaltung der Bildfläche allein durch die Farbe. Sie wird auf die Leinwand gesetzt und formt sich zwangsläufig mit den kreisenden Bewegungen des Pinsels zu Scheiben. Mit dieser bewussten malerischen Erweiterung der Formen eröffnet Nay ab 1954 seine berühmteste Werkphase der sogenannten Scheibenbilder, die getragen sind von Rhythmus und Dynamik.

In unserem Gemälde „Im Dunkel – Feuer“ aus dem Jahr 1963 entwickelt der Künstler das Thema weiter in Richtung der sogenannten Augenbilder und stellt die mit großzügigen Pinselschwüngen aufgetragenen Scheiben als gebündelte Energiefelder dar. „Aus dunkleren, tieferen Tiefen brechen die hellen Farben jetzt heißer hervor. Und da die unangefochtene Heiterkeit der frühen Scheibenbilder in der Wiederholung ins Kandidische zu verflachen drohte, entfesselt Nay jetzt dunklere, chaotischere Kräfte und beheimatet seine Bilder gleichsam zwischen Elysium und Acheron. Damit sind sie lebenswirklicher und wahrhaft auch zeitwirklicher geworden. [...] Und weiterhin ist Nay, im grauen Alltag der jüngeren Generation, ein großer Meister der Farbe“, charakterisiert der schweizer Kunsthistoriker Georg Schmidt und ehemals Direktor des Kunstmuseums Basel 1962 diese Entwicklung (Georg Schmidt, zit. nach: E. W. Nay – 60 Jahre, Museum Folkwang, Essen 1962, S. 29).

Nay nutzt die Wirkkraft der Primärfarben und schafft damit sowohl einen Hell-Dunkel- als auch einen Warm-Kalt-Kontrast, der das gesamte Bildgefüge formt. Dabei wird die Farbe nicht von kunsthistorischen Vorbildern, formalen Regeln oder künstlerischen Schemata in eine gestalterische Form gezwängt: In frei gesetzten Kreisen, Halbkreisen, gestrichelten Hieben und freien Flächen in variierenden Größen darf die Farbe ganz für sich sprechen. Überall auf dem Gemälde wird auf diese Weise die leidenschaftliche, dynamische Arbeit des Künstlers erfahrbar.

„Im Dunkel–Feuer“ wählte der Künstler mit anderen Werken aus, um sie 1964 in der New Yorker Galerie Knoedler, damals eine der renommierten Adressen der Stadt, auszustellen. MvL









Sandra Espig Edvard Munchs „Madonna“ – oder „Die Pause, als die Welt in ihren Spuren innehielt“

Mit wallenden, langen Haaren, die Augen fast geschlossen, den Mund leicht geöffnet, räkelt sich in lustvoller Hingabe eine junge Frau. Sie ist von den Hüften aufwärts nackt. Spermien umfließen sie im Rand, und ein Embryo befindet sich links unten in der Ecke.

Edvard Munch hat unsere „Madonna“, oder auch „Liebendes Weib“, im Jahr 1895 in Berlin monochrom in kontrastvollem Schwarz-Weiß geschaffen. Sie gehört zu den ersten Lithografien des Künstlers und ist zweifellos eines seiner grafischen Meisterwerke. Bereits die komplexe Entstehungsgeschichte spiegelt wider, wie intensiv sich Munch mit dem Motiv sowohl inhaltlich als auch formal auseinandersetzte: Bis 1903 entstanden fünf Gemälde, eine Radierung und zwei Lithografien. Unsere gibt es in mehreren, experimentell anmutenden Varianten: mit oder ohne Umrahmung, in der Darstellung auf Hüfthöhe beschnitten, handkoloriert oder mehrfarbig mithilfe mehrerer Drucksteine ausgeführt sowie auf unterschiedlichen Papiersorten gedruckt.

Munchs „Madonna“ ist eine Ikone, denn sie verkörpert eine der eindringlichsten Darstellungen von Weiblichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert. Abseits der ikonografischen Tradition beschreibt Munch keine von Zärtlichkeit geprägte Mutter-Kind-Beziehung. Im Gegenteil, bei ihm ist der eher verstörend wirkende Embryo isoliert von seiner Mutter platziert. Der Künstler setzt einen skandalösen, neuen Schwerpunkt: Er stellt die Madonna als lustvolle Frau, als Femme fatale dar: Aus der Perspektive ihres Liebhabers betrachten wir sie im Moment der Ekstase. In tiefster Versunkenheit ist sie ganz bei sich und strahlt überirdische Vollkommenheit aus. Dass sie dabei empfängt, wirkt fast nebensächlich.

Zugleich schildert Munch sie auch als Femme fragile. In ihrer Zerbrechlichkeit, die sich in der schmalen Statur, dem zarten Gesicht, den tiefen Augenhöhlen und dem fast durchsichtig erscheinenden, angehobenen rechten Arm äußert, offenbart sich die Nähe zum Tod. Munch beschreibt sie mit eigenen Worten: „Die Pause, als die ganze Welt in ihren Spuren innehielt. Dein Gesicht umfasst die ganze Schönheit der Erde. Deine Lippen rot wie eine reife Frucht. Getrennt, als ob im Schmerz. Das Lächeln eines Leichnams. Nun reicht das Leben dem Tod die Hand. Die Kette ist geschlossen, die verbindet. Das Jahrtausend der Verstorbenen. Mit dem Jahrtausend der noch Kommenden“ (Edvard Munch im Skizzenbuch „Baum der Erkenntnis“, Munch Museum, Oslo).

Der Künstler thematisiert in „Madonna“ den Kreislauf des Lebens von Geburt, Liebe und Tod. Bereits in den 1880er-Jahren beginnt er, sich mit existenziellen Themen auseinanderzusetzen, die er später als „Lebensfries“ zusammenfasst. Er ging von dem Thema der Liebe aus, die ihn schließlich in den 1890er-Jahren unglücklich ereilte. Vermutlich hat ihn die norwegische Schriftstellerin Dagny Juel (1867–1901) (Abb. nächste Seite) zu seiner „Madonna“ inspiriert. Viele ihrer Texte handeln von sexuell selbstbewussten Frauen, die die Geschlechterrollen der Zeit infrage stellten. Nicht nur Munch, sondern nahezu alle Künstler, die sich in den 1890er-Jahren regelmäßig im Weinlokal „Zum schwarzen Ferkel“ am Brandenburger Tor in Berlin trafen, waren ihr wegen ihrer mysteriösen Aura, Wärme und ihrer verführerischen Tänze verfallen.

Abzüge der „Madonna“ kosteten 1913 auf der Armory Show in New York 200 Dollar und gehörten damit zu den wertvollsten und begehrtesten Druckgrafiken des frühen 20. Jahrhunderts – und auch heute, mehr als hundert Jahre später, hat Munchs „Madonna“ nicht im Geringsten an ihrem verführerischen Reiz verloren.

10 Edvard Munch

Løiten/Hedmark 1863 – 1944 Ekely b. Oslo

„Madonna“. 1895

Lithografie auf China. 60,3 × 43,7 cm (23 ¾ × 17 ¼ in.).

Signiert. Werkverzeichnis: Woll 39 A I 2 (von D VII).

[3122]

Provenienz

Kunsthandel Hammerlunde, Oslo / Privatsammlung,
Deutschland (1976 bei Kornfeld und Klipstein, Bern,
erworben)

EUR 150.000–200.000

USD 176,000–235,000

Literatur und Abbildung

Auktion 157: Moderne Kunst des neunzehnten und
zwanzigsten Jahrhunderts. Bilder-Aquarelle-Zeich-
nungen-Graphik-Skulpturen-Autographen. Bern,
Kornfeld und Klipstein, 9./10.6.1976, Kat.-Nr. 701,
Abb. Tf. 126



Munchs Muse und Modell: die norwegische Schriftstellerin
Dagny Przybyszewska (geb. Juel), 1894



11 Edvard Munch

Løiten/Hedmark 1863 – 1944 Ekely b. Oslo

„Der Kuss“. 1895

Kaltnadel und Ätzung auf Velin. 34,6 × 27,6 cm
(42,2 × 35,1 cm) (13 5/8 × 10 7/8 in. (16 3/4 × 13 7/8 in.)).

Signiert. Werkverzeichnis: Woll 23. [3122]

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland (1979 bei Sotheby Parke
Bernet, London, erworben)

EUR 70.000–90.000

USD 82,400–105,900

Literatur und Abbildung

Auktion: Important Nineteenth Century and Modern
Prints. London, Sotheby Parke Bernet, 17.5.1979, Kat.-
Nr. 167, Abb. S. 100

Edvard Munch schuf die Radierung „Der Kuss“ im Jahr 1895. Ihren Ursprung hat die Komposition in der Skizze „Adieu“ aus den späten 1880er-Jahren, die eine realitätsnahe Abschiedsszene in einem Atelier zeigt. Im Laufe der Jahre entwickelte Munch daraus eine regelrechte Motivserie in Ölgemälden und in Druckgrafiken, die sich zunehmend auf den Kuss konzentrierte.

Dabei reduzierte er die Darstellung immer stärker auf das Wesentliche: das nackte, ineinander verschlungene Paar. Während in vorliegender Radierung noch die Fensterbank und der Vorhang sichtbar sind, bleiben in den späteren Holzschnitten von 1897 und 1902 schließlich die beiden aneinandergeschmiegteten Gestalten allein übrig.

Unsere Radierung entstand während Munchs Aufenthalt in Berlin, wo auch die ersten, frühen Abzüge gedruckt wurden. Kurz darauf erklärten Behörden in Kristiania (heute Oslo) das Werk für unmoralisch und untersagten sogar eine öffentliche Ausstellung. Tatsächlich hatte es in der westlichen Kunst seit der Renaissance kaum eine derart offensichtlich erotische Verschmelzung von Mann und Frau im Kuss gegeben. Eventuell könnte Rodins etwas früher entstandene Plastik „Der Kuss“ Munch als Anregung für die höchst sinnliche Darstellung gedient haben.

Keineswegs beschreibt Munch eine vulgäre oder gar obszöne Szene: Voller Zärtlichkeit hält der Mann die Frau in seinen Armen, die sich ihm im Kuss vollkommen hingibt. Der Künstler schildert den innigen Moment der Verschmelzung, wenn das Liebespaar die gesamte Welt um sich herum vergisst. Die Spannung zwischen dem hochintimen Moment im Innern und der Außenwelt, die sich hinter dem Fenster in der Hausfassade abzeichnet, setzt Munch ganz bewusst und zentral in Szene. Für ihn und seine Zeitgenossen soll es „keine Bilder mehr von lesenden Menschen und strickenden Frauen geben“.

Munchs Freund und Kritiker Stanisław Przybyszewski beschreibt den „Kuss“ folgendermaßen: „Man sieht zwei Menschengestalten, deren Gesichter ineinander verschmolzen sind. Es gibt nicht einen einzigen erkennbaren Zug [...]; aber die ganze Brunst des Kusses, die furchtbare Macht der geschlechtlichen, schmerzhaften, lechzenden Sehnsucht, das Verschwinden des Persönlichkeitsbewusstseins, das Verschmelzen zweier nackter Individualitäten, ist so ehrlich empfunden“ (Stanisław Przybyszewski: Das Werk des Edvard Munch. Berlin, Fischer Verlag, 1894, S. 18). SES



Ed. Munch

12 Rainer Fetting

Wilhelmshaven 1949 – lebt in Berlin

„Moritzplatz I“. 1980

Dispersionsfarbe auf Nessel. 175 × 220 cm
(68 7/8 × 86 5/8 in.). Rückseitig mit Filzstift in Grün signiert,
datiert und betitelt: Fetting 80 Moritzplatz I. Auf dem
Keilrahmen ein Etikett des Museum of Modern Art,
New York. [3142]

Provenienz

Sammlung Erich Marx, Berlin / Privatsammlung, Berlin

EUR 90.000–120.000

USD 105,900–141,000

Ausstellung

Die wiedergefundene Metropole. Neue Malerei in
Berlin. Brüssel, Palais des Beaux-Arts; Leverkusen,
Kulturabteilung der Bayer-Werke, 1984, Kat.-Nr. 16,
Abb. o. S. / BERLINART 1961–1987. New York, The
Museum of Modern Art; San Francisco, Museum of
Modern Art, 1987–88, Kat.-Nr. 91, Abb. S. 173 / Art in
Berlin 1815–1985. Atlanta, High Museum of Art, 1989–
90, Kat.-Nr. 74, Abb. S. 179

Literatur und Abbildung

Heiner Bastian (Hg.): Die Sammlung Marx, Band II.
München, Schirmer/Mosel Verlag, 1996, Kat.-Nr. 59,
S. 152, Abb. S. 159

1972 kam Rainer Fetting nach Berlin, weg aus Wilhelmshaven und hinein ins wilde Kreuzberg. Schon damals zog West-Berlin Menschen an, die dem Mief der Bundesrepublik entkommen wollten. Die Stadt war anders, rau, frei und voller Möglichkeiten. Westberlin wurde zum Schutzraum, sei es, um dem konservativen Elternhaus zu entfliehen, dem Wehrdienst zu entgehen oder alternative Lebensformen in günstigem Wohnraum zu erproben.

Fetting folgte dabei ein Stück weit auch seinen familiären Wurzeln, denn sein Vater war Berliner. Vor allem aber dürften es die Verheißungen der alternativen Szene und die scheinbar zahllosen, leer stehenden Fabriketagen gewesen sein, die den jungen Künstler anzogen. Alles schien möglich, und vieles war es auch.

Den Raum, den Berlin und insbesondere Kreuzberg bot, wussten Künstler zu nutzen. Sie organisierten sich in sogenannten Selbsthilfegalerien, in denen sie ihre Arbeiten unabhängig präsentierten. So gründete Fetting gemeinsam mit Salomé, Helmut Middendorf und anderen die Galerie am Moritzplatz im Herzen des ehemaligen Arbeiterbezirks Kreuzberg, wo sich auch heute noch hin und wieder Spuren des anarchischen Geistes der 1970er- und 1980er-Jahre erahnen lassen. Dieser Geist prägte eine ganze Generation junger Künstler, die sich unter dem Label der „Jungen Wilden“ formierten und mit hemmungsloser Energie gegen die vorherrschenden Strömungen der Abstraktion und des Minimalismus aufbegehrten. Dispersionsfarbe, direkt aufgetragen und schnell trocknend, entsprach ihrem Tempo und ihren spontanen, großformatigen Gesten.

Immer wieder kehrte Fetting in seinen Arbeiten zu den für ihn prägenden Orten der Stadt zurück, allen voran zum Moritzplatz. Unser Gemälde zeigt den Platz bei Nacht, beinahe menschenleer. Nur eine einsame Gestalt ist schemenhaft in einer erleuchteten Telefonzelle zu erkennen, ein Versuch der Kontaktaufnahme inmitten der Dunkelheit. Darüber erhebt sich ein massiver Häuserblock. Die für Berlin typischen Brandmauern wirken bedrohlich und abweisend. Zugleich öffnet sich am Horizont ein beruhigender Lichtschein, und drei Straßenlaternen spenden warmes Licht. Trotz seines großen Formats besitzt das Bild eine überraschende Intimität. Es ist ein stiller, beinahe kontemplativer Moment, der dazu einlädt, den Ort in seiner Einsamkeit zu erleben.

Das Gemälde war über viele Jahre Teil der renommierten Sammlung Marx. Werke aus dieser Sammlung bilden heute einen zentralen Teil des Bestands im Hamburger Bahnhof in Berlin. Darüber hinaus wurde „Moritzplatz I“ in mehreren internationalen Ausstellungen gezeigt, unter anderem im Museum of Modern Art in New York. Die Ausstellungs- und Sammlungshistorie unterstreicht die kunsthistorische Bedeutung und die Wirkmacht der Jungen Wilden über Deutschland hinaus.

FvW



Installationsansicht in der Ausstellung „BERLINART 1961–1987“, MoMA, New York. 1987/88





Andreas Teltow Raum, Stadt, Geschichte – Eduard Gaertners Blick auf das Joachimsthalsche Gymnasium in Berlin

Das Entstehungsjahr 1857 der drei Aquarelle war für das Joachimsthalsche Gymnasium in Berlin zweifach von Bedeutung. Zweieinhalb Jahrhunderte zuvor, 1607, gründete es der brandenburgische Kurfürst Joachim Friedrich im gleichnamigen uckermärkischen Städtchen als Fürstenschule zur Förderung des Nachwuchses im Staats- und Kirchendienst. Nach den Zerstörungen im Dreißigjährigen Krieg stand dem Gymnasium in Berlin schließlich der 1714 bis 1717 errichtete barocke Gebäudekomplex zwischen der Heiliggeiststraße 5 bis 6 und der im Gaertner-Aquarell sichtbaren Spreefront Burgstraße 21 bis 22 mit angrenzendem Garten Grundstück zur Verfügung. Das Haus wurde 1882 abgerissen. Heute befinden sich hier die nach 1990 entstandenen Bauten am Vera-Brittann-Ufer.

1857 ist auch das Jahr eines Direktorenwechsels am Joachimsthalschen Gymnasium. Der Altphilologe August Meinecke ging nach mehr als 30 Jahren am 1. Juli in den Ruhestand. Die damit verbundenen Festlichkeiten und Dankesbeise führten vermutlich zur Beauftragung Eduard Gaertners. Das Zimmerbild zeigt nachweislich den Zustand am Ende der Ära Meinecke. Ob die drei Aquarelle auf diese Weise in seinen Besitz kamen, ist bislang nicht nachweisbar.

Eduard Gaertners Fassadenansicht des Gymnasiums ist eines seiner zahlreichen, seit den 1830er-Jahren entstandenen Motive entlang der Spree in Berlins Mitte. Von dem grasbewachsenen Terrain des unvollendet gebliebenen Dombauprojekts König Friedrich Wilhelms IV. als Ersatz für den Schinkel-Dom fällt der Blick auf das östliche Spreeufer mit dem Gymnasium und dem rechts angedeuteten Hotel de Saxe (Burgstraße 20). Die beschauliche Darstellung wird von einer Szenerie mit Passanten und Kutschen belebt.

In dem eher unauffälligen Motiv eines der tristen engen Höfe des Gymnasiums fällt der Blick mittig auf zwei mit Spalieren hervorgehobene und verschattete Fenstern unter den Ästen der beiden Bäume. Deutet man dieses Aquarell auch als Erinnerungsbild, könnte sich dahinter das von Gaertner gezeichnete Arbeitszimmer des Direktors Meinecke befinden. Dieser hatte im Gymnasium nachweislich eine eher ungesunde Parterrewohnung.

Eduard Gaertner schuf seit den frühen 1820er-Jahren auch zahlreiche Zimmerbilder. In der vorliegenden Ansicht wird die biedermeierliche Ausstattung zum Charakterspiegel des nicht Anwesenden. Mehrere aufgeschlagene Bücher und eine links sichtbare geöffnete Schublade lassen an eine nur kurzfristige Abwesenheit des Direktors denken. Etwa zwischen 1820 und 1825 entstanden die Papiertapete, die links sichtbare Aufsatz-Kommode mit einem sogenannten Döbereiner-Feuerzeug und der darüber hängende hohe Wandspiegel – zwischen zwei möglicherweise zum Hof weisenden Fenstern. Rechts davon ist ein um 1815 entstandener Rollsekretär mit einer Gipsbüste des Kopfes der Niobe zu sehen. Sie verweist mit zwei Ansichten antiker Tempelruinen auf den Bildungskanon des Altphilologen. Vor der rechten Wand steht ein weiß glasierter Ofen mit einem Aufsatzgefäß, den Tobias Christoph Feilner um 1825 schuf. Über dem Sofa sticht aus einer Gruppe von Bildern ein großes Porträt Friedrichs des Großen hervor. In der Raummitte kündigt ein Arrangement von zwei zusammengestellten Tischen mit zum Teil aufgeschlagenen Büchern und einem Drehsessel vom praktischen und konzentrierten Arbeiten in einer von Ordnung geprägten Atmosphäre.

Eduard Gaertner hat mit diesem Zimmerbild ein Raumwunder geschaffen. Es mutet in seiner Detailliebe wie eine kulturgeschichtliche Schatzkammer an. Die Aquarelle sind ein künstlerisches Zeugnis für eine längst vergangene Epoche Berlins und seiner Bewohner.

13a Eduard Gaertner

Berlin 1801 – 1877 Zechlin

„Das Joachimsthalsche Gymnasium an der Burgstraße“
(Berlin). 1857

Aquarell und Deckweiß über Bleistift auf chamoisfarbenem Velin. 20 × 30,5 cm (7 7/8 × 12 in.). Unten links signiert und datiert: E. Gaertner 1857. Auf dem Schmuckrahmen ein Etikett der Ausstellung Berlin 1987 (s. u.). Werkverzeichnis: Wirth 417. Stockfleckig. [3165] Gerahmt.

Provenienz

Wohl August Meinecke, Berlin (vom Künstler erhalten) /
Privatsammlung, Berlin

EUR 8.000–12.000

USD 9,410–14,100

Ausstellung

Eduard Gaertner. Architekturmalerei in Berlin. Berlin, Berlin Museum, 1968, Kat.-Nr. 70, Abb. 30 / Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1987, Kat.-Nr. 6/30, o. Abb.



13b Eduard Gaertner

Berlin 1801 – 1877 Zechlin

„Zimmer des Direktors im Joachimsthalschen Gymnasium“
(Berlin). 1857

Aquarell und Deckweiß über Bleistift auf chamoisfarbenem Velin (Wasserzeichen: J Whatman).
21,3 × 29,8 cm (8 $\frac{3}{8}$ × 11 $\frac{3}{4}$ in.). Unten links signiert und datiert: E. Gaertner fec: 1857. Auf dem Schmuckrahmen ein Etikett der Ausstellung Berlin 1987 (s. u.).
Werkverzeichnis: Wirth 419. [3114] Gerahmt.

Provenienz

Wohl August Meinecke, Berlin (vom Künstler erhalten) /
Privatsammlung, Berlin

EUR 15.000–20.000

USD 17,600–23,500

Ausstellung

Eduard Gaertner. Architekturmaler in Berlin. Berlin,
Berlin Museum, 1968, Kat.-Nr. 72, Abb. 28 / Berlin,
Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt. Berlin,
Martin-Gropius-Bau, 1987, Kat.-Nr. 6/31, Abb. S. 135



13c Eduard Gaertner

Berlin 1801 – 1877 Zechlin

„Hof des Joachimsthalschen Gymnasiums“ (Berlin). 1857
Aquarell über Bleistift auf chamoisfarbenem Velin.
20,1 × 30,3 cm (7 ⁷/₈ × 11 ¹/₈ in.). Unten links signiert und
datiert: E. Gaertner. 1857. Werkverzeichnis: Wirth 418.
[3208] Gerahmt.

Provenienz

Wohl August Meinecke, Berlin (vom Künstler erhalten) /
Privatsammlung, Berlin

EUR 8.000–12.000

USD 9,410–14,100

Ausstellung

Eduard Gaertner. Architekturmaler in Berlin. Berlin,
Berlin Museum, 1968, Kat.-Nr. 71, Abb. 29





Marietta Piekenbrock **Der Monte-Verità-Effekt oder von der steinernen zur verflüssigten Gegenwart – Georg Kolbes „Tänzerinnen-Brunnen“**

„Am Anfang war der Tanz und nicht das Wort“ – mit diesem selbst erfundenen Evangelium befreit der Tanzreformer Rudolf von Laban den Körper aus den strengen Grammatiken des klassischen Balletts und bereitet dem modernen Ausdruckstanz den Weg. Während des Ersten Weltkriegs gingen die Bilder seiner Sommerschule auf dem Schweizer Monte Verità um die Welt. Der in der freien Natur tanzende, springende und singende Mensch brachte eine neue Idee von Ungezwungenheit und Unabhängigkeit auf die Bühnen der Metropolen. Der Monte-Verità-Effekt war ein ästhetischer Erweckungsmoment, der die vielen Einzelbegrenzungen zwischen bildender Kunst und Tanz zu einer kollektiven Bewegung formte. Wie ein doppelter Espresso wirkte er bis tief in die Ateliers der Maler und Bildhauer. Rauschhaft entstanden von Paris bis Berlin Tänzerinnen-Zeichnungen, Tänzerinnen-Gemälde, Tanz-Skulpturen, Loïe-Fuller-Lampen, Loïe-Fuller-Lookalikes, Filme und Fotos mit tanzenden Aktmodellen auf grüner Wiese, Bewegungsstudien im Wald oder am Strand. Es ging um nichts Geringeres als um die Fortentwicklung des Menschen hin zu einer höheren, utopischen Lebensform. Das Adjektiv der Stunde war „neu“ – der neue Mensch, der Neue Tanz, die neue Frau, die Neue Secession, die neue, nächste Gesellschaft. Wenn das Foto-Handy und Social Media schon erfunden gewesen wären, hätten Auguste Rodin, Georg Kolbe und die Brücke-Künstler Kirchner, Heckel und Pechstein täglich eine Tanz-Szene gepostet.

Der visuelle Bedarf an bewegungsbegabten Modellen und Körpern ist plötzlich enorm. Rodin war in dieser Hinsicht gegenüber seinen deutschen Kolleginnen und Kollegen etwas privilegierter. Loïe Fullers japanischer Pavillon auf der Exposition Universelle in Paris 1900 und die Exposition coloniale in Marseille 1906 mit den Gastspielen des kambodschanischen königlichen Balletts und der japanischen Tänzerin Madame Hanako fanden praktisch vor seiner Ateliertür statt. Georg Kolbe und die Berliner Brücke-Maler scouteten zu dieser Zeit ihre Modelle im Berliner Nacht- und Straßenleben. Es entstand ein informelles Netzwerk an – häufig noch minderjährigen – Modellarbeiterinnen mit einer durchlässigen Grenze zur erotischen Liebelei, zu Formen gewaltförmigen Missbrauchs und kultureller Anverwandlung.

Kolbe hatte sich von Berlin aus den Status eines Bildhauers mit internationaler Strahlkraft erarbeitet, der seinen deutschen Expressionismus nicht verleugnen, ihn aber kosmopolitisch weiter ausprägen wollte. Sein Brunnen mit der weiblichen Aktfigur im Zentrum ist eine vielsprachige Patchwork-Skulptur, die er aus ganz unterschiedlichen Versatzstücken und Teilskulpturen zusammenfügte. Man darf sich das ruhig wie einen modularen Bausatz vorstellen, für dessen Teile Kolbe in sein geräumiges Archiv an Köpfen, Körpern und Sockeln greifen konnte. Es ist interessant zu rekonstruieren, welche Biografien und Expressionismen er nach dem Open-Source-Prinzip in seiner Brunnenkomposition verfuhrte. Beginnen wir am höchsten Punkt, mit dem nach hinten geneigten Frauenkopf. Von dort geht der Blick weiter über einen weiblichen Körper mit schmalen Hüften, über eine sich zur Brunnenschale öffnende Lotusblüte, die wiederum auf den Schultern von drei männlichen Hockfiguren in der Waage gehalten wird.

Kopf und Körper: Die Darstellung von Tänzerinnen gehört bereits seit 1905 zu Kolbes zentralen Motiven. Er unterhält in diesen Jahren im Tiergartenviertel

ein produktives, offenes Atelier, Künstlerinnen-Modelle gingen hier ein und aus. Ihre Namen werden in diesen Jahren noch nicht systematisch dokumentiert, ihre Biografien gelten als nicht wichtig. Der Atelierbesuch von Vaslav Nijinsky, die Begegnungen mit der japanischen Tänzerin Taka-Taka, mit Charlotte Bara und Gret Palucca finden erst zehn Jahre später statt. 1911 entsteht die namenlose

Skulptur „Tänzerin“. Ein Meter und fünfundfünfzig Zentimeter Anmut in Bronze – ihre schlichte Präsenz bedeutet Kolbes Ankunft in der Moderne. Noch im selben Jahr wird die Figur von der Berliner Nationalgalerie angekauft, heute gehört sie zu den Inkunabeln der Sammlung. Sobald es um die Identifikation des realen Aktmodells geht, flackert ein Name durch historische und jüngere Quellen: Charlotte Kaprolat. Sie kommt als junge Frau vermutlich über einen informellen Kontakt in Kolbes Atelier, wo sie den Brückenkünstler und ihren späteren Mann Max Pechstein kennenlernt, der sie vielfach porträtiert. An ihrer Gestalt soll Georg Kolbe für seine „Tänzerin“ (1911/12) Schwung und Bewegung abgelesen haben. Eine weitere Variante ist die knieende Aktfigur aus Bronze, sie trägt den Titel „Najade“ – „Nymphe“ (1912) und hat den gleichen zur Seite geworfenen, markanten Kopf wie die ikonische „Tänzerin“ von 1911 und die kleinformatige, weiterentwickelte Bewegungsstudie, die Kolbe als „Brunnentänzerin“ im Frühjahr 1922 in der Preußischen Akademie der Künste ausstellt. Sie bestärkt die Auftraggeber Jenny und Heinrich Stahl, den Bildhauer in seinem Atelier zu besuchen, um bei ihm eine In-situ-Brunnenskulptur für den Garten der neuerworbenen Villa anzufragen, und zwar mit einer Tänzerin als zentraler Figur.

Ob es sich bei der tanzenden, weiblichen Brunnengestalt tatsächlich um Kopf und Körper von Lotte Kaprolat-Pechstein oder vielleicht

doch eher um die von Kolbe bewunderte Clothilde von Derp handelt – das bleibt ein ungelöstes Rätsel der Kunstgeschichte. Gut möglich, dass Kolbe hier einen Körper aus Fleisch und Blut vor Augen hatte, aber viel wahrscheinlicher verkörpert seine nymphenhafte Brunnentänzerin ein verdichtetes Zeitgefühl, das einen nackten Idealkörper in Bewegung bringt und das flüchtige Schauspiel, das permanent Temporäre als gleichwertiges Sujet gegenüber dem heroischen Standbild in Kostüm und Rüstung behauptet. Was für ein energisches Momentum!

Aber das ist noch nicht alles. Die Blüte: Beamten wir uns noch mal zurück in den Global Move zu Anfang des 20. Jahrhunderts und das aufnahmebereite Klima



Los 14

für die aus Indonesien, Japan und Indien einwandernden Künstlerinnen und Künstler. Georg Kolbe war fasziniert von den internationalen Tänzerinnen, die inzwischen auch in Berlin gastierten, wie Stars gefeiert wurden und die westliche Tanzkultur nachhaltig beeinflussten. Der schmale Katalog „Georg Kolbe und der Tanz“, herausgegeben von der langjährigen Museumsdirektorin Ursel Berger, ist in dieser Hinsicht augenöffnend. Vermutlich angeregt von Rodins Zeichenzyklus der Tänzerinnen des Kambodschanischen Balletts entsteht die Skulptur „Javanische Tänzerin“ (1920), die auf einer kleinblättrigen Lotusblüte balanciert und deren filigranes Spiel von Armen, Händen und Fingern ihre formalen Wurzeln in östlichen Tanztraditionen hat. Ähnliches ist zu beobachten in Kolbes Mappen-Werk „Eine Tänzerin“ (1921) mit Bewegungsstudien der Tänzerin Charlotte Bara. Auch ihr Tanz ist beeinflusst von den neuen Strömungen. Unverkennbar lassen sich hier Yoga-Haltungen identifizieren. Die sich zur Wasserschale öffnende Blüte ist ein Beispiel für die Verschmelzung und Neubildung von Kulturen par excellence.

Getragen wird die blütenförmige Bühne von einem Trio kauerner Atlanten. Ihr Vorbild war vermutlich ein Zeuge der Zeitgeschichte, dessen Biografie inzwischen rekonstruiert werden konnte. Mohammed Nur aus Somalia kommt als Teil eines Völkerschau-Ensembles nach Deutschland und findet Arbeit als Sprachassistent am Hamburger Institut für Kolonialsprachen. Kolbe steht er wohl mehrfach Modell, etwa für den „Torso eines Somali“ und den Gips eines „Hockenden Somali“, beide aus dem Jahr 1912.

Georg Kolbe war ein suchender, forschender Bildhauer und Zeichner, er bediente sich in seinen frühen Jahren freizügig an den schmelzenden Ausdrucksformen außereuropäischer Kulturen. Sein Stil, seine Palette an Möglichkeiten, entspricht zu dieser Zeit keineswegs der späteren Zuschreibung durch den Reichsminister Albert Speer, der den Künstler als „durch und durch deutsch“ vereinnahmen wollte. Zur Sicherheit noch einmal wiederholt: Keineswegs! Erst mit den politischen Umwälzungen in der späten Weimarer Republik verschwindet der Tanz der Kulturen aus Kolbes Gesichtskreis. Zur Vergewisserung ein kurzer Zeitsprung in das Jahr 1929. Wir befinden uns auf der Weltausstellung in Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe und Georg Kolbe präsentieren sich hier selbstbewusst als Vorreiter der skulpturalen Abstraktion. Der eine mit einem gläsernen Pavillon, der andere mit einer weiblichen Bronze, die den sprechenden Titel „Der Morgen“ trägt.

Der „Tänzerinnen-Brunnen“ mit seinem aufeinandergetürmten Mix an Zitaten und Anverwandlungen ist ein tanzendes Paradox aus Muschelkalk und Bronze, hinter dessen Kulissen sich die ganze Dramatik der deutschen Moderne anzudeuten beginnt. Kolbes große

Geste liegt in der szenischen Aufwärtsbewegung, in der Vertikalität eines musikalischen Schwungs – vom Hockenden zum Hochgestreckten, vom Männlichen zum Weiblichen, vom gehauenen zum gegossenen Werkstoff und von der steinernen zur verflüssigten Gegenwart. Ach so, und was bei aller Gravitas der Brunnen-Biografie auf keinen Fall übersehen werden darf: wie erhaben, ja fast schon lässig sie wirkt, die Tänzerin. Als wolle sie aus ihrer wechselvollen Geschichte herausgleiten ins Universelle, zeitlos Schöne.



Die Tänzerin Clotilde von Derp-Sacharoff. 1912

14 Georg Kolbe

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

„Tänzerinnen-Brunnen“. 1922

Skulpturenbrunnen: Bronze mit dunkelgrün-schwarzer Patina, auf Kalkstein montiert. Bronze: 172 cm (67 ¾ in.), Gesamthöhe: 310 cm (total height: 122 in.). Durchmesser des Brunnenbeckens: ca. 360 cm (diameter of the fountain bowl: approx. 141 ¾ in.). Auf der Plinthe der Bronze rechts monogrammiert: GK. Dort hinten der Gießerstempel: H. NOACK BERLIN-FRIEDENAU. Auf dem Kalkstein hinten zwischen den Jünglingsfiguren monogrammiert: GK. Werkverzeichnis: Georg Kolbe Museum W 22.009 (Online-Werkverzeichnis). Die Bronze einer von zwei Güssen. Witterungsspuren. [3000]

Provenienz

Heinrich und Jenny Stahl, Berlin (1922 beim Künstler erworben, bis 1941) / Theodor Dimanow, Berlin/Madrid (1941 von Heinrich und Jenny Stahl erworben) / GEHAG, Berlin (Sockel und Brunnenbecken) / Georg Kolbe-Stiftung, Berlin (seit 1978/79) / Erben nach Heinrich und Jenny Stahl (2026 restituiert)

EUR 1.000.000–1.500.000

USD 1,180,000–1,760,000

Wir danken Thomas Lucker, Berlin, für die konservatorische Begleitung.

Zur Provenienz

1922 beauftragte Heinrich Stahl Georg Kolbe mit der Gestaltung des Brunnen-Ensembles. Im Garten seiner Villa in Berlin-Dahlem wurde der Brunnen bald zum zentralen Blickfang. Unter dem Druck nationalsozialistischer Verfolgung musste Stahl 1941 seine Villa samt Brunnen verkaufen. Käufer war der bulgarische Konsul Theodor Dimanow. Über den Erlös konnte Stahl nicht frei verfügen. 1942 wurde das Ehepaar Jenny und Heinrich Stahl nach Theresienstadt deportiert. Nur Jenny Stahl überlebte. Die Villa wurde im Krieg beschädigt. Nach 1945 zog Dimanow nach Spanien und nahm die Figur der Tänzerin mit. Die übrigen Brunnenbestandteile verblieben zunächst in Dahlem. 1951 beantragten Jenny und ihr Sohn Bruno Stahl die Rückerstattung ihres Besitzes, einschließlich des „Brunnens von Prof. Kolbe“. 1953 kam es zu einem Vergleich: Gegen eine Zahlung von 2.000 USD verzichteten sie auf weitere Ansprüche. Dimanow blieb Eigentümer und verschwie, dass sich die Figur der Tänzerin noch in seinem Besitz befand. In den 1960er-Jahren wurde die Villa abgerissen, das Brunnenbecken versetzt. Nach Dimanows Tod gelang es dem Georg Kolbe Museum, die Figur 1978 zu erwerben. Durch einen Zeitungsaufruf wurde 1978 auch das Brunnenbecken wiedergefunden. Die Rekonstruktion des Ensembles gelang 1979. 2025 fanden Gespräche zwischen den Vertretern der Familie Stahl und dem Kolbe Museum statt, um eine Lösung im Sinne der Washingtoner Prinzipien zu finden. Im Frühjahr 2026 wurde der Brunnen an die Nachfahren restituiert.

