

GRISEBACH

An abstract painting featuring a large, stylized figure in the foreground. The figure has a dark, textured body, a red bow tie, and a blue pocket square. Behind it, a figure wearing a blue mask and a red jacket is visible. The background is a vibrant pink with white curved lines and a yellow base.

Ausgewählte Werke

27. November 2025

Antes: 30
Baselitz: 28
Beckmann: 12, 18
Butzer: 47
Copley: 23
Cragg: 27
Dix: 48
Fantin-Latour: 10
Feininger: 38
Fruhtrunk: 39
Gaertner: 20
Glöckner: 34
Graff: 8
Hicks: 1
Hofer: 41
Horn: 37
Jawlensky: 33
Kiefer: 11, 43, 44
Kirkeby: 26
Kneffel: 7
Knoebel: 32
Kolbe: 24
Lehmbruck: 9
Liebermann: 16
Meier-Denninghoff: 35
Nay: 3, 40
Nolde: 25
Oehlen: 31
Paladino: 49
Peyton: 6
Picasso: 42
Rauch: 19
Richter, Daniel: 14
Richter, Gerhard: 36
Schlichter: 21, 45, 46
Schmidt-Rottluff: 17
Schütte: 29
Uecker: 15
Uhlmann: 2, 13
Warhol: 5
Wegner: 22
West: 4

Ausgewählte Werke

Auktion Nr. 371

Berlin, Donnerstag 27. November 2025

18 Uhr

Selected Works

Auction No. 371

Berlin, Thursday 27 November 2025

6 pm

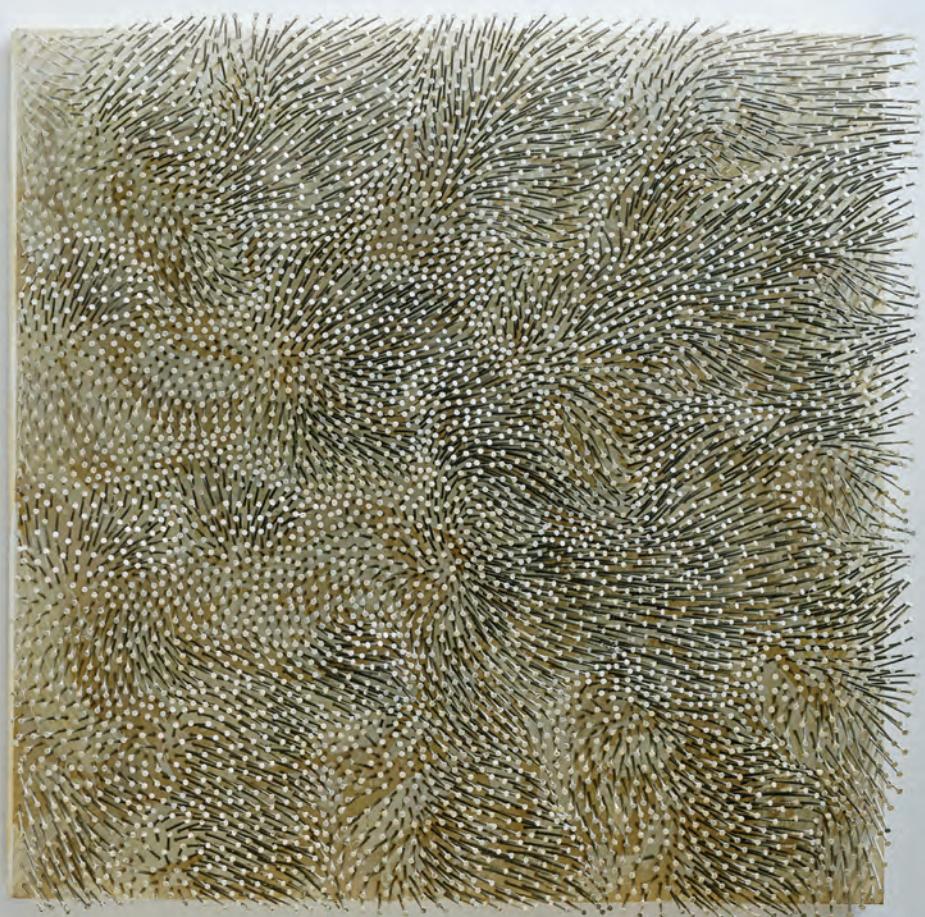
GRISEBACH







Los 15





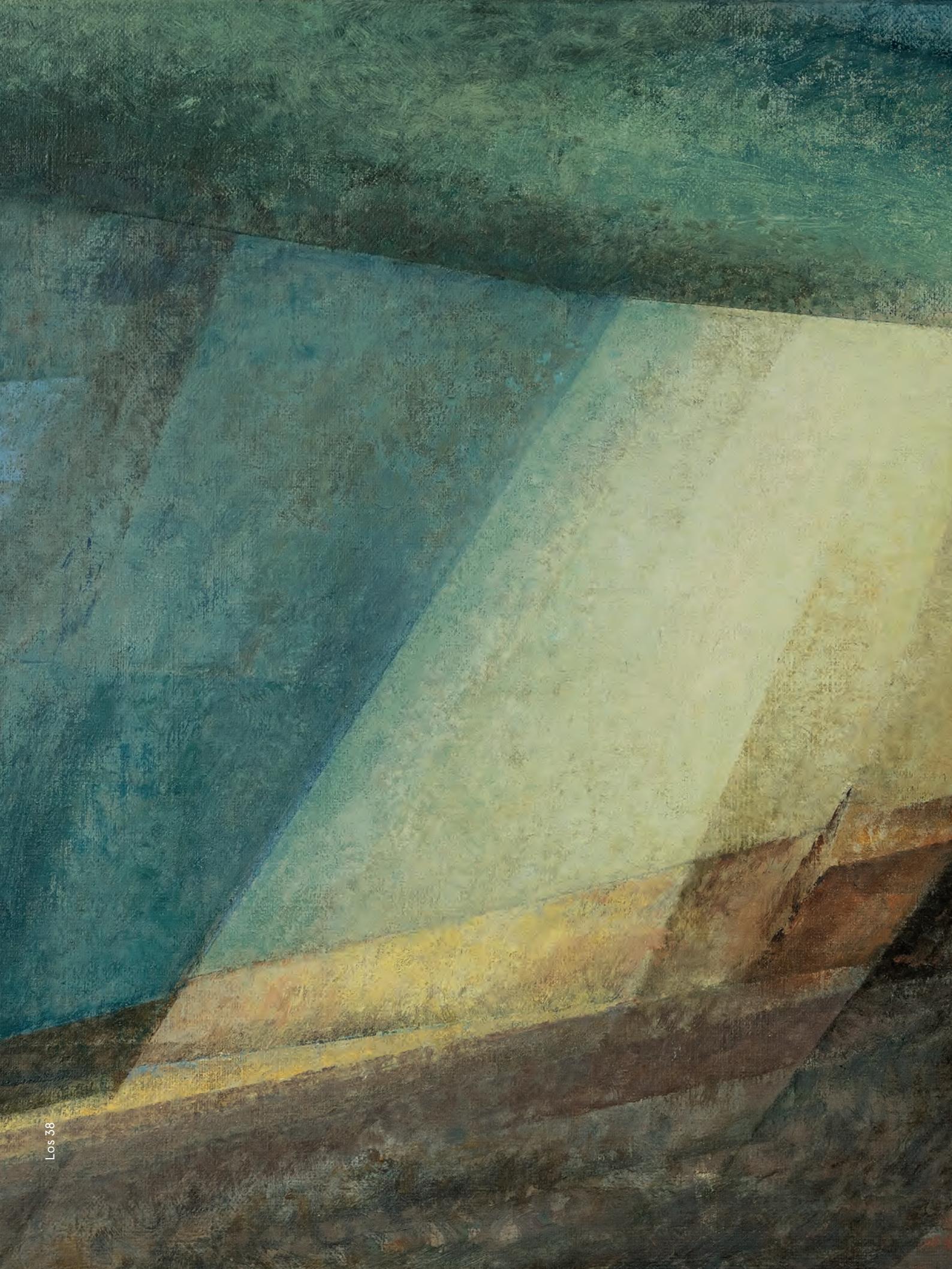
Los 20. Detail







M. Kistner 1908.



Feininger 1923





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

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

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

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

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

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

Sarah Miltenberger
Zeitgenössische Kunst
+49 30 885 915 47
sarah.miltenberger@grisebach.com