Ausstellung

Georg Kolbe 1877–1947. Berlin, Georg Kolbe Museum, 1997/98, Kat.-Nr. 49, S. 54, 111 / TanzPlastik. Die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne. Berlin, Georg Kolbe Museum, 2012, Kat.-Nr. 27, S. 8, 130

Literatur und Abbildung

Will Grohmann: Georg Kolbe. In: Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. XXI, Leipzig, Seemann, 1927, S. 229–230, hier S. 229 / v. B.: Gartenarchitektur und Gartenplastik. In: Die Pyramide. Internationale Monatshefte für Baukunst, Raumkunst, Werkkunst, Jg. 14, H. 5, 1928, S. 159–163, hier S. 161 / Ausst.-Map.: 10 x Kolbe. Didaktische Ausstellung zu ausgewählten Plastiken von Georg Kolbe (1877–1947). Berlin, 1983, S. 10/11, Lot II 7 / Ursel Berger: Georg Kolbe. Leben und Werk. Mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum. Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1990, Kat.-Nr. 47, m. Abb., S. 72, 197, 254/255, 257, 281 / Hermann Simon: Heinrich Stahl (13. April 1868 – 4. November 1942). Schriften der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum. Berlin, 1993, S. 11 / Ausst.-Kat.: Schätze aus Berliner Museen. Erwerbungen aus Lottomitteln 1975–1995. Berlin, Altes Museum und Kunstforum in der Grundkreditbank, 1995. Berlin, Henschel, 1995, S. 306/307 / Ursel Berger: 50 Jahre Georg Kolbe Museum. Berlin, Georg Kolbe Museum, 2000, S. 22/23 / Ursel Berger: Georg Kolbe. In: Antonia Boström (Hg.): The Encyclopedia of Sculpture. Bd. II. New York/London, Fitzroy Dearborn, 2004, S. 881–883 / Bernd Erhard Fischer: Georg Kolbe in Westend (Menschen und Orte). Berlin, Edition A · B · Fischer, 2008, S. 2, 3, 30 / Julia Wallner (Hg.): Georg Kolbe. Köln, Wienand, 2017, S. 38 / Julia Wallner (Hg.): Moderne und Refugium. Georg Kolbes Sensburg als Architekturdenkmal der 1920er-Jahre. Berlin, Georg Kolbe Museum, 2021, S. 128 / Kathleen Reinhardt und Georg Kolbe Museum (Hg.): Der Brunnen. The Fountain. Berlin, Distanz, 2025



Erfahren Sie mehr über den „Tänzerinnen-Brunnen“ in unserer Sonderbroschüre mit zusätzlichen Beiträgen und Fotos.









Anna Ahrens **Das Mysterium von Realität: Max Beckmanns „Springbrunnen in Baden-Baden“**

Donnerstag, 25. April 1935. „Es regnet wie besessen“, schreibt Max Beckmann aus Baden-Baden an seine Mathilde (Quappi). „Ich habe mir einen Schirm gekauft und gehe nun im Regen spazieren, was auch ganz schön ist.“ Ziemlich genau ein Jahr später ist Beckmann wieder in dem exklusiven Badener Sanatorium zur Kur. Noch immer begleiten ihn depressive Gemütsstimmungen. Es wird aber schon besser. Das unbeständige Aprilwetter und die ihm so wertvollen Nachmittagsspaziergänge ziehen sich weiterhin als fester Bestandteil durch die liebevollen Briefe an seine Frau. Es sei die „Stille und Abgeschiedenheit“, die ihm gut täten: „wenn sie auch gar nicht so leicht zu ertragen ist und du mir fehlst. Aber das ewige Berlin, ist mir sehr angenehm, daß es mal nicht da ist“.

Als enge Vertraute mag „Quappi“ wohl gut verstanden haben, worauf ihr „Maxe“ anspielte. Vor dem Hintergrund der beklemmend düsteren Entwicklungen im „ewigen“, nur zeitweise auf Abstand gehaltenen Berlin suchte Beckmann offenbar bewusst das „abgeschiedene“ Erleben der in die mondäne Bäderstadt eingebundenen Natur. Wenn auch dies für ihn „gar nicht so leicht zu ertragen“ war angesichts des politischen Klimas im nationalsozialistischen Deutschland – zwischen Bedrohung und Hoffnung, zwischen Krieg und Frieden. „Es ist wieder sehr komisch hier, viele Engländer und sonst ‚Größen‘ aus allen Lagern. Ich kann schlecht darüber schreiben aber manches werde ich immerhin erzählen können“, kündigt er Quappi am 18. April 1936 in vorsichtiger Mehrdeutigkeit an. Man wüsste heute nur zu gern, was Beckmann seiner Frau tatsächlich berichtete. Sechs Gemälde entstehen noch innerhalb desselben Jahres (es sollten weitere folgen), die seine Erinnerungen an Baden-Baden thematisieren. Es sind Meisterwerke der Landschaftsmalerei.

Die „unsagbaren Dinge des Lebens festzuhalten“ und „dieses schaurig zuckende Monstrum von Vitalität zu packen und [in] glasklare scharfe Linien und Flächen einzusperren, niederzudrücken, zu erwürgen“ – kein geringerer Anspruch trieb den Künstler nach Ende des Ersten Weltkriegs (Max Beckmann: „Bekenntnis“, 1918). Seit den frühen 20er-Jahren wird Beckmanns form- und farbflächenbetontes Bild(raum)denken zum unverwechselbaren Charakteristikum seiner Gemälde. Spürbar drängt es den Künstler, der vom Landschafts- zum Figurenmaler wurde, das Thema Mensch und Natur für die eigene Gegenwart neu zu verhandeln. Ihn beschäftigten Fragen nach den Bedingtheiten von „Realität“ – der Natur, des Menschen, der Kunst: „Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen, und diese Realität in Malerei zu übersetzen. Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität. Das mag vielleicht paradox klingen, es ist aber wirklich die ‚Realität‘, die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet!“, so Beckmann in seinem berühmten Londoner Vortrag „Über meine Malerei“ am 21. Juli 1938.

Vielleicht mögen gerade die Werke, die sich auf Naturmotive konzentrieren, den selbst gesetzten Anspruch, nichts weniger als „das Mysterium des Daseins“ in seiner Malerei zu verhandeln, exemplarisch vor Augen führen. Die Hamburger Ausstellung „Landschaft als Fremde“ thematisierte schon 1998 die auffällige Häufung dieser Bildgattung in Beckmanns Œuvre seit den 30er-Jahren. Uwe Schneede erkannte in ihnen „verschwiegene Programmbilder“ (vgl. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1998, S. 26), Jutta Hülsewig-Johnen würdigte sie gar als „singuläre Erscheinung in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ (ebd., S. 33). Schon

beim ersten Blick auf Beckmanns ins Bild gesetzte Erinnerung an den Baden-Badener Kurpark stellt sich eine merkwürdige Mischung aus Faszination und Befremden ein. „Man sollte“, so die Empfehlung des Malers, „von der Komposition als Ganzem ausgehen“, „auf den Rhythmus von Linien und Farben und auf die räumliche Beziehung der Gegenstände in der Bildfläche achten. Erst dann sollte man den Gegenständen selbst, den Symbolen und der Geschichte seine Aufmerksamkeit schenken“ (Max Beckmann im Gespräch mit Mathilde und Studenten, USA. In: Realität der Träume, 1984, S. 203).

Die landschaftliche Komposition setzt sich hier aus einer auffällig reduzierten Palette aus differenzierten Grüntönen, bläulichem Weißgrau und Braunschwarz zusammen. Der Dreiklang der gleichwertig präsenten Farben dient der einheitlichen Wirkung dieser Bildwelt. Das Grün, das teils sonnige, teils schattige Rasenflächen, ein paar wenige Bodenpflanzen und einen Bestand aus Laub- und Nadelbäumen beschreibt, hinterfängt und rahmt die beiden sich im Mittelgrund gegenüberstehenden Hauptmotive: Links schießt eine Wasserfontäne aus pyramidenartig gestapelten Findlingen empor (der Sintersteinbrunnen, bei Kurortgästen noch heute beliebtes Fotomotiv), rechts ist ein (von Beckmann hinzugedichtetes) rundes Wasserbecken (möglicherweise ein Teich) von einem Sandweg umzogen, der den Spazierenden verschiedene Wege durch den Park anbietet. Vor dem Dunkel des Grüns bilden sich die rundlichen Formen der oppositionell aufeinander bezogenen, bewegten und stillen Wasserflächen überdeutlich ab. „Das Wichtigste ist mir die Rundheit, eingefangen in Höhe und Breite“, so Beckmann, „die Rundheit in der Fläche, die Tiefe im Gefühl der Fläche, die Architektur des Bildes“ (Bekenntnis, 1918). Im Gegensatz zum planen Teich „sperrt“ er die „Rundheit“ der zu allen Seiten vital spritzenden Fontäne in eine wie mit Stacheln besetzte Mandorla ein, die sich aus spitz zulaufenden Fragmenten von Bäumen und Pflanzen zusammensetzt. Dem schäumenden Weiß der in der Luft tanzenden Wasserpartikel antworten nicht nur die schwer und dunkel daliegenden Brunnensteine, sondern auch der nur scheinbar ruhende Teich. Ein zur Fontäne führender Ausgang vom Ufer rundweg deutet auf den unsichtbaren Kreislauf hin, über den das Wasserbecken das benachbarte Wasserspiel speist und dessen flüchtiges Nass anschließend wieder aufnimmt.



Max Beckmann, spazieren gehend. 1926

Die künstlich erzeugte Kreisbewegung spiegelt das Geheimnis des Lebens – und konterkariert es zugleich: Im Gegensatz zur Ewigkeit der Natur kann nicht nur die Wasserzufuhr für die Fontäne, sondern auch das Leben selbst jederzeit beendet werden. Der aktivierende Rhythmus aus Formen, Linien und Farben, der sich „auf die räumliche Beziehung der Gegenstände in der Bildfläche“ bezieht, wirkt spannungsgeladen wie ein Stromnetz, aber auch bedrohlich und instabil. Max Beckmann hat, zumindest in dieser Zeit, nicht (mehr?) vor der Natur selbst gemalt. Dennoch meinen wir allein über die Malerei seine Präsenz im Bild zu verspüren – den distanzierten Blick des anwesenden Künstlers auf eine menschenleere, sich vermeintlich unbeobachtet fühlende Gegend. Ähnlich wie bei einem Fensterblick scheint der von der rechten Bildkante angeschnittene Baum im Vordergrund das Naturbild als persön-



Historische Postkarte. 1930er-Jahre

liche Erfahrung zu beglaubigen (vgl. Schneede 1998, S. 22f.). Dieses Gefühl wird noch verstärkt durch die den Betrachter und die Betrachterin spiegelnde Figur auf quadratischem Sockel am gegenüberliegenden Ufer des Teichs. Ob sie schreitet oder sich anlehnt und von welcher Seite sie überhaupt aufgenommen ist, lässt der Künstler offen.

Man mag sich an Rainer Maria Rilkes „kleine Herren“ und „ihre Kulturen“ erinnert fühlen: „Es scheint immer wieder, dass die Natur nichts davon weiß, dass wir sie bebauen und uns eines kleinen Teils ihrer Kräfte ängstlich bedienen [...]. Wir führen die Flüsse zu unseren Fabriken hin, aber sie wissen nichts von den Maschinen, die sie treiben. [...] Wir spielen wie Kinder mit dem Feuer spielen, und es scheint einen Augenblick, als hätte alle Energie bisher ungebraucht in den Dingen gelegen, bis wir kamen, um sie auf unser flüchtiges Leben und seine Bedürfnisse anzuwenden.“ Für Rilke aber schütteln „diese Kräfte“ der Natur „immer und immer wieder in Jahrtausenden“ die „Namen“ ihrer „kleinen Herren“ ab und erheben sich „wie ein unterdrückter Stand [...] nicht einmal gegen sie“ – „sie stehen einfach auf, und die Kulturen fallen von den Schultern der Erde, die wieder groß ist und weit und allein mit ihren Meeren, Bäumen und Sternen“ (Rilke, Worpswede, 1905, S. 10f.).

(Auch) Beckmann verhandelt Natur als die eigentliche geheimnisvolle Konstante. Für ihn ist sie ein „Mysterium von Realität“, zu der der moderne Mensch jegliche verinnerlichte Beziehung, ja jegliche Gewissheit verloren hat und nur

noch von außen, aus der Distanz, zu blicken in der Lage scheint. „Das wichtigste ist jedenfalls, dass man lebt und weiter so intensiv wie möglich diese gespensterhafte Welt zu einer Realität des Bildes bringt“, schreibt er 1939 aus dem Amsterdamer Exil. Die Realität des Bildes – für Beckmann ist sie „die einzige wirkliche Realität, die es gibt“ (ebd.).



Los 15

15 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Springbrunnen in Baden-Baden“. 1936

Öl auf Leinwand. 65 × 95 cm (25 5/8 × 37 3/8 in.). Auf der Rückpappe Etiketten der Ausstellungen Stuttgart 2004 und Basel 2011/12 (s. u.). Werkverzeichnis: Tiedemann/Göpel MB-G 442 (Online-Werkverzeichnis). [107] Gerahmt.

Provenienz

Käthe von Porada, Paris/Vence (Geschenk des Künstlers, um 1937 bis um 1954) / Privatsammlung, Süddeutschland (um 1954 von Vorgenannter erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 400.000–600.000

USD 471,000–706,000

Ausstellung

Max Beckmann zum Gedächtnis 1884–1950. München, Haus der Kunst, 1951, Kat.-Nr. 107 / Graphik und Ölbilder von Max Beckmann. Stuttgart, Galerie Valentien, 1955 (ohne Kat.) / Max Beckmann. Stuttgart, Galerie Valentien, 1961 (o. Kat.) / Städtische Kunstaussstellung. Max Beckmann Graphik. Schwenningen, Ausstellungsräume der Berufsschule, 1968 / Max Beckmann, Landschaft als Fremde. Hamburg, Kunsthalle; Bielefeld, Kunsthalle, und Wien, Kunstforum, 1998/99, Kat.-Nr. 41, Abb. S.121 / Munch, Nolde, Beckmann ... Private Kunstschatze aus Süddeutschland. Stuttgart, Staatsgalerie, 2004, Kat.-Nr. 11, Abb. 62 / Max Beckmann in Baden-Baden. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen. Baden-Baden, Museum Frieder Burda, und Freiburg, Städtische Museen, Museum für Neue Kunst, 2005, S. 64 u. S. 145, Abb. S. 65 / just what is it ... 100 Jahre Kunst der Moderne aus privaten Sammlungen in Baden-Württemberg. 10 Jahre Museum für Neue Kunst. Karlsruhe, Museum für Neue Kunst, 2009/10, Abb. S. 92 / Max Beckmann. Die Landschaften. Basel, Kunstmuseum, 2011/12, Kat.-Nr. 38, Abb. S. 141

Literatur und Abbildung

Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein: Max Beckmann. München, R. Piper & Co. Verlag, 1949, S. 74, Nr. 364 / Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hg.): Max Beckmann, Briefe. 3 Bde., hier Bd. II: 1925 – 1937, bearb. v. Stephan von Wiese, S. 451, Nr. 646 / Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hg.): Max Beckmann, Briefe. 3 Bde. München und Zürich, Piper, 1993–1996. Hier Bd. III (1937–1950), bearb. v. Klaus Gallwitz unter Mitarbeit von Ursula Harter, S. 72, Nr. 715 (an Günther Franke), u. Anm. S. 395 / Klaus Gallwitz: Max Beckmann. Blick aus dem Fenster in Baden-Baden. Stationen zum Exil. Baden-Baden, Sammlung Frieder Burda, 2004, S. 30, 32 u. Abb. S. 31 / Bernd Weigel: Die Lichtentaler Allee. Denkmal der Gartenkunst in Baden-Baden. Hg. aus Anlass des Jubiläums „350 Jahre Lichtentaler Allee“. Baden-Baden, Aquensis, 2005, S. 68, Abb. S. 66 / Anabelle Kienle: Max Beckmann in Amerika. In: Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 57. Petersberg, Imhof, 2008 (zugl. Münster/Westf., Univ., Diss., 2005), S. 130, Abb. 87



16 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

„Drei Akte im Walde“. 1933

Farbholzschnitt auf Japanbütten.

35,7 × 49,8 cm (14 × 19 5/8 in.) (40 × 61 cm

(15 3/4 × 24 in.)) Signiert und datiert. Unten

links mit Feder in Braun bezeichnet: Printed

by hand from the artist. Werkverzeichnis:

Gercken 1728 V. Einer von 20 bekannten

Abzügen des V. Zustands. [3120]

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland (1958 bei Klipstein und Kornfeld, Bern, erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 58,800–82,400

Literatur und Abbildung

Auktion 90: Moderne Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Bern, Klipstein und Kornfeld, 16./17.5.1958, Kat.-Nr. 447, Abb. Tf. 47

„Drei Akte im Walde“ zählt zu den prächtigsten grafischen Blättern aus dem Spätwerk von Ernst Ludwig Kirchner und gilt als eindrucksvolles Beispiel seines sogenannten späten Stils. Der Künstler bearbeitete das Motiv in nahezu allen ihm zur Verfügung stehenden Techniken bis hin zu zwei Gemälden.

In der schöpferischen Askese seines stolzen, alten Wildboden-Holzhauses druckte Kirchner die derzeit 20 bekannten Abzüge des vollendeten fünften Zustands. Dabei variierte und experimentierte er so virtuos mit Druckreihenfolge und Einfärbung der einzelnen Stöcke, dass kein Abzug dem anderen gleicht. Eine Auflage in dieser Höhe ist innerhalb des Spätwerks singulär und unterstreicht die Relevanz, die Kirchner der Arbeit beigemessen haben muss. Aber auch als Zeitdokument ist das vorliegende Blatt bedeutungsvoll. Mit „Printed by hand from the artist“ ist es das einzig bekannt gewordene Exemplar mit englischer Beschriftung. Damit kann es sich nur um einen der beiden Abzüge handeln, die Kirchner 1937 beziehungsweise 1938 für Curt Valentin von der Buchholz Gallery in New York vorgesehen hatte. So ist die museale Qualität des Blattes kein Zufall, sondern auch Symbol seines künstlerischen Lebensmutes.

Nach der Diffamierung als „entarteter Künstler“ im Jahr 1937 verlor Kirchner mit Deutschland endgültig den für ihn essenziellen Absatzmarkt. „Sei es wie es sei, ich kenne meinen Weg auch so und habe nur das eine Ziel, weiterzuschaffen und das Begonnene zu vollenden, so weit es geht. Ich brauche dafür nur finanzielle Unterstützung durch Verkauf von Arbeiten drüben in America, solange ich in Deutschland nicht handeln kann. Das ist die Situation heute“ (E. L. Kirchner an Curt Valentin, 29.09.1937, zit. nach: Hans Delfs (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, Zürich 2010). Gerade vor diesem Hintergrund kam dem Blatt keine geringere Aufgabe zu, als dort als Botschafter für Kirchners Kunst zu wirken.

Franz Dinda

17^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:
Heiderich 202. [103] Gerahmt.

Provenienz

Edwin Redslob, Berlin / Galerie Pels-Leusden, Berlin
(ab 1977) / Privatsammlung, Berlin (2001 in der Galerie
Pels-Leusden, Berlin/Kampen (Sylt), erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 94,100–141,000

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)

Schon lange vor der legendären Tunis-Reise im April 1914 mit Paul Klee und Louis Moilliet ist August Macke auf der Suche nach neuen Farberlebnissen in der Nachfolge des akademischen Orientalismus des 19. Jahrhunderts. Jedoch interessiert sich Macke weniger für die überbrachten Motive, weniger für das Fremde einer kolonialen Exotik. Für den in Paris weilenden jungen Künstler geht es vielmehr um die Gestaltung von Licht und Farbe, deren radikalen Einsatz er durch die Begegnung mit den Fauves, allen voran mit der Malerei von Henri Matisse, kennenlernt und die seine Malerei nach der Rückkehr nach Deutschland konsequent begleiten wird. Auch die Freundschaft zu Franz Marc, die nach der ersten Begegnung in München im Januar 1910 ihren Lauf nahm, wird in diesem farbindensiven Aquarell „Paukeschlagender Mohr“ sichtbar.

Beeinflusst ist dieses Aquarell auch von Mackes Faszination für volkstümliches Spektakel, das Erleben von illusionistischem Zirkus, für Tanz und Gauklerei in Varietés und nicht zuletzt für prachtvoll festumzogene. So sind Kostümierungen als „Mohren“ oder „Orientalen“ etwa im Kölner Karneval oder in Zirkusparaden weit verbreitet gewesen. Mit diesem Blatt gelingt es dem Künstler, die Szene durch die Magie des farbigen Lichts zu einer fantastischen Realität zu verwandeln. So malt Macke Szenen, erfüllt von seinen Begegnungen, die jedoch oft einhergehen mit seiner paradiesischen Vorstellung von Landschaften und den sich darin bewegend Menschen: Menschen in Parks, spazierende Paare oder Szenen am Wasser in leuchtenden, fast unwirklichen Farben oder wie hier travestieartig verkleidete, Turban tragende Reiter, angeführt von einem die Pauke schlagenden, dunkelhäutigen Trommler, die eine parkartige Anlage durchqueren.

Macke kommt dieses Motiv gelegen, um eine erzählerische Malerei mit rhythmischer Farbanordnungen zu verbinden. Für ihn wird der Trommler zu einem idealen Sujet, um Bewegung und Klang rein visuell durch starke Farbkontraste herauszustellen. Er wollte das „Leben der Farben“ spürbar machen. Ein Idealbild, das nicht nur seiner Fantasie entspringt, sondern auch seine positive Lebenshaltung spiegelt.

MvL





Irene Sieberger Eine Ikone kollektiver Erfahrung: Keith Harings „Totem“

Die Arbeiten von Keith Haring zählen zu den einflussreichsten in der Bildsprache des späten 20. Jahrhunderts. Seit Anfang der 1980er-Jahre entwickelte Haring einen eigenständigen Stil, der sich dauerhaft im kollektiven Bildgedächtnis verankert hat und bis heute nahezu universell wiedererkennbar ist. Seine Werke verbinden visuelle Direktheit mit inhaltlicher Tiefe und bewegen sich souverän zwischen Popkultur, politischer Aussage und universeller Symbolik.

Für seine „Totem“-Werke, die in enger Zusammenarbeit mit Jörg Schellmann entstanden, ließ sich Haring von indigener Kunst und antiken Zivilisationen inspirieren. Sie entstanden in einer Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher und politischer Umbrüche sowie persönlicher Tragödien und spiegeln Harings Überzeugung wider, dass Kunst ein wirkungsvolles Mittel der Kommunikation und gesellschaftlichen Reflexion sein kann. Jörg Schellmann, ein Wegbereiter der Kunstedition, trug maßgeblich dazu bei, Harings Werk in Europa zu etablieren und in Form hochwertiger Editionen einem breiten Sammlerkreis zugänglich zu machen.

Ein Totem ist ein heiliges Symbol, meist ein Tier oder eine Pflanze, das als mythischer Ahnherr und Schutzgeist einer Sippe oder eines Clans verehrt wird und die soziale Identität der Gruppe definiert. Der Begriff stammt ursprünglich aus den Algonkin-Sprachen Nordamerikas (Ojibwa: odoodeman = „seine Sippe/Familie“) und bezeichnet im weiteren Sinne die Verbindung zwischen Natur und der sozialen Ordnung einer Gemeinschaft.

Das vorliegende, leuchtend farbige „Totem“ ist durch eine vertikale Abfolge stilisierter Figuren geprägt, die sich zu einer dynamischen, zugleich archaisch und sarkophagähnlich wirkenden Struktur verdichten. Eine Reihe von Figuren in charakteristischer Reduktion scheinen einander zu stützen, zu umarmen und zu tanzen, gekrönt von einer strahlenden Sonne, die an die ägyptische Gottheit Ra erinnert. Die Integration kreuzähnlicher Motive am oberen und unteren Bildrand verbindet unterschiedliche kulturelle Referenzsysteme zu einer vielschichtigen Bildform. Harings Faszination für ägyptische Ikonografie und die Kraft visueller Symbole ist hier besonders deutlich spürbar. Die Form von „Totem“ verweist auf Harings wiederkehrende Auseinandersetzung mit Leben und Tod, wobei der Sarkophag als Verbindung zwischen der Welt der Lebenden und dem Jenseits verstanden werden kann und zugleich eine dauerhafte, identitätsstiftende Verankerung im kollektiven Gedächtnis ermöglicht.

Diese Dimension gewinnt besonderes Gewicht vor dem biografischen Hintergrund des Entstehungsjahres, in dem Haring seine Aids-Diagnose erhielt, nachdem er bereits im Vorjahr mehrere enge Freunde, darunter auch Andy Warhol, an die Krankheit verloren hatte. Zugleich wurde der legendäre SoHo-Club „Paradise Garage“ im Jahr 1987 geschlossen, der für Haring und seine eigene „Sippe“ von enormer Bedeutung gewesen war und die berühmten tanzenden Figuren seiner Bildsprache inspiriert hat. Fragen nach Vergänglichkeit, Spiritualität und kollektiver Erfahrung drangen damit auf existenzielle Weise in sein Werk ein und machen „Totem“ zugleich zum Mahnmal und Erinnerungsträger, aber auch zum kraftvollen Symbol für Freundschaft, Freude und das Leben.

18 Keith Haring

Kutztown, Pennsylvania 1958 – 1990 New York

„Totem“. 1988

Geschnitztes Schichtholz, farbig bemalt.

184 × 56 × 5 cm (72 ½ × 22 × 2 in.). Auf der beiliegenden Metallplakette mit Filzstift in Schwarz signiert und datiert: K. Haring 88. Eines von 35 nummerierten Exemplaren aus einer Gesamtauflage von 40.

München/New York, Edition Schellmann, 1988. [3202]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 180.000–240.000

USD 212,000–282,000



19 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„3.4.08“. 2008

Lack auf einer bedruckten Buchseite, auf Unterlagekarton montiert. 29,5 × 21 cm (gerahmt: 44 × 40 cm) (11 5/8 × 8 1/4 in. (framed: 17 3/8 × 15 3/4 in.)). Unten rechts auf dem Unterlagekarton mit Bleistift betitelt, datiert und signiert: 3.4.08 – Richter. Auf der Rückpappe mit Kugelschreiber in Blau erneut datiert. Dort ein Etikett der Galerie Schönewald Fine Arts, Düsseldorf. [3176] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2008 in der Galerie Schönewald Fine Arts, Düsseldorf, erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 118,000–176,000

Die Papierarbeit entstand anlässlich der Ausstellung „Gerhard Richter. Abstrakte Bilder“ im Museum Ludwig in Köln und im Haus der Kunst in München 2008/2009. Gerhard Richter fertigte insgesamt 112 Monotypien dieser Art. Jedes Blatt dieser Serie ist ein Unikat.

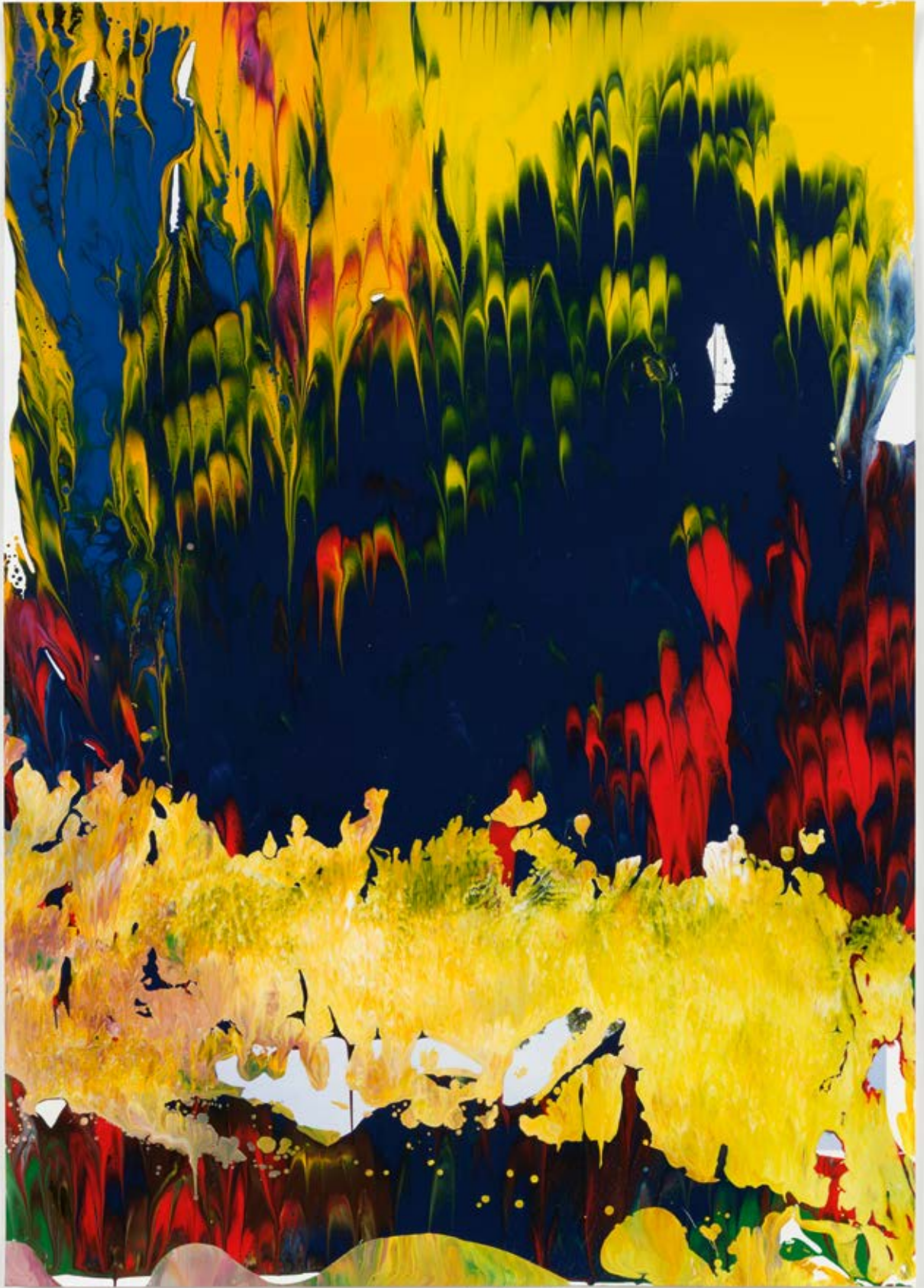
Wir danken dem Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, für freundliche Hinweise.

Um sich der Malerei von Gerhard Richter zu nähern, scheint es nicht verkehrt, sich mit den Gedanken zu beschäftigen, die er 1990 in seinen Notizen festhielt und die 2014 in der Publikation des französischen Kunsthistorikers und Philosophen Georges Didi-Huberman „Wo es war“ erschienen: „Akzeptieren, dass ich nichts planen kann. Jede Überlegung, die ich zum ‚Bau‘ eines Bildes anstelle, ist falsch, und wenn die Ausführung gelingt, dann nur deshalb, weil ich sie teilweise zerstöre oder weil sie trotzdem funktioniert; indem sie nicht stört und wie nicht geplant aussieht. Das zu akzeptieren ist oft unerträglich und auch unmöglich, denn als denkender, planender Mensch demütigt es mich zu erfahren, dass ich da derart machtlos bin, lässt mich an meiner Kompetenz und an jeglicher konstruktiven Fähigkeit zweifeln.“

Mit der Folge der Lackbilder auf Papier eröffnet Richter ein neues Kapitel seiner Auseinandersetzung mit der Idee von Malerei, wobei dickflüssige Lackfarbe auf ein labiles Material wie Papier trifft – hier in Form einer Monotypie – und überraschende Gestalt annimmt. Die Lackbilder unterscheiden sich von Richters abstrakten Gemälden wie seinen Fotobildern, denn die Farben werden direkt auf einen festen Träger wie Glas oder Plexiglas aufgetragen, wo sie mehr oder weniger ineinander verfließen. Mithilfe von Holzstäbchen, Pinsel oder Spachtel und dem wechselseitigen Anheben des Trägers manipuliert Richter Verlauf und Mischung der Farben, bis er diesen Vorgang schließlich unterbricht, um einen bestimmten Zustand festzuhalten und diesen wiederum in Form eines Abdrucks auf Papier zu übertragen.

An die Stelle der malerischen Gestaltung tritt bei der Monotypie das überraschende Fixieren eines einmaligen Moments in leuchtend glänzenden Farbstrukturen, deren Kombination unerschöpflich ist und wie hier etwa von einem strahlenden Gelb dominiert wird. Richter ist bestrebt, so scheint es jedenfalls, nicht einzelne Töne gezielt auszuwählen, sondern das zur Verfügung stehende Spektrum der Lacke möglichst gleichmäßig einzubeziehen. Innerhalb dieser gestischen Manipulation können sich einzelne Farben dennoch durchsetzen und zeitweise dominieren, unabhängig vom Kosmos des ganzen Bildes und seiner schillernden Oberfläche.

MvL



3.4.08 - Winter

20^R Sigmar Polke

Oels 1941 – 2010 Köln

Ohne Titel. 1999

Acryl, Sprüh- und Interferenzfarbe auf festem Papier.
100,2 × 68 cm (39 ½ × 26 ¾ in.). Unten mit Bleistift
signiert, datiert und gewidmet: Sigmar Polke 99 für
J + A. Fessmann mit Dank!. [3159] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Jörg und Anita Feßmann, Berlin

EUR 60.000–80.000

USD 70,600–94,100

Literatur und Abbildung

Auktion 1111: Contemporary Art I. Köln, Lempertz,
2.06.2018, Los 634, m. Abb.

Wir danken Michael Trier, Köln, für freundliche Hinweise.

Sigmar Polke wird aufgrund seines experimentellen und oft unkonventionellen Umgangs mit Materialien und chemischen Substanzen häufig als „Alchemist“ bezeichnet. In unserem farbintensiven Werk aus dem Jahr 1999 zeigt sich eindrucksvoll, wie virtuos er den Einsatz von Interferenzfarben beherrscht. Je nach Lichteinfall verändern sich deren optische Eigenschaften, sodass der Eindruck entsteht, die Farbe löse sich vom Bildträger und fließe über dessen Grenzen hinaus.

Gleichzeitig behält Polke die Kontrolle über den malerischen Prozess. Mit Acryl- und Sprühfarbe greift er steuernd in die Komposition ein. Ein kraftvolles schwarzes Raster überzieht Teile der Bildoberfläche und bündelt die scheinbar frei fließenden Farbbewegungen. Das Raster ist ein zentrales Motiv in Polkes Werk und geht auf seine frühe Auseinandersetzung mit massenmedialen Bildquellen zurück. In Anlehnung an das Druckraster von Zeitungs- und Werbebildern überführt er ein scheinbar neutrales Reproduktionsverfahren in die Malerei.

Revolutionär war Polkes unerschrockene Verwendung ungewöhnlicher Materialien und Techniken. Neben klassischen Malmitteln arbeitete er mit bedruckten Stoffen, Kunstharzen, Industriefarben und chemisch reagierenden Substanzen, deren Eigenschaften er gezielt einsetzte, ohne ihre Ergebnisse vollständig zu kontrollieren. Diese Offenheit gegenüber dem Zufall verleiht seinen Arbeiten ihre aufregende Unvorhersehbarkeit.

Gemeinsam mit Gerhard Richter gehörte Polke seit den 1960er-Jahren zu den prägenden Figuren der deutschen Kunstszene. Als Mitbegründer des „Kapitalistischen Realismus“, den er zusammen mit Konrad Lueg und Richter entwickelte, formulierte er eine eigenständige künstlerische Position zwischen Pop-Art und kritischer Gesellschaftsanalyse. Sein Einfluss reichte weit über seine eigene Generation hinaus: Als Professor an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg prägte er zahlreiche Künstler, darunter Albert Oehlen und Georg Herold.

Das vorliegende Werk vereint exemplarisch viele der charakteristischen Elemente von Polkes reifem Schaffen: die Verbindung von malerischer Geste und konzeptueller Reflexion, den spielerischen Umgang mit Material und Technik sowie die permanente Hinterfragung von Bildwirklichkeit und Wahrnehmung.





Felicitas von Woedtke Daniel Richters Tanz auf den Trümmern: die Katastrophe als Spektakel

Als Daniel Richter in den 1960er- und 70er-Jahren im kleinen ostholsteinischen Ort Lütjenburg aufwuchs, deutete wenig auf eine spätere Weltkarriere als Künstler hin. Die Mutter führte ein Café, der Vater fuhr Lkw und arbeitete später für eine Versicherung. Lütjenburg lag weit entfernt von den pulsierenden Zentren von Kunst und Kultur. Hier verbrachte Richter seine Kindheit und Jugend, die nach eigener Aussage keineswegs unglücklich war. Wie sagt man so schön: „there must be something in the water“, denn in dieser Zeit wuchsen im kleinen Ort

gleich zwei junge Männer heran, die es zu beachtlichem Ruhm bringen sollten. Ein früher Weggefährte Richters war Rocko Schamoni, der ihrer gemeinsamen Jugend später mit dem Roman „Dorfpunks“ ein literarisches Denkmal setzte.

Schon in der vermeintlich verschlafenen Idylle erwachte Richters politisches Interesse. Er gestaltete Flugblätter und vertrat seine Haltung unerschrocken. Als Kind der Arbeiterklasse erfuhr er auch im Elternhaus eine eher linke, sozialdemokratische Prägung. Der Vater war politisch belesen und nahm Daniel mit in Museen, etwa ins rund 40 Kilometer entfernte Kiel.

Aus dem Dorfpunk wurde Ende der 1970er-Jahre ein Stadtpunk in Hamburg. Dort schloss er sich der linksautonomen Szene rund um die Hafensstraße an. In den 1980er-Jahren war die Malerei für Richter noch kein ernsthaftes Arbeitsfeld. Erste künstlerische Arbeiten entstanden in der Gestaltung von Plattencovern für befreundete Bands wie Die Goldenen Zitronen, die auf dem alternativen Label Buback veröffentlichten, das Richter 2005 übernahm und vor der Schließung bewahrte.

Der Mauerfall bedeutete für Richter eine Zäsur. Der Zerfall des Ostblocks löste eine persönliche Krise aus, da politische Ideologien, denen er sich verbunden fühlte, plötzlich

als gescheitert galten und sich als ebenso anfällig für Machtmissbrauch erwiesen hatten wie die Systeme, gegen die er seit Langem aufbegehrte. In dieser Situation orientierte er sich neu und entschied sich, Ernst zu machen mit der Kunst. 1991 nahm er ein Studium an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg bei Werner Büttner auf. Dort blieb er bis 1995. Er wurde im selben Jahr exmatrikuliert, in dem er seine erste Einzelausstellung zeigte. Von diesem Moment an lässt sich sein Aufstieg als rasant beschreiben. Das Interesse an dem jungen Maler wuchs schnell, auch international.