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

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

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

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com



Los 26

Ausgewählte Werke

Zürich

28. & 29. Oktober, 11 bis 17 Uhr

Grisebach
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

Frankfurt am Main

1. November, 10 bis 18 Uhr

GRISEBACH X SALON KENNEDY
Kennedyallee 100
60596 Frankfurt am Main

München

4. & 5. November, 10 bis 18 Uhr

Grisebach
Türkenstraße 104
80799 München

Düsseldorf

8. November, 10 bis 17 Uhr
9. November, 10 bis 16 Uhr

Grisebach
Bilker Straße 4-6
40213 Düsseldorf

Sämtliche Werke

Hamburg

11. November, 10 bis 17 Uhr
12. November, 10 bis 15 Uhr

GRISEBACH X JB FINEARTS
Tesdorpfstraße 21
20148 Hamburg

Berlin

20. bis 25. November, 10 bis 18 Uhr
26. November, 10 bis 15 Uhr

Grisebach
Fasanenstraße 25 und 27
10719 Berlin

1 Sheila Hicks

Hastings, Nebraska 1934 – lebt in Paris

Ohne Titel, aus der Serie „Palghat“. Um 1967/68
Baumwolle, Wolle und Seide. 147 × 100 cm
(57 7/8 × 39 3/8 in.). [3131]

Provenienz
Heinz Trökes, Berlin (Ende der 1960er-Jahre von der Künstlerin erhalten, seitdem in Familienbesitz)

EUR 30.000–40.000
USD 35,300–47,100

Organisch? Anorganisch? Wandbehang? Wollrelief? Kunst? Oder doch dekorativer Teppich? Die Textilarbeiten von Sheila Hicks stellen zunächst vor allem Fragen. Es sind Fragen nicht in dem Sinn, dass die Betrachtenden ratlos vor ihren Werken stünden. Aber doch solche Fragen, die weit über das Offensichtliche der eingangs gestellten hinausgehen. Sie verlangen nach Assoziationen, Erinnerungen, Abschweifungen, Bewegung. Was ist das? Die Distanz zu verändern, ist die erste Aufgabe. Ganz nah an das Werk heranzutreten, um die Materialität der Fasern zu erkennen. Seide oder Wolle? Geknüpft, gewebt? Um dann wieder Abstand zu nehmen und die Beziehungen zwischen den Materialien, Techniken und Farben zu erkunden wie ihrem Zusammenspiel nachzugehen. Ohne sich einzulassen, verpasst man das Beste an diesen Arbeiten, in diesem Fall den Schock, der in der wolligen, schreiend roten Mitte steckt. Ist sie der Überrest eines blutigen Rituals? Ein Venus Hügel nach einer Geburt? Ein verschmutzter Wischmopp, mit dem ein Atelier gesäubert wurde, oder das Überbleibsel in einem Kindergarten nach Halloween? Die Arbeit ist ohne Titel und also auch ohne Antworten der Künstlerin. Sie lässt alles offen und jeden Widerspruch zu, jede Paradoxie. Und gibt damit die Fragen zurück an die Betrachtenden: Warum denkt die eine bei Rot an Menstruationsblut, abgeschlagene Köpfe oder einen Vampirüberfall, ein anderer aber an Faschingsperücken oder Dahlien im Herbst, die in dieser Farbe ihre Blüten öffnen, schwer, unhaltbar für die Stiele, hinabsinkend, sich ineinander verknotend?

Die rote Tapisserie mit der struwweligen Mitte von 1967/68 ist ein frühes Werk der amerikanischen Künstlerin, die seit 1964 in Paris lebt und erst kürzlich in der Kunsthalle Düsseldorf und in Bottrop im Josef Albers Museum große retrospektive Ausstellungen hatte, wie zuvor schon im Centre Pompidou und demnächst in SFMOMA. Sheila Hicks hat Farbenlehre und Malerei in Yale bei Josef Albers studiert. Die Wurzeln im Bauhaus und ihr dabei entstandenes Interesse an der Architektur erweiterte sie um die künstlerischen Einflüsse, denen sie sich auf ihren Reisen in die Anden oder nach Nordafrika aussetzte, immer neugierig, fremde Handwerkstechniken zu lernen, neue Farben zu finden und Materialkombinationen zu erforschen. Es ist dieses Verknüpfen strenger Formen mit verspielten, gegenläufigen Bewegungen, das ihre Arbeiten so irritierend, flirrend und im besten Sinn uneindeutig macht.

Uneindeutig in jeder Hinsicht, sodass die Betrachterin und der Betrachter immer wieder vor der Frage stehen: Worauf schaue ich hier? Während die Künstlerin der Frage nachgeht: Was kann ich mit einem Faden alles machen, welche künstlerischen Möglichkeiten eröffnet mir ein Wollknäuel? Auch ihre raumgreifenden Skulpturen aus Wollbällen oder mit buntem Garn umwickelten Bambusrohren kombinieren das Beste aus der Architektur – die Auseinandersetzung und den Dialog von Material und Raum – mit den Vorteilen des Textils, seiner Transportfähigkeit, Mobilität, Variabilität. Es ist eine wilde Welt, die Sheila Hicks in ihren kleinen wie in den riesigen Arbeiten entwirft – voller Wunder, voller Gewalt auch, voller Fragen.

Verena Lueken



2 Hans Uhlmann

1900 – Berlin – 1975

„Symmetrie“. 1955

Stahl, galvanisiert. 113 × 60 × 42 cm
(44 ½ × 23 ½ × 16 ½ in.). Auf der hinteren Schmalseite der Plinthe signiert und datiert: Uhlmann 55.
Werkverzeichnis: Wohl Lehmann-Brockhaus 126
(mit abweichenden Maßen). Unikat. [3088]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 60.000–80.000
USD 70,600–94,100

Wir danken Hans-Joachim Uhlmann, Hannover, für freundliche Hinweise.

Auf zwei schmalen Stützen lagert ein geometrischer Körper, von dem drei weitere Stahlstifte abgehen – zwei in der horizontalen Ebene, einer in die Vertikale. Auf den horizontalen Stiften schwingen Drahtspiralen auf und ab: Aus dieser einfachen Anordnung hat Hans Uhlmann eines seiner faszinierendsten Werke der Fünfzigerjahre geschaffen. Die Arbeit heißt „Symmetrie“, sie könnte aber auch die Titel „Harmonie“ oder „Im Gleichgewicht“ tragen – denn das strahlt diese Plastik aus: die Verbindung von Kreisen und in verschiedene Richtungen strebenden geraden Linien zu einer neuen, fein abgewogenen Einheit.

In dem Jahr, in dem „Symmetrie“ entstand, wurde Hans Uhlmann von Arnold Bode auf die erste Documenta in Kassel eingeladen. Schon 1951 war Uhlmann auf der Biennale von São Paulo vertreten, 1954 nahm er an der Venedig Biennale teil. Und, vielleicht am wichtigsten: Im Documenta-Jahr 1955 ist er unter den 22 europäischen Malern und Bildhauern, deren Werke in der Ausstellung „The New Decade“ des Museum of Modern Art in New York gezeigt wurden (zwei Jahre später ist er dort noch einmal zu Gast, in der Überblicksschau „German Art in the 20th Century“). In den Fünfzigerjahren hat Uhlmann also den Erfolg, den er eigentlich schon früher verdient hätte.