Zunächst widmete sich Richter großformatigen abstrakten Kompositionen. In den 1990er-Jahren war die Malerei einmal mehr für obsolet erklärt worden. Entgegen der Empfehlung an den Akademien, doch so wenig wie möglich auf die Leinwand zu bringen, scheute Richter sich nicht vor Überfrachtung. Zu Beginn der 2000er-Jahre wandte er sich der Figuration zu, ohne die Energie seiner abstrakten



Los 21

Phase aufzugeben. Seine Bilder blieben visuell überbordend, geprägt von intensiver Farbigkeit und einer spannungsgeladenen Dynamik.

Diese Werkgruppe, zu der „Die Verschaffung des Guten“ gehört, zählt heute zu den gefragtesten innerhalb von Richters Œuvre. Die großformatigen figurativen Gemälde erzielten regelmäßig hohe Preise auf dem internationalen Auktionsmarkt

und gelten als zentrale Schlüsselwerke. Ein Werk aus dieser Phase, „Tarifa“ (2001), überschritt 2020 als erstes von Richter die Marke von einer Million Euro bei einer Auktion (Abb.). In dieser Zeit entwickelte er Kompositionen, die sich formal an die Tradition der Historienmalerei annähern und diese zugleich bewusst unterlaufen. Seine Bilder sind durchzogen von Referenzen auf Zeitgeschichte und Massenmedien, Gewalt und soziale Konflikte stehen im Zentrum. „Über die Figuration war die politische und gesellschaftliche Realität in die Bilder eingezogen“, so Eva Meyer-Hermann. Gleichzeitig bleibt der Abstand zur klassischen Historienmalerei deutlich. Richters Werke verklären nichts und verzichten auf Pathos. Stattdessen zeigen sie eine brüchige, oft verstörende Gegenwart. In diesen Arbeiten verhandelt Richter grundlegende historische Erfahrungen und Umbrüche, darunter das Ende des Faschismus, den Zusammenbruch des Sozialismus sowie das Scheitern gesellschaftlicher Utopien. „Im Grunde“, so der Künstler selbst, „nehme ich etwas Trauriges oder historisch sehr Schweres und verwandle es in heitere Malerei.“



Daniel Richter. „Tarifa“. 2001. Öl/Lwd. Privatsammlung

Das Gemälde „Die Verschaffung des Guten“ zeigt eine apokalyptische Landschaft, durch die die Überreste eines Zirkus ziehen. Alles ist verbrannt. Der Boden ist übersät mit Trümmern, im Hintergrund steht die Ruine eines Gebäudes, von dem nur ein Wandfragment erhalten ist. Der Himmel leuchtet in tiefen Rot- und Pinktönen, als glühten die Feuer der Zerstörung noch immer. Nur wenig Lebendiges ist geblieben. Zentral im Bild stehen zwei Revue-Tänzerinnen, noch in Trikots, mit kniehohen Stiefeln und Zylindern. Auf ihren Bäuchen befinden sich runde Markierungen, die an Zielscheiben erinnern. Neben ihnen ragen die verkohlten Stümpfe zweier Bäume auf und strukturieren den Bildraum als eine Art ruinöses Portal. Auf ihnen sitzen mehrere kleine Vögel. Links im Bild reitet eine schemenhafte Gestalt auf einem Elefanten, dem Reste einer amerikanischen Flagge über den Rücken gelegt sind. Es ist ein Bild von intensiver Gewalt, unterstrichen durch die dominierenden Rottöne. Links im Bild weht das Fragment einer weißen Fahne, doch die Kapitulation kam wohl zu spät, um die Zerstörung noch zu verhindern.

Das Gemälde „Die Verschaffung des Guten“ zeigt eine apokalyptische Landschaft, durch die die Überreste eines Zirkus ziehen. Alles ist verbrannt. Der Boden ist übersät mit Trümmern, im Hintergrund steht die Ruine eines Gebäudes, von dem nur ein Wandfragment erhalten ist. Der Himmel leuchtet in tiefen Rot- und Pinktönen, als glühten die Feuer der Zerstörung noch immer. Nur wenig Lebendiges ist geblieben. Zentral im Bild stehen zwei Revue-Tänzerinnen, noch in Trikots, mit kniehohen Stiefeln und Zylindern. Auf ihren Bäuchen befinden sich runde Markierungen, die an Zielscheiben erinnern. Neben ihnen ragen die verkohlten Stümpfe zweier Bäume auf und strukturieren den Bildraum als eine Art ruinöses Portal. Auf ihnen sitzen mehrere kleine Vögel. Links im Bild reitet eine schemenhafte Gestalt auf einem Elefanten, dem Reste einer amerikanischen Flagge über den Rücken gelegt sind. Es ist ein Bild von intensiver Gewalt, unterstrichen durch die dominierenden Rottöne. Links im Bild weht das Fragment einer weißen Fahne, doch die Kapitulation kam wohl zu spät, um die Zerstörung noch zu verhindern.

Richters Bildwelten bleiben bewusst rätselhaft. Sie entziehen sich einer eindeutigen Interpretation und funktionieren vielmehr als Verdichtungen kultureller Bildwelten, die sich je nach Blickwinkel und Zeit neu erschließen. Viele Motive wirken vertraut, da Richter als Grundlage auf ein vielfältiges Bildarchiv aus dem 19. und 20. Jahrhundert zurückgreift, sie lassen sich jedoch nicht eindeutig zuordnen. Doch das ist Methode, denn die einzelnen Szenen sind eher Allegorie eines gesellschaftlichen und politischen Gesamtzustandes denn Verweis auf ein konkretes Ereignis. So ist der Zirkus hier die wirkungsvolle Metapher für Spektakel, Unterhaltung und die Verführung des Publikums. Die Tänzerinnen in ihren Showkostümen im Vordergrund lassen sich als Symbole performativer Identität lesen, als reine Rollen, die unter Beschuss geraten. Der Elefant im Hintergrund steht traditionell für Macht und Stärke, während das Fragment der amerikanischen Flagge auf die Dekonstruktion einer nationalen Identität verweist.

Vor dem Hintergrund des Jahres 2003 lässt sich das Werk auch im Kontext der politischen Situation nach 9/11 lesen. Viele figurative Arbeiten Richters aus den frühen 2000er-Jahren setzen sich mit der veränderten Weltordnung nach dem Fall der Berliner Mauer und dem Ende des Warschauer Pakts auseinander. Die USA, die im Kalten Krieg als Schutzmacht der freien Welt gegenüber der Sowjetunion auftraten, marschierten 2003 unter völkerrechtlich umstrittenen Bedingungen in den Irak ein, um ihren „War on Terror“ zu führen, dessen Folgen die Region bis heute prägen. Auch der Titel ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich: Das „Gute“ erscheint hier nicht als moralische Kategorie, sondern als historisch und politisch hergestellte Zuschreibung. Die „Verschaffung“ beschreibt dabei den Versuch, Bedeutung zu erzeugen und durchzusetzen, stets im Spannungsfeld von Macht- und Gewaltverhältnissen.

Es ist bemerkenswert, mit welcher akuten Wucht Richters Bild noch heute wirkt. Zur Zeit seiner Entstehung vor über zwanzig Jahren befand sich die westliche Welt in einer Phase relativer Stabilität und wirtschaftlichen Wohlstands. Die Weltkriege lagen als historische Zäsuren weit zurück, und der Eintritt ins neue Jahrtausend war vielerorts mit Fortschritts- und Aufbruchserwartungen verbunden. Heute, mehr als zwei Jahrzehnte später, erscheinen diese Gewissheiten erschüttert. Kriege, Pandemien, wirtschaftliche Krisen und der Klimawandel haben unsere Zukunftserwartungen nachhaltig verändert. Diese Aktualität unterstreicht die Wirkung des Werks über einen rein zeitgeschichtlichen Kommentar hinaus: Richter verdichtet seine Bildsprache zu einer eindringlichen visuellen Form, die auch unabhängig von ihrem Entstehungskontext ihre Gültigkeit behält.



taz, Titelseite vom 11. September 2002

21 Daniel Richter

Eutin 1962 – lebt in Berlin und Hamburg

„Die Verschaffung des Guten“. 2003

Öl auf Leinwand. 242 × 270 cm (95 ¼ × 106 ¼ in.).

Am rechten Rand mittig signiert und datiert: Daniel RICHTER 03. Auf dem Keilrahmen mit Etiketten und Stempeln der Galerie Contemporary Fine Arts, Berlin, sowie mehrfach mit Filzstift in Schwarz beschriftet: DR 144. Das Gemälde ist in dem von Dr. Eva Meyer-Hermann bearbeiteten Werkverzeichnis der Gemälde von Daniel Richter registriert. [3172] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2003 in der Bernier/Eliades Gallery, Athen, erworben)

EUR 300.000–400.000

USD 353,000–471,000

Ausstellung

Daniel Richter. Athen, Bernier/Eliades, 2003 / Daniel Richter. Pink Flag. White Horse. Toronto, The Power Plant Contemporary Art Gallery; Vancouver, Belkin Art Gallery University of British Columbia; Ottawa, National Gallery of Canada, 2004–06, Abb. S. 30 / Rockers Island. Essen, Museum Folkwang, 2007, Abb. S. 162 / Wahlverwandtschaften. Deutsche Kunst seit den späten 1960er Jahren. Riga, Latvian National Museum of Art, 2016, Abb. S. 158



22 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Spaziergänger im Berliner Tiergarten“. 1923

Öl auf Pappe. 46 × 37,5 cm (18 1/4 × 14 3/4 in.).

Unten links signiert und datiert: M Liebermann

23. Werkverzeichnis: Nicht bei Eberle.

[3009] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Saarland (zwischen 1923 und

1938 erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 150.000–200.000

USD 176.000–235.000

Wir danken Margreet Nouwen, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.

Mit dem Beginn der Weimarer Republik hatte Max Liebermann den Höhepunkt seiner Anerkennung erreicht: Seit 1918 war seinem Werk in der Berliner Nationalgalerie ein eigenes Kabinett gewidmet, 1920 war er zum Präsidenten der Preußischen Akademie der Bildenden Künste gewählt worden und 1923, im Jahr seines 75. Geburtstags, wurde er in den Orden Pour le Mérite aufgenommen. Liebermann war zum Repräsentanten der klassischen Moderne avanciert und zählte zur kulturpolitischen Prominenz der Reichshauptstadt.

Sein Leben spielte sich zwischen seinem Haus am Pariser Platz, zwischen Brandenburger Tor und Reichstag, und seinem Haus und Garten am Wannsee ab, die er zu seinem Refugium und beliebten Motiv ausgestaltet hatte. Nicht zufällig sind die Werke dieser Jahre von einer großen Leichtigkeit geprägt. „Ein unaufhörliches Beobachten begann, im Atelier und namentlich sobald er den Fuß ins Freie setzte“, beschreibt Erich Hancke Liebermanns Arbeitsweise: „Wenn wir durch den Tiergarten zu seiner Wohnung gingen, er nahm den Weg stets durch eine schmale Allee von Kastanien, die er für seine Lieblingsbäume erklärte, ward er nicht müde, die verschiedenen Färbungen an den Übergängen von Licht und Schatten zu studieren“ (Erich Hancke: Max Liebermann, sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, S. 325).

Das von Liebermanns Biografen beschriebene aufmerksame Studium der Übergänge von Licht und Schatten ist auch der Anlass unseres flirrenden Gemäldes aus dem Jahr 1923. Zwischen den Bäumen einer dicht belaubten Allee flanieren die Spaziergänger. Das Zentrum des Bildes markiert eine Gruppe elegant gekleideter Kindermädchen mit ihren Schützlingen. Einige Spaziergänger haben sich auf einer Bank niedergelassen und beobachten die Flaneure. GK





W. M. W. W.

November 2, no 3 Lee
1841. *Tuum attem*
Freunde Bronse,
Joseph Menzel

Claude Keisch Bild der Freundschaft – Eduard Magnus malt den jungen Adolph Menzel

Wer glaubte nicht seinen Menzel zu kennen: die schmallippige „kleine Exzellenz“, den Griesgram mit dem gefürchteten Zeigefinger, kurz: die Schablone, die Dutzende Fotografien und Anekdoten aus seinen reifen und späten Jahren geprägt haben? Wie aber passt dazu dieses Porträt aus seinem achtundzwanzigsten Jahr, das aus Unergründlichem ein so kraftvoll modelliertes, waches Gesicht hervorholt? Ein Gesicht, ganz beherrscht von der lichten Stirn zwischen dunkelbraunem Haar und Schifferbart, mit jugendlich vollen, nur eben merklich gespitzten Lippen, die als stärkster farbiger Akzent das Kolorit dominieren. Meint man nicht in dem Blick, der den Betrachter prüfend und anhaltend fixiert, eine Spur Abwehr wahrzunehmen? Nicht Menzels Auge wird gesehen: Menzels Auge ist es, das sein Objekt gewählt hat.

Der junge Mann kommt von unten: Während er seit seinem siebzehnten Jahr mit lithografischer Brotarbeit Mutter und Geschwister ernährte, ist es ihm gelungen, abseits einer akademischen Laufbahn seiner künstlerischen Sendung zu folgen. („Und mußte Alles“, erinnert er sich später, „als Gelegenheit zum Ueben, zum Lernen mitbenützt werden.“) 1843 aber genießt Menzel bereits den Ruhm des Illustrators einer Geschichte Friedrichs des Großen und beginnt soeben die Arbeit an 200 Vignetten zur großen Edition der Schriften des Königs. Noch liegt der Bilderzyklus zu Friedrich in weiter Ferne. Ein großes Genrebild, „Die Störung“, wird begonnen. Schon entstehen die ersten Radierungen, und nur zwei Jahre später wird das Balkonzimmer gemalt: ein künstlerisches Signal, das erst ein halbes Jahrhundert später als ein solches erkannt werden wird unter dem Stichwort „Der junge Menzel“.

Der junge Menzel hat früh, auch als Ausgleich für seine Kleinwüchsigkeit, den unbeirrbar selbstbewussten Auftritt eingeübt, der etwa seinen Forderungen an die Arbeit von Holzstechern Nachdruck verleiht und eine Autorität wie den Akademiedirektor Schadow sprachlos macht: „Sein Eintreten u Auftreten, sein Erheben des Hauptes, sein sentenzenartiges Reden, seine kleine Gestalt [...] gaben das complete Bild eines fantastico.“ Man nennt ihn bald „genial“, bald „Kobold“. Anmaßend findet ihn bisweilen auch sein Freund Eduard Magnus, dessen Porträt jedoch vor allem den Ernst, die Überzeugung hervorhebt.

Magnus, Sohn eines wohlhabenden Berliner Tuchhändlers, gebildet, weltgewandt und weitgereist, als Porträtist hoch angesehen, hatte sich wie Menzel der Malerei autodidaktisch genähert, doch mit seinem Altersvorsprung von fast 17 Jahren konnte er sich bei aller Bewunderung für das „höchst begabte, aber höchst eigensinnige Männchen“ bis zuletzt nicht des Kopfschüttelns enthalten: „Ist aber nichts zu thun, zu rathen oder zu helfen. Der Mann ist wie von Bronze!“

Die beiden kannten sich seit 1834 und besiegelten ihre Freundschaft künstlerisch durch ein wechselseitiges Porträtieren nach romantischem Künstlerbrauch, den auch die Düsseldorfer Maler übernommen hatten. 1837 malte Magnus Menzel in ganzer Figur in einem Aquarell, das dem gemeinsamen Gönner Carl Heinrich Arnold in Kassel verehrt wurde (Kupferstichkabinett Berlin, SZ Magnus 14), und vier Jahre später zeichnete Menzel den Freund, ebenso ganzfigurig und mit einer Widmung an denselben Empfänger (Abb.).

Wer ursprünglich das Ölbild besaß, ist nicht überliefert: vermutlich Menzel selbst, denn die älteste Überlieferung (1929) nennt seinen Neffen Otto Krigar, der den Nachlass übernommen hatte. Merkwürdig bleibt der rückseitige Text, dessen Handschrift schwerlich von Menzel stammen kann. Wollte man seinen Namen als Unterschrift lesen, wäre dessen Anbringung unten unangemessen unterwürfig. Vorstellbar wäre, dass Menzel für seine künftigen Erben einen Zettel hinterließ, dessen Wortlaut man später auf die Leinwand übertrug. Die Frage bleibt offen.

23 Eduard Magnus

1799 – Berlin – 1872

Porträt des 28-jährigen Adolph Menzel. 1843

Öl auf Leinwand. 60 × 47,5 cm (23 5/8 × 18 3/4 in.).
Rückseitig beschriftet: gemalt von meinem Freunde
Eduard Magnus. 1843. Adolph Menzel. Auf dem Keil-
rahmen ein Etikett der Ausstellung Berlin 1887 (s. u.)
und ein Etikett der Galerie Thannhauser, Berlin/
Luzern/München. Werkverzeichnis: Gläser 142.
[3114] Gerahmt.

Provenienz

Otto Krigar-Menzel, Berlin (spätestens ab 1929) /
Privatsammlung, Berlin

EUR 30.000–40.000

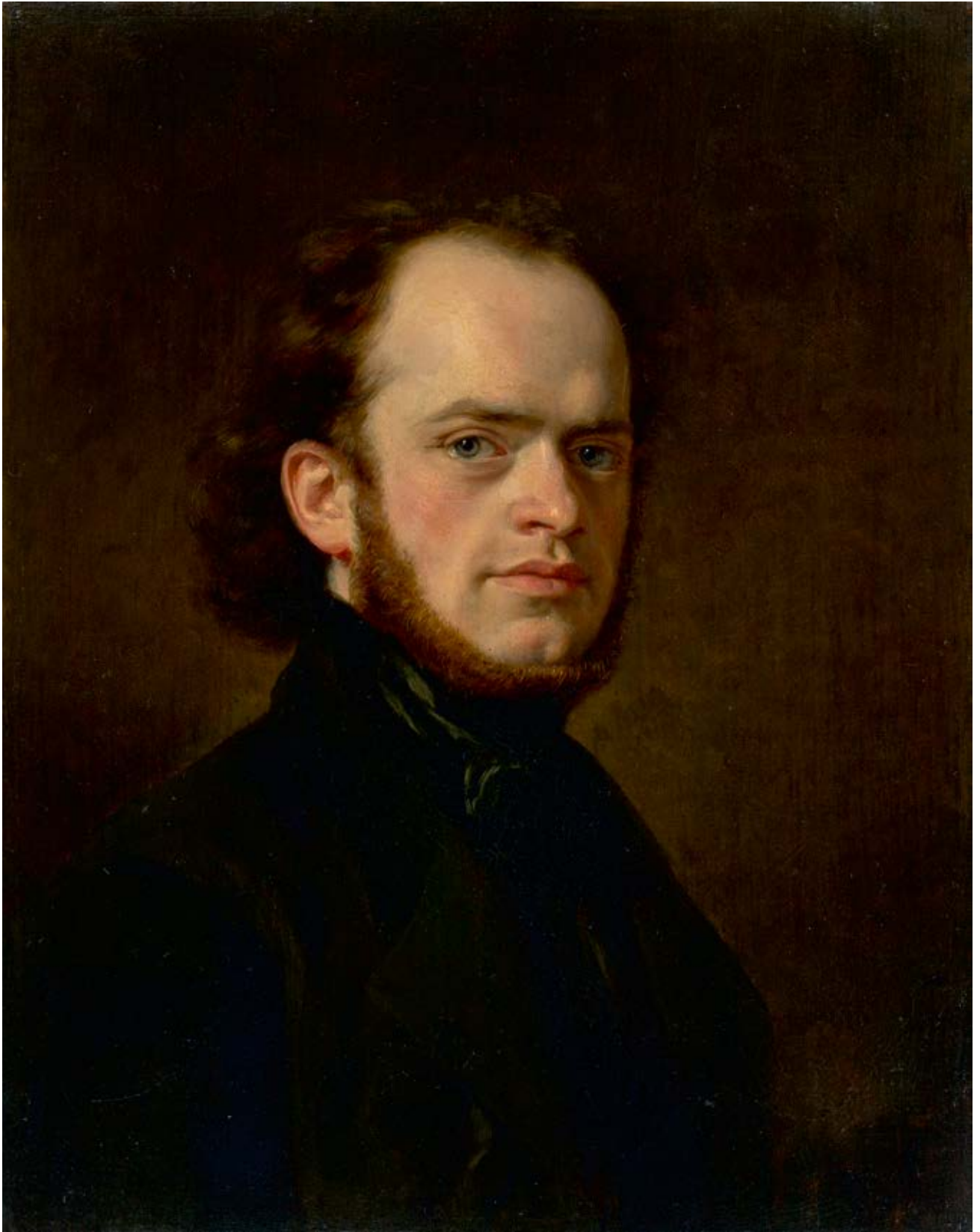
USD 35,300–47,100

Ausstellung

Eduard Magnus-Ausstellung, Berlin, 1873 / Große
Kunstaussstellung zu Berlin. Berlin, 1909, Kat.-Nr. 5
(„Adolf Menzel im Jahr 1843“) / Hundert Jahre Berli-
ner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler.
Berlin, 1929, S. 129, Kat.-Nr. 950 („Bildnis Adolph von
Menzel“) / Alt-Berliner Maler aus Privatbesitz von
Blechen bis Liebermann. Berlin, Kunstamt Reinicken-
dorf, Rathaus Berlin-Wittenau, 1957, Kat.-Nr. 44
(„Adolf Menzel“) / Berliner Bildnisse aus drei Jahr-
hundertern. München, Städtische Galerie, 1962, Kat.-
Nr. 56 („Adolph Menzel“), m. Abb. / Berlin, Berlin. Die
Ausstellung zur Geschichte der Stadt. Berlin, Martin-
Gropius-Bau, 1987, Kat.-Nr. 6/56, o. Abb.

Literatur und Abbildung

Bruno Meyer: Eduard Magnus und die Magnus-Ausstel-
lung in Berlin. In: Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift
für bildende Kunst. Jg. 8, Nr. 33, 30.5.1873, Sp. 521–532,
hier Sp. 529 / Adolf Rosenberg: Die Berliner Malerschule.
1819–1879. Studien und Kritiken. Berlin, Ernst Was-
muth, 1879, S. 142–146, hier: S. 144 / [Lionel] von Donop:
Magnus, Eduard. In: Historische Commission bei der
Königl. Akademie der Wissenschaften (Hg.): Allgemeine
Deutsche Biographie. Bd. XX. Leipzig, Duncker & Hum-
blot, 1884, S. 75–77, hier S. 76 / Friedrich von Boettich-
er: Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Hof-
heim am Taunus, H. Schmidt & C. Günther, 3. Aufl. 1979
(1. Aufl. 1891–1901), Bd. I.2, S. 955, Nr. 51 („Portr. Adolf
Menzels in jüngeren Jahren“) / Julius Elias: Die „Grosse
Berliner Kunstaussstellung“ 1909. In: Kunst und Künstler.
Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunst-
gewerbe, Jg. 7, H. 12, 1909, S. 561–564, hier: S. 563–564,
Abb. S. 562 („A. Menzel im Jahr 1843“) / W. Kaesbach:
Verzeichnis der Künstler-Porträt-Galerie auf der Gro-
ßen Kunstaussstellung zu Berlin 1909. In: Original und
Reproduktion. Zeitschrift für Kunsthandel und Kunst-
sammlungen. Bd. I, H. 2, 1909, S. 82–85, hier S. 84
(„Bildnis Adolph Menzel“) / Max von Boehn: Biedermei-
er. Deutschland von 1815–1847. Berlin, Bruno Cassirer,
[um 1922], S. 421, m. Abb. („Adolf Menzel“) / Käte Glä-
ser: Berliner Porträtisten 1820–1850. Berlin, Verlag für
Kunstwissenschaft, 1929, S. 51 / Käte Gläser: Das Bildnis
im Berliner Biedermeier. Berlin, Rembrandt-Verlag,
[1932] / Irmgard Wirth (Hg.): Berliner Malerei im
19. Jahrhundert. Berlin, Siedler Verlag, 1990, S. 132,
Abb. 175 / Gisold Lammel: Adolph Menzel und seine
Kreise. Dresden/Basel, Verlag der Kunst, 1993, S. 29,
Abb. 22 („Brustbild Adolph Menzels“) / Irmgard Wirth:
Adolph Menzel. In: Weltkunst, H. 5, 1996, S. 520–522,
hier: S. 521, Abb. S. 522 („Adolph Menzel“) / Sibylle
Ehringhaus: Briefe lesen. Eine Annäherung an Eduard
Magnus durch seine Korrespondenz. In: Sibylle Ehring-
haus und Roland Kanz (Hg.): Berliner Kunstbetrieb, Ber-
liner Wirklichkeit. Briefe des Malers Eduard Magnus von
1840 bis 1872. Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 2012
(= Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn (Hg.):
Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Fol-
ge, Bd. VII), S. 13–26. hier S. 14, Abb. XV





Susanne Schmid Intimität und Ausdruckskraft – Willy Jaeckels frühes Porträt seiner Frau Charlotte

Willy Jaeckel lernt Charlotte Dorothea Sommer an der Königlichen Kunst- und Gewerbeschule seiner Heimatstadt Breslau kennen, wo er von 1906 bis 1908 bei Eduard Kaempffer Porträt-, Figuren- und Monumentalmalerei studiert. Die Breslauer Akademie wird in jenen Jahren vom Architekten Hans Poelzig geleitet, der mit seinem Konzept des Gesamtkunstwerks, der engen Verbindung von Kunst und Handwerk, die Ausbildung prägt. Charlotte besucht als erste Frau die dortige Tischlerklasse.

In einem Brief vom 11. August 1913 beschreibt Jaeckel seinem Freund Anton Brüning die zukünftige Ehefrau: „Es ist kein vermögendes Mädchen, gut bürgerlich in der Abstammung, etwas begabt (Kunstgewerblerin, Innenarchitektin), musikalisch. Das, was ich an ihr schätze, ist die nicht korrumpierte Intelligenz, Empfindsamkeit, Anpassung und große Liebe zu mir“ (zit. nach: Dagmar Klein. Der Expressionist Willy Jaeckel. Köln, 1990, S. 20). Im Oktober 1913 ziehen die Verlobten nach Berlin in die Flotowstraße 6 und heiraten im November auf dem Standesamt in Berlin-Tiergarten. Mit Unterstützung des Berliner Kunsthändlers Fritz Gurlitt nimmt Jaeckel am lebhaften Kunst- und Ausstellungsbetrieb der Metropole teil. In der Herbstausstellung der Neuen Secession 1913 im Secessionshaus am Kurfürstendamm hängen seine Bilder neben denen von Edvard Munch, Pablo Picasso, Max Beckmann und Max Pechstein.

Kurz vor der Geburt des gemeinsamen Sohnes Peter malt Willy Jaeckel das Bildnis seiner jungen Frau in der intimen Sphäre der Privatwohnung. Ein mächtiges dunkelgrünes Sofa beherrscht den beengten Wohnraum und ragt zur Hälfte ins Bild. Als Charlotte darauf Platz nimmt, rückt sie nahe an Bildrand und Betrachter heran, gewinnt unmittelbar an Präsenz. In warmen Gelb-, Grün und Rottönen ist ihr Gesicht modelliert, die Augen groß und fragend auf das Gegenüber gerichtet, der rotblonde Schopf vom Haarband kaum gebändigt. In einer Gegenbewegung zur leicht vornübergeneigten Körperhaltung hat sie ihren rechten Arm über die Sofalehne gelegt, die Linke ruht in ihrem Schoß. Das unruhig flackernde Spiel aus Licht und Schatten, die dicht gesetzten, sichtbar gelassenen Pinselstriche betonen die Spontaneität des Moments, den der Maler mit einer konzentrierten und monumentalen Figurenauffassung verbindet. Im nächsten Augenblick wird Charlotte sich aus dem Sofa erheben und die spannungsvolle Situation auflösen.

Willy Jaeckels Expressivität ist nicht übersteigert, seine Farbgebung nicht aggressiv. Vielmehr ist seine Porträtkunst durch tiefe Emotionalität und große Innerlichkeit gekennzeichnet. In den 1920er- und 1930er-Jahren führt er seine durch den Ersten Weltkrieg unterbrochene künstlerische Karriere fort und wird zu einem der gefragtesten Porträtisten der Berliner Gesellschaft. Vom vorherrschenden Stil der Neuen Sachlichkeit distanziert sich Jaeckel 1932 in einem Artikel in der „Konstanzer Zeitung“: „Was ich persönlich an dieser Darstellungsart des modernen Porträts vermisse, ist die Entdeckung des inneren Menschen, wie er sich in seinem Äußeren spiegelt. Ich wenigstens versuche in meinen Porträts die Totalität des darzustellenden Menschen zu erfassen und vor allem seine inneren Züge, ohne die Ähnlichkeit zu vernachlässigen, herauszufinden und auf der Leinwand festzuhalten“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Willy Jaeckel. Bröhan Museum, Berlin 2003, S. 33). In seinem frühen Meisterwerk ist all dies bereits verwirklicht.

24 Willy Jaeckel

Breslau 1888 – 1944 Berlin

„Bildnis Charlotte Jaeckel“. 1914

Öl auf Leinwand. 121 × 81,5 cm (47 5/8 × 32 1/8 in.).

Oben rechts signiert und datiert: W. Jaeckel 1914.

Auf dem Keilrahmen mit Pinsel in Schwarz bezeichnet:

W. Jaeckel. Berlin, Flotowstr. 6. Dort auch ein Etikett

der Galerie Commeter, Hamburg. Werkverzeichnis:

Klein 28. [3096] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Süd-
deutschland

EUR 30.000–50.000

USD 35,300–58,800

Ausstellung

Berlin, Neue Secession, 1914 / Willy Jaeckel, Berlin.
Gemälde, Graphik. Hannover, Kestner-Gesellschaft,
1916/17, Kat.-Nr. 20 / Willy Jaeckel, Oskar Moll. Berlin,
Haus am Waldsee, 1946, Kat.-Nr. 1, S. 8, m. Abb. /
Willy Jaeckel zum 70. Geburtstag. Berlin, Haus am
Lützowplatz, 1958, Kat.-Nr. 4, m. Abb. / Sonderaus-
stellung Willy Jaeckel 1888-1944. Düsseldorf, Galerie
Paffrath, 1963, Kat.-Nr. 1 / Willy Jaeckel 1888-1944.
Regensburg, Ostdeutsche Galerie, 1975, Kat.-Nr. 3,
m. Abb. (datiert: 1913) / Willy Jaeckel. Berlin, Obere
Galerie, Haus am Lützowplatz, 1988, ohne Nr., Abb.
S. 9 / Willy Jaeckel (1888-1944). Gemälde, Aquarelle,
Pastelle. Berlin, Bröhan-Museum, 2003, Kat.-Nr. 9,
Abb. S. 67 / Willy Jaeckel. Porträts, Akte, Landschaften.
Miesbach, Waitzinger Keller, 2000 / Kunst-Handel-
Leidenschaft. 50 Jahre Pels-Leusden Berlin. Berlin,
Galerie Pels-Leusden, 2000, Kat.-Nr. 48, S. 58, Abb.
S. 59

Literatur und Abbildung

Anneliese Märkisch: Willy Jaeckel. Dresden, Verlag
der Kunst, 1974, Abb. S. 9 / Willy Jaeckel: So war mein
Denken. Miesbach, 2000, S. 42, m. Abb.





Felicitas von Woedtke **Zwischen Komik und Provokation: Copleys Spiel mit Moral und Maskerade**

1989 konnte der amerikanische Maler William N. Copley bereits auf ein bewegtes Leben zurückblicken. 1948 hatte er in Los Angeles eine Galerie gegründet und zeigte als einer der Ersten die europäischen Surrealisten wie Max Ernst, René Magritte und Man Ray in Amerika. Beeinflusst durch die enge Freundschaft mit diesen Künstlern, wurde er selbst zum Maler und lebte lange in Paris und New York. In den 1980er-Jahren hatte er den Großstädten den Rücken gekehrt und lebte einen Großteil des Jahres in Key West in Florida.

Unser Gemälde zeigt viele der zentralen Elemente von Copleys reifer Bildsprache. Wie in einem Comicstrip entspinnt sich vor unseren Augen ein wildes Szenario. Ein Polizist mit erhobenem Schlagstock hat ein Paar anscheinend in flagranti ertappt. Ein elegant gekleideter Herr mit auffälliger Schweinsnase steht neben einer nackten Frau; das bürgerlich anmutende Interieur übertüncht nur unzureichend den eigentlichen Zweck der Lokalität. Die Bildmitte wird von einer Frau in einem geblühten, orangen Kleid mit passendem Hut dominiert.

Die einzigartige Verbindung, die Copley zwischen den europäischen Surrealisten, mit denen er als junger Händler engen Kontakt pflegte, und den amerikanischen Pop-Artists herstellte, kommt in unserem Bild eindrucksvoll zur Geltung. In der comichaften Inszenierung tritt Copleys autodidaktisch geprägter, unkonventioneller Malstil besonders hervor: anonymisierte Figuren, leuchtende, fast plakative Farben, eingefasst von schwarzen Linien. Die Figuren bleiben weitgehend gesichtslos; Copley hat sie mit wenigen, dafür umso prägnanteren Attributen ausgestattet. Sie erscheinen eher als Typen oder Symbole denn als individuelle Charaktere. Die Schweinsnase des Freiers wirkt wie ein Seitenhieb auf seinen fragwürdigen Charakter, während der empört aufgerissene Mund des Polizisten dessen kläglichen Versuch unterstreicht, Autorität zu verkörpern. Mit ausgestrecktem Zeigefinger deutet er ebenso wie der Mann im Frack auf die Frau in der Bildmitte (vielleicht die Bordellchefin?). Die vermeintlich Schuldige für die moralischen und gesetzlichen Verfehlungen ist somit schnell ausgemacht. Doch sie bleibt auffallend gelassen. Ihre Augen sind verdeckt, sodass nur ein sinnlicher roter Mund sichtbar ist. Die Arme hat sie auf dem Rücken verschränkt, als wollte sie sagen: „Nehmt mich doch fest.“

Der Kunsthistoriker Rudi Fuchs schrieb einmal über Copley: „The great quality of Copley’s art is its absolute lack of moralism.“ Sexualität ist ein zentrales Thema in Copleys Werk. Gerade in den USA, wo ihre Darstellung bis heute mit Tabus behaftet ist, behandelte Copley dieses Motiv früh als Ausdruck individueller und gesellschaftlicher Befreiung. Die männlichen Figuren, Polizist und Freier, markieren das Spannungsfeld zwischen unerfülltem Verlangen und dem Zwang gesellschaftlicher Normen. Die Frauen erscheinen hier jedoch nicht nur als Objekte männlichen Begehrens, sondern agieren, insbesondere in der Figur in der Bildmitte, als selbstbewusste Individuen, die stärker mit sich selbst im Einklang zu stehen scheinen. In seiner eigenständigen Erzählweise gelingt es Copley einmal mehr, grundlegende Spannungen zwischen Begehren und gesellschaftlicher Kontrolle sichtbar zu machen, ohne sie eindeutig aufzulösen. „The Kids No Trooper“, das bereits 1995 in einer Ausstellung der Kestner Gesellschaft zu sehen war, wird nun nach 30 Jahren in derselben Sammlung erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten.

25^R William N. Copley

New York 1919 – 1996 Key West, Florida

„The Kids No Trooper“. 1989

Öl auf Leinwand. 138 × 163 cm (54 $\frac{3}{8}$ × 64 $\frac{1}{8}$ in.).

Links mittig auf der Gürtelschnalle signiert und

datiert: CPLY 89. [3061]

Provenienz

Privatsammlung, Europa (1995 in der Galerie Fred Jahn, München, erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 118,000–176,000

Ausstellung

William N. Copley: Heed Greed Trust Lust. Bilder/
Paintings 1951–1995. Hannover, Kestner Gesellschaft,
1995, Kat.-Nr. 76, m. Abb.

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



Erfahren Sie mehr!



26 Siegfried Shalom Sebba

Tilsit 1897 – 1975 Hofheim am Taunus

Selbstporträt mit Bierglas. 1928

Öl auf Leinwand. 105 × 78 cm (41 3/8 × 30 3/4 in.).

Oben links signiert und datiert: Sebba. 28.

[3209] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Wisztyniecki, Königsberg / Suzanne Baumann, Schweiz / Privatsammlung, Europa (2007 bei Grisebach erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 47,100–70,600

Ausstellung

Suzanne Baumann. Werke, Sammlung. Aarau, Aargauer Kunsthaus, und Frauenfeld, Kartause Ittingen, 1992/93, Abb. S. 110

Literatur und Abbildung

Karlheinz Gabler: Siegfried Shalom Sebba, Maler und Werkmann. Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1981, S. 24, Abb. 46 / Auktion 146. Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin, Grisebach, 9. Juni 2007, Kat.-Nr. 179, m. Abb.

Zur Provenienz

Laut einer 1981 erschienenen Publikation über den Maler Siegfried Shalom Sebba von Karlheinz Gabler, die gemeinsam mit der Witwe des Künstlers, Henriette Sebba, verfasst wurde, befand sich das Selbstbildnis einst in der Sammlung Wisztyniecki in Königsberg. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung galt das Gemälde jedoch als verschollen. Eigentümerin war demnach Lea Helene Wisztyniecki (1888–1969), geborene Sebba, die Schwester des Künstlers. Sie heiratete 1914 Julius Geuda Wisztyniecki (1877–1924). 1915 kam die gemeinsame Tochter Ruth Erika (1915–1975, verheiratete Shepard) zur Welt.