Und es ist ebenso unübersehbar, dass seine Plastiken im Lauf der Fünfzigerjahre einen Zug in die Senkrechte erkennen lassen. Der internationale Wettkampf um die Eroberung des Weltraums hatte auch ästhetisch unmittelbare Folgen für die europäische Kunst. 1958 stellte Uhlmann zur Interbau im neu bebauten Hansaviertel eine Stahlplastik auf, die mit etwas Fantasie aussieht wie ein Planetenmodell. In diesen Space-Age-Stil reiht sich „Symmetrie“ mit müheloser Eleganz ein: Die Plastik ist ohne Zweifel ein frühes Hauptwerk Uhlmanns.

UC



3 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Mutation“. 1953

Öl auf Leinwand. 70 × 100 cm (27 ½ × 39 ¾ in.). Unten rechts signiert und datiert: Nay 53. Auf dem Keilrahmen mit Pinsel in Schwarz signiert, betitelt und datiert: EW Nay – Mutation – 1953. Auf dem Schmuckrahmen ein Etikett der Galerie Orangerie Reinz, Köln. Werkverzeichnis: Scheibler 681. Etwas Craquelé. [3069] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Der Spiegel, Köln / Sammlung Lambert, Brüssel / Galerie Redies, Duisburg / Privatsammlung, Süddeutschland / Galerie Orangerie-Reinz, Köln (1991) / Privatsammlung, Hessen

EUR 150.000–200.000
USD 176,000–235,000

Ausstellung

Neue Rheinische Sezession. Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, 1955, Kat.-Nr. 45 („Montation“ [sic!]) / E.W. Nay. Köln, Galerie Der Spiegel, 1957 („Rhythmische Improvisation“)

Literatur und Abbildung

Werner Haftmann: E.W. Nay. Köln, M. DuMont Schauberg, 1960, S. 156, Abb. 46 („Rhythmische Improvisation I“) / Auktion: Modern and Contemporary Art. London, Sotheby's, 4.12.1980, Kat.-Nr. 379a, m. Abb. („Abstract Composition“)

Hellblau, Dunkelblau und ein leuchtendes Rot, Schwarz, Grün und helles Ocker, Weiß und Weinrot – die Aufzählung der Farben, die Ernst Wilhelm Nay für dieses Gemälde aus dem Jahr 1953 verwendete, suggeriert eine gewisse Ordnung. Aber davon kann nicht entfernt die Rede sein. Was man sieht, ist scheinbares Chaos. Alles auf diesem Bild ist in Bewegung, alles ist die reine Dynamik. Nay hat immer darauf geachtet, die Titel seiner Werke mit Bedacht zu wählen. Natürlich sind sie bei dem gebürtigen Berliner, einem der bedeutendsten Maler der Abstraktion der Nachkriegszeit, nie illustrativ oder erklärend – wie könnten sie auch? Aber der Titel dieser Arbeit – „Mutation“ – erscheint in dem Fall doch sehr treffend.

Hier sind Kräfte am Werk, die wirken, als seien sie schwer zu beherrschen – und unmöglich zu steuern. Im besonderen Maße gilt das für die schwarzen Formen, denen Nay vor allem im horizontalen Mittelteil der Leinwand einen großen Auftritt bereitet hat. Manche sind nur Striche, die in Zickzacklinien verlaufen. Andere sind Ovale, sie bringen noch so etwas wie Ruhe ins Bild. Doch am meisten Aufruhr erzeugen die getreppten, scharfkantigen, gestischen Elemente, mit denen Nay die linke Hälfte der Komposition füllte. Bei ihnen drängt sich der Eindruck auf, dass sie tatsächlich im Begriff sind, gerade eine Veränderung zu durchlaufen – die im Titel angedeutete Mutation.

Das Schaffen von Ernst Wilhelm Nay zeichnet sich dadurch aus, dass man die einzelnen Phasen relativ klar voneinander unterscheiden kann. Der Künstler hat dazu seinen Teil beigetragen: durch seine zahlreichen Schriften und Briefe an Vertraute und Sammler. Kurz nachdem Nay „Mutation“ malte, fand er zu seinen berühmten Scheibenbildern. Auch sie sind stark dynamisiert, strahlen aber oft eine berückende, einnehmende Stille und Gelassenheit aus. Bei diesem Meisterwerk aus seiner mittleren Schaffensphase ist davon noch nichts zu spüren. Hier werden wir Zeugen eines grundsätzlichen Ringens – und von Konflikten, deren Ursprünge man sowohl in der äußeren als auch in der inneren Welt des Künstlers vermuten darf.

UC



4 Franz West

1947 – Wien – 2012

Onkel-Stuhl. 2008

8 Stühle: jeweils Textilbänder über Stahlgestell.
Jeweils 84 × 51 × 58 cm bzw. 84 × 61 × 58 cm
(33 1/8 × 20 1/8 × 22 7/8 in. resp. 33 1/8 × 24 × 22 7/8 in.).
Jeweils am hinteren linken Stuhlbein mit der Prägenummer: P630, P633, P640, P642, P643, P645, P648 bzw. P672. 8 Exemplare mit Unikatcharakter aus einer offenen Edition. [3114]

Provenienz

Privatsammlung, Bayern (in der Galerie Meyer Kainer, Wien, erworben)

EUR 60.000–80.000
USD 70,600–94,100

Wir danken der Franz West Privatstiftung, Wien, für freundliche Hinweise.

Franz West zählt zu den bedeutendsten österreichischen Künstlern der Nachkriegszeit. International berühmt für seine interaktiven Skulpturen, die sogenannten „Passstücke“ und Möbelobjekte, hinterfragt er die konventionelle Trennung zwischen Kunstwerk und Betrachter – und zwischen Gebrauchsgegenstand und autonomer Skulptur. Wests Werk ist geprägt von einem spielerischen Umgang mit Alltagsformen und -materialien, wobei Funktionalität und Ästhetik verschmelzen. Seine Arbeitsweise ist stets auf den Dialog mit dem Publikum angelegt und öffnet hierarchiefreie Räume für partizipative Erfahrungen.

Die hier angebotene Gruppe von acht „Onkel-Stühlen“ repräsentiert ideal Wests charakteristische künstlerische Herangehensweise und steht für eine Perfektionierung der Idee von gleichzeitiger Funktion und Kunst. Der „Onkel-Stuhl“ besteht aus einem geschweißten Stahlrohrgestell, leicht asymmetrisch und bewusst unpräzise gefertigt. Ein Geflecht aus leuchtend bunten Gurten bildet die Sitz- beziehungsweise Rückenfläche. Die synthetischen Gurtbänder werden von Hand zu einem elastischen Geflecht verarbeitet. Die Farbauswahl erfolgt individuell, wobei sich Rücken- und Sitzfläche immer voneinander unterscheiden. Jedes Exemplar ist durch seine Muster- und Farbkombination ein Unikat.

Bereits seit den frühen 1980er-Jahren halten Sitz- und Liegemöbel, aber auch Lampen und Tische Einzug in Wests Rauminstallationen. Während der documenta X (1997) bespielte Franz West mit seinen 300 „Doku-Stühlen“ die von Heimo Zobernig konzipierte documenta-Halle im Rahmen der Veranstaltungsreihe „100 Tage – 100 Gäste“. Die Stühle waren nicht bloß Objekte im Raum, sie wurden zu Werken – aktiviert durch den Körper des Benutzenden.

Zu den „Onkel-Stühlen“ schreibt David Zwirner, einer von Wests Galeristen: „Ich habe mit praktisch allen Möbeltypen gelebt, die Franz hergestellt hat – Stühle, Sofas, Diwane, Tische. Und ich finde, dass seine Esszimmerstühle zu den bequemsten gehören, die ich je gesehen habe.“ ZB





Felicitas von Woedtke Im Glanz der Farben – wie Andy Warhol eine Kronprinzessin schuf

Leinwandgöttinnen und Rockstars, Königinnen und Diktatoren – Andy Warhol porträtierte die berühmtesten Gesichter des 20. Jahrhunderts und machte sie zu popkulturellen Ikonen. Basierten frühe Porträts wie die weltberühmte „Marilyn Monroe“ noch auf Fotos aus Zeitschriften oder Filmstills, nutzte Warhol später überwiegend eigene Polaroidfotografien als Grundlage für seine Bilder. Stars und Sternchen der Zeit gingen in Warhols Factory ein und aus, viele landeten früher oder später auch vor seiner Linse. Marie-Chantal Miller war (noch) keine Berühmtheit, als Warhol sie porträtierte, doch sie hatte bereits die Ausstrahlung eines Stars. Selbstbewusst schaut sie in die Kamera, ihre intensiv blauen Augen schauen eindringlich und gleichzeitig entrückt, die roten Lippen betonen eine perfekt geschwungene Mundpartie. Und Warhols untrügliche Intuition, Stars zu entdecken, sollte ihn auch hier nicht im Stich lassen.