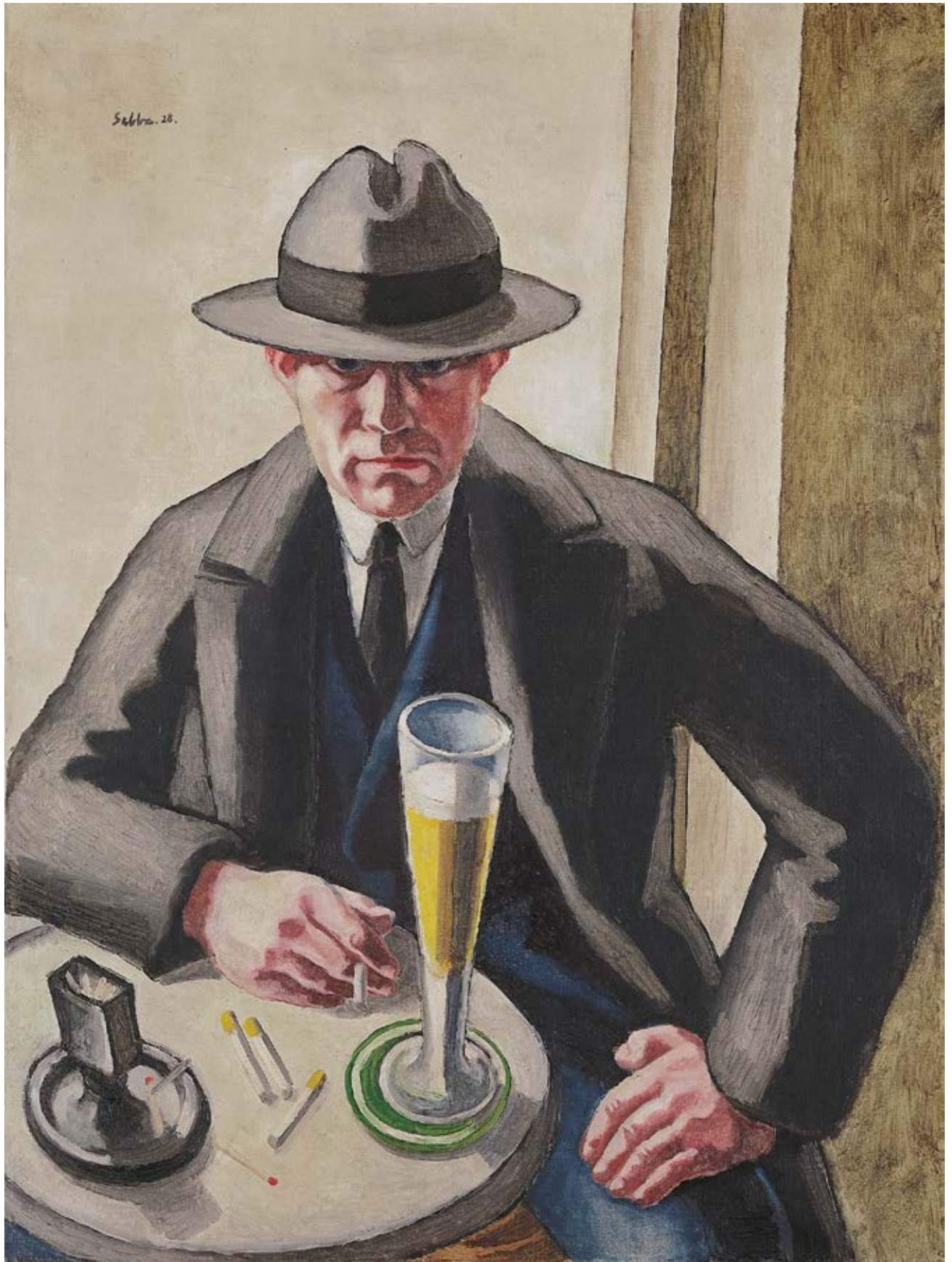
Lea Helene Wisztyniecki emigrierte 1937 gemeinsam mit ihrer Tochter von Berlin zunächst in die Schweiz (Genf), wo sie versuchten, Teile ihres Besitzes zu veräußern, um die Flucht zu finanzieren. Ob dies gelang und welche Objekte verkauft wurden, ist nicht überliefert. 1941 setzten Mutter und Tochter ihre Emigration in die Vereinigten Staaten fort. Bis heute ist ungeklärt, wann und unter welchen Umständen das Werk den Besitz der Familie Wisztyniecki verließ. Sein Wiederauftauchen nach 1945 in einer Schweizer Privatsammlung legt jedoch nahe, dass es in der Schweiz verblieb und verfolgungsbedingt veräußert wurde.

Das Gemälde ist frei von Restitutionsansprüchen und wird im ausdrücklichen Einvernehmen mit

den Erben nach Lea Helene Wisztyniecki und Ruth Erika Shepard (geb. Wisztyniecki) angeboten. Wir danken Anna Rubin, HCPO, für ihre Unterstützung.

Ein Selbstporträt ist immer ein unmittelbarer Kommentar des Künstlers über sich selbst und seine Kunst. Man hat somit die Gelegenheit, dem schaffenden Geist persönlich gegenüberzutreten. Der scharfe Blick des Künstlers Siegfried Shalom Sebba, der unter der Hutkrempe hervorsticht, trifft unausweichlich den Betrachter dieses Gemäldes. Er sitzt in einem Lokal an einem Tisch, ein Glas Bier und drei Zigaretten vor sich und eine brennende Zigarette in der Hand. Hut, Mantel, Anzug und Krawatte unterstreichen sein mondänes Auftreten, doch ist das Hauptaugenmerk dieses Gemäldes nicht das Kostüm und eine gesellschaftliche Rolle, sondern die Präsenz und der Gestus. Sebba betont die Wahrnehmung, das Sehen an sich, durch den von der Hutkrempe verschatteten Blick.

Sebba arbeitete früh als freier Künstler und als Bühnenbildner und emigrierte 1933 nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten unter Zurücklassung all seiner Werke aus Berlin. Nach Stationen in Basel und Stockholm wanderte er 1936 nach Palästina aus. Im Auftrag des jungen Staates Israel entwarf und verwirklichte er monumentale Wandbilder und Fresken. In dieser Phase verfasste er auch eine Schrift über gestufte Monochromie, psychologische Wirkung der Farbe und assoziative Symbolwerte. Nach dem Krieg förderte die Hofheimer Galeristin Hanna Bekker vom Rath den Künstler, 1968 bezog er ein kleines Haus in ihrem Garten, wo er bis zu seinem Tod 1975 lebte.



27 Cindy Sherman

Glenridge, NJ 1954 – lebt in New York

Untitled #415. 2004

C-Print. 172,7 × 113 cm (gerahmt: 177,2 × 117,5 cm) (68 × 44 ½ in. (framed: 69 ¾ × 46 ¼)). Auf der Rahmenrückwand mit Filzstift in Schwarz signiert und datiert: Cindy Sherman 2004. Dort ein Etikett der Galerie Metro Pictures, New York. Eines von 6 nummerierten Exemplaren aus einer Gesamtauflage von 6 + 1 AP. [3102] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2004 in der Galerie Metro Pictures, New York, erworben)

EUR 160.000–200.000

USD 188.000–235.000

Ausstellung

Welt-er-findung. Oberstdorf, Kunsthau Villa Jaus, 2011 / Cindy Sherman. Silkeborg (Dänemark), Museum Jorn, 2017 / Cindy Sherman. Weserburg, Museum für moderne Kunst, 2018–19 / Cindy Sherman. Anti-Fashion. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart; Hamburg, Deichtorhallen; Antwerpen, FOMU Fotomuseum, 2023–2024, Abb. S. 106, 160

Literatur und Abbildung

Vgl. (jeweils ein anderes Exemplar): Ausst.-Kat.: Cindy Sherman. Clowns. Hannover, Kestner Gesellschaft, 2004, Abb. o. S. / Francesco Bonami (Hg.): Cindy Sherman. Milan, Mondadori Electa S.p.A, 2007, Abb. S. 92 / Ausst.-Kat.: Cindy Sherman. New York, The Museum of Modern Art, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2012, Abb. S. 193 / Ausst.-Kat.: Cindy Sherman. Queensland, Queensland Art Gallery, Gallery of Modern Art Brisbane; Wellington, City Art Gallery Wellington, 2016–17, Abb. S. 77 / Ausst.-Kat.: Cindy Sherman. London, National Portrait Gallery; Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2019–20, Abb. S. 199

Seit den frühen 1970er-Jahren zieht Cindy Sherman die Kunstwelt mit Rollenspielen in ihren Bann – als Fotografin, Regisseurin, Maskenbildnerin und Hauptdarstellerin in Personalunion. 1977, kurz nach Shermans Umzug nach New York, entstehen die ersten Aufnahmen der berühmten „Untitled Film Stills“ (1977–1980) – eine Serie, die den Grundstein für ihr künstlerisches Schaffen legt. Sie ist der Auftakt für die große und vielstimmige Enzyklopädie der Rollen und Sujets, mit denen uns Sherman bis heute fasziniert und konfrontiert. Mit einem erstaunlichen Repertoire an Requisiten durchmisst sie ein breites Spektrum menschlicher Existenzen und gesellschaftlicher Rollenbilder – von der Pin-up-Parodie der „Centerfolds“ (1981) und den Kunstgeschichtszitaten der „History Portraits“ (1989–90) bis zur alternden Gesellschaftsdame der „Society Portraits“ (2008) und dem grotesken Clown (2003–2004).

Immer wieder ergründet Sherman in ihrem Schaffen gerade die dunkleren Zonen des menschlichen Erlebens und fokussiert sich hierfür in ihrer Clown-Serie auf eine zutiefst dialektische Figur, in der Spaß jederzeit in Tragik und Lachen in Wahnsinn umzuschlagen droht. Sherman beabsichtigt mit ihrer Werkserie, „die vielschichtigen emotionalen Abgründe eines aufgemalten Lächelns“ abzubilden. Die assoziativ aufgeladene Clownsmaske bietet hierfür das perfekte Sujet. Sherman macht sich in den lebensgroßen Bildern anhand von 18 verschiedenen Inszenierungen auf die Suche nach einer Persönlichkeit, die zwischen Maskierung und digitalen Bildhintergründen durch Schichten von Make-up hindurchscheint.

Vier der Clown-Figuren – darunter auch das hier betrachtete Werk – sind dabei vollständig in Designermode gekleidet und wurden bereits 2003, wenn auch vor anderen digitalen Hintergründen, in der britischen Vogue publiziert. Kleidung wird hier zum bewusst eingesetzten Requisit, das Distanz erzeugt und Identität als Konstruktion offenlegt.

„Untitled #415“ verdeutlicht eindrucksvoll Shermans Fähigkeit, das Spannungsverhältnis zwischen äußerem Schein und innerer Verfasstheit auszuloten. Formal angelehnt an Zirkusplakate, welche mit der bunten Fröhlichkeit des Clowns ein Massenpublikum zu erreichen versuchen, greift sie gleichzeitig die popkulturell tief verankerte Ikonomie des bedrohlichen Clowns und seiner kulturellen Referenzen auf: Das aufgeschminkte Lachen erinnert an das Gesicht des Jokers, Inbegriff des Bösen hinter der Narrenmaske, der glitzernde Bowlerhut und der Gürtel mit Klaviertastenmuster beschwören die lässige Brutalität von Kubricks „A Clockwork Orange“, das mysteriöse rosa Getränk erinnert eher an eine gefährliche Substanz als an eine Erfrischung, und der ungewöhnlich dunkle Hintergrund schafft hierzu einen beklemmenden Rahmen.

Die Clown-Serie ist ein prägnantes Beispiel dafür, wie es Sherman gelingt, durch Aneignung, Übersteigerung und Verfremdung kollektiver Bildmuster deren implizite Bedeutungen sichtbar zu machen. 2004 in der Metro Pictures Gallery in New York erstmals gezeigt, avancierte die Clown-Serie zu einem der gefragtesten Werkzyklen der Künstlerin. CH



28^R Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

Tänzerinnen. Um 1913/14

Aquarell und Tusche über Bleistift auf Papier.
51,8 × 39,3 cm (20 3/8 × 15 1/2 in.). Unten rechts signiert
und rückdatiert: ELKirchner 09. Rückseitig Halbfigur
einer Frau mit Hut (um 180° gedreht). Bleistift. Dort
auch der Basler Nachlassstempel Lugt 1570b mit der
in Feder in Schwarz eingetragenen Nr.: A Dre/Be 2.
[3199]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Berlin/USA
(seit ca. 1947–52, seitdem in Familienbesitz)

EUR 100.000–150.000

USD 118,000–176,000

Wir sehen eine ausgelassene, temperamentvolle Tanzszene, der Ernst Ludwig Kirchner auf seinen abendlichen Touren durch die entsprechenden Etablissements wohl begegnete. Kirchner besuchte immer wieder tänzerische Darbietungen in Cafés, Varietés, im Kabarett und Tingeltangel, im Tanztheater und in Animierbars, kurzum an Orten, die zur damaligen Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg Kulisse für erotisierte Begegnungen zwischen Tanzenden und ihren Betrachtenden waren. Skizzenhaft schnell, die heißen Rhythmen der Begegnung von Tänzerinnen und Tänzer einfangend, zeichnete Kirchner in wirbelnden, stakkatohaften Linien eine Aufführung im Berliner Nachtleben. Die Heldin des Stücks in herrischer Pose, die Arme in die Hüften gestemmt, begegnet dem Anwanzen ihres zurückschreckenden Gegenübers, neben ihm ein weiterer Tänzer, kniend in devoter Haltung. Eine Tänzerin dreht für sich ihre Figuren weiter hinten auf einer mit großen blumenartigen Ballons geschmückten Bühne. Kirchner versteht es meisterhaft, mit dem Medium der Zeichnung die komplexe Wahrnehmung des Ortes und der Bewegungen zu fixieren.

Auf der Rückseite der aquarellierten Tanzszene zeichnete Kirchner eine Bildnisstudie. Sie zeigt eine junge Frau mit mildem Blick, elegant gekleidet mit auffälligem Hut vor einer Kulisse mit sich wild bewegenden Silhouetten tänzerischer Figuren. Dargestellt ist Gerda Schilling, die Kirchner mit Ihrer Schwester Erna schon bald nach seinem Umzug von Dresden nach Berlin im Frühjahr 1912 kennenlernte. Beide traten als Tänzerinnen auf. Mit Erna verband Kirchner, der zunächst von der attraktiveren Gerda angezogen war, alsbald eine feste Beziehung, die bis zu Kirchners Tod 1938 halten sollte. Die Schwestern sind auf zahlreichen Gemälden, druckgrafischen Arbeiten, Zeichnungen und Aquarellen zu finden. Unser rückseitiges Porträt von Gerda ist vermutlich eine Studie zu dem Gemälde „Bildnis Gerda“ im Von der Heydt-Museum in Wuppertal.

Fraglich bleibt die Entstehungszeit der Tanzszene, die Kirchner vermutlich um mehrere Jahre vordatiert hat. Motive wie dieses hat Kirchner bereits in Dresden skizziert, aber die stilistische Umsetzung, das wilde Gestikulieren, die schnell ausgeführten Striche, Linien und Schraffuren, lässt an eine Entstehung um 1914 denken – auch weil dieses Aquarell insgesamt die Stimmung seiner 1913/14 entstandenen Straßenbilder wiedergibt. MvL



Rückseite (Ausschnitt)





Gloria Köpnick Ungehemmt flutet und schäumt das Licht – wie Emil Nolde mit seinen „Astern“ ein Farbenmeer schuf

In einem Farbrausch aus Rot, Rosa und Lila, Weiß und Gelb schildert Emil Nolde ein formatfüllendes Meer an Astern. Ohne minutiös im Detail sein zu müssen, fängt der Künstler die charakteristische Blüten- und Blätterform gekonnt ein. Dynamisch, fast spiralförmig sind die großen Blüten verteilt: hell in der Mitte, nach außen dunkler werdend. Am Rande noch die angeschnittenen gelben Blüten. Der Blick des Betrachters bleibt rastlos und wandert durch das horizontlose Gemälde. Ein überaus kraftvolles Meisterstück des norddeutschen Expressionisten.

Bereits Zeitgenossen des Künstlers waren von dem Gemälde begeistert. Nachdem es zunächst in Weimar gezeigt worden war, war es Teil der Nolde-Ausstellung, die vom 5. Juni bis 3. Juli 1921 im Leipziger Kunstverein präsentiert wurde. Im „Leipziger Tageblatt“ heißt es in einer schwärmenden Besprechung der Ausstellung von Otto Holtze: „Oft läßt er in freiem Zuge, mehr improvisierend, die Farbenwerte sich trennen und mischen und wieder verschmelzen, reißt sich in drängende dynamisch getriebene Bewegung. Unerschöpflich ist er in der Erfindung neuer Kombinationen. Wie schlicht, schön und stark sind seine Blumenstücke, wie die dunkelroten und -blauen Astern, die von der braunen Erdscholle hervorleuchten!“ (Otto Holtze: Leipziger Kunstverein. Emil Nolde – Schwedische Graphik, in: Leipziger Tageblatt Nr. 281 v. 15. Juni 1921). Der junge Kunsthistoriker Holtze, der in Halle bei Paul Frankl studiert hatte, war ab sofort mit dem Nolde-Virus infiziert. Als Assistent am Landesmuseum Oldenburg wirbt er für die Kunst des Expressionisten und verfasst für die große Nolde-Schau 1925 im Oldenburger Augusteum den Einführungstext für den Katalog.

Ähnlich scheint es auch mit dem Mannheimer Museumsleiter Fritz Wichert gewesen zu sein. Nolde hatte bereits 1911 – offenbar zunächst noch ohne Erfolg – für eine Ausstellung in Mannheim geworben: „Vielleicht ist Ihnen meine Kunst unbekannt, aber ich würde gern, daß Sie sie kennen lernen sollten. Anfänglich stand ich mit meiner Anschauung ganz allein, allmählig [sic!] aber wächst der Kreis derer die sie verstehen u[nd] schätzen“ (Emil Nolde an Wichert, Brief v. 6. März 1911, Stadtarchiv Mannheim, Nachlass Fritz Wichert, Zug.22/1980, Nr. 562). Und tatsächlich: 1919 findet die erste Einzelausstellung Noldes in Mannheim statt. Eine zweite Schau folgt bereits vom 20. November bis 11. Dezember 1921. Es ist damit das dritte Mal in diesem Jahr, das unser Bild „Astern“ zur Ausstellung gelangt. Der Öffentlichkeit wird die Schau begeistert vorgestellt: „Emil Nolde gehört zu den Bahnbrechern der modernen Kunst in Deutschland, vor allem auf dem Gebiete der Malerei und der Graphik. [...] Die späteren Werke, figürliche Szenen religiöser und weltlicher Art, Stilleben und vor allem Landschaften beweisen, wie dann der Künstler in hartem Ringen zu einer neuartigen Ausdruckskunst gelangt ist“ (Mannheimer General-Anzeiger, Nr. 540 v. 21. November 1921, S. 4).

Entstanden ist unser Gemälde von musealer Qualität im Sommer 1919. Es ist das erste Jahr der jungen Weimarer Republik. Die Zeichen stehen auf radikalen Neubeginn: Bereits im November des Vorjahres hatte sich der Arbeitsrat für Kunst gegründet, in dessen Geschäftsausschuss Nolde gewählt wird. Otto Dix schafft mit seinen Kriegsbildern schockierende Momente der anbrechenden Neuen Sachlichkeit. Im April 1919 eröffnet das Staatliche Bauhaus Weimar, und mit Höch, Hausmann und Grosz wird Berlin in diesen Tagen ein Zentrum des



Claude Monet. „Massif de chrysanthèmes“. 1897. Öl/Lwd. Kunstmuseum Basel

Dadaismus. Im pathetischen Duktus der Zeit wird auch Emil Nolde als Repräsentant einer neuen, zeitgenössischen Kunst entdeckt: „Zu phantastischem Leben erwachen auf Noldes Gemälden die entfesselten Farben. [...] Ich kenne nichts Herrlicheres als Noldes Meeresromantik und Gartenlyrik. [...] Schrankenlos und königlich herrscht die Farbe. Ungehemmt flutet und schäumt das Licht. [...] Betäubend entlädt sich ein dionysisches Farbenfeuerwerk!“ (Hans Harbeck: Emil Nolde, in: Deutsches Volkstum. Monatsschrift für das deutsche Geistesleben, 21. Jg. (1919), März-Heft, S. 93–95).

Den 52-jährigen Nolde zieht es in diesen stürmischen Zeiten – abgesehen von kurzen Reisen nach Berlin, Dresden und Hamburg – ab Mai 1919 in die Ruhe von Utenwarf bei Tondern ins deutsch-dänische Grenzgebiet: „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 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 leuchtendroten Rosen lagen in Wellen den Südhang hinter, 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 Paradies am Ende der Welt hatte Nolde einen farbenprächtigen Blumengarten angelegt und erinnert, die Menschen pilgerten „auf dem Sommerdeich am Garten vorbei, stehend, schauend“ (ebd.). Hier, auf Utenwarf, entsteht im Sommer 1919 – und somit noch Jahre vor den zahllosen Blumenbildern, die der Maler später in Seebüll ausführte – unser farbstarkes Gemälde „Astern“: In faszinierendem All-over die Leinwand bedeckend, richtet Nolde den Blick in die dicht bewachsenen, in intensiven Farben leuchtenden Blumenbeete und nimmt das Naturmotiv zum Anlass für eine Symphonie aus Farben. Während das Jahr 1919 mit insgesamt 65 Gemälden ein schaffensreiches ist, entstehen lediglich sechs weitere Blumenbilder – eines davon wurde vermutlich im Krieg zerstört, die meisten befinden sich in Privatbesitz, und der „Blumengarten am blauen Zaun“ zählt seit den 1950er-Jahren zu den Meisterwerken des Wilhelm-Hack-Museums in Ludwigshafen.

Das Sujet der Blume hatte Nolde viele Jahre zuvor für sich entdeckt, wie er in seiner Autobiografie im Blick zurück auf den Sommer 1906 festhält: „Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen. [...] 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“ (zit. nach: Emil Nolde: Mein Leben, Köln 2008, S. 164). Doch während die frühen Arbeiten im Pinselduktus noch an die Farbstürme der Werke Vincent van Goghs erinnern, dringt Nolde mit der Zeit zu einem unverwechselbaren, souveränen Stil durch, der auch unser Gemälde auszeichnet.

Der konzentrierte Arbeitsprozess des Künstlers ist charakteristisch: „Wenn Nolde suchend im Garten von Staude zu Staude ging, die Blumen eingehend betrachtend, wußten wir von Frau Nolde, daß wir ihn dann nicht ansprechen durften“, erinnert der einstige Gärtner des Künstlers Thomas Börnsen (zit. nach: Michael Breckwoldt, Seebüll, in: Historische Gärten in Schleswig-Holstein, hg. von Adrian von Buttlar und Margita Marion Meyer, Heide 1996, S. 568). Auch der Nolde-Sammler und -Biograf Gustav Schiefeler schreibt über einen eindrucksvollen Besuch in Noldes Garten auf Alsen, wo der Künstler einst mit der Erarbeitung des Sujets der Blumenbilder begonnen hatte: „Der Garten quoll über von der Fülle der Blumen; es war die Zeit, als die schönen stark-farbigen Blumenbilder entstanden. Nolde liebte es nicht, wenn jemand seiner Arbeit zusah. Einmal aber – es waren neugierige Gäste dagewesen und er freute sich, sie wieder losgeworden zu sein – stellte er die Staffelei in den Garten, mitten hinein in den Taumel der Astern und Levkoien, der Zinnien und Calendula, der Nelken und Malven, und begann [...] zu malen“ (zit. nach: Festschrift für Emil Nolde anlässlich seines 60. Geburtstages, S. 29).

Die Blumenbilder bilden – bis heute – eine der wichtigsten und zugleich beliebtesten Werkgruppen des Künstlers. Neben den biblischen Szenen, Stillleben und Landschaften hielten Noldes Blumenbilder vor 1933 Einzug in die für die Moderne aufgeschlossenen Museen, bevor sie dort – trotz Noldes persönlicher Begeisterung für den Nationalsozialismus – 1937 als „entartet“ beschlagnahmt 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. Das Blumenbild ist hierbei die Urquelle der farbstarken Malerei Emil Noldes.



Los 29

29 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Aster“. 1919

Öl auf Leinwand. 74 × 88,5 cm (28 7/8 × 34 7/8 in.). Unten rechts signiert: Emil Nolde. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt: Emil Nolde: „Aster“ [!]. Dort auch ein Etikett der Ausstellung Bremen 1979 (s.u.).
Werkverzeichnis: Urban 843. [3206] Gerahmt.

Provenienz

Niels und Emil Bonnichsen (Neffe des Künstlers und Kuratoriumsmitglied der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde), Bylderup Bov / Wilhelm Reinhold, Hamburg (1959) / Galerie Grosshennig, Düsseldorf / Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen (1979) / Privatsammlung, Norddeutschland (1979 bei Wolfgang Werner erworben)

EUR 600.000–800.000

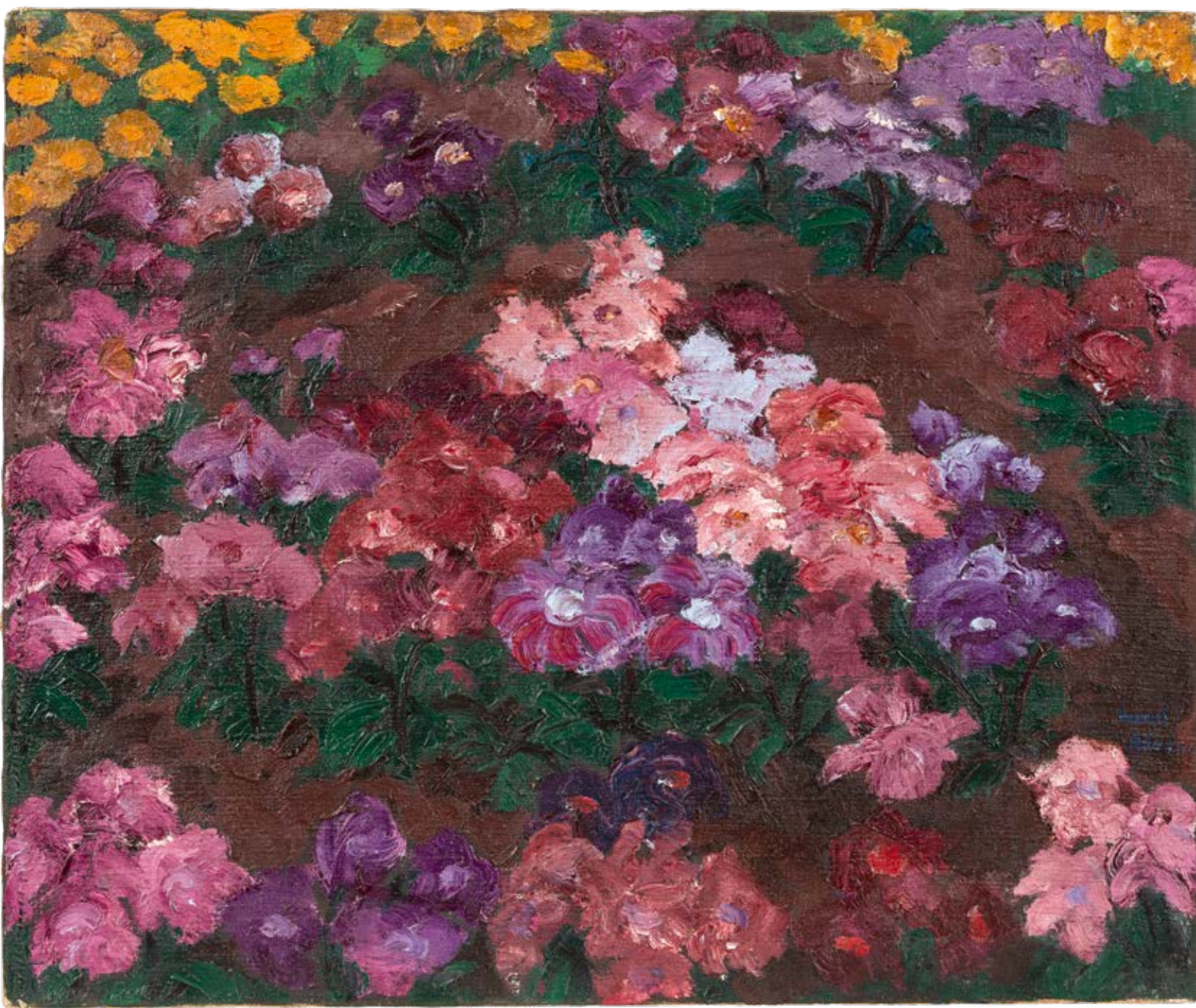
USD 706,000–941,000

Ausstellung

Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphik. Weimar, Kunstverein; Leipzig, Kunstverein, und Mannheim, Kunsthalle, 1921 / Emil Nolde. St. Gallen, Kunstverein, 1922, Kat.-Nr. 3 / Emil Nolde. Tondern, Museum, 1951, Kat.-Nr. 37 / Emil Nolde. Odense, Fyns Stiftsmuseum, 1956, Kat.-Nr. 24 / Emil Nolde. Frankfurt a. M., Kunstverein, 1958 (außer Katalog) / Emil Nolde. Bremen, Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, 1979, Kat.-Nr. 6, m. Abb.

Literatur und Abbildung

Auktion 34: Moderne Kunst. Stuttgart, Stuttgarter Kunstkabinett, 1959, 20./21.11.1959, Kat.-Nr. 624, m. Abb. / Weltkunst, Jg. 45, Nr. 20, 1975, S. 1651, m. Abb. / Roman Norbert Ketterer: Dialoge. Bildende Kunst, Kunsthandel. Stuttgart/Zürich, Belser, 1988, S. 326, m. Abb.





Franz Dinda Muse eines Sommers – wie Nina Hard Ernst Ludwig Kirchner zu dem Holzschnitt „Toilette“ inspirierte

Die Verbreitung des monumentalen Farbholzschnitts „Toilette“ ist wie das Hintergrundwissen zu ihm: verschwindend gering. Es handelt sich um einen von nur fünf bekannten Abzügen und den einzigen in Schwarz, Kaminrot und Kobaltblau. Mit seiner kontrastreichen Klarheit erhebt er sich über die anderen – er ist daher nicht nur ein Exemplar von wenigen, sondern das eine unter allen.

Mit Nina Hard zog im Sommer 1921 ein Modell bei Kirchner ein, das, zumindest zeitweise als eine von Zweien, seine Beziehung zu Erna Kirchner auf eine Bewährungsprobe gestellt haben dürfte. Obwohl sie nahezu vier Monate bei ihm lebte, erwähnte Kirchner sie weder in seinen Briefen noch im Davoser Tagebuch. Am 14. Mai 1921 war es Helene Spengler, die berichtete: „Kirchner war drei Tage in Zürich, er kam heute zurück, strahlend, weil er eine Tänzerin gefunden hat, die ihm tausend Ideen für Bilder gab. Frau Kirchner war gerade hier, als er kam und war minder begeistert über den Fund“ (zit. nach: Kirchner Museum Davos (Hg.): „Ich bin den friedlichen Bürgern zu modern“. Aus Eberhard Grisebachs Briefwechsel mit seinen Malerfreunden, Scheidegger & Spiess, Zürich 2010).

1899 in Brasilien als Tochter deutscher Eltern geboren, kehrte Nina Engelhardt nach Deutschland zurück, um Tanz zu studieren. Unter ihrem Künstlernamen „Hard“ feierte sie erste Erfolge und kam so auch zu einem Auftritt in Zürich. Kirchner gelang es, die damals 22-Jährige für einen Besuch bei ihm zu begeistern. Er beorderte Erna kurzerhand für knapp drei Wochen in sein Atelier in Berlin, und Nina Hard avancierte daraufhin zur prägenden Muse des Sommers 1921. Es entstanden zahlreiche Kunstwerke mit ihr als Motiv.

Auch sonst zeigte sich Kirchner sehr engagiert. Er vermittelte ihr einen Tanzabend in der Züricher Heilstätte Clavadel, kümmerte sich persönlich um das Bühnenbild und fertigte ein Plakat. Auch Erna arrangierte sich nach ihrer Rückkehr mit der Situation, wie gemeinsame Fotografien belegen. Ein Foto zeigt Hard im „Haus in den Lärchen“ neben einer Kommode mit Kamm, Bürste und weiteren Pflegeutensilien (Abb. links). Sichtbar ist dort auch der Deckel der „Holzschachtel mit aufgesetztem Tier als Deckelgriff“ (WVZ 1924/09), weswegen dieses Werk von 1924 auf mindestens 1921 vorzudatieren ist. Ebenfalls abgebildet ist die zeitgleich entstandene Plastik „Traurige Frau; Stehender weiblicher Akt; Nacktes Mädchen“ (WVZ 1921/03), die sich heute im Städel Museum befindet.

Die deutlichen Parallelen zum Holzschnitt, der das geschnittene Motiv aufgrund des technischen Verfahrens spiegelverkehrt zeigt, lassen also vermuten, dass die „Toilette“ einen Moment zeigt, der kurz vor oder nach der Entstehung des Fotos stattfand. Kirchner saß dabei rechts an der Wand, sodass er den Akt in Richtung der anderen Raumseite sah. Der im Vordergrund des Fotos liegende, 1914 im Kurt Wolff Verlag erschienene Almanach „Das bunte Buch“ beinhaltet passenderweise etliche Stellen, die Kirchner währenddessen vorgetragen haben könnte. So heißt es darin im Text „Natur und Kunst“ von Rodin: „Dem großen Künstler verrät also in der Natur alles einen Charakter: Denn die unerbittliche Schärfe seiner Beobachtung dringt in den geheimsten Sinn aller Dinge.“

30 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

„Toilette“. 1921

Farbholzschnitt auf Japan. 70,5 × 40,3 cm (76 × 51 cm (27 ¾ × 15 ⅞ in. (29 ⅞ × 20 ⅞ in.)). Signiert und bezeichnet: Eigendruck. Werkverzeichnis: Gercken 1259 II.1. (von III.). Sehr selten. Einer von 5 Abzügen (davon 1 Abzug in Museumsbesitz). In dieser Farbstellung Unikat. [3120]

Provenienz

Rüdiger Graf von der Goltz, Düsseldorf / Privatsammlung, Deutschland (1987 in der Galerie Thomas, München, erworben)

EUR 180.000–240.000

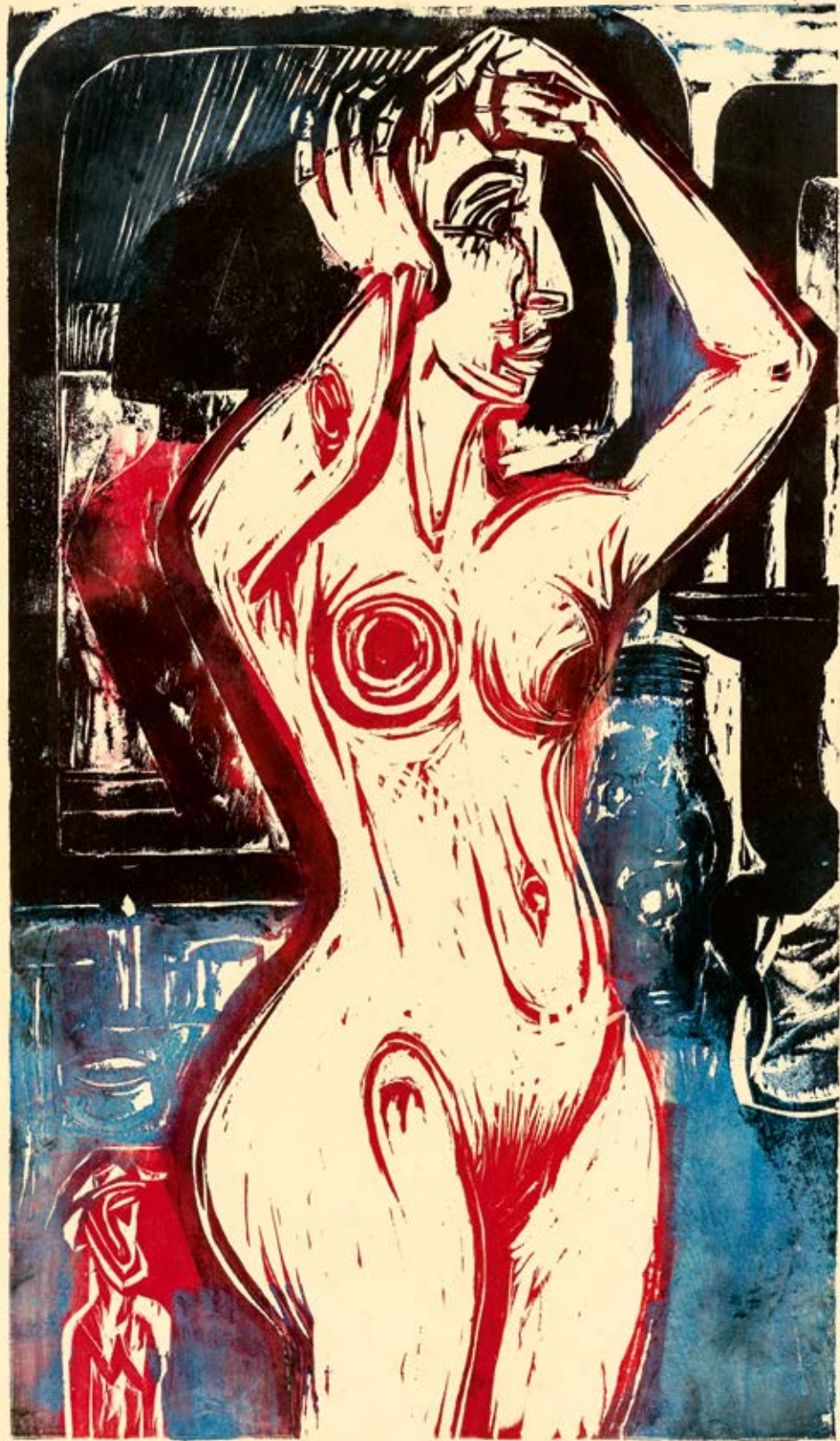
USD 212,000–282,000

Ausstellung

Ernst Ludwig Kirchner aus Privatbesitz. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik. Bielefeld, Kunsthalle, 1969, Kat.-Nr. 157 / Ernst Ludwig Kirchner. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgrafik. Hoechst, Jahrhunderthalle, 1987/88, Kat.-Nr. 100, Abb. S. 102 und auf dem Katalogtitel

Literatur und Abbildung

Lothar-Günther Buchheim: Graphik des deutschen Expressionismus. Feldafing, Buchheim Verlag, 1959, Nr. 62, m. Abb. („Weiblicher Akt, sich kämmend“) / Auktion 99: Moderne Kunst. Bern, Kornfeld und Klipstein, 17./18.6.1960, Kat.-Nr. 430, Abb. Tf. 6



31^R Rainer Fetting

Wilhelmshaven 1949 – lebt in Berlin

„Querelle. Hommage à Faßbinder“. 1982

Dispersionsfarbe auf Leinwand. 280 × 210,5 cm
(110 ¼ × 82 ⅞ in.). Unten rechts mit Filzstift in Schwarz
signiert und datiert: Fetting 82. Rückseitig mit Kreide
in Blau betitelt und signiert: Querelle 82. Ebendort
mit Filzstift in Schwarz bezeichnet und betitelt sowie
erneut signiert und datiert: signed in 91 in Chicago
Querelle Hommage à Faßbinder Fetting 82. [3173]
Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Chicago / Privatsammlung

EUR 80.000–120.000

USD 94,100–141,000

Ausstellung

Rainer Fetting. Mailand, Studio d'arte Cannaviello;
Berlin, Galerie Silvia Menzel; Berlin, Raab Galerie,
1983, S. 22, Abb. S. 23 („Querelle – Für Rainer Werner
Faßbinder“)

Rainer Fettings Rückenakte sind einzigartig! Seit den 1970er-Jahren rückt er, der sich gemeinsam mit seinen Künstlerkollegen der „Jungen Wilden“ ganz und gar der figurativen Malerei verschrieben hat, den menschlichen Körper in den Fokus. In den 1980er-Jahren entwickelt er das Motiv des Rückenakts, das in immer neuen Variationen und vor wechselnden Hintergründen sein Œuvre durchzieht. Er isoliert die Figuren, für die ihm meist seine engsten Freunde Modell gestanden haben, und entrückt sie nicht zuletzt durch ihre außergewöhnliche Farbigkeit ihrer Umwelt. In ihrer ganzen Nacktheit entfalten sie eine besondere Spannung aus Erotik, Stärke und Verletzlichkeit.

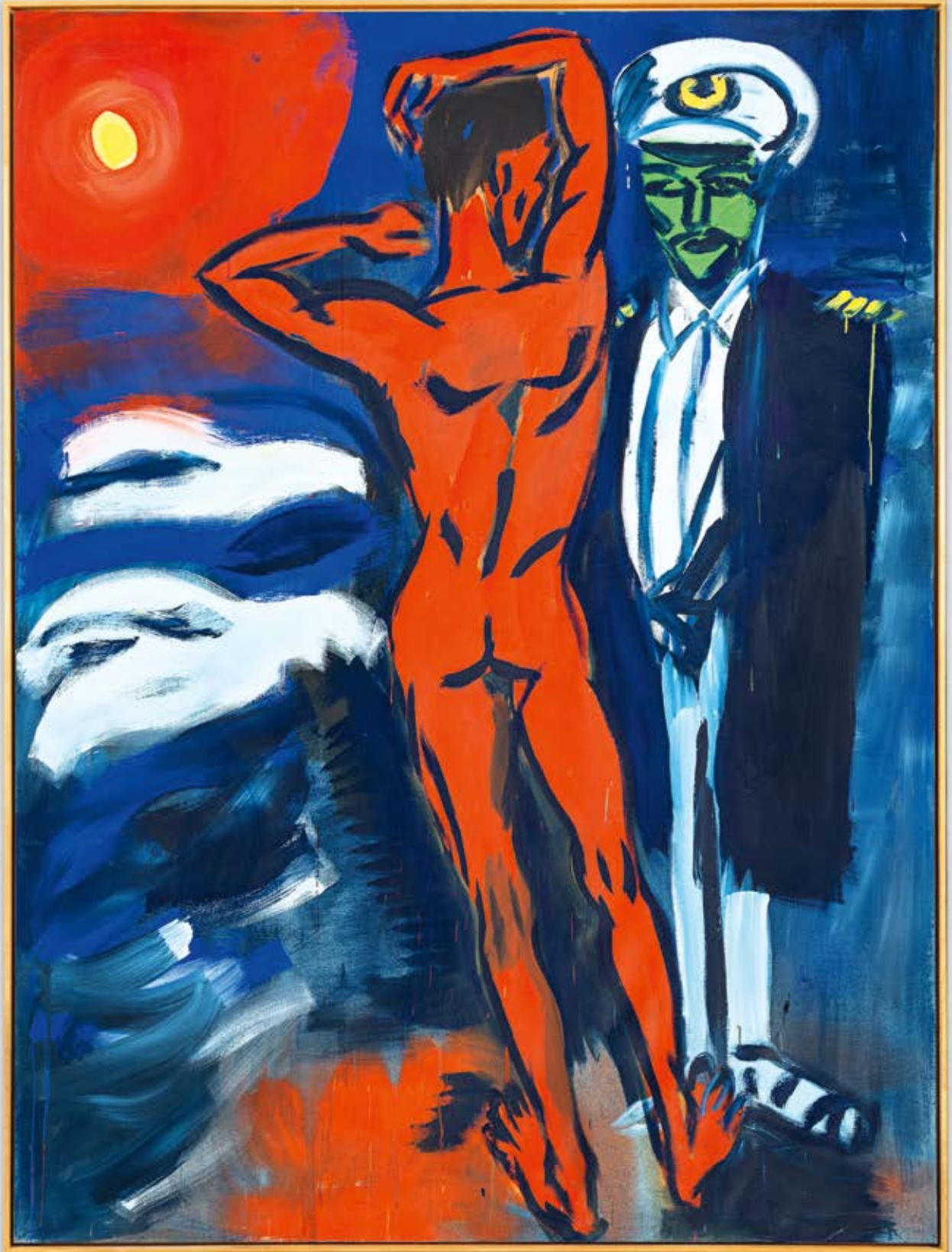
„In den Aktbildern von Fetting erfährt der nackte Körper seinen großen Bühnenauftritt. Er wird in sanft gleißendes Licht getaucht und dadurch zur Lichtquelle für das Bild selbst, oder er erscheint als geheimnisvolles Schattenbild vor einem leuchtenden Hintergrund“ (Christos Joachimides, 1990).

Das Gemälde „Querelle. Hommage à Faßbinder“ entstand 1982, im Todesjahr des legendären deutschen Regisseurs, der im Alter von nur 37 Jahren während der Dreharbeiten zu seinem letzten Film „Querelle“ verstarb.

Der Film mit dem vollständigen Titel „Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel“ basiert auf Jean Genets Roman „Querelle de Brest“. Die zentrale Figur ist der junge Matrose Querelle, der sich im Hafen von Brest mit einer Welt aus Drogen, Kriminalität und homoerotischen Machtspielen konfrontiert sieht. Fassbinder hatte den Film komplett im Studio gedreht, mit innovativer, kontrastreicher Ausleuchtung, dominiert von intensiven Gelb-, Orange- und Rottönen.

In einem solchen warmen Rot kommt auch der Rückenakt in Rainer Fettings Gemälde daher. Wie auf einer orangeroten Wolke über dem Meer schwebend, tritt die Rückenfigur dem Matrosen in lasziver Pose gegenüber, während im Hintergrund die rot glühende Sonne über dem nachtblauen Meer untergeht.

Rainer Fetting hat dieses herausragende Gemälde einem der wichtigsten Regisseure jener Zeit gewidmet, der das westdeutsche Kino maßgeblich prägte und dessen künstlerische Haltung neue Perspektiven aufgezeigt hat. ES



32 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

„Blonder Maler – Bildnis Karl Stirner“. 1919

Farbholzschnitt auf Japan. 63,4 × 34,1 cm (69,7 × 41,8 cm) (25 × 13 3/8 in. (27 1/2 × 16 1/2 in.)). Signiert und bezeichnet: Eigendruck. Werkverzeichnis: Gercken 1077 III.b. Sehr selten. Einer von nur zwei Abzügen in diesem Zustand (das andere Exemplar in der Sammlung des Art Institute in Chicago). Insgesamt sind sieben Abzüge der Grafik bekannt. [3120]

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland

EUR 80.000–120.000

USD 94,100–141,000

Ausstellung

Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie; München, Haus der Kunst; Köln, Museum Ludwig in der Kunsthalle Köln; Zürich, Kunsthaus, 1979/80, Kat.-Nr. 313, Abb. S. 258

„Blaue Augen, roter Mund, lieber Freund, komm bleib gesund!“ ist eine Grußformel, wie sie in älteren Poesiealben häufig zu finden ist. Auf den ersten Blick scheint sie die ideale Bildunterschrift für Ernst Ludwig Kirchners markantes Porträt von Karl Stirner zu sein. Doch die Entstehungsgeschichte dieses äußerst seltenen Farbholzschnitts widerlegt diesen Eindruck. 1919 suchte der damals 37-jährige Schwabe – wegen eines Lungenleidens selbst in Davos zur Kur – den nur zwei Jahre älteren, von Medikamenten und Alkohol abhängigen Malerpionier auf. Kirchners anfängliche Sympathie für den vermeintlich lernwilligen Kollegen wich jedoch bald einer herben Ernüchterung. Tatsächlich schien ihm Stirner vor allem eines zu sein: langweilig. Kirchner beschrieb den Besucher wenig später als einen „schrecklich banalen schwäbischen Maler“, der ihn „in seiner devoten Art absolut an den jungen Pechstein“ erinnere.

Das Urteil war gefällt, die Zusammenarbeit nach wenigen Wochen beendet. Verblüffenderweise ist dem Farbholzschnitt von dieser persönlichen Distanz nichts anzumerken. Neben der über Stirner schwebenden Mondsichel, die ihn als Nachtmenschen charakterisiert, platziert Kirchner die Figuren des Adam- und Eva-Stuhls I (Henze WVZ 1919/01), als seien sie ebenfalls dessen Trabanten. Der Vergleich mit einer von Kirchner angefertigten Fotografie (Abb.) verdeutlicht eindrucksvoll, wie bewusst Kirchner die Realität in seine eigene, expressive Formsprache überführte. Dabei fasziniert auch der Blick auf die Puzzledruck-Technik: Kirchner nutzte für diesen Abzug zwei Holzstöcke, die er zersägte, von denen er Teile separat einfärbte und anschließend, jeweils wieder wie ein Puzzle zusammengesetzt, übereinanderdruckte. Im Druckgang vom ersten Stock entstanden so der violette Hintergrund mit dem braunen Kopf und den hellblauen Augen, im Druckgang vom zweiten Stock die dunkelblauen Flächen und der rot eingefärbte Mund. Bei dem hier vorliegenden Exemplar handelt es sich um den einzigen Abzug dieses Zustandes, der auf dem freien Markt verfügbar ist.

Franz Dinda



Karl Stirner in Kirchners Wohnhaus in Davos. 1919 (Foto: E. L. Kirchner)







Mario von Lüttichau Ein Kuss als Relief – Conrad Felixmüllers Liebeserklärung an seine Frau Londa

Die Karriere des 1897 in Dresden geborenen Konrad Felix Müller beginnt atemberaubend. Nach seinem Studium an der Dresdner Akademie erhält er einen Vertrag bei der renommierten Kunsthandlung Emil Richter, lernt im Sommer in Berlin durch Ludwig Meidner den Galeristen der Avantgarde Herwarth Walden und die Künstler des „Sturm“-Kreises kennen, wird Mitarbeiter der Zeitschrift „Der Sturm“, trifft den Herausgeber der Zeitschrift „Die Aktion“, Franz Pfemfert. In seinem Dresdner Atelier veranstaltet er regelmäßig „Expressionistische Soireen“ als Lese- und Diskussionsabende, und er begegnet seiner späteren Frau Londa Freiin von Berg (1896–1979), die er im Juni 1918 heiratet.



Conrad Felixmüller. „Spätsommerabend“. 1918. Pastell/Papier.
Privatsammlung, Rheinland

Während des Krieges ändert der Künstler, der sich ab 1924 Conrad Felixmüller nennt, vor allem in der Grafik seine Handschrift, die auch Einfluss auf seine Malerei nimmt. Er reduziert Köpfe und Figuren auf kantige, bisweilen geometrisch anmutende Elemente, ohne sich einem schulmäßigen Kubismus zu verschreiben. Vielmehr sucht er nach expressiven Ausdrucksformen, mit denen er, wie er selbst schreibt, „den wahren Raum“ gestalten wollte: „Dynamik reiner Formen: Kuben, Prismen. Kristallne Ewigkeit“ (Gerhard Söhn (Hg.): Conrad Felixmüller von ihm – über ihn. Düsseldorf 1977, S. 12).

Nicht zuletzt angeregt durch seine Liebe zu Londa, entstehen 1918 eine Reihe von Holzschnitten mit Paardarstellungen, die die innige Verbindung zwischen den beiden jungen Menschen zum Ausdruck bringen: „Mann und Frau“, „Verlobung“ oder „Offenes Haar“. Auch in den frühen expressiven Arbeiten wie dem Pastell

„Spätsommerabend“ (Abb.) von 1918 verschmelzen Londa und er zu einer einzigen, fast skulpturalen Form. Dieses Gestaltungsprinzip überträgt Felixmüller auf unser Holzrelief. Er schnitzt sich selbst, vereint im inniglichen Kuss mit Londa, gibt ihr den Raum für einen schlanken, stehenden Körper und das lange, volle Haar, das ihren Kopf umspielt. Kein anderer Künstler dieser Zeit hat das Doppelbildnis als Symbol menschlicher Zuneigung so sehr ausgelotet wie Felixmüller. Er entwickelte

eine Bildform, für die die Technik des Holzschnitts und des Holzreliefs die besten technischen Bedingungen boten.

„Authentische Hinweise auf das plastische Werk Conrad Felixmüllers gibt es einzig und allein in dem vom Künstler mit großer Akribie geführten Verzeichnis der geschaffenen Tafelbilder, welches für das Jahr 1923 zusätzlich sieben plastische Arbeiten [...] aufweist. Darüber hinaus kein Kommentar, keine Briefstelle, keine Aufzeichnung eines Zeitgenossen, kein Ausstellungskatalog, keine mündliche Überlieferung“, weiß Gerhard Söhn zu berichten (Conrad Felixmüller zum 85. Geburtstag, Düsseldorf 1982, o.S.). Söhn publiziert hierzu ein von Felixmüller handgeschriebenes Verzeichnis von sieben Werken unter der Datierung 1923. Als Nummer sieben wird unser Relief genannt mit dem Titel: „Liebespaar, stehend. Eichenholz, braun gebeizt“; die Nummern eins und zwei beschreiben weitere Reliefs. Die anderen Werke sind vollplastische Arbeiten, bei denen es sich um klassische rundansichtige Skulpturen handelt, die einen ganz anderen, weicheren Stil aufweisen, der eine Abkehr von der kubischen Formensprache darstellt und mehr der Gestaltungsweise der 1920er-Jahre zuzuordnen ist. Dies wirft die Frage auf, ob sich die Datierung der handschriftlichen Liste mehr auf den Zeitpunkt seiner Aufstellung als auf die Entstehung der Skulpturen beziehen könnte. Ist unser Relief, so darf man fragen, in Wirklichkeit, wie es seine Formensprache nahelegt, also vielleicht bereits 1918/19 entstanden?



Conrad Felixmüller. „Liebespaar“. 1918. Öl/Lwd. Privatsammlung, Berlin

33 Conrad Felixmüller

Dresden 1897 – 1977 Berlin

„Liebespaar“ (Conrad und Londa Felixmüller). 1923
Eichenholz. 87 × 25 × 3 cm (34 ¼ × 9 ⅞ × 1 ⅛ in.).
Rückseitig mit dem Nachlassstempel.
Werkverzeichnis: Sohn 7. [3128]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Berlin

EUR 90.000–120.000

USD 105,900–141,000

Ausstellung

Conrad Felixmüller. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Hamburg, Interserva Gesellschaft für Beteiligungen mbH, 1981, Kat.-Nr. 65, m. Abb. S. 32 / German Expressionist Sculpture/Skulptur des Expressionismus. Los Angeles, County Museum of Art; Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, und Köln, Josef Haubrich Kunsthalle am Neumarkt, 1983/84, Kat.-Nr. 34, m. Abb. / Conrad Felixmüller. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Druckgraphik. Skulpturen. Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, 1990, Kat.-Nr. 162, Abb. S. 231 („Liebespaar stehend“)

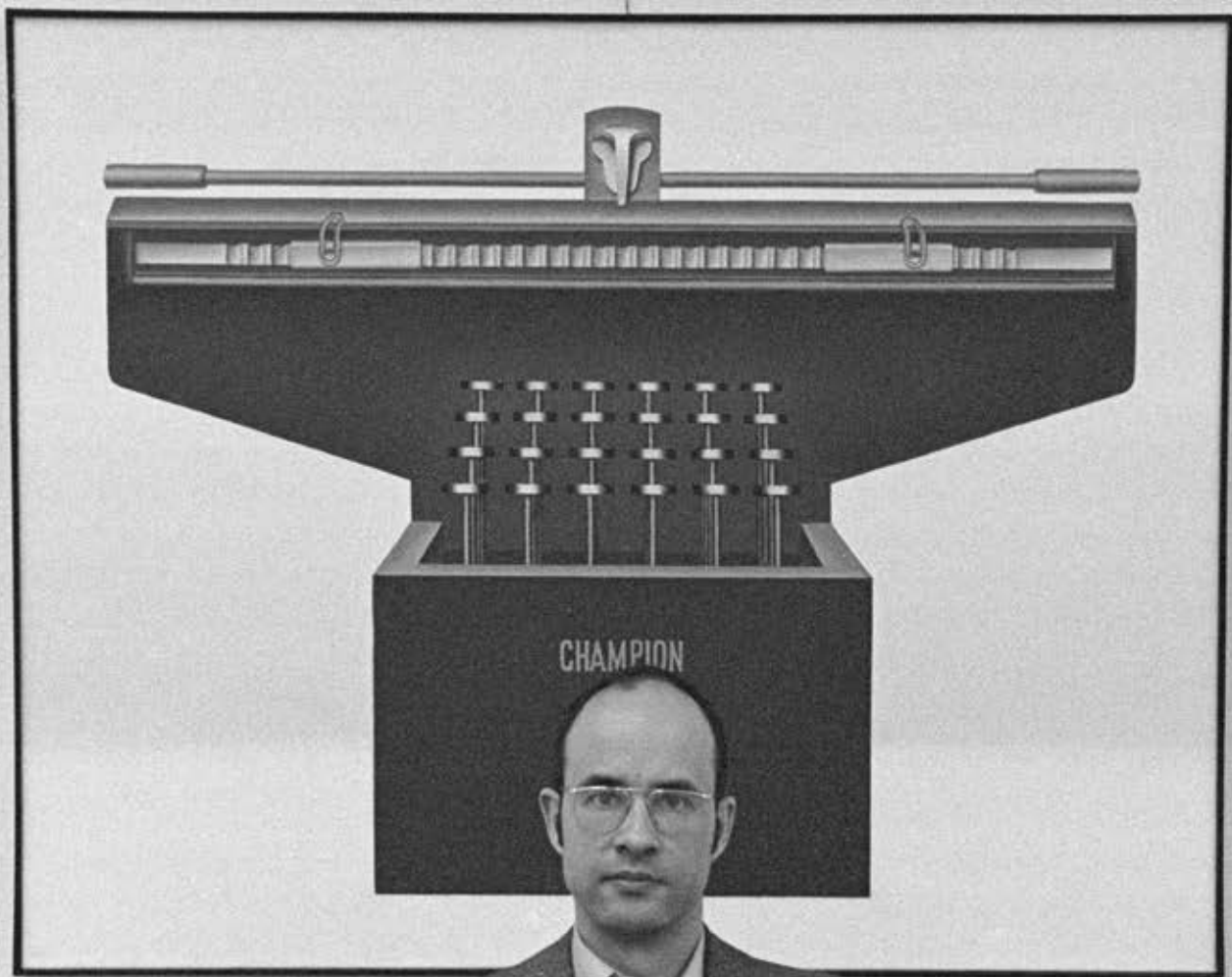
Literatur und Abbildung

Expressionismus und synthetischer Kubismus. In: Conrad Felixmüller. Werke und Dokumente. Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, 1984, Kat.-Nr. 45, Abb. 66



Conrad Felixmüller. „Geliebte Frau“. 1921. Stahlstich.





Anne Ganteführer-Trier Ein Schuhspanner kommt selten allein: Die „Doppelhochzeit“ als Bild gewordene Beziehung

Gegen Ende des Jahres 1966, genauer vom 11. November bis zum 11. Dezember, konnte Konrad Klapheck seine erste von einem Katalog begleitete Einzelausstellung in einem Museum, der Kestner Gesellschaft Hannover, präsentieren. Kurator der Ausstellung war der damalige Direktor Wieland Schmied. Diesen Katalog nahm Klapheck zum Anlass, sein bis dahin von ihm erfasstes Werkverzeichnis zu veröffentlichen. In der Einleitung seines Verzeichnisses, das die jeweiligen Bildtitel in Deutsch, Englisch und Französisch aufführt, ist zu lesen: „Die Kommentare nennen die den Bildern zugrundeliegenden Themen und geben Hinweise zum Verständnis der Titel.“ Bilder ohne Titel existieren nicht im Œuvre von Konrad Klapheck.

Das Gemälde „Doppelhochzeit“ von 1956 ist das vierte Werk, das Klapheck in sein 1955 beginnendes Werkverzeichnis aufgenommen hat, und so exakt, wie er sein Werk dokumentiert hat, ist zu lesen, dass es seine erste Darstellung von Schuhspannern ist. Nicht nur das ist einzigartig. Es ist in der Chronologie der Auflistung der Gemälde auch das erste Bild, das sich zu dem Zeitpunkt der Ausstellung nicht mehr im Besitz des Künstlers befand. Der Name des Eigentümers taucht nicht in der Aufzählung der Leihgeber auf. Es war nicht Teil der Ausstellung, ist bis heute nie veröffentlicht worden und hat niemals die privaten Räume des von Klapheck Beschenkten verlassen, seines Freundes aus Jugendzeiten, Wilfried Fonrobert. Beide blieben einander bis zu Klaphecks Lebensende sehr eng verbunden.

Als das Gemälde entstand, war Konrad Klapheck gerade einmal 21 Jahre alt und studierte seit knapp zwei Jahren an der Kunstakademie Düsseldorf, wo er im ersten Jahr die Zeichenklasse von Bruno Goller besuchte. Sein erster Lehrer war prägend für ihn. Als Goller seine Schüler aufforderte, ein Stilleben zu malen, entschied sich Klapheck bewusst gegen stillebentypische Bildmotive. Er wollte anders sein, sich unterscheiden. Für eine Wochengebühr von sechs Mark lieh er sich in einem Fachgeschäft eine Schreibmaschine der Firma Continental aus, die Schreibmaschine, mit deren Darstellung, seinem ersten auf der Kunstakademie entstandenen Gemälde, er sein Werkverzeichnis zu schreiben begann.

Wieland Schmied hat in seinem Text über Konrad Klapheck treffend beschrieben: „Kein Mensch malt damals Schreibmaschinen; zumindest kein Mensch an einer Akademie. Mehr noch: man hält den, der eine Schreibmaschine malen will – so genau wie möglich, nüchtern, exakt, als gälte es die Photographie

wieder einzuholen – für unzeitgemäß, für überholt, vielleicht für einen Wirrkopf; wenn nicht für verrückt. Der junge Maler heißt Konrad Klapheck. Das, was er unternimmt, ist ein revolutionärer Akt“ (in: Junge Künstler 65/66).

Für Klapheck stellte das Bildmotiv und wie er es gemalt hat, eine Initialzündung dar. In seinem 1963 geschriebenen Text „Die Maschine und ich“ konstatiert er: (Die Schreibmaschine) „[...] wurde auf der Leinwand wider meine Absicht zu einem seltsamen Ungeheuer, mir fremd und nah zugleich, zu einem wenig

schmeichelhaften Porträt meiner selbst. Ich hatte eine Entdeckung gemacht: Mit Hilfe der Maschine konnte ich Dinge aus mir herausziehen, die mir bis dahin unbekannt waren, sie zwang mich zur Preisgabe meiner geheimsten Wünsche und Gedanken.“

Die Gegenstände hatten ihn! Oder, wie Wieland Schmied geschrieben hat: „Als er einmal die Maschine als Möglichkeit des Selbstaustauschs erkannt hatte, war er ihr verfallen, für immer.“ Noch im selben Jahr malte Klapheck mit „Macbeth“ (zerstört) die erste Darstellung eines Wasserhahns, auf die 1956 die erste Darstellung von Telefonen mit dem Titel „Die eifersüchtigen Brüder“ folgen sollte.

Und dann also diese wunderbare „Doppelhochzeit“, zwei Paar Schuhspanner, die auf einer im Bild horizontal verlaufenden Mauer zu liegen scheinen, das vordere Paar mit den Vorderblöcken schräg nach rechts gelegt, die Leistenköpfe des hinteren, parallel zur Mauer angeordneten Paares nach links zeigend. Im oberen Bild Drittel ist eine fein gemalte Hecke in schillerndsten Grünabstufungen zu sehen, die am rechten Rand von einer



Los 34

Säule oder einer Fassadenecke mit Sockelfundament überdeckt wird. Selten lassen sich die Gegenstände in Klaphecks Bildern so in einem räumlichen Kontext verorten wie bei diesem Gemälde. Meist sind sie vor einem farbigen Hintergrund isoliert, der in seinem Verlauf maximal eine räumliche Horizontale andeutet. Manche Gegenstände werfen Schatten, andere nicht. Unsere Schuhspanner werfen keine Schatten auf den Untergrund, auf dem sie zu schweben scheinen. Dennoch moduliert Licht ihre Form. Umso mehr sind wir Betrachter auf die Objekte, die Schuhspanner, fokussiert, da kann die Hecke, die einzigartig im Œuvre von Konrad Klapheck ist, noch so fein schillern.

Die Schuhspanner in unserem Bild weisen eine Parallelität innerhalb der Paare auf, jedes Paar für sich findet eine eigene, zunächst räumliche Ausrichtung. Ihre Individualität ist unverkennbar: Das vordere Paar hat einen fein reflektierenden metallischen Verbindungsmechanismus, das andere eine runde, hölzerne Stange. Die Fersenteile sind unterschiedlich geformt. Auch innerhalb der Paare zeigen sie sich unterschiedlich. Der im Bildzentrum angeordnete, fünffach gelöcherte Leistenkopf zieht alle Blicke auf sich.

In seinen Texten hat sich Konrad Klapheck explizit zu den Gegenständen geäußert. In „Die Maschine und ich“ von 1963 schreibt er den Schuhspannern nach anderen Objekten folgende Eigenschaft zu: „[...] während die Schuhspanner durch ihre Zweierheit die Freuden und Misslichkeiten der Ehe beschwören“. Und in „Meine Gegenstände“ von 1973 betont er die Eigenschaften: „Dem Glätten und Strecken dient auch der Schuhspanner, wie das Bügeleisen ein Pfleger des Besitzes.“

Konrad Klapheck hat von allen Schuhspannern, die er malte, die Modelle in seinem Atelier archiviert, bediente sich ihrer, genauso wie gesammelter Inserate von Geräten und Maschinen.

Beachtung fanden die Werke von Konrad Klapheck in der damals sehr umtriebigen rheinischen Kunstszene früh. Alfred Schmela präsentierte 1959 die erste Einzelausstellung mit 13 Gemälden und hob hervor: „Klapheck ist der erste Gegenständliche in meiner Galerie, und er wird so lange der Letzte sein, bis ich einen gleichguten oder besseren gefunden habe.“ Die berühmte Sammlerin Fänn Schniewind erwarb in dieser Ausstellung zwei Gemälde. Rudolf Zwirner hat 1962 in seiner Essener Galerie 25 Werke von Klapheck gezeigt. Zu beiden Ausstellungseröffnungen hat der Künstler selbst gesprochen. Der kreativen Eloquenz von Klapheck hätten wir gern gelauscht, die, wie sein Werk, nichts an Aktualität verloren hat: „Meine Bilder sollen als ein Ganzes aufgefasst werden, als ein Epos, dessen Hauptfiguren nicht vom Menschen, sondern von seinen wichtigsten Gebrauchsgegenständen verkörpert werden. Vielleicht sind diese besser als das Porträt ihrer Erfinder in der Lage, die menschliche Komödie von heute darzustellen.“ (1966)



René Magritte. „Le domaine d'Arnhem“. 1938. Öl/Lwd. Privatsammlung

34 Konrad Klapheck

1935 – Düsseldorf – 2023

„Doppelhochzeit“. 1956

Öl auf Leinwand. 68 × 80 cm (26 ¾ × 31 ½ in.). Unten mittig signiert: Klapheck. Auf dem Keilrahmen mit Bleistift datiert und betitelt: 1956 "Doppelhochzeit". Werkverzeichnis: Pierre 4. Das Gemälde ist im Archiv des Künstlers unter der Nummer 4 registriert. [3101] Mit Künstlerleiste.

Provenienz

Sammlung Fonrobert, Hilden (Ende der 1950er-Jahre als Geschenk vom Künstler erhalten)

EUR 200.000–300.000

USD 235,000–353,000

Wir danken Prof. Dr. Elisa Klapheck, Frankfurt a.M., für freundliche Hinweise.



Konrad Klapheck. „ähnliche Eltern“. 1957, Öl/Lwd.
2021 bei Grisebach versteigert für 575.000 EUR





Martin Schmidt Im Dschungel der Metamorphose – Gerhard Altenbourg als Gestaltwandler

Als der 25-jährige Gerhard Altenbourg 1951 den großformatigen „Garten an der Spinnbahn“ aus feinen Lineaturen, juwelenartig glitzernden Farbtupfern und wogenden Wellen von Grauschwarz, die wie ein Rahmen um das Motiv fließen, aufs Papier zauberte, hatte er der Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar den Rücken gekehrt. Die Selbstfindung jenseits akademischer Wege, die Altenbourg erprobte, manifestierte sich innerhalb einer lebensbegleitenden Suchbewegung, die aber bereits früh ganz eigenständige Schöpfungen hervorbrachte. Für unser dichtes Blatt lässt sich sagen, dass es uns beispielhaft wesentliche Spielarten seiner künstlerischen Handschrift und die ihnen zugrundeliegende Art der Weltbetrachtung vor Augen führt. Schöpfung ist bei Altenbourg immer Ausdeutung, die sich einer Synthese aus äußerer und innerer Welt verdankt. Das Mäandern auf dem Papier ist Ausdruck sowohl des geistigen Streunens in den Gefilden der Erinnerungen und der Vorstellungskraft, wie es das ganz erdverbundene Umherschweifen des Künstlers in der thüringischen Hügellandschaft in malerisch-grafische Notate übersetzt. Und ganz in seiner Nähe das „Spinnbahngewiert“ und die „Hellwiese“, die Altenbourg als Terrain seiner Streifzüge benannt hat. Im Erleben der Landschaft, die ihm vertraut, geliebt und gleichzeitig unheimlich war, sah er feine Verästelungen, die mit seiner Gefühls- und Geisteswelt verbunden waren.

So kristallisierte sich die unmittelbare Umgebung des Künstlers zu dem, was er „Landschaften als Gehirnbau“ nannte. Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt für Altenbourgs Schaffen war die Literatur und in Weimar die Begegnung mit denjenigen, denen das Blatt gewidmet ist, dem Naturphilosophen Fritz Henning (1888–1958) und seiner Frau Thea. Der Künstler selbst hat aufgezählt, was diese Verbindung auslöste: „Ausweitung der Interessen; Naturwissenschaft, Morphologie. Feste des Verstandes“. Und dabei unabdingbar: „Bibliotheken-Besessenheit; Tage im Lesesaal“.

Fritz Henning arbeitete an einer großen Weltmorphologie, und in der Tat charakterisiert dieser Begriff auch treffend Impuls wie Manifestation der Altenbourgschen Kreativität. Seine Landschaften, die später oft in abstrahierte Köpfe wachsen, sind immer in Bewegung und das Räumlich-Morphologische verbindet sich mit dem geistigen Terrain, um sich auf der Spielwiese der Papierbögen in flirrenden Gestaltformationen zu versprühen. Die zutiefst von persönlichem Erleben und Denken ausgehende Kunst Gerhard Altenbourgs ist in ihrer visuellen und gedanklichen Dichte dem Schöpfer der Sprachblätter Carlfriedrich Claus nahe (vgl. Los 438, Auktion Moderne Kunst und 19. Jahrhundert).

Der „Garten an der Spinnbahn“ ist durchaus noch im konventionellen Sinne begehbar, das Gelände ist terrassiert, und über eine Treppe lässt sich die Ebene wechseln. Doch alles, was uns begegnet, gleicht einem Zauberort, der Dinge in verschiedenster Gestalt erblühen lässt. Gebautes und Gewachsenes schieben sich ineinander und laden den Betrachter zu gedankenvollem Lustwandeln ein.

35 Gerhard Altenbourg

Rödichen-Schnepfenthal 1926 – 1989 Meißen

„Garten an der Spinnbahn“. 1951

Aquarell, chinesische Tusche und blaue Tinte auf Papier. Auf Bütten aufgezogen. 61,2 × 86,2 cm (24 1/8 × 33 7/8 in.). Unten links monogrammiert, datiert und gewidmet: GSt 51 30.12. Für Henning. Auf der Rückpappe Etiketten der Ausstellungen Edinburgh 1994/95 und Düsseldorf 2003/04 (s.u.). Werkverzeichnis: Janda 51/23. [3192] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 70.000–90.000

USD 82,400–105,900

Ausstellung

Altenbourg. Wurzellinien. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 1987, Kat.-Nr. 83 / Gerhard Altenbourg. Arbeiten 1947–1987. Bremen, Kunsthalle; Tübingen, Kunsthalle; Hannover, Sprengel Museum; Berlin, Akademie der Künste, 1988, Kat.-Nr. 48, m. Abb. / The Romantic Spirit in German Art 1790–1990. Edinburgh, Royal Scottish Academy und The Fruitmarket Gallery; London, Hayward Gallery; Berlin, Nationalgalerie, 1994; München, Haus der Kunst (Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990), 1994/95, Kat.-Nr. 214, Abb. S. 414 / Gerhard Altenbourg. Im Fluß der Zeit. Retrospektive. Düsseldorf, K 20 Kunstsammlung am Grabbeplatz; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett; München, Staatliche Graphische Sammlung, Pinakothek der Moderne, 2003/04, S. 181, Abb. S. 71

Literatur und Abbildung

Anneliese Ströck und Dieter Brusberg (Hg.): Der Gärtner – eine Monografie in Bildern. Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1996, Abb. S. 315



36^R Neo Rauch

Leipzig 1960 – lebt in Leipzig

Die Leiter. 2000

Öl auf Papier. 121,6 × 75,8 cm (47 7/8 × 29 7/8 in.).
Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert:
RAUCH 00. Auf der Rückpappe mit einem
Etikett der Galerie EIGEN+ART, Berlin/Leipzig.
[3008] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Europa (in der Galerie
Eigen+Art, Berlin, erworben)

EUR 70.000–90.000

USD 82,400–105,900

Neo Rauch entführt uns in eine unverwechselbare, surreal aufgeladene Bildwelt, in der die vertrauten Gesetzmäßigkeiten von Zeit und Raum außer Kraft gesetzt scheinen. Perspektiven und Proportionen folgen keiner realen Logik, sondern einer eigenen, inneren Ordnung.

Die Figuren erscheinen bei Rauch häufig als Handelnde, als Tätige, als Schaffende. Auch hier begegnet uns ein Protagonist, der hinter einem massiven Schreibtisch Platz genommen hat, wie man ihn aus den Direktorenzimmern einer vergangenen Epoche kennt. Ein Möbelstück, das Autorität und Bedeutsamkeit vermitteln soll. Doch vor dem Mann liegt kein Werkzeug, kein Material, nichts, das auf eine konkrete Tätigkeit verweist. Der Raum, der ihn umgibt, erinnert an einen Bungalow der 1960er-Jahre, mit Teppichboden und flacher Heizung unter dem Fenster. Zugleich öffnet sich diese vermeintlich vertraute Szenerie ins Unbestimmte: Im Hintergrund schweben abstrakte architektonische Elemente frei im Raum, und dort, wo man ein Fenster erwarten würde, verliert sich der Raum nach oben in eine endlose Offenheit.

Die titelgebende Leiter durchdringt diese Szenerie auf irritierende Weise. Ein Teil ragt in den Innenraum hinein, während der andere außerhalb zu stehen scheint. Auf ihr balanciert eine zweite Figur, die allen physikalischen Gesetzen zum Trotz in schwebender Stabilität verharrt. Sie wirkt, als befände sie sich an der Schwelle zu einem Übergang, auf dem Weg in eine andere räumliche Dimension.

Zwischen den beiden Figuren besteht keine eindeutige Beziehung. Es bleibt offen, ob sie überhaupt derselben Zeit oder Realität angehören. Gerade in dieser bewussten Unbestimmtheit entfaltet sich die eigentümliche Bildlogik Rauchs: eine Logik, die sich jeder eindeutigen Erklärung entzieht und doch von einer präzisen künstlerischen Intention getragen ist. Jedes Detail scheint bedeutungsvoll, jeder Bildbaustein Teil eines größeren, verschlüsselten Zusammenhangs.

In der vorliegenden Arbeit verdichten sich die zentralen Merkmale von Neo Rauchs Malerei auf eindrucksvolle Weise. Die typisierten Figuren, die scheinbar vertrauten und zugleich rätselhaften Kulissen sowie die schwebende Balance zwischen Realität und Imagination machen die besondere Anziehungskraft unseres Werkes aus. FvW





Irene Sieberger **Zwischen Angst und Hoffnung – die subtile Verschiebung des Vertrauten**

Die Skulpturen von Katharina Fritsch zählen zu den prägnantesten Positionen der internationalen Gegenwartskunst. In ihrer unverwechselbaren Verbindung von formaler Präzision, ikonischer Bildsprache und psychologischer Aufladung gelingt es der Künstlerin, scheinbar vertraute Motive in eine neue, irritierende Wirklichkeit zu überführen. In der Verbindung von formaler Strenge und inhaltlicher Offenheit, von Vertrautheit und bislang Unbekanntem, entfaltet „Doktor“ jene besondere Spannung, die Katharina Fritschs Arbeiten auszeichnet. Die Skulptur ist zugleich still und eindringlich, klar und rätselhaft und fordert den Betrachter dazu heraus, sich mit der eigenen Position in der Welt auseinanderzusetzen.

Gemeinsam mit den Skulpturen des bußfertigen Mönchs („Monk“) in unheimlichem Schwarz und dem diabolischen Händler („Dealer“) in aufmerksamkeitsstarkem Rot bildet „Doktor“ eine lose Trias männlich konnotierter Figuren, die um die Jahrtausendwende entstanden und eine umfassende Ausstellungshistorie aufweisen, unter anderem in der großen Retrospektive in der Tate Modern 2001. Arzt, Mönch und Händler erscheinen als archetypische Vertreter von Wissenschaft, Religion und Ökonomie und damit grundlegender Ordnungssysteme der modernen Welt. In dieser Konstellation entsteht ein vielschichtiger Dialog über Autorität, Vertrauen und gesellschaftliche Kontrolle, doch auch allein verströmt jedes der Werke eine kraftvolle Aura.

Fritschs Figuren sind formal reduziert und von klarer Präsenz. Sie entziehen sich individueller Lesbarkeit und erscheinen als verdichtete Bildform gesellschaftlicher Rollen. Der „Doktor“ ist nicht als Person zu verstehen, sondern als Bild eines Arztes und als Projektionsfläche kollektiver Erwartungen und Ängste. Die makellose Oberfläche und die monochrome Ausführung verstärken diese Wirkung und verleihen der Figur eine nahezu unantastbare Präsenz, die sich bewusst jeder erzählerischen Vereinnahmung entzieht. In dieser Reduktion entfaltet sich eine subtile, zugleich nachhaltige Diskrepanz. Der Arzt erscheint zugleich autoritativ und unheimlich. Die Darstellung als Skelett verschiebt seine Rolle vom Heiler und Hoffnungsträger zur Grenzfigur zwischen Leben und Tod und macht ihn zu einem Sinnbild existenzieller Erfahrung. Gerade diese Ambivalenz verleiht der Skulptur ihre besondere Intensität und verweist auf die fragile Balance zwischen rationalem Wissen und existenzieller Unsicherheit.

„Doktor“ von 1997/1999 gehört zu einer zentralen Werkgruppe innerhalb Katharina Fritschs Œuvre und ist zugleich ein Schlüsselwerk für das Verständnis ihres künstlerischen Ansatzes. Die Skulptur ist eines von nur zwei Exemplaren dieser Motives und zählt zu den stärksten Aussagen der Künstlerin, die jemals auf dem Auktionsmarkt erschienen sind.

37 Katharina Fritsch

Essen 1956 – lebt in Düsseldorf

„Doktor“. 1997/99

Polyester, Acrylfarbe. 190 × 56 × 38 cm
(74 ¾ × 22 × 15 in.). Werkverzeichnis: Nicht mehr bei
Liebermann. Die Skulptur ist auf der Website der
Künstlerin verzeichnet. Eines von zwei Exemplaren.
[3172]

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2001 in der
Matthew Marks Gallery, New York, erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 235,000–353,000

Ausstellung

Ohne Zögern. Bremen, Neues Museum Weserburg &
Gesellschaft für Aktuelle Kunst Bremen, 2001, Abb.
S. 137 / Et sarligt syn. Holte (Dänemark), Gl. Holtegaard
Breda-Fonden, 2002 / Rockers Island. Essen, Museum
Folkwang, 2007, Abb. S. 178 / Lebenslust & Totentanz.
Krems, Kunstmeile Krems, 2010, Abb. o. S. / Mémoires
du futur. Paris, La Maison Rouge, 2011–12, Abb. o. S. /
Wahlverwandtschaften. Deutsche Kunst seit den spä-
ten 1960er Jahren. Riga, Latvian National Museum of
Art, 2016, Abb. S. 23 / NOTHINGTOSEENESS. Void.
White. Silence. Berlin, Akademie der Künste, 2021

Literatur und Abbildung

Vgl.: Ausst.-Kat.: Katharina Fritsch. London, Tate
Modern; Düsseldorf, K21 Kunstsammlung im Stände-
haus, 2001/2002, Abb. o. S. / Katharina Fritsch. Piepen-
brock Preis für Skulptur 2008, Abb. S. 19 / Ausst.-
Kat.: Katharina Fritsch. Zürich, Kunsthaus Zürich,
2009, S. 50, Abb. S. 51 (jeweils anderes Exemplar)



„Mönch“ (1999), „Doktor“ (1999) und „Händler“ (2001).
Installationsansicht in der Ausstellung in der Tate
Modern, London, 2001





Mario von Lüttichau **Zwischen Trieb und Trauma – Otto Dix besucht die „Straße der Bordelle“**

Otto Dix beginnt 1909 sein Studium an der Königlichen Kunstgewerbeschule in Dresden. Erste Landschaften mit Motiven aus der Umgebung und eine Serie von Selbstbildnissen entstehen. Die Van-Gogh-Retrospektive in der Galerie Ernst Arnold in Dresden im Februar 1912 zeigt ihre Einfluss nehmende Wirkung auf die Malerei des Künstlers wie auch die Begegnung mit den italienischen Futuristen, die Dix im Kunstsalon Emil Richter im Oktober 1913 zu sehen bekommt und ihn zu eigenen bildnerischen Experimenten und Kompositionen anregen. Und: Otto Dix befasst sich intensiv mit dem Werk Friedrich Nietzsches und bezieht für sich daraus die Legitimation für seine unkonventionellen, individualistischen und oft herausfordernden Werke.

In dieser Gemengelage aus ganz unterschiedlichen Anregungen entsteht Anfang 1914 die überraschende, emotional fordernde Komposition „Straße der Bordelle“. Otto Dix erkundet hier erstmals eines seiner zentralen Themen, das Bild ist die früheste Hommage an das Milieu der Prostitution. In zentraler Perspektive reihen sich leicht bekleidete Damen vor ihren Etablissements rechts wie links und werben in mehr oder weniger erotischer Geste für ihre Künste. Vom roten Licht beleuchteter Fenster animiert, lenkt Dix den Blick vom Eingang zum Ort der Lüste in die Tiefe der Straße, gerahmt von der Form der alles einnehmenden, mandelförmigen Aura einer mächtigen Vulva.

Mit erotischen Zeichnungen nähert sich Otto Dix seit 1913 dem Thema der Prostitution, dessen Motive er in Rotlichtvierteln in Dresden findet, und führt seine Erkundungen des Milieus schließlich im berühmten „Großstadt“-Triptychon aus dem Jahr 1927 einem Höhepunkt zu. Unsere „Straße der Bordelle“ malt Otto Dix einer Mitteilung auf einer Postkarte (Poststempel 6. Januar 1914) an seinen Künstlerfreund Otto Baumgärtel zufolge wohl im Januar 1914 – also lange bevor er im August zum Militärdienst eingezogen wird.

Nach dem Krieg überträgt Dix seine traumatischen Erfahrungen, die er während des Krieges macht, in Zeichnungen, Gemälde und Radierungen. Und auch die Thematisierung des Eros nimmt er wieder auf und damit die Darstellung menschlicher, allzumenschlicher Begegnungen. So konfrontiert Dix das Todesmotiv auch mit dem Eros. Dix notiert, was er sieht, als er 1919 am Ende der Ziegelgasse im Bordellviertel der Dresdner Altstadt wohnt und sich im Milieu herumtreibt wie einst Henri de Toulouse-Lautrec auf dem Montmartre, Heinrich Zille im Berliner Wedding oder Ernst Ludwig Kirchner am Potsdamer Platz.

„Meine Bilder brauchen wir nicht zu diskutieren, die sehen wir doch. Ich gehe vom Geschauten aus. Ich will keine neuen Themen erfinden, nicht arrangieren [...]. Am liebsten sehe ich die Urthemen der Menschheit mit meinen eigenen Augen neu. Das Äußere der Dinge ist mir wichtig, denn mit der Wiedergabe äußerer Gestalt fängt man auch das Innere ein“ (zit. nach: Diether Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, S. 222). Seine Modelle findet der Künstler in den Cafés am Altmarkt, auf der Seestraße und am Ring. Er spricht Frauen auf der Straße an, die ihn interessieren, und macht sie zu gefeierten Protagonistinnen seiner überbordenden Bordellszenen oder lässt sie in teils skurrilen Szenen im Zirkus und verruchten Varietés auftreten. Die Frauen bieten eine willkommene Ablenkung, nehmen für einen Augenblick die Ängste der Existenz im fiebrig pulsierenden Großstadtleben.

38 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Straße der Bordelle“. 1914

Öl auf Papier auf Pappe. 66,2 × 49,4 cm (67,5 × 51 cm)
(26 1/8 × 19 1/2 in. (26 3/8 × 20 1/8 in.)). Unten rechts
später signiert und datiert: Dix 1914. Rückseitig später
mit Bleistift signiert und von fremder Hand betitelt:
Dix Straße der Bordelle. Werkverzeichnis: Löffler 15
(„Nächtliche Straße“). [3021]

Provenienz

Galerie Meta Nierendorf, Berlin (1957, wohl vom
Künstler) / Galerie Nierendorf, Berlin (bis mindestens
1971) / Privatsammlung, Berlin

EUR 80.000–120.000

USD 94,100–141,000

Ausstellung

Otto Dix. Wuppertal, Städtisches Museum, Kunst- und
Museumsverein, 1957, Kat.-Nr. 8 („Theater-Foyer“) /
Otto Dix. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Druck-
graphik. Düsseldorf, Kunstmuseum, Ehrenhof 5, 1960,
Kat.-Nr. 14, m. Abb. („Theater-Foyer“) / Otto Dix.
Bilder. Aquarelle. Zeichnungen. Das Graphische
Gesamtwerk 1913–1960. Berlin, Galerie Meta Nieren-
dorf, 1961, Kat.-Nr. 2, m. Abb. („Theater-Foyer (Nächt-
liche Straße)“, dat: ca. 1914 (21?)) / Berlin, Galerie
Nierendorf, 1961, Kat.-Nr. 2, m. Abb. / Otto Dix. Öl-
gemälde 1913–1963 Aquarelle. Das graphische Werk.
Berlin, Kongresshalle, Hg. Bezirksamt Tiergarten, Abt.
Volksbildung, Amt für Kunst, 1963, Kat.-Nr. 6, o. Abb.
(„Nächtliche Straße“) / Otto Dix. Berlin, Galerie
Nierendorf (Kunstblätter 10/11), 1966, Kat.-Nr. 34,
m. Abb. / Otto Dix zum 80. Geburtstag. Gemälde,
Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen und Radierfolge
„Der Krieg“. Stuttgart, Galerie der Stadt, 1971, Kat.-
Nr. 17 / Otto Dix. Peintures – Aquarelles – Gouaches –
Dessins et gravures du cycle de „La guerre“. Paris,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1972, Kat.-
Nr. 12

Literatur und Abbildung

Auktion 510: Kunst des XX. Jahrhunderts. Gemälde,
Plastik, Handzeichnungen, Graphik, Illustrierte
Bücher und Mappenwerke. Köln, Kunsthaus Lempertz,
1970, Kat.-Nr. 2237, Abb. Tf. 15



Mario von Lüttichau **Der Mensch als deformiertes Wesen – oder wie ein Vogel Schrecken verbreitet**

Die Werke von Eugen Schönebeck erscheinen im Kanon seiner Zeitgenossen eigenwillig, unverwechselbar, unnahbar und das Gemüt stark provozierend.

Schönebeck wächst während des Zweiten Weltkrieges in Sachsen unweit von Dresden auf und beginnt 1954 in Ost-Berlin seine künstlerische Ausbildung. Schon ein Jahr später wechselt er an die Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Wilmersdorf und lernt alsbald Georg Baselitz kennen. Zusammen treten sie wie Brüder auf und entwickeln um 1960 eine neue Figuration in der Malerei mit dem Anspruch, eine künstlerische wie gesellschaftspolitische Zäsur in der bildenden Kunst im geteilten Deutschland herbeizuführen.

Mit dem „1. Pandämonium“, einem handgeschriebenen Manifest über die Zukunft der bildenden Künste, etablieren sie sich auch als Aktivisten anlässlich der ersten gemeinsamen Ausstellung in der Schaperstraße 22. Ein deutlich umfangreicheres Manifest, das „2. Pandämonium“, wiederum von Schönebeck geschrieben, verschicken die Künstler per Post. Inzwischen erhält Schönebeck eine Einzelausstellung in der Galerie in den Hilton Arkaden; sie bleibt erfolglos. Jedoch kommt es wegen des Nichteinhaltens von Absprachen nicht nur zum Abbruch der Zusammenarbeit von Schönebeck und Baselitz, sondern letztlich auch zum Ende einer Künstlerfreundschaft. Und im Weiteren, kaum eine Dekade später, zieht sich Schönebeck zurück und verlagert sein Kunstschaffen ins Private, stellt die Ölmalerei Anfang der 1970er-Jahre ein, nicht aber das Zeichnen.

Die Gründe sind vielschichtig und ändern nichts an der Tatsache, dass heute nicht mehr als knapp fünf Dutzend Gemälde bekannt sind, neben einer umfänglichen Anzahl von Zeichnungen. Und dennoch oder vielleicht

deshalb wird Schönebeck zu einer „deutschen Legende“, wie Gregor Jansen in seiner Promotion 1998 über Schönebeck seine erste wissenschaftliche Annäherung an den Künstler überschreibt, weil er zusammen mit Georg Baselitz einen Impuls für die neoexpressionistischen Neuen Wilden gegeben hat: etwa für Künstler um das Atelier Großgörschen, Karl Horst Hödicke, Bernd Koberling, Markus Lüpertz und andere.



Los 39

Schönebecks Vorstellung vom Menschen als einem deformierten Wesen, wie er es im „2. Pandämonium“ beschreibt, durchzieht sein Frühwerk. Zunächst beeinflusst durch die Künstler Wols und Francis Bacon, malt Schönebeck deformierte Körper, während im Nachkriegsdeutschland die Abstraktion regiert. „Junge Frau“ von 1962, „Gefolterter Mann“ oder „Ginster“, beide aus dem Jahr 1963, sind von übersteigter Schonungslosigkeit gezeichnete Geschöpfe von einer traumatisch satirischen Realität.

Diese radikale Ästhetik verlässt Schönebeck mit dem Gemälde „Figur mit Vogel I“, 1963/64 entstanden. Hier zeichnet er einen nackten weiblichen Körper mit abgewandtem und zutiefst erschrockenem Gesichtsausdruck, vermutlich weil sich ein Vogel mit ruderndem Gefieder auf ihrer Schulter niedergelassen hat. Mit aufgerissenen Augen in verkrampfter Steifheit am weiß gedeckten Tisch und räumlicher Andeutung vor rosa Hintergrund lässt Schönebeck die Frau förmlich erstarren, während sie sich mit der rechten, zur Faust mit gespreiztem, richtungsweisendem Zeigefinger geformten Hand an den Oberarm der linken greift. Die nicht sogleich auffallende Geste erfährt keine Auflösung in dieser dramatischen Erzählung von Figur und Vogel. Vielmehr erscheint eine ästhetische Strömung die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Motiv zu verdrängen. Motiv und schreiende Stille erscheinen hier in Schönebecks Gemälde gebrochen und sind dennoch getragen von überraschend körperlicher Vielfalt, sonderbar und aufregend zugleich.



Eugen Schönebeck. „Figur mit Vogel II“. 1964. Öl/Lwd. Städel Museum, Frankfurt a. M.

39^R Eugen Schönebeck

Heidenau/Sachsen 1936 – lebt in Berlin

„Figur mit Vogel I“. 1963/64

Öl auf Leinwand. 162 × 130 cm (63 ¾ × 51 ½ in.). Unten rechts signiert: Schönebeck. Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz signiert und datiert: E. Schönebeck 1963/64. Werkverzeichnis: Funck G23. [3006] Mit Künstlerleiste.

Provenienz

Günther und Annemarie Gercken, Norddeutschland / Privatsammlung, Europa (seit Mitte der 1980er-Jahre)

EUR 150.000–200.000

USD 176,000–235,000

Ausstellung

Eugen Schönebeck. Bilder – Skizzen – Zeichnungen 1962–1973. Berlin, Galerie Abis, 1973–74, Kat.-Nr. 16, Abb. o. S.

Literatur und Abbildung

Christos M. Joachimides: Eugen Schönebeck. In: Kunstforum International, Bd. 11, 1974, S. 167 / Lucie Schauer: Auf der Suche nach dem wahren Menschen – Eine Ausstellung von Eugen Schönebeck bei Abis – Giangiacomo Spadari in der Galerie Poll. In: Berliner Morgenpost, 1974 (mit Abb., „Frau mit Vogel I“) / Ausst.-Kat.: Schilderkunst in Duitsland/Peinture en Allemagne. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1981, S. 204 / Ausst.-Kat.: German Art in the 20th Century. Painting and sculpture 1905–1985. London, Royal Academy of Arts, 1985, S. 500 / Ausst.-Kat.: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1905–1985. Stuttgart, Staatsgalerie, 1986, S. 495 / Gregor Jansen: Eugen Schönebeck. Eine deutsche Legende. Dissertationsschrift, Aachen, 1998, S. 30, 162, 197–204

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



40 Georg Baselitz

Deutschbaselitz/Sachsen 1938 – lebt in Bayern, Österreich und Italien

„Hirte“. 1966

Tusche, Bleistift und Asphaltlack auf Papier.
34 × 25,5 cm (13 3/8 × 10 in.). Unten rechts der Mitte monogrammiert: G.B.. Rückseitig später mit Bleistift signiert, datiert, betitelt und bezeichnet:
G Baselitz 66 „Hirte“ Dahlem. [3182] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Franz Dahlem, Darmstadt / Privatsammlung, Berlin / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2004 in der Galerie Fred Jahn, München, erworben; 2020–2026 als Dauerleihgabe im Museum Folkwang, Essen)

EUR 100.000–150.000

USD 118,000–176,000

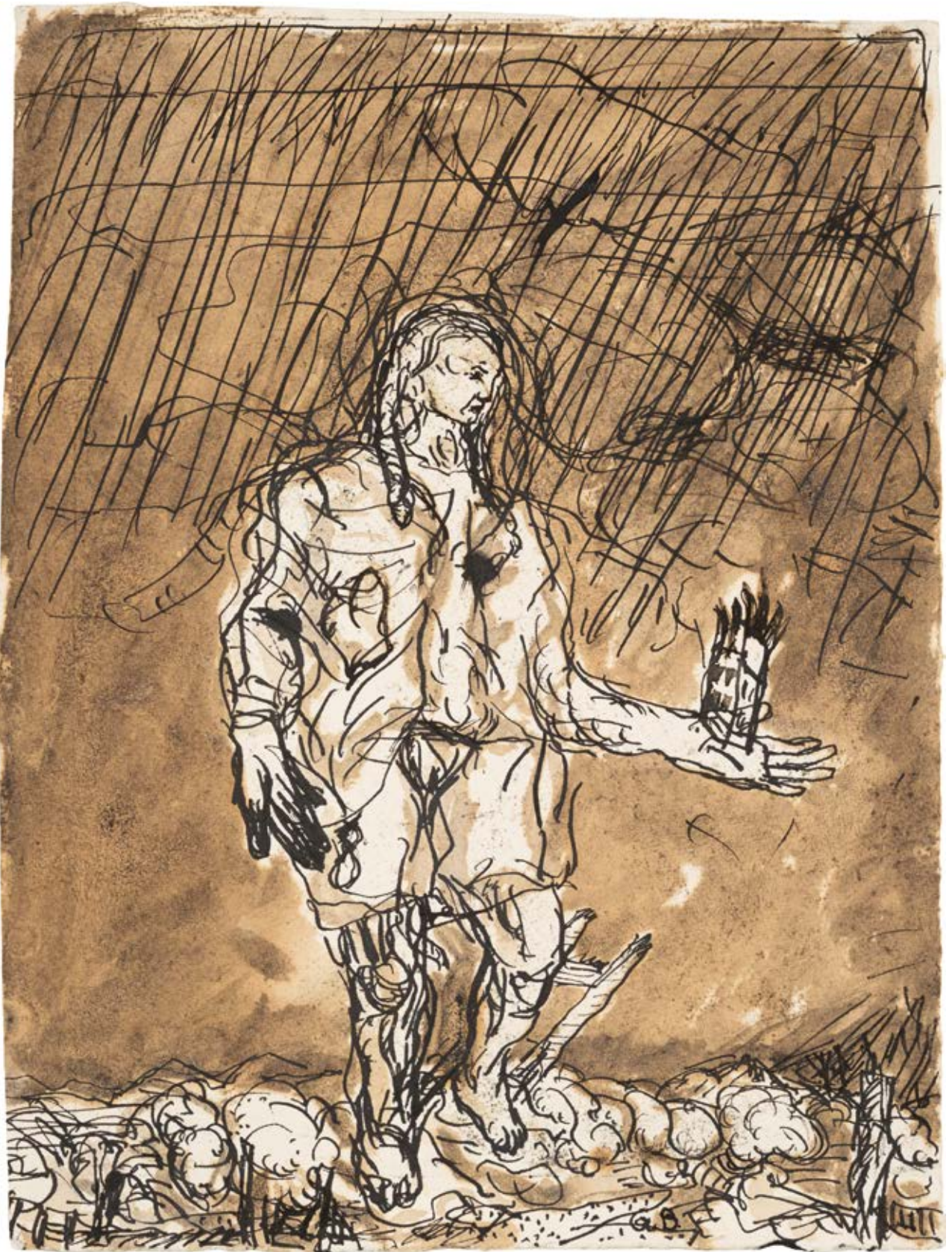
Baselitz arbeitet 1965/66 in Florenz und Berlin fieberhaft an seinen Leinwandbildern und Zeichnungen. In einer Zeit, in der für einen jungen Künstler im geteilten Deutschland alles zur Diskussion steht: nicht nur die Zukunft der Malerei, die sich in ideologischen bis dogmatischen Auseinandersetzungen zwischen internationaler Abstraktion und sozialistischem Realismus befindet, sondern auch die seines Heimatlandes in Zeiten des Kalten Krieges. 1965 ist der Maler 27 Jahre alt und wohnt in West-Berlin, er malt wie im Rausch Figurenbilder, desolate und widerständige, gebrochene, große Männer – Soldaten, Maler, Typen, Helden. Figuren, die nicht nur die Zukunft in sich tragen, sondern auch die Vergangenheit. Und bei genauerer Beobachtung sind diese „Neuen Typen“ und „Helden“ in manchen Fällen keine so eindeutigen Männerfiguren, sondern tragen, wie auch im Fall unserer später als „Hirte“ betitelten Zeichnung, nicht selten androgyne Züge und lassen sich teilweise sogar als weiblich lesen. Der Skandal von 1963 – Baselitz geriet mit den Gemälden „Die große Nacht im Eimer“ (1962/63), „Der nackte Mann“ (1962) und „Geschlecht mit Klößen“ (1963) in den Fokus einer tobenden Sittlichkeitsdebatte – prägte das Bild des radikalen Künstlers weit über das eigentliche Ereignis hinaus.

Baselitz zeichnete viel mit Tusche und aquarellierte unser Blatt mit dem „guten“ Hirten, der über eine Leiter aus der Tiefe eines Lochs in dem vom Regen aufgequollen Boden zu kommen scheint. Von der Anstrengung zerzaust, präsentiert der Hirte auf der ausgestreckten Hand stolz ein brennendes Haus. Die Zeichnung nimmt Bezug auf drei 1964/65 beziehungsweise 1965 entstandene Gemälde mit dem Motiv der ausgestreckten Hand, in denen Baselitz sich mit der deutschen Geschichte und seiner von traumatischen Ereignissen betroffenen Kindheit auseinandersetzt, darunter die Zerstörung Dresdens im Februar 1945.

Es ist ein trauriger Blick auf sich selbst, auf die eigene Hand und auf das, was er, der Hirte, mit der „Hand Gottes“ symbolisch zu retten vermag. Die Zeichnung mit dem Hirten und dem brennenden Haus auf der Handfläche entführt den Betrachter in ein emotional instabiles Universum, erstarrt, voller Melancholie und nachfühlbarer Traurigkeit: Baselitz zeigt den Hirten als Überlebenden einer historischen Tragödie. MvL



Georg Baselitz. „Die Hand – Die Hand Gottes“. 1964/65. Öl/Lwd. Kunstmuseum Bonn



41 Georg Baselitz

Deutschbaselitz/Sachsen 1938 – lebt in Bayern, Österreich und Italien

Ohne Titel (Kreuz). 1964–1965/66

Tusche, Kreide, Wachskreide, Bleistift und Deckweiß auf Papier. 39,7 × 32,5 cm (15 5/8 × 12 3/4 in.). Unten rechts monogrammiert: GB. Rückseitig mit Kreide signiert und datiert: G Baselitz 1965/1966 Mai. [3182] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1995 in der Galerie Fred Jahn, München, erworben; 2020–2026 als Dauerleihgabe im Museum Folkwang, Essen)

EUR 60.000–80.000

USD 70,600–94,100

Das Kreuz ist ein zentrales Motiv im Werk von Georg Baselitz. Ein Motiv von grundlegender Bedeutung, das bereits 1960 in sein Werk Eingang fand und 1962 mit dem „2. Pandämonischen Manifest“ eine weitere markante Steigerung erfuhr. Kreuzformen ziehen sich durch das Œuvre von Baselitz, meist mehr oder weniger in den Vordergrund gestellt, wie ein Zitat aus der klassischen Kreuzigungsikonografie. In unserem Fall erscheint das Kreuz wie ein singulärer Baumstamm mit ausgebreiteten „Armen“ auf einer Waldlichtung, wie ein Zeichen, das an die Geschichte der Passion erinnert.

Von Beginn an hat die Zeichnung im Werk von Georg Baselitz eine autonome Stellung. Sie ist nicht Skizze, Entwurf oder Vorzeichnung, auch wenn sich manche ihrer Motive in den Gemälden wiederfinden. Die Zeichnung hat vielmehr etwas Klärendes, sie ist das Medium, in dem der reflektierende Künstler Gedanken und Erinnerungen in ein Motiv überträgt. Dabei erscheint die erzählerische Form in den frühen 1960er-Jahren charakterisiert von einer gewollten Unschärfe. Die gezielte Verunklärung, die das Gezeichnete begleitet, ermöglicht es Baselitz, eine traumhafte Ebene einzuziehen. Bei unserer lavierten Tuschfeder- und Pinselzeichnung suggeriert er nicht nur räumliche Tiefe einer Landschaft, die von einem Kreuz dominiert ist, sondern er formuliert darin auch eine Protesthaltung gegenüber dem Zeitgeist und dessen Sehgewohnheiten. Er betritt einen Weg aus erzählenden und aufeinander verweisenden Zeichen, aus immer wieder neu ansetzenden Linien, Anläufen und Versuchen, um das Landschaftsmotiv zu festigen.

Das Pathos der schwarzen Linie, die Unmittelbarkeit der Lavierungen und die kaum fixierbare, unheimlich wirkende Figuration lassen visuelle Hinweise auf Baselitz' künstlerische Einflüsse erkennen, auf Jean Fautrier, Georges Rouault, Antonin Artaud oder Philip Guston. Mit dieser Zeichnung gelingt es dem Künstler, eine junge, neugierige künstlerische Vitalität auszudrücken, die seinem bis heute charakteristischen figurativen wie kämpferischen Stil zugrunde liegt.

MvL





Irene Sieberger **Der Körper als Ort der eigenen Erfahrung: „Bearing II“ im Spannungsfeld des Selbst und des Anderen**

Die Arbeit von Antony Gormley nimmt innerhalb der zeitgenössischen Skulptur eine einzigartige Stellung ein und stellt den menschlichen Körper sowohl als Thema als auch als Ort der Erfahrung in den Mittelpunkt. Seit den späten 1970er-Jahren hat Gormley die Rolle der Skulptur konsequent neu definiert, indem er ihren Fokus von der reinen Darstellung hin zur Erforschung von Verkörperung, Wahrnehmung und Raum verschoben hat. Seine Werke bilden den Körper nicht im traditionellen Sinne ab, sondern nutzen ihn als Mittel, um die Bedingungen des Seins zu untersuchen – häufig in direkter Auseinandersetzung mit der Umgebung und der physischen Präsenz der Betrachtenden.

Für Antony Gormley ist der Körper ein Ort von Erfahrung, Erinnerung, Emotion und Bewusstsein. Er vertritt die Auffassung, dass wir alle in einem Körper leben, der sich stets an der Schwelle zum Unbekannten befindet.

„Bearing II“ feiert die Tatsache, dass Körper aus anderen Körpern hervorgehen. Die Skulptur besitzt einen sarkophagähnlichen Unterkörper, während Hals und Kopf sich strecken und in einem anderen Körper verschwinden, der auf den Schultern des unteren Körpers hockt und nach oben in den Ort des Ursprungs blickt.

Die Skulptur regt dazu an, über das Verhältnis von Original und Kopie, Selbst und Anderem sowie Bild und Referenz nachzudenken – Fragestellungen, die über das Kunstwerk hinausgehen und auf umfassendere Fortpflanzungsprozesse in der biologischen Welt verweisen.

Gormley sagte über das Werk: „Die Geschichte des Körpers in der Skulptur wurde immer von außen betrachtet und als Protagonist in einer Erzählung genutzt. Ich möchte Arbeiten schaffen, die vom Inneren ausgehen, und daher beginnen all meine Skulpturen mit der subjektiven, unmittelbaren Erfahrung, sich innerhalb des Körpers zu befinden.“ Diese nach innen gerichtete Perspektive unterscheidet seine Praxis von traditioneller figurativer Skulptur und bringt sie näher an phänomenologische Fragestellungen heran.

Formal veranschaulicht „Bearing II“ Gormleys Fähigkeit, komplexe konzeptuelle Anliegen in eine kraftvolle skulpturale Sprache zu übersetzen. Die ineinandergreifenden Körper bilden eine Struktur, die zugleich geerdet und instabil wirkt und Themen wie Abhängigkeit, Transformation und Kontinuität hervorruft. Die verdichteten und nach oben weisenden Formen erzeugen eine Spannung zwischen Gewicht und Streben und verstärken die Auseinandersetzung des Werks mit physischen und psychologischen Grenzerfahrungen.

Eine weitere Version dieser Arbeit, „Bearing III“, wurde 2019 auf der Insel Delos ausgestellt und verortet die Werkreihe in einem erweiterten Dialog zwischen Skulptur, Landschaft und antiker Geschichte (Abb. nächste Seite). Installiert an einem Ort von großer archäologischer Bedeutung, trat das Werk in einen eindrucksvollen Austausch mit Fragen nach Ursprung, Ritual und menschlicher Präsenz über die Zeit hinweg.

„Bearing II“ steht somit als eindrucksvolles Beispiel für das fortwährende Interesse des Künstlers am Körper als Ort, Material und Metapher und stellt eine tiefgehende Reflexion über Identität, Beziehung und Existenz dar.

42 Antony Gormley

London 1950 – lebt in London

„Bearing II“. 1995

Eisenguss. 230 × 95 × 73 cm (90 ½ × 37 ¾ × 28 ¾ in.).

Unikat. [3047]

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1997 in der
White Cube Gallery, London, erworben)

EUR 250.000–350.000

USD 294,000–412,000

Ausstellung

BODY. Sydney, The Art Gallery of New South Wales,
1997, Kat.-Nr. 60, Abb. S. 75

Wir danken dem Studio Antony Gormley, London, für
freundliche Hinweise.



Antony Gormley. „Bearing III“. 1997. Installationsansicht bei der Ausstellung „Sight“.
Delos, Griechenland. 2019



43 André Butzer

Stuttgart 1973 – lebt in Berlin

„Heimkunft nach N“. 2006

Öl auf Leinwand. 250 × 200 cm (98 ⅜ × 78 ¾ in.).
Oben rechts signiert: A. Butzer. Rückseitig mit Filzstift
in Blau signiert, datiert, betitelt und bezeichnet:
A. Butzer '06 „Heimkunft nach N“ Heimkunft An die
Verwandten. Auf dem Keilrahmen zwei Etiketten der
Galerie Max Hetzler, Berlin. Das Gemälde wird in das
Werkverzeichnis des André Butzer Archive, aufge-
nommen. [3036]

Provenienz

Galerie Max Hetzler, Berlin / Privatsammlung,
New York / Privatsammlung, Berlin

EUR 80.000–120.000

USD 94,100–141,000

Literatur und Abbildung

Hans Werner Holzwarth: André Butzer. Köln,
TASCHEN, 2021/2023, Abb. S. 119

Wir danken Christian Malycha, André Butzer Archive für
freundliche Hinweise.

Unzählige Male schon wurde die Malerei totgesagt, und sie ist immer noch da. Sie kommt dank erfolgreicher Überlebensstrategie stets wieder auf die Füße. André Butzer zeigt, wie das geht.

Er hatte früh verstanden, dass es unmöglich war, „an die schönen Formeln der Vergangenheit“ anzuknüpfen, als sei nichts gewesen. „Die Geschichte ist kontaminiert. Und mit ihr die Menschen. Damit muss man fertig werden, sich hineinbegeben, sich aussetzen und es dann durchstehen.“

Malend bahnte er sich seinen Weg durch eine aus den Fugen geratene Welt. Sein Studium an der Hamburger Kunstakademie hatte er früh abgebrochen, gründet 1996 mit anderen das Künstlerkollektiv „Akademie Isotrop“ und begann seinen starkfarbigen, von ihm selbst so bezeichneten „Science-Fiction-Expressionismus“ konsequent zu entwickeln.

2001 zog er nach Los Angeles, dem Sehnsuchtsort seiner Jugend, nah an Anaheim, dem Sitz von Disneyland. Immer wieder kommen die aufgerissenen Cartoon-Augen ins Bild, Restbestände einer Figur, die sich in der Abstraktion auflöst.

Eigentlich wollte Butzer dauerhaft in Amerika bleiben, aber dann merkte er, dass seine Vorstellung von den USA nicht mit der Realität übereinstimmt. Er erkannte, dass seine Heimat in der eigenen Malerei liegt und aus Farben und Formen erfunden werden muss: ein „zukünftige[s] Bild von Mensch, Körper, Fleisch und von Kartoffelchips“. Aus dieser Zeit stammt auch das angebotene Bild. Die sonst so heitere, bunte Cartoonfigur kommt uns lädiert, schwarztriefend und Nacho-förmig entgegen. Mit deutlichen Anleihen bei Micky Maus und Donald Duck sind ihre weißen Handschuhe beschmutzt und die großen ovalen Augen blicken fragend in die Ferne.

Das große N auf der Stirn steht für „Nasaheim“, einen imaginären Ort, an dem sich etwas extrem Unerreichbares, Außerirdisches mit etwas sehr Nahem, Irdischem trifft, ein Ort, an dem „alles Erlittene gestillt und ausgetragen endet“. Diese Gestalt ist also, wie der Titel des Bildes „Heimkunft nach N“ als Echo von Friedrich Hölderlins „Heimkunft / An die Verwandten“, 1801, erklärt, auf dem Weg nach Hause: „Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon.“

Nur wo liegt diese Heimat? Bietet unsere Welt überhaupt noch eine dauerhafte Bleibe? Vielleicht doch eher Nasaheim, das wir uns als einen fiktionalen Zufluchtsort im Welt- raum vorstellen können? Butzer zieht 2018 noch einmal nach Kalifornien, malt unter freiem Himmel Abstraktes mit frischen bunten Farben, bevor er nach einigen Jahren wieder heim- kehrt, nach Berlin.

Ute Diehl





Christiane Lange Jean Dubuffet: „Werden Sie sich des illusorischen Charakters der Welt bewusst, die Sie für wirklich halten“

Was für ein freundliches Kerlchen! Große runde Kulleraugen, ein Lächeln auf den Lippen, kommt er uns mit offenen Armen entgegen. Wir erkennen die Figur mit ihren kurzen Armen und Beinchen, obwohl sie weder über eine klare Umrisslinie noch eine einheitliche Binnenstruktur verfügt. Amorphe Formen, mit schneller Linie auf das Blatt gekrakelt, verschmelzen zu kleinen, sich teils überlappenden Inseln, weil sie mit roter, blauer oder grauer Farbe ausgemalt sind. Mit großzügigen Pinselstrichen ist das restliche Papier in Schwarz getaucht, nur an wenigen Stellen blitzt sein Weiß hervor. Gewidmet ist die Arbeit einem Freund, dem Basler Sammler Werner Schenk, der mit dem Künstler die Begeisterung für die Kunst von Außenseitern teilt, die sogenannte Art brut, übersetzt etwas wie rohe oder naturbelassene Kunst, so wie Vin brut. Ein Begriff, der oft fälschlich auch für Dubuffets eigene Werke verwendet wird, doch allein diese Gouache beweist, dass es sich bei ihm immer um eine sehr reflektierte, bewusste Kunst handelt.

Als Jean Dubuffet 1962 während eines Telefonats mit einem roten und blauen Kugelschreiber herumkritzelt, Felder schraffiert und damit auf dem Papier Figuren wie aus Puzzleteilen hervortreten lässt, ahnt er wohl nicht, dass dies der Beginn seiner wohl erfolgreichsten Werkgruppe wird. Im Sommer des gleichen Jahres sieht er in diesen meist auf Rot, Blau, Weiß und Schwarz reduzierten Arbeiten aber bereits das Potenzial für einen Neuanfang und gibt ihm den Namen „L'Hourloupe“. Ein erfundenes Wort, das wie alle von ihm verfassten Texte, die er oft in einer lautmalerischen Sprache schreibt, laut gelesen werden sollte. Auch die gurgelnden Klänge wecken Assoziationen, nicht nur die in den Buchstaben enthaltenen französischen Begriffe (hier entourloupe, hurler, houppe, loup, auf Deutsch Trick, Heulen, Büschel oder Wolf), die dabei natürlich auch mitspielen und das Denken anregen.

Stilbrüche scheinen ein Markenzeichen des 1901 in Le Havre geborenen Sohns eines Weinhändlers zu sein, der erst nach einigen Umwegen 1942 die Pariser Kunstszene betritt. Diese Wechsel dokumentiert der gegen jede Sehgewohnheit rebellierende Künstler in sorgfältig nach Gruppen sortierten Bänden seines Werkverzeichnisses. Zunächst beschäftigt sich der auch literarisch und philosophisch ambitionierte Autodidakt intensiv mit der Materialität der malerischen Mittel. Völlig organisch wechseln dabei figurative und abstrakte Phasen einander ab, bleiben aber selbst im Ungegenständlichen immer konkret. 1962 verlässt Dubuffet diese Erdgebundenheit und entwickelt ein paralleles Universum, das er so erklärt: „Im Hourloupe-Zyklus werden die Phänomene der materiellen Welt in derselben Schrift dargestellt, wie die darauf bezogenen Phantasiebilder der geistigen Welt, sodass sie zusammen eine einheitliche Struktur bilden, in der sie sich gegenseitig durchdringen und nicht mehr zu unterscheiden sind.“

Diese Werkphase dauert bis 1972 an, die Puzzleteile wachsen, erobern auch die dritte Dimension und geraten konsequent sogar in Bewegung. Heute würde man diese artifiziellen Landschaften von Dubuffet wohl immersiv nennen. „Hourloupe“ macht den bis heute polarisierenden, aber damals längst anerkannten Künstler zu einem internationalen Star, dessen Werke Höchstpreise erzielen. Und all das steckt bereits im kleinen Kerlchen dieser Gouache.

44^R Jean Dubuffet

Le Havre 1901 – 1985 Paris

„Personnage des ‚Légendes‘“. 1962

Gouache auf festem Papier. 49,7 × 33,3 cm

(19 5/8 × 13 1/8 in.). Unten links mit Deckweiß gewidmet,

signiert und datiert: à Werner Schenk J. Dubuffet 62.

Rückseitig mit Kugelschreiber in Blau bezeichnet und

datiert: DG 94 17 mars 62. Auf der Rückpappe mit

Feder in Schwarz erneut bezeichnet und datiert: D. G.

94 17 mars 1962. Werkverzeichnis: Loreau XIX/335.

[3140] Gerahmt.

Provenienz

Werner Schenk, Basel / Privatsammlung, Schweiz

(vom Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 180.000–240.000

USD 212,000–282,000



45 Serge Poliakoff

Moskau 1900 – 1969 Paris

„Composition abstraite“. 1962

Öl und Tempera auf Leinwand. 88,8 × 116 cm
(35 × 45 5/8 in.). Unten rechts signiert: Serge Poliakoff.
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz bezeichnet: Ne pas
vernir couleur procédé fresque. Werkverzeichnis:
Poliakoff 62-40. [3158] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Boulakia, Paris / Galerie Hans Mayer, Düsseldorf / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1981 bei Hans Mayer erworben)

EUR 120.000–180.000

USD 141,000–212,000

Auf der Rückseite unserer „Composition abstraite“ vermerkt der Künstler mahndend: „Ne pas vernir couleur procédé fresque“, was übertragen so viel heißt wie: nicht festigen (firnissen) – Fresko-Technik! Serge Poliakoff verwendet die Freskotechnik – Malerei auf frischem Putz – nicht im herkömmlichen Sinne, doch ähnelt seine Art und Weise, Farben aufzutragen, bisweilen diesem handwerklichen Charakter und erzeugt damit jene feine Mattigkeit der Oberfläche, die der Künstler meisterhaft umzusetzen weiß. Was Serge Poliakoff auf jeden Fall vermeiden möchte, ist die Unart von Restauratoren, seine Bilder aus konservatorischen Gründen zu firnissen – ein zweifelhafter Schutz, der nicht nur die Farbgebung, sondern auch die physische Begegnung mit dem Werk empfindlich stört. Unsere in vier Farben entwickelte Komposition „au procédure fresque“ gehört zu den eher seltenen Schöpfungen, für die der Künstler vor allem die Tempera-Technik (die Technik der Freskanten) verwendet. Sein experimenteller Umgang mit Tempera führt hier zu einer besonders bewegten, lebendigen Oberflächenbeschaffenheit mit deutlich sichtbaren ausdrucksfördernden Pinselspuren in den jeweiligen Farbfeldern. Der Akt der Malerei in seinem unverwechselbar eigenen Charakter wird also physisch sichtbar; die dabei auftretenden, nuancierten Abstufungen der Farben heben die Spannung und Dynamik in dieser einzigartigen Komposition.

Nach figürlichen Anfängen präsentiert der in Moskau geborene Serge Poliakoff 1938 sein erstes abstraktes Werk im Salon des Indépendants in Paris und findet in den darauffolgenden Jahren zu seiner ganz individuellen, charakteristischen abstrakten Malerei der klar konturierten, sich sanft verzahnenden Farbfelder. Mit diesen subtil abgestimmten, frei erfundenen Farbkompositionen erarbeitet sich der Künstler eine herausragende Position in der europäischen Farbfeldmalerei. Poliakoffs Œuvre entspricht in jeder Hinsicht dem damals vorherrschenden Zeitgeist, und auch deshalb zählt man ihn zu den wichtigsten Akteuren der sogenannten Nouvelle École de Paris, deren Vertreter, darunter Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Hans Hartung oder Pierre Soulages, insbesondere durch ihre große Weiterentwicklung und ihr Vorantreiben der abstrakten Malerei in Paris miteinander verbunden sind.

MvL







46 Hans Uhlmann

1900 – Berlin – 1975

Arbeitsmodell zur Plastik vor der Deutschen Oper in Berlin.
1960/61

Stahl. 47 × 18,8 × 9 cm (18 ½ × 7 ¾ × 3 ½ in.). Werkverzeichnis: Nicht bei Lehmann-Brockhaus (vgl. Lehmann-Brockhaus 190 und 191). Unikat. [3073]

Provenienz

Dieter Ehlers, Inspizient an der Deutschen Oper Berlin
(vom Künstler erhalten) / Privatsammlung, Berlin

EUR 20.000–30.000

USD 23,500–35,300

Das Werk ist ein Arbeitsmodell für die Großplastik vor der Deutschen Oper in Berlin. Ein weiteres, größeres Modell von zwei Meter Höhe befindet sich im Kunstmuseum Bonn.

Hans Uhlmann zählt zu den bedeutendsten Bildhauern der deutschen Nachkriegszeit. Er nahm teil an Ausstellungen im New Yorker MoMA, im Stedelijk Museum in Amsterdam und im Museum of Fine Arts in Montreal. Seine konstruktivistischen Stahlplastiken wurden auf der Biennale von São Paulo gezeigt, auf der Venedig Biennale und der Triennale in Mailand. Viermal war Hans Uhlmann auf der Documenta vertreten, einmal davon – 1977 – postum.

Um 1960 erhielt der Künstler den Auftrag, ein großes Werk anzufertigen, das vor der neuen Deutschen Oper in Berlin aufgestellt werden sollte. Er schuf eine Plastik, die „monumental, aber auch leicht und anmutig wirkte“ (Jörg Kuhn). Wer möchte, könnte in der Form ein Fantasievogelwesen erkennen, es ist aber auch jede andere Lesart möglich. Nüchtern betrachtet, besteht die Komposition aus zwei Vertikalen und einer mehrfach geknickten und gefalteten abstrakten Formation ungefähr in der Mitte der Plastik.

In den Jahren zuvor hatte Uhlmann formal sehr komplexe Werke entworfen. Eines davon steht seit 1958 im Berliner Hansaviertel, dem Schauplatz der Interbau vom Jahr zuvor: Mit ihren „Beinen“, die aussehen wie Abschussrampen für Raketen, mit ihren Kugeln und Stangen, die in alle Richtungen weisen, erinnert diese Skulptur an ein Planetenmodell. Die Großplastik, die man noch heute vor der Deutschen Oper sehen kann, ist im Vergleich dazu minimalistischer. Es scheint, als habe Uhlmann hier seine Kräfte gebündelt, konzentriert, auf das Wesentliche reduziert. UC



Die Deutsche Oper in der Bismarckstraße, Berlin



47 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Um drei rote Punkte“. 1950

Öl auf Leinwand. 70 × 105 cm (27 ½ × 41 ¾ in.). Unten rechts signiert und datiert: Nay. 50. Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert: Nay - Um 3 rote Punkte - 1950. Auf dem Schmuckrahmen ein Etikett der Galerie Orangerie-Reinz, Köln. Werkverzeichnis: Scheibler WV-S 527 (Online-Werkverzeichnis). [3033] Gerahmt.

Provenienz

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

EUR 180.000–250.000

USD 212,000–294,000

Ausstellung

E. W. Nay. Ölgemälde, Aquarelle und Graphiken. Lübeck, Overbeckgesellschaft; Bremen, Kunstverein in Bremen in der Kunsthalle Bremen, und Frankfurt a. M., Frankfurter Kunstverein Steinernes Haus, 1953, ohne Kat.-Nr. / E. W. Nay. Berlin, Galerie Springer, 1954, Kat.-Nr. 1 / Klang im Bild – das Phänomen der Musik in der Bildenden Kunst. Rüsselsheim, Kunst- und Kulturstiftung Opelvillen Rüsselsheim, 2007, o. Kat.-Nr.

Literatur und Abbildung

Galerie Orangerie-Reinz (Hg.): Galerie Orangerie-Reinz, Köln 1990. Köln, Galerie Orangerie-Reinz, 1990, Abb. S. 59 / Weltkunst. Jg. 60, H. 15, 1.8.1990, Abb. Titelbild

Die relativ kurze Periode der „Fugalen Bilder“ von 1948/49 bis 1951 erweist sich für Nay als eine Zeit der geistigen Klärung und Ordnung. Mit Aufnahme des Ornamentalen als bildnerischer Gestaltungsform gewinnt die Farbe an Bedeutung, in ihrer ästhetischen Erscheinung wird sie zu einem bestimmenden Stilmerkmal dieser Zeit. Nay bildet Farbkonstellationen, deren Wertigkeit die Bildfläche ordnet. Dies ist eine Entwicklung, die sich weiter fortsetzt in zunehmend ornamental gegliederten Flächen aus ungegenständlichen, aber benennbaren Formen: Schleifen, Linien und wie hier drei titelgebenden roten Punkten.

Nays theoretischer Ansatz ist die Analyse von Farb- und Flächenvariationen mit der Folge, die Binnenstruktur der Farbformen immer mehr aufzugeben, sich wegzubewegen vom Expressiven zugunsten einer Wiederaufnahme von geklärten, disziplinierten und rein chromatischen Farbflächen. Diese sind eingefasst von schwarz- oder buntfarbigen Linien, die wie Stege in ihrer Gesamtheit die Komposition umschreiben und Zellen für Farben bilden – ein konstruktives Prinzip, ein ausbalanciertes Gerüst aus Farbflächen und die Komposition rhythmisierenden Linien, gleichermaßen als Verbindungs- oder Begrenzungslinien. Nay variiert ein Muster aus Kreis- und Augenformen, Rauten- und Schweifformen über kontrastierenden, monochrom oder prismatisch unterteilten Farbflächen. Scheinbar geordnet, aber dennoch ohne Ziel schlingen sich Linien, bilden sich durch Kreuzungen und Begegnungen Farbinseln, welche ordnend das kompositorische Gleichgewicht aufnehmen.

„Es entsteht Plastik, ohne daß plastische Illusionen entstehen“, so Nay über den Gestaltwert seiner Farben (E. W. Nay an den Kunsthistoriker Alfred Hentzen am 14. Mai 1950). Mit dem von ihm erfundenen Farb- und Formenkanon spricht Nay wie kaum ein anderer Zeitgenosse den Betrachter über den Klang der Farbe an, provoziert Gefühle von Harmonie oder Dissonanz mit seinen intuitiven Farbkompositionen, die – je nach Kälte und Wärme, je nach Klang und Schönheit – einen Eindruck von vollendeter Ausgewogenheit erzeugen.

MvL



48 Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

„Mit zwei Lineamenten“. 1938

Öl auf Leinwand. Auf Leinwand aufgezogen.
43,2 × 33,5 cm (17 × 13 ¼ in.). Unten rechts mit
Feder signiert und datiert: Baumeister 38.
Werkverzeichnis: Nicht bei Beye/Baumeister.
Das Gemälde wird aufgenommen in den
Nachtrag des Werkverzeichnisses der
Gemälde von Willi Baumeister von Peter Beye
und Felicitas Baumeister unter der Nr. 815.
[107] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Europa

EUR 50.000–70.000

USD 58,800–82,400

Ausstellung

20 Jahre Frankfurter Kunstkabinett Hanna
Bekker vom Rath. Gemälde, Aquarelle, Zeich-
nungen, Druckgraphik und Plastik des XX.
Jahrhunderts. 10. Katalog. Frankfurt a. M.,
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom
Rath, 1967, Kat.-Nr. 6, m. Abb.

Literatur und Abbildung

Auktion 121: Moderne Kunst des neunzehnten
und zwanzigsten Jahrhunderts. Bern, Kornfeld
und Klipstein, 1.1.1966, Kat.-Nr. 40, Abb. Tf. 38 /
Auktion 896: Moderne und Zeitgenössische
Kunst. Köln, Lempertz, 29.11.2006, Kat.-Nr. 15,
m. Abb. / Auktion 330: Ausgewählte Werke. Ber-
lin, Grisebach Auktionen, Kat.-Nr. 31, m. Abb.

Spielerische Linien, Umrisse, Körper, ein gelber Kreis, der eine Sonne sein könnte: Auf diesem Gemälde von Willi Baumeister ist alles angedeutet und nichts bestimmt. Figuren, Gegenstände, Landschaften tauchen auf, um sich den nächsten Moment wieder ins Vage zurückzuziehen. Der Künstler malte „Mit zwei Lineamenten“ 1938, also am Vorabend des Zweiten Weltkrieges. Aber davon ist auf diesem Bild nichts zu sehen: Es lässt Raum und Zeit hinter sich und existiert nur aus sich heraus.

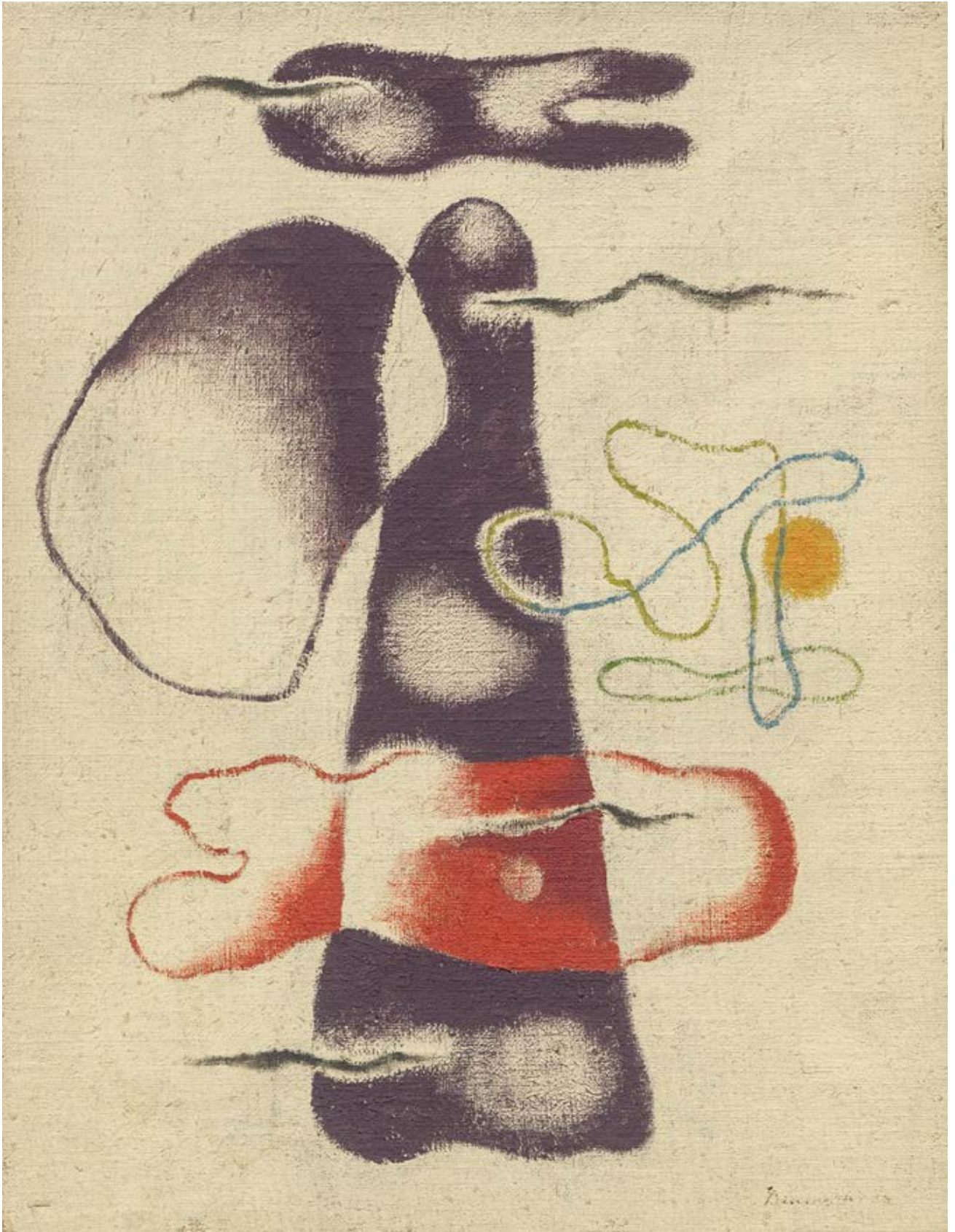
Ein paar Jahre später schrieb er in der Isolation auf der Schwäbischen Alb sein berühmt gewordenes Traktat „Das Unbekannte in der Kunst“. Darin heißt es: „Die leeren Kalenderblätter füllen sich mit den Hieroglyphen des geschehenden Lebens. Der anbrechende Tag gleicht dem Werden eines Werkes, das die Arabesken der Kunst gleich farbigen Augenblicken aneinanderreicht. Die Rätsel der Welt werden bildhaft im Entstehen“ (Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947, zit. nach Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998, Bd. 2, S. 753).

In diesem hellstichig formulierten Aufsatz griff Baumeister Gedanken des gerade entstehenden Existenzialismus auf und verband sie mit Ideen, die man in fernöstlichen Religionen wie dem Hinduismus oder dem Buddhismus findet.

Das Gemälde „Mit zwei Lineamenten“ fügt sich ideal in diese Vorstellungswelt. Es beweist, dass Baumeister sich damit schon intensiv beschäftigte, lange bevor er „Das Unbekannte in der Kunst“ zu Papier brachte.

Aus diesen Gründen ist auch Vorsicht angebracht, wollte man ein Bild wie „Mit Lineamenten“ konkret interpretieren. Die Formen, Figuren, Landschaften, die man darauf zu erkennen glaubt, könnten auch alles andere sein als das. „Der Künstler“, so notiert Baumeister in „Das Unbekannte in der Kunst“, „produziert seine bedeutenden Werte ohne Erfahrung, ohne Nachahmung. Das Genie ‚kann‘ nichts und nur damit alles“ (a.a.O.).

Virtuos hat Baumeister auf diesem Gemälde dreidimensionale Schatten angelegt, Hinweise gegeben und Indizien gestreut. Doch sie sind wie ein nächtlicher Traum, der einem im Moment des Erwachens entgleitet. UC





Mario von Lüttichau **Fläche, Scheibe, Bewegung:** **E. W. Nays poetische Abstraktion „Metagrau“**

Die Spannung zwischen den Hell-Dunkel Tönen im Grau ist hier besonders auffallend und wird von E. W. Nay provokant zelebriert. Im Dunkel der Grautöne tauchen blitzend ein kräftiges Rot und eisernes Blau auf, auch ein klares Grün wird von elegant grauen Scheiben umschmeichelt, vielleicht sogar etwas verdeckt. Das hier dominante Grau zeichnet dennoch deutliche Spiralen in den pastos aufgetragenen Kreisformen nach und eröffnet dabei eine interessante drehende Bewegung, für Nay wohl ein Moment, in dem er die Konsequenz der Ordnung aufzugeben scheint, sich in seiner sonst so vehementen Aufführung zurückzieht, etwas innehält und zur Ruhe zu kommen scheint. Das Grau als souverän eingesetzte Farbe, als Kompensation für einen farbigen Grundklang verbreitet eine kontemplative Haltung und evoziert meditative Stimmung. Mit dieser eher selten anzutreffenden Farbkonstellation „Metagrau“ eröffnet sich Nay in seiner virtuos-ten Erkundung von Farben einen Ausblick auf ein neues Feld, erfindet dabei Zeichen als besonders wirksame Form.

„Um der Fläche wegen und um Figuration zu vermeiden“, so der Künstler, „wird die Scheibe zuweilen in die Fläche stark aufgelöst und im Malen Gefundenes – das ist meine Definition des Automatischen – geltend gemacht – um der vorn zu haltenden Fläche sowie des Wechsels der Strukturen wegen. Die Scheibe bleibt aber ganz und gar das wesentliche Flächenmittel weiterhin“, schreibt Ernst Wilhelm Nay am 12. Mai 1960 an seinen Freund Werner Haftmann, den damaligen künstlerischen Leiter der documenta, und resümiert: „Die Scheibe ist Ganzheit, Stilmittel dadurch, das ist ihr Geheimnis, das nicht ausgesagt werden darf. So aber können Heil und Unheil miteinander toben. Hier lüfte ich mit diesen Worten etwas den Vorhang vor dem, was über meine Malerei hinausgeht“ (zit. nach: E. W. Nay. Lesebuch, Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Köln 2002, S. 196).

Das Gelingen dieser neuen, von Nay seither mehr denn je auch in farbtheoretischen und methodischen Reflexionen dokumentierten Ausrichtung seiner Kunst zeigt eine große Souveränität im Umgang mit den künstlerischen Mitteln. Nay steht damals fast symbolisch für die Auseinandersetzung zwischen Figuration und Abstraktion, und auch der zeitgleich einsetzende Erfolg des Malers mag dazu beigetragen haben, dass die zentrale Werkperiode der „Scheibenbilder“ die mit Abstand längste innerhalb von Nays Œuvre geworden ist.

49 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Metagrau“. 1960

Öl auf Leinwand. 150 × 100,5 cm (59 × 39 5/8 in.). Unten rechts signiert und datiert: Nay 60. Rückseitig signiert: Nay. Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert: NAY – „METAGRAU“ – 1960. Dort auch Etiketten der Ausstellung Rio de Janeiro 1960 (s.u.) und der Galerie Orangerie-Reinz, Köln. Werkverzeichnis: Scheibler WV-S 962 (Online-Werkverzeichnis). [3033] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Orangerie-Reinz, Köln / Privatsammlung, Hessen

EUR 150.000–200.000

USD 176,000–235,000

Ausstellung

Arte Alemana desde 1945. Rio de Janeiro, Museo de Arte Moderna, 1960, Kat.-Nr. 157 / E. W. Nay – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen von 1932 bis heute. Frankfurt a. M., Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, 1960, Kat.-Nr. 32 / Ernst Wilhelm Nay. Köln, Galerie Orangerie-Reinz, 1981, o. Kat.-Nr., m. Abb.

Literatur und Abbildung

Galerie Orangerie-Reinz (Hg.): Galerie Orangerie-Reinz, Köln 1990. Köln, Galerie Orangerie-Reinz, 1990, Abb S. 55 / John-Paul Stonard und Pamela Kort: Ernst Wilhelm Nay. London, Rinding House, 2012, S. 118, Abb. S. 131



50 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Bergsee“ (Schweiz).

Aquarell auf Japan. 34,8 × 48,4 cm (13 ¾ × 19 in.).
Unten rechts mit Tuschfeder signiert: Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.3527 im Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3117] Gerahmt.

Provenienz

Udo und Mania Bey, Sarlhusen (1972 bei R. N. Ketterer, Campione d'Italia, erworben) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 80.000–120.000

USD 94,100–141,000

Es mag verwundern, dass der Norddeutsche Emil Nolde zeit seines Lebens mit der Schweiz und ihrer Bergwelt eng verbunden war. Doch bereits 1892 – im Alter von 24 Jahren – wurde er nach einer Ausbildung zum Holzbildhauer und Zeichner am St. Galler Industrie- und Gewerbemuseum Lehrer für gewerbliches Zeichnen. Der spätere Jurist Hans Fehr war hier einer seiner Schüler. Durch gemeinsame Interessen und ausgiebige Bergtouren entwickelte sich eine enge Freundschaft, die auch nach dem Ende von Noldes St. Galler Lehrtätigkeit im Jahr 1897 fortbestand und heute durch einen regen Briefwechsel dokumentiert ist.

Schon im Juli 1894 schwärmte Nolde in einem Brief aus St. Gallen in die Heimat: „Man findet hier noch die Natur in ihrer Ursprünglichkeit, ungekünstelt und mächtig. Stolz streben die Schneeberge zum Himmel empor, die Felswände glühen, die grünen Matten sind belebt [...] und die Gletscherbäche stürzen schäumend, tosend dem Tale zu“ (zit. nach: Emil Nolde: Das eigene Leben. Köln 1988, 6. Auflage, S. 122).

Doch erst viele Jahre später ergab sich für ihn die Gelegenheit, diese Naturschönheit auch im Bild festzuhalten, denn ab 1924 fand Hans Fehr in Muri bei Bern seinen Lebensmittelpunkt. Das Ehepaar Nolde besuchte Fehr mit seiner Frau Nelly und deren drei Söhnen in der Schweiz zumeist in den Monaten März/April der Jahre 1927, 1928, 1933, 1938 und 1939. Unser Aquarell wird bei einem dieser Aufenthalte entstanden sein. Es ist bemerkenswert, dass in Noldes Schaffen kein einziges Ölbild mit einer Ansicht der Schweizer Bergwelt existiert. Dieses Motiv war allein seiner meisterlichen Aquarelltechnik vorbehalten.

Dargestellt ist der Blick über einen spiegelglatten Bergsee, an dessen gegenüberliegendem Ufer sich eine dunkel bewaldete Hügelkette erhebt. In der Ferne sind schneebedeckte Berge zu erkennen, deren Weiß mit dem vereinzelter Wolken am ansonsten tiefblauen Himmel verschmilzt. Diese zunächst nüchtern erscheinende Szenerie verwandelt Nolde mittels seiner einzigartigen Aquarelltechnik in einen Rausch der Farben. Der ruhig daliegende See spiegelt das Blau des Himmels sowie den dunkelvioletten Waldstreifen mit seinen durch feine Pinselstriche nur angedeuteten Baumwipfeln in die untere Bildhälfte. Einen weiteren kühlen Farbton fügt Nolde mit dem Türkis der Uferzone im Vordergrund hinzu. Die einzige warme Farbe – ein zartes Gelb – bildet das von der weißen Schneefläche links oben reflektierte Sonnenlicht auf der Wasserfläche. Das strahlende Weiß von Wolken und Schnee erzeugt Nolde, wie häufig in seiner Aquarellmalerei, nicht etwa durch Farbauftrag, sondern mittels Aussparung des weißen Papiergrundes. Die hier beim Verlaufen der blauen Aquarellfarbe entstandenen strahlenförmigen Strukturen vermitteln den Eindruck von aufgewirbeltem Schnee auf den Gipfeln oder auch gleißender Helligkeit an einem klaren, kalten Sonnentag. AF



51 Max Klinger

Leipzig 1857 – 1920 Großjena b. Naumburg

Brustbild einer jungen Frau. Vor 1913

Kohle und Gouache in Weiß und Rosa auf chamoisfarbenem Papier. 45,3 × 39 cm (17 7/8 × 15 3/8 in.). Unten rechts mit Bleistift gewidmet und signiert: Herrn Sparkuhle Mit bestem Gruß u. Dank Ihr M. Klinger. Rückseitig: Entwurf für das Titelbild des Mappenwerks „SECESSION. Eine Sammlung von Photogravuren nach Bildern und Studien von Mitgliedern des Vereins Bildender Künstler Münchens“, Berlin: Photographische Gesellschaft, 1893 (Singer 286). Dort auch der Stempel der Sammlung Philipp Johann Sparkuhle (Lugt 2302). [3201]

Provenienz

Philipp Johann Sparkuhle, Bremen (vom Künstler erhalten, seitdem in Familienbesitz)

EUR 18.000–24.000

USD 21,200–28,200

Wir danken Kevin Fickert, Kunsthalle Bremen, für freundliche Hinweise.

Das Brustbild einer jungen Frau weist Klinger als herausragenden und zugleich modernen Porträtisten aus. Während ihr Kopf mit ernsten Gesichtszügen und hochgesteckter Frisur detailliert ausgearbeitet ist, sind ihr Kleid mit breitem Volantkragen und der landschaftliche Hintergrund nur skizzenhaft angedeutet. In typisch Klingerscher Manier setzen zarte Pinselstriche in Weiß leichte Lichtreflexe im Gesicht. Ein diffuser Farbauftrag zu beiden Seiten des Kopfes betont dessen Plastizität.

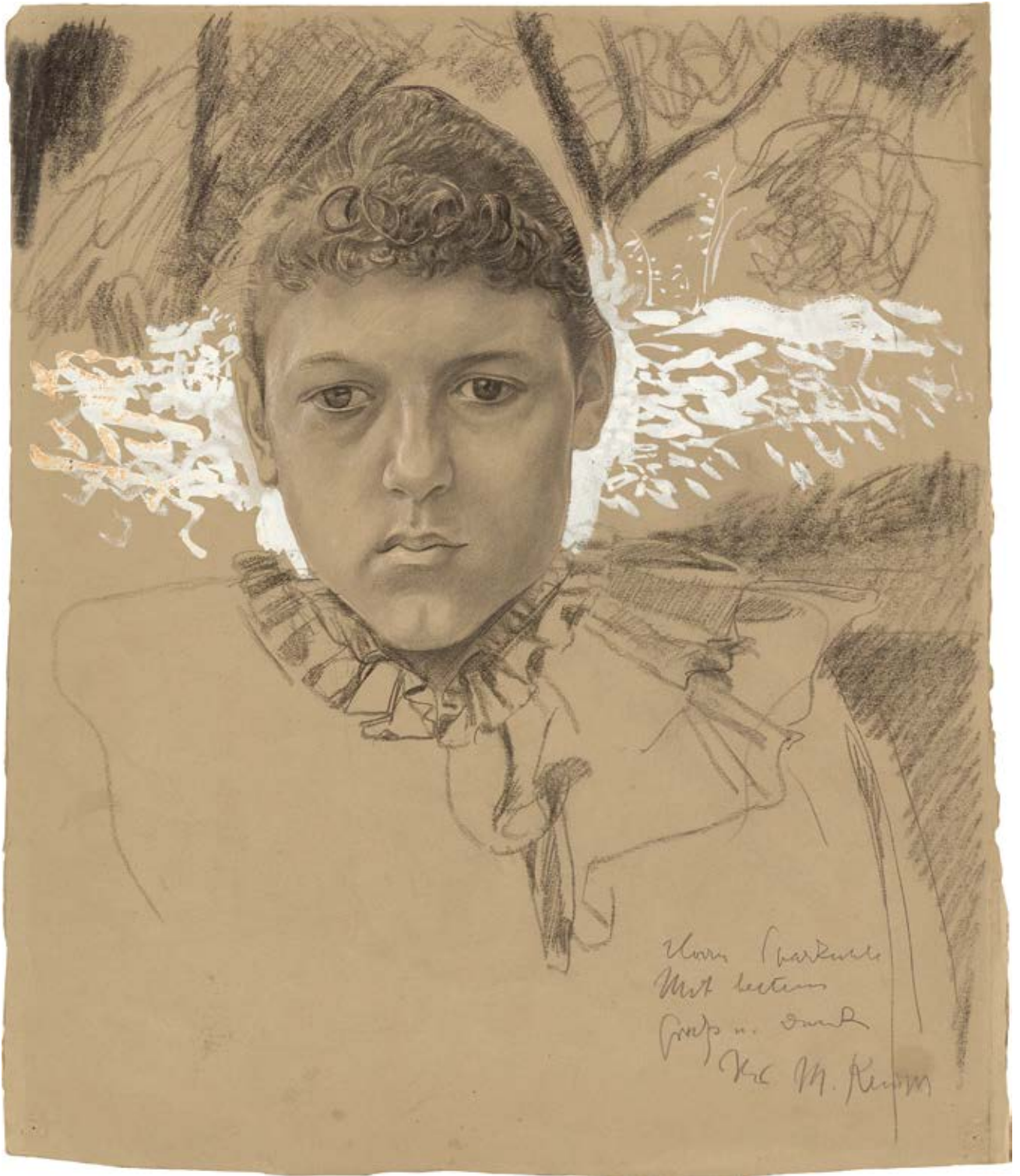
Klinger hat das Blatt Philipp Sparkuhle (1860–1939) gewidmet. Der Bremer Kaufmann und Kunstsammler trat seit dem Ausstieg aus der väterlichen Firma als Privatmann auf und war Vorstandsmitglied im Kunstverein Bremen. Wohl über dessen langjährigen Vorsitzenden H. H. Meier jun. hatte er 1893 Klinger persönlich kennengelernt, der gerade von einem mehrjährigen Rom-Aufenthalt nach Leipzig zurückgekehrt war. Sparkuhle war ab 1896 in die Herausgabe von Klingers Grafikfolge „Vom Tode II“ durch die Verbindung für historische Kunst involviert, deren Vorsitz Meier viele Jahre innehatte und der er selbst 1898 beitrug.

Sparkuhle engagierte sich für die frühe moderne Kunstbewegung. Er war Mitglied der Genossenschaft PAN, des Deutschen Künstlerbundes und unterstützte ab 1908 den von Klinger gegründeten Verein Villa Romana. Seine Kunstsammlung umfasste etwa 200 Gemälde und Grafiken vorwiegend deutscher Künstler, neben Menzel und Böcklin vor allem moderate Sezessionisten wie Stuck, Habermann, Thoma. Im Vorwort seines Sammlungskatalogs von 1913 wandte er sich dann aber vehement gegen die „modernste exzentrische Kunst“. Bereits 1911/12 hatte er im Bremer Kunststreit, ausgelöst durch den Ankauf eines Gemäldes von van Gogh, die konservative Position seines Künstlerfreundes Carl Vinnen vertreten, während Klinger sich an der Seite des Kunsthallendirektors Pauli positionierte.

Es ist nicht bekannt, wer die Dargestellte ist. Bislang gibt es keinen Hinweis darauf, dass sie aus dem familiären Umfeld Sparkuhles stammt, der erst spät geheiratet hat und kinderlos blieb. Ein Verzeichnis der Grafiken seiner Sammlung von 1948 im Archiv der Kunsthalle Bremen listet unter drei Klinger-Werken eine Kreidezeichnung „Brustbild eines jungen Mädchens“ auf, die mit dem hier besprochenen Blatt identisch sein dürfte.

Hinweise auf die zeitliche Einordnung gibt die Rückseite des Blattes. Sie zeigt das in einen Rahmen gesetzte und mit SECESSION überschriebene Schulterbild einer weiblichen Figur mit senkrecht erhobenen rechten Arm. Hierbei handelt es sich um einen Entwurf für das Titelbild eines Fotogravuren-Mappenwerks der Münchner Secession, das die Vereinigung 1893, dem Jahr, in dem auch Klinger Mitglied wurde, in zwei verschiedenen Auflagen herausgab. Ob die Porträtzeichnung mit dem Secessions-Titelblatt (Singer 286) in Verbindung steht, ist unklar. Die Gesichtszüge beider Frauenfiguren unterscheiden sich stark. Der Entwurf legt aber nahe, auch das Porträt in diese Zeit zu datieren.

Dr. Conny Dietrich



Miss Charlotte
West lecture
Group in sand
The M. K. K.

52 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Paar (Mann und Frau)“ aus „Phantasien“. 1931/1935

Aquarell über Tuschfeder auf Japan. 25 × 33,6 cm (9 7/8 × 13 1/4 in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert: Nolde. Rückseite: Doppelbildnis. Aquarell. Mit einer Expertise von Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 17. März 2008 (in Kopie). Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.2807 im Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen [3180] Gerahmt.

Provenienz

Alfred und Anne Hentzen, Hannover/Hamburg / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen / Privatsammlung, Schweiz / Privatsammlung, Rheinland (2008 bei Kornfeld, Bern, erworben)

EUR 60.000–80.000

USD 70,600–94,100

Ausstellung

Emil Nolde. Aquarelle aus den Jahren 1894–1956. Frankfurt a. M., Frankfurter Kunstverein, 1967, Kat.-Nr. 92, m. Abb. Tf. 10 / Emil Nolde. Die Kraft der Farbe. Aquarelle und Grafiken, Galerie- und Künstlerhaus Spiekerroog, 2009

Literatur und Abbildung

Auktion: 150 ausgewählte Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts. Bern, Galerie Kornfeld, 6.6.2008, Kat.-Nr. 103, m. Abb.

Das Fantastisch-Groteske war seit je ein Wesenszug in Noldes künstlerischem Schaffen. Der Maler stellte sich mit diesen eigenwilligen Arbeiten in die Tradition von großen Vorläufern wie Hieronymus Bosch, Jacques Callot, Francisco de Goya und James Ensor. Die Bergpostkarten aus St. Gallen, entworfen zwischen 1895 und 1897, belegen sein frühes Interesse an abgründigen Themen und Motiven ebenso wie Noldes erstes Ölbild der „Bergriesen“ von 1895/96. An diesen Werkkorpus schließen sich auch die Reihe der radierten „Phantasien“ von 1905 und die 1919 auf der Hallig Hooge entstandenen visionären Aquarelle mit skurrilen Paaren und Begegnungen an.

1923 entstehen in seinem Atelier wieder einige singuläre Ölbilder, die grotesk deformierte, menschenähnliche und zugleich tierhaft anmutende Gestalten abbilden. Unbestrittene Höhepunkte in seinem Werk sind jedoch die Aquarelle der „Phantasien“ aus den Jahren 1931 bis 1935 und die mehr als 1.800 Blätter umfassende Folge der kleineren „Ungemalten Bilder“ (1938 bis 1945). Die Gestalten fand Nolde bei diesen Aquarellen auf unkonventionelle Weise: Denn zunächst sind die Gestalten und Wesen, die man dort sieht, reine Zufallsprodukte, geboren aus dem freien Fluss der Farben auf saugfähigem Japanpapier und in dem Stadium noch diffus und formlos. Erst im letzten Arbeitsschritt treten sie deutlicher hervor, vom Künstler akzentuiert mit schwarzer Tuschfeder und zusätzlicher farblicher Betonung.

Unser Aquarell „Paar (Mann und Frau)“ ist ein eindrucksvolles Beispiel für die Meisterschaft, welche Nolde in dieser Maltechnik erlangte. Sie hält die Augen geschlossen, wirkt selbstbewusst und in sich ruhend, er blickt sinnend, ja fast grüblerisch in die Ferne. Das intensive Blau ihrer Gewänder und die rotbraunen Haare sind formale Elemente, die beide verbinden. Doch es existieren im Bild auch solche, die sie trennen: Der kühle Farbton ihres Antlitzes signalisiert Abgeklärtheit und Selbstkontrolle, während sein rötlicher Teint Erregbarkeit und Impulsivität ausstrahlt.

Nolde hatte schon immer eine Vorliebe für solch gegensätzliche Menschenpaare. Sie scheinen so unterschiedlich und unvereinbar und sind dennoch zusammen, als ergänzten sie sich in ihren Stärken und Schwächen. Und ist es Zufall, dass die Gesichter unseres Paares im Zusammenspiel mit den Gewandkragen die Form eines Herzens bilden? Die Rückseite des Aquarells zeigt die ganz ähnliche Darstellung eines Paares, die Nolde aber nicht zu Ende geführt hat. Es ist nicht ungewöhnlich für den Maler, dass er solche Blätter dann kurzentschlossen umdrehte und die durchschimmernden Farben, ohne zu zögern, für ein neues Bild nutzte. Dem Künstler derart ungeschönt beim Arbeitsprozess zusehen zu können, verleiht diesem Werk zusätzlich großen Charme.

AF



Rückseite



53 Max Pechstein

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

„Kalter Nachmittag“ (Leba). 1921

Öl auf Leinwand. 80 × 100 cm (31 ½ × 39 ¾ in.). Unten links signiert: HMPechstein. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz datiert, betitelt und signiert: 1921 (13 Kalter Nachmittag HMPechstein. Werkverzeichnis: Soika 1921/7. [3117] Gerahmt.

Provenienz

Galerie van Diemen, Berlin (1922) / Galerie Lutz & Co., Berlin (ca. 1922/23) / Hans von Meyenburg, Zürich (ab ca. 1923, bis 2005 in Familienbesitz) / Privatsammlung, Europa / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 200.000–300.000

USD 235,000–353,000

Ausstellung

Max Pechstein. Zürich, Kunsthaus, 1923, Kat.-Nr. 64 / Ausländische Kunst in Zürich. Zürich, Kunsthaus, 1943, Kat.-Nr. 368

Literatur und Abbildung

Karl Scheffler: Max Pechstein. Bilder. In: Kunst und Künstler, Jg. 20, Heft 5, Berlin 1921/22, S. 158–166, Abb. S. 158 / Max Osborn: Max Pechstein. Berlin, Propyläen-Verlag, 1922, Abb. S. 208

„Im April 1921 machte ich mich allein, nur mit dem nötigsten Material im Rucksack, auf die Suche. Ich hatte der Karte nach in Ostpommern eine ähnliche Nehrung zwischen dem Leba-See und der Ostsee ausfindig gemacht. Zu Fuß streifte ich die Ostseeküste, nach Westen marschierend, ab. Ich entschloß mich zuletzt, in Leba mein Standquartier zu errichten“, berichtet Max Pechstein von der Suche nach einem Ersatz für den Ferienort in Nidden, den er durch die Abtretung Niddens an das Völkerbund-Mandatsgebiet Memelland nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr aufsuchen konnte. Er notiert weiter: „Die darauffolgenden Jahre blieb es dabei, und ich habe es nicht bereut“ (Max Pechstein: Erinnerungen, Wiesbaden 1960, S. 107f.). Tatsächlich reiste Pechstein in den kommenden 24 Jahren immer wieder nach Leba und die abwechslungsreiche Landschaft der Region wurde ihm über viele Jahre zum wichtigen Schaffensort.

Doch zurück zum ersten Aufenthalt in Leba 1921: Von Anfang April blieb Pechstein – mit wenigen Unterbrechungen – bis Mitte Oktober des Jahres dort. Mit großer Schaffenskraft – sicherlich auch beflügelt von der Verliebtheit zu Marta, die er am neuen Ferienort kennengelernt hatte und zwei Jahre später heiraten sollte – entstanden hier zahlreiche Gemälde. So auch unser farbstarkes Bild der Küste: Von einer Düne geht der Blick auf die Mole von Leba. Zwei Spaziergänger – zu dunklen Silhouetten stilisiert – streifen am Strand der pommerschen Ostsee entlang. Das grünblaue Meer ist nur leicht bewegt. In breiten Strahlen bricht das Sonnenlicht zwischen dunklen Wolken hervor. Die Sonne wird von der blaugrünen Wasseroberfläche reflektiert, doch vermag sie an diesem kühlen Nachmittag nicht zu wärmen. In feinen Farbnuancen komponiert Max Pechstein ein Bild von großer Ausgewogenheit. Das in rhythmischen Bändern gesetzte Dünengras, die Sonnenstrahlen und der Turm am Ende des Piers leiten den Blick des Betrachters.

Ende des Jahres präsentierte Pechstein die Ausbeute seines Aufenthalts in Leba in einer viel beachteten Ausstellung in der erst wenige Jahre zuvor eröffneten „Galerie der Lebenden“ im Berliner Kronprinzenpalais. Ein eindeutiger Beleg, dass auch unser Bild dabei war, ist nicht erhalten. Gleichwohl hatte es offenbar Eindruck auf die Kritiker gemacht: Nicht nur der Kunstpublizist Karl Scheffler wählte es als Eröffnungsbild für eine größere Besprechung in „Kunst und Künstler“ aus, auch der Kunstkritiker Max Osborn zeigte sich von dem Gemälde beeindruckt. Angesichts der Ausstellung hatte er bereits höchst begeistert über Max Pechsteins Entwicklung berichtet und eine hymnische Besprechung in der „Vossischen Zeitung“ veröffentlicht. Im Jahr darauf publizierte Osborn eine Monografie über den Künstler, in der unser Bild als kraftvolles Beispiel seiner jüngsten Malerei erwähnt wird: Pechstein „malt strahlende Sonnenuntergänge oder Nachmittagsstunden, wo das tiefstehende Gestirn sein Lichtbündel wie Pfeile quer über die weitgebreitete Landschaft schüttet. Das Gewoge dieses Glanzes will er auffangen, das Durcheinanderströmen von blendendem Licht und wunderbar klarer Luft“ (Max Osborn: Max Pechstein. Berlin, Propyläen-Verlag, 1922, S. 209). GK







54 Frank Stella

Malden, Massachusetts 1936 – 2024 New York

The Spouter-Inn, S-8. 1986–87

Edelstahl, Eisen, Bronze, patiniert. 64 × 90 × 38 cm
(25 ¼ × 35 ⅝ × 15 in.). Eines von 3 Exemplaren. [3051]

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1987 in der
Galerie Hans Strelow, Düsseldorf, erworben)

EUR 35.000–45.000

USD 41,200–52,900

Frank Stellas „Black Paintings“ mit den parallel nebeneinander gemalten schwarzen Streifen sind legendär. Mit den „Shaped Canvas“ revolutioniert er seit den späten 1950er-Jahren das traditionelle Tafelbildformat und überführt es wenig später in geometrische Formen, aus denen er wiederum den Aufbruch in den Raum entwickelt, mit komplexen Strukturen etwa aus mitunter grell bemalten Aluminiumplatten. Stella begleitet stets die Auseinandersetzung mit der Form, kühne Formen, die er auch seit 1982 mit der „Malta Series“ verfolgt, zu der auch dieses etwas später entstehende Relief im Weiteren zu zählen ist. Das Besondere: Die Arbeiten dieser Werkgruppe bestehen aus unbemalten Aluminiumwabenplatten, Magnesium- und Stahlblechen; ein Novum in Stellas Œuvre. Stella konstruiert hier ein Zusammenspiel von industriell vorgefertigten sowie nach Schablonen geformten und frei geschnittenen Elementen. Die „Bemalung“, besser Flächenbehandlung erfolgt im Ätzverfahren, wobei Stella mit diesem Verfahren eben ohne Einsatz von Farben dennoch die verschieden geformten Materialoberflächen betont, sodass eine Gleichzeitigkeit von Dichte und Durchlässigkeit und in gewisser Weise Unterscheidungen in den Tonwerten erfahrbar werden.

Eine rechteckige Platte bildet den Rahmen, bindet die einzelnen skulpturalen Formen wie Zylinder- und Kegelelemente zu einer abstrakten Konstruktion von architektonischer Qualität. So entsteht ein moderner Bildraum mit vieldeutigen, illusionistischen Fragmenten, die miteinander agieren und sich rein optisch zu einem auskragenden Relief von malerischer Qualität verbinden.

Stellas Bildsprache wird immer wieder mit dessen schematischer Kompositionsanalyse europäischer Malerei in Verbindung gebracht. Auf seiner Suche nach geeigneten Strategien für die Gestaltung des Raumes wird er fündig bei El Lissitzky und den russischen Konstruktivisten und deren baulichen „Elementen“, die im weiten Sinn auf abstrakten Bilderfindungen basieren. Das diesen Arbeiten zugrunde liegende Prinzip entwickelte Stella in den folgenden Jahren konsequent weiter: in gewisser Weise in der Schwebelage gehaltene Motive der Durchdringung mit vollplastisch ausgeführten Elementen verschiedener Materialien und unterschiedlichster Oberflächenstrukturen. Obwohl seine Arbeiten, wie hier deutlich, von der Wand in den Raum hinausragen, versteht Stella sie dennoch als „Paintings“. „Es sind Bilder, weil sie wie ein Bild funktionieren. Sie schweben. Skulpturen schweben nicht. Man betrachtet sie, wie man Bilder betrachtet. Sie sind als Bilder angelegt“, so der Künstler (zit. nach: Frank Stella. Die Retrospektive. Werke 1958–2012, Ostfildern 2012, S. 224).

MvL



55 Victor Servranckx

Diegem b. Brüssel 1897 – 1965 Vilvoorde

„Opus 5 ('Les Croisades' or 'Poème épique')". 1927

Öl auf Leinwand. 70 × 45 cm (27 ½ × 17 ¾ in.). Unten rechts signiert und datiert: SERVRANCKX 1927. Auf dem Keilrahmen mit Bleistift betitelt und datiert: 5-1927. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde und Skulpturen von Victor Servranckx von Xavier Tricot, Ostende, aufgenommen. [3117] Gerahmt.

Provenienz

Jozef De Bruycker, Roeselare (vom Künstler erhalten) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 60.000–80.000

USD 70,600–94,100

Ausstellung

Victor Servranckx. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1929 (ohne Kat.) / Exposition De Boeck, Flouquet, Gailliard, Servranckx. Brüssel, Galerie Le Centaure, 1929, Kat.-Nr. 31 (Peinture n° 5 1927 [coll. M. de B.]) / Abstrakte Kunst. Frankfurt a. M., Bund Das Neue Frankfurt, 1931, Kat.-Nr. 13 oder 14 / Salon Quatrien-nal de Belgique. Liège, Palais des Beaux-Arts, 1931 / Victor Servranckx. Frankfurt a. M., Bund Das Neue Frankfurt, 1932 (ohne Kat.) / Victor Servranckx. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1947, Kat.-Nr. 36

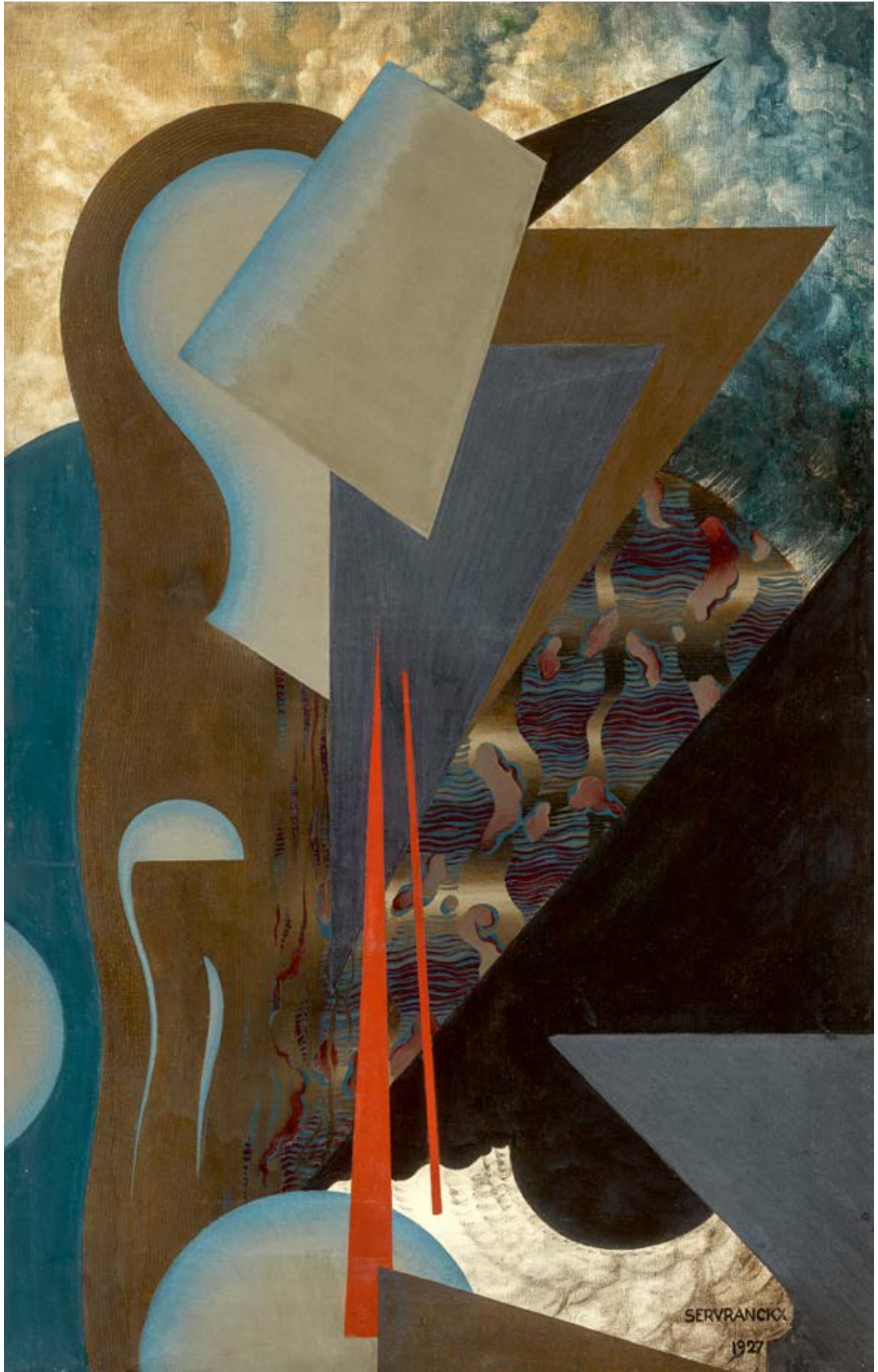
Literatur und Abbildung

Het Laatste Nieuws (Brüssel), Jg. 42, Nr. 51, 20.2.1929, Abb. S. 5 / Savoir et Beauté (La Louvière), Jg. 10, Nr. 4, April 1930, Abb. S. 162 / Opbouwen (Antwerpen), Jg. 2, Nr. 5, Febr. 1931, Abb. 66 („Schilderij“) / Maandblad voor Oude en Jonge Kunst (Gent u. Antwerpen), Nr. 2, Febr. 1931, Abb. 66 („Schilderij“) / L'Équerre (Lüttich), Jg. 3, Nr. 12, Juni 1931, Abb. S. 19 / Europa (Torhout), 1959, Nr. 4, Abb. S. 46 („Epiek voor een held“)

Ein Sturm zieht auf, kein Zweifel. Allerdings ist nicht ganz klar, wo. Auf dieser Welt? Im Kosmos? In Gedanken? In Wahrheit braut sich dieses Unwetter sogar nur in einem Teil des Gemäldes zusammen, dem Victor Servranckx wie allen seinen Werken den immer gleichen Titel „Opus“ mit durchlaufender Nummerierung gegeben hat.

Zusätzlich ist das Bild mit dem Titel „Les Croisades or Poème épique“ (Die Kreuzzüge oder Episches Gedicht) versehen. Der sprechende Bildtitel öffnet eine weitere Dimension für die Deutung des Gemäldes. So nehmen etwa die metallisch wirkenden Formen im linken Bildfeld die Kontur einer Rüstung oder eben eines Kreuzritters an. Vor ihm scheint Blut in Form von roten, langen Keilen in die Erde zu sinken.

Der Surrealist Servranckx war ein wahrer Meister darin, Kompositionen aus Gegenüberstellungen und Kontrasten aufzubauen. Auch auf diesem Gemälde finden sich die scheinbar miteinander ringenden offenen und geschlossenen Formen, die Flächen und aufgebrochenen Bereiche, die im Bild um unsere Aufmerksamkeit konkurrieren. Die Dynamik, die „Opus 5“ so ausstrahlt – vielleicht ist sie das eigentliche Thema, der Kern, um den es Servranckx in diesem Werk wirklich geht. UC



SERVANCKX
1927



Ihr Kontakt zu Grisebach

Contact us at Grisebach

Partner

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

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

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

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

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

Repräsentanten

Nordrhein-Westfalen / Benelux

Düsseldorf

Bilker Straße 4-6
40213 Düsseldorf

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

Köln

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

Bayern / München

Türkenstraße 104
80799 München

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

Schweiz

Villa Grisebach Auktionen AG
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

schweiz@grisebach.com
+41 44 212 8888

Hessen / Rheinland-Pfalz / Saarland

britta.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

4. & 5. Juni 2026

Summer Auctions in Berlin, 4 & 5 June 2026

Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 375
4. Juni 2026
18 Uhr



Moderne Kunst &
19. Jahrhundert
Auktion Nr. 376
5. Juni 2026
11 Uhr



Zeitgenössische
Kunst
Auktion Nr. 377
5. Juni 2026
16 Uhr





Los 14 (Detail)

HERMANN GLÖCKNER MAGIE DES MATERIALS

104 PLASTISCHE WERKE

Timed Auction
29.5.-14.6.2026





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 0,85 (Kurs vom 12. April 2026)

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

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

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

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

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

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

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

2 *The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.85 (rate of exchange 12 April 2026)*

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

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

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

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

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

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

Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

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

§ 1

Der Versteigerer

1. Die Versteigerung erfolgt im Namen der Grisebach GmbH – nachfolgend „Grisebach“ genannt. Der Auktionator handelt als deren Vertreter. Die Bestimmung des Auktionators obliegt Grisebach.
2. Die Versteigerung erfolgt in der Regel für Rechnung des Einlieferers, der unbenannt bleibt. Nur die im Eigentum von Grisebach befindlichen Kunstgegenstände werden für eigene Rechnung versteigert. Sie sind im Katalog mit „E“ gekennzeichnet.
3. Die Versteigerung erfolgt auf der Grundlage dieser Versteigerungsbedingungen. Die Versteigerungsbedingungen sind im Auktionskatalog (wahlweise gedruckt und/oder online), im Internet und durch deutlich sichtbaren Aushang in den Räumen von Grisebach veröffentlicht. Durch Abgabe eines Gebots erkennt der Käufer diese Versteigerungsbedingungen als verbindlich an.

§ 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 Urhebererschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes. Nur sie bestimmen die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes. Im Übrigen ist der Katalog weder für die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes noch für dessen Erscheinungsbild (Farbe) maßgebend. Der Katalog weist einen Schätzpreis in Euro aus, der jedoch lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert des Kunstgegenstandes dient, ebenso wie etwaige Angaben in anderen Währungen.

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

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

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

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

2. Besichtigung

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

3.

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

§ 3

Durchführung der Versteigerung

1. Bieternummer

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

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

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

2. Aufruf

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

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

3. Gebote

a) Gebote im Saal

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

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

b) Schriftliche Gebote

Mit Zustimmung von Grisebach können Gebote auf einem dafür vorgesehenen Formular auch schriftlich abgegeben werden. Sie müssen vom Bieter unterzeichnet sein und unter Angabe der Losnummer, des Künstlers und des Titels den für den Kunstgegenstand gebotenen Hammerpreis nennen. Mit der Abgabe eines schriftlichen Gebotes erkennt der Bieter die Versteigerungsbedingungen als verbindlich an.

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

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

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

c) Telefonische Gebote

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

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

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

d) Gebote über das Internet

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

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

Gebote, die vor der Versteigerung über das Internet abgegeben werden (sog. Autobids), werden rechtlich nicht wie schriftliche Gebote behandelt, da sie für den Auktionator nicht im Auktionsbuch sichtbar sind. Internetgebote während einer laufenden Versteigerung werden wie Gebote aus dem Saal berücksichtigt.

4. Der Zuschlag

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

§ 4

Kaufpreis, Folgerecht, Zahlung, Verzug

1. Kaufpreis

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

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

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

- b) Bei Kunstwerken mit der Kennzeichnung „N“ für Import handelt es sich um Kunstwerke, die in die EU zum Verkauf eingeführt wurden. In diesen Fällen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in der jeweils gültigen Höhe von derzeit 7% oder 19% des Hammerpreises erhoben.
- B. Bei im Katalog mit dem Buchstaben „R“ hinter der Losnummer gekennzeichneten Kunstgegenständen berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:

a) Aufgeld

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

b) Umsatzsteuer

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

c) Umsatzsteuerbefreiung

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

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

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

2. Folgerechtsabgabe

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

4% auf einen Netto-Veräußerungserlös bis zu 50.000 Euro (soweit der Hammerpreis mehr als 400,00 € beträgt), weitere 3% für den Teil des Netto-Veräußerungserlöses von 50.000,01 bis

200.000 Euro, weitere 1% für den Teil des Netto-Veräußerungserlöses von 200.000,01 bis 350.000 Euro, weitere 0,5% für den Teil des Netto-Veräußerungserlöses von 350.000,01 bis 500.000 Euro und weitere 0,25% für den Teil des Netto-Veräußerungserlöses über 500.000 Euro. Der Gesamtbetrag der Folgerechtsabgabe beträgt höchstens 12.500 Euro.

3. Fälligkeit und Zahlung

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

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

Eine Begleichung der Rechnungssumme durch Aufrechnung ist nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen zulässig.

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

4. Verzug und Rücktritt

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

Ab Eintritt des Verzuges verzinst sich die Rechnungssumme mit 1% monatlich, unbeschadet weiterer Schadensersatzansprüche.

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

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

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

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

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

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

§ 5

Nachverkauf

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

lung und Haftung für in der Versteigerung erworbene Kunstgegenstände gelten entsprechend.

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

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

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

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

2. Lagerung

Bis zur Abholung lagert Grisebach für die Dauer eines Monats, gerechnet ab Zuschlag, den ersteigerten Kunstgegenstand und versichert ihn auf eigene Kosten in Höhe des Kaufpreises. Danach hat Grisebach das Recht, den Kunstgegenstand für Rechnung des Käufers bei einer Kunstspedition einzulagern und versichern zu lassen. Wahlweise kann Grisebach statt dessen den Kunstgegenstand in den eigenen Räumen einlagern gegen Berechnung einer monatlichen Pauschale von 0,5% des Kaufpreises für Lager- und Versicherungskosten.

3. Versand

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

4. Annahmeverzug

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

5. Anderweitige Veräußerung

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

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Fehler im Versteigerungsverfahren

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

5. Verjährung

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

§ 8

Identifikation nach dem Geldwäschegesetz (GwG)

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

§ 9

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden

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

2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen

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

3. Anwendbares Recht

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

4. Erfüllungsort

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

5. Salvatorische Klausel

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

6. Streitbeilegungsverfahren

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

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

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

Section 1

The Auction House

1. *The auction will be implemented on behalf of Grisebach GmbH – referred to hereinbelow as "Grisebach". The auctioneer acts as its representative. The appointment of the auctioneer is the responsibility of Grisebach.*
2. *As a general rule, the auction will be performed on behalf of the Consignor, who will not be named. Solely those works of art owned by Grisebach shall be sold at auction for the account of Grisebach. Such items will be marked by an "E" in the catalogue.*
3. *The auction shall be performed on the basis of the present Conditions of Sale. The Conditions of Sale are published in the catalogue of the auction (which Grisebach may elect to publish as a printed catalogue and/or online), on the internet and as a document posted in an easily accessible location in the Grisebach spaces. By submitting a bid, the buyer acknowledges the Conditions of Sale as being binding upon it.*

Section 2

Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

1. Catalogue

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

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

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

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

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

2. Pre-sale exhibition

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

Grisebach, will be set out in the catalogue and on the website www.grisebach.com. The works of art are used and will be sold "as is", in other words in the condition they are in at the time of the auction.

3.

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

Section 3

Calling the Auction

1. Bidder number

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

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

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

2. Item call-up

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

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

3. Bids

a) Floor bids

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

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

b) Written absentee bids

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

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

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

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

c) **Phoned-in absentee bids**

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

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

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

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

d) **Absentee bids submitted via the internet**

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

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

Bids submitted via the internet prior to the auction (known as "autobids") will not be treated in legal terms as if they were bids submitted in writing as they are not visible to the auctioneer in the auction documents ("auction book"). Bids submitted via the internet while an auction is ongoing shall be taken into account as if they were floor bids.

4. **Knock down**

- a) The work of art is knocked down to the winning bidder if, following three calls for a higher bid, no such higher bid is submitted. Upon the item being knocked down to it, this will place the bidder under obligation to accept the work of art and to pay the purchase price (Section 4 Clause 1). The bidder shall not be named.
- b) Should the bids not reach the reserve price set by the Consignor, the auctioneer will knock down the work of art at a conditional hammer price. This conditional hammer price shall be effective only if Grisebach confirms this bid in writing within three (3) weeks of the day of the auction. Should another bidder submit a bid in the meantime that is at least in the amount of the reserve price, the work of art shall go to that bidder; there will be no consultations with the bidder to whom the work of art has been knocked down at a conditional hammer price.
- c) The auctioneer is entitled to refuse to accept a bid, without providing any reasons therefor, or to refuse to knock down a work of art to a bidder. Where a bid is refused, or where a work of art is not knocked down to a bidder, the prior bid shall continue to be valid.
- d) The auctioneer may revoke any knock-down and may once again call up the work of art in the course of the auction to ask for bids; the auctioneer may do so in all cases in which
- the auctioneer has overlooked a higher bid that was submitted in a timely fashion, provided the bidder so overlooked has immediately objected to this oversight;
 - a bidder does not wish to be bound by the bid submitted; or

- there are any other doubts regarding the knock-down of the work of art concerned.

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

- e) The auctioneer is authorized, without being under obligation of giving notice thereof, to also submit bids on behalf of the Consignor until the reserve price agreed with the Consignor has been reached, and the auctioneer is furthermore authorized to knock down the work of art to the Consignor, citing the consignment number. In such event, the work of art shall go unsold.
- f) When using a currency converter (for example, during a live auction), no liability is accepted for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt, the bid price in euros shall always prevail.

Section 4

Purchase Price, Resale royalties, Payment, Default

1. **Purchase price**

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

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

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

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

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

a) **Buyer's premium**

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

b) **Turnover tax**

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

c) **Exemption from turnover tax**

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

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

German Turnover Tax Act. The buyer shall bear any import turnover tax or duties that may accrue abroad.

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

2. Resale royalties

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

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

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

3. Due date and payment

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

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

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

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

3. Default and Withdrawal

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

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

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

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

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

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

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

The auctioneer is entitled to withdraw from the contract if, after the conclusion of the contract, it transpires that he is or was not authorised to perform the contract due to a statutory provision or an official instruction, or if there is good cause which renders the performance of the contract unreasonable for the auctioneer, even

taking into account the legitimate interests of the buyer. Such good cause shall be deemed to exist in particular where there are indications of the existence of facts constituting an offence under Sections 1(1) or (2) of the Money Laundering Act (GwG) or in the event of a failure to disclose, or the disclosure of incorrect or incomplete information regarding the identity and financial background of the transaction within the meaning of Money Laundering Act (GwG), as well as insufficient cooperation in fulfilling the obligations arising from the Money Laundering Act (GwG), regardless of whether on the part of the buyer or the consignor. The auctioneer shall endeavour to seek clarification without undue delay as soon as he becomes aware of the circumstances entitling him to withdraw.

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

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

3. Shipping

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

4. Default of acceptance

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

5. Sale to other parties

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

Section 7 Liability

1. Characteristics of the work of art

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Errors in the auction proceedings

Grisebach shall not be held liable for any damages arising in connection with bids that are submitted orally, in writing, by telephone or via the internet, unless Grisebach is culpable of having acted with

intent or grossly negligently. This shall apply in particular to the telephone, fax or data connections being established or continuing in service, as well as to any errors of transmission, transfer or translation in the context of the means of communications used, or any errors committed by the employees responsible for accepting and forwarding any instructions. Grisebach shall not be held liable for any misuse by unauthorized third parties. This limitation of liability shall not apply to any loss of life, limb or health.

5. Statute of limitations

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

Section 8

Identification in accordance with the Money Laundering Act (GwG)

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

Section 9

Final provisions

1. Collateral agreements

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

2. Translations of the Conditions of Sale

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

3. Governing law

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

4. Place of performance

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

5. Severability clause

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

6. Dispute settlement proceedings

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

Service Service

Zustandsberichte

Condition reports

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

Schriftliche und telefonische Gebote

Absentee and telephone bidding

gebot@grisebach.com
+49 30 885 915 0

Rechnungslegung, Abrechnung

Buyer's/Seller's accounts

auktionen@grisebach.com
+49 30 885 915 36

Versand und Versicherung

Shipping and Insurance

logistics@grisebach.com
+49 30 885 915 54

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

Einliefererverzeichnis

Consignor Index

[103] 17 [107] 15, 48 [2001] 6 [3000] 14 [3006] 39 [3008] 36 [3009] 22
[3019] 8 [3021] 38 [3022] 5 [3032] 1 [3033] 47, 49 [3036] 43 [3047] 42
[3051] 54 [3061] 25 [3065] 7 [3066] 9 [3073] 46 [3079] 4 [3089] 3
[3096] 24 [3101] 34 [3102] 27 [3107] 2 [3114] 13b, 23 [3117] 50, 53, 55
[3120] 16, 30, 32 [3122] 10, 11 [3128] 33 [3140] 44 [3142] 12 [3158] 45
[3159] 20 [3165] 13a [3172] 21, 37 [3173] 31 [3176] 19 [3180] 52 [3182] 40, 41
[3192] 35 [3199] 28 [3201] 51 [3202] 18 [3206] 29 [3208] 13c [3209] 26

Informationen für Bieter

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

Sie haben auch die Möglichkeit, schriftliche oder telefonische Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Über www.grisebach.com können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 3. Juni 2026, 18 Uhr mitzuteilen.

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

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

Information for Bidders

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

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 3 June 2026.

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

Grisebach is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue which are uniquely identifiable and which have an estimate of at least 2,500 Euro have been individually checked against the register's database prior to the auction.

Impressum Imprint

Herausgeber

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

Geschäftsleitung

Daniel von Schacky
Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause
Ludger Wicher

Auktionatoren

Dr. Markus Krause
Daniel von Schacky

Katalogbearbeitung

Dr. Anna Ahrens
Laura von Bismarck
Cecilia Hock
Miriam Klug
Luca Joel Meinert
Traute Meins
Elena Sánchez y Lorbach
Dr. Frederik Schikowski
Dr. Martin Schmidt
Felicitas von Woedtke

Provenienzrecherche

Isabel von Klitzing
Dr. Nadine Bauer
Susanne Baunach

Textbeiträge

Ulrich Clewing (UC)
Sandra Espig (SES)
Dr. Andreas Fluck (AF)
Anne Ganteführer-Trier (AGT)
Cecilia Hock (CH)
Dr. Gloria Köpnick (GK)
Dr. Mario von Lüttichau (MvL)
Elena Sánchez y Lorbach (ES)
Alexa von Sethe (AvS)
Felicitas von Woedtke (FvW)

Text-Lektorat

Matthias Sommer, Berlin

Photos

© Fotostudio Bartsch Karen Bartsch,
2026 / Recom GmbH & Co. KG, Berlin /

© Roman März (S. 2+3, Lose 8, 12, 20, 21,
40, 41, 54) / © Christian Kain: Cover
(Kolbe), S. 4-9, 12-13, 44-45, 60, 63,
64-65, 90, 91, 124-125, 170-171, 190-191,
199 / © Christian Hagemann (S. 200)
Rückcover & Abb. Los 27: © Artists
Rights Society (ARS), NY./Courtesy the
artist and Hauser & Wirth / VG Bild-
Kunst, Bonn 2026 / Abb. zu Los 2: ©
Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-
Sammlung; Dauerleihgabe des Freundes-
kreises Museum Kurhaus und Koekoek-
Haus Kleve e.V.; Vermächtnis Sonja
Mataré (1926–2020), Meerbusch-Büde-
rich / Abb. zu Los 3: © Paula Moder-
sohn-Becker Stiftung, Bremen / Abb. zu
Los 4: Wikipedia, Gemeinfrei / Abb. zu
Los 5: Gemeinfrei, © Staatsgalerie Stutt-
gart / Abb. zu Los 6: © Fotografische
Sammlung, Museum Folkwang, Essen /
Abb. zu Los 8: © Niels Dietrich / Abb. zu
Los 10: © Munch Museet Oslo; © pie-
mags/POL24/Alamy / Abb. zu Los 12: ©
Digital image, The Museum of Modern
Art, New York/Scala, Florence / Abb. zu
Los 13 a/b/c: Wikipedia, Gemeinfrei /
Abb. zu Los 14: © Georg Kolbe Museum,
Berlin, Nachlass Georg Kolbe, Inventar-
nummer: GKFo-0220_005; © ALBERTI-
NA, Wien – Dauerleihgabe der Österrei-
chischen Ludwig-Stiftung für Kunst und
Wissenschaft / Abb. zu Los 15: © akg /
mauritiu images / United Archives/
Mauritius; © Privatbesitz; Unbekannter
Fotograf / Abb. zu Los 18: © Keith Haring
Foundation © Schellmann Art / Abb. zu
Los 21: Foto Daniel Richter: © David
Fischer; Foto "Tarifa": Jochen Littke-
mann/VG Bild-Kunst, Bonn 2026 / Abb.
zu Los 23: Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett / Dietmar Katz /
Abb. zu Los 24: © ullstein bild – Atelier
Binder / Abb. zu Los 25: Foto: Arnold
Newman © William N. Copley Estate /
Abb. zu Los 27: © Cindy Sherman / Abb.
zu Los 29: © akg-images / Abb. zu Los
30: Wikipedia, Gemeinfrei / Abb. zu Los
32: © Kirchner Museum Davos / Abb. zu
Los 33: © Conrad Felixmüller. Monogra-
phie und Werkverzeichnis / Abb. zu Los
34: Foto: Brigitte Hellgoth/© akg-images
/ Abb. zu Los 35: © Deutsche Fotothek /
Christian Borchert / Abb. zu Los 37: Por-

trait Katharina Fritsch: Foto: Anna Giese
© Katharina Fritsch; Ausstellungsansicht
Tate Modern: © Katharina Fritsch/Foto:
© Tate / Abb. zu Los 38: © akg-images /
Abb. zu Los 39: © bpk/Städel Museum,
Dauerleihgabe aus Privatsammlung /
Abb. zu Los 40: © Georg Baselitz 2026 /
Abb. zu Los 42: Foto: Oak Taylor-Smith,
courtesy NEON Foundation and the
Ephorate of Antiquities of Cyclades /
Abb. zu Los 44: © Archives Fondation
Dubuffet, Paris / Photo : Studio Georges
Allié, Paris / Abb. zu Los 46: © LDA-
Archiv, Bittner 2011 / Abb. zu Los 49: ©
Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/ VG
Bild-Kunst, Bonn 2026 / S. 2+3, Abb. zu
Los 8, 12, 21, 37, 45, 46, Essay Copley,
Essay Felixmüller, Essay Klapheck, Essay
Altenbourg, Essay Dix, Essay Schöne-
beck: © VG Bild-Kunst, Bonn 2026 (für
vertretene Künstler)

Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen
Fällen möglich, die Rechteinhaber aus-
findig zu machen. Bitte wenden Sie sich
an auktionen@grisebach.com

Markenentwicklung und -gestaltung
Stan Hema, Berlin

Konzeption
Sebastian Fischenich

Layout & Satz
Dani Ziegan, Berlin

Produktion
Nora Rüsenberg

Presse & Kommunikation
Sarah Buschor

Database-Publishing
Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie
Königsdruck GmbH

Abbildung auf dem Umschlag vorne:
Georg Kolbe, Los 14

Abbildung auf dem Umschlag hinten:
Cindy Sherman, Los 27

Wir freuen uns,
Sie am 4. & 5. Juni 2026
zu unseren Auktionen
in der Fasanenstraße
zu begrüßen!

*We are looking forward
to welcoming you
to our auctions
on 4 & 5 June 2026
at Fasanenstrasse!*