Marie-Chantal Miller ist die Tochter des Duty-Free-Königs Robert Warren Miller, der es mit seinem Shop-Imperium zum Milliardär gebracht hatte. Aufgewachsen in Hongkong, besuchte sie schon mit neun Jahren das renommierte Internat Le Rosey in der Schweiz. Um dem Schulalltag zu entkommen, suchte sie, inzwischen ein Teenager, dringend einen Praktikumsplatz, und so traf es sich, dass sie eines Abends im New Yorker Palladium-Club auf Warhol traf. Sie konnte ihn überzeugen, sie als Praktikantin anzustellen, und so fand Marie-Chantal sich 1985 mit 16 Jahren in Warhols Factory wieder. Die hatte sich in den 1980er-Jahren längst vom Atelier- und Künstlerort zum durchorganisierten Medienzentrum gewandelt, das unter anderem Fernsehsendungen für MTV produzierte. Marie-Chantal kümmerte sich um Warhols Termine, beantwortete das Telefon und teilte die Post aus. Doch nicht nur das – Warhol schlug vor, sie zu porträtieren: „He told me: ‚Let's take your portrait‘, and of course, at 16 I thought, ‚Of course, how great.‘“

In den 1970er- und 80er-Jahren war aus den Siebdruck-Porträts längst ein lukratives Kommissionsgeschäft geworden. Das war der 16-jährigen Marie-Chantal offenbar nicht bewusst, denn sie erinnert sich: „And then [Warhol] sent the bill to Hong Kong! I got into so much trouble with my father. He was furious with me.“ Miller bezahlte dennoch – eine Investition, die sich lohnen sollte. Noch heute hängen zwei der Porträts in Marie-Chantals Haus: „My father gave them to me, but we had to pay for them.“ – Unternehmer bleibt eben Unternehmer.

Wie gut sich Marie-Chantal Miller einmal in die Reihe seiner Porträts einfügen würde, konnte Warhol in der Tat nicht ahnen, er erlebte es auch nicht mehr. 1992 lernte Marie-Chantal Miller Pavlos, Kronprinz von Griechenland, kennen und wurde 1995 zu Marie-Chantal, Kronprinzessin von Griechenland. Auch wenn ihre Aussichten auf den griechischen Thron aussichtslos sind – die griechische Königsfamilie ging 1967 nach einem gescheiterten Putschversuch ins Exil, 1974 wurde die Monarchie auch formal abgeschafft –, ist es ein schöner Zufall, dass Marie-Chantals Bild im selben Jahr entstand wie Warhols „Reigning Queens“-Serie, mit Porträts von Elizabeth von England, Königin Beatrix der Niederlande, Königin Margrethe von Dänemark und Königin Ntombi Twala von Swasiland, dem heutigen Eswatini.

5 Andy Warhol

Pittsburgh, Pennsylvania 1928 – 1987 New York

Marie-Chantal Miller. 1985

Synthetische Polymerfarbe und Serigrafie auf Leinwand.
101,6 × 101,6 cm (40 × 40 in.). Auf dem Überspann mit
dem Nachlassstempel und dem Stempel der Andy
Warhol Foundation for the Visual Arts, New York,
sowie der Archivnummer mit Filzstift: PO. 50.076.
Auf dem Keilrahmen sowie auf der Rückpappe mit
Filzstift in Schwarz mit der Archivnummer beschriftet:
PO. 50-076. Auf der Rückpappe ein Etikett der Galerie
Jablonka, Köln. [3087]

Provenienz

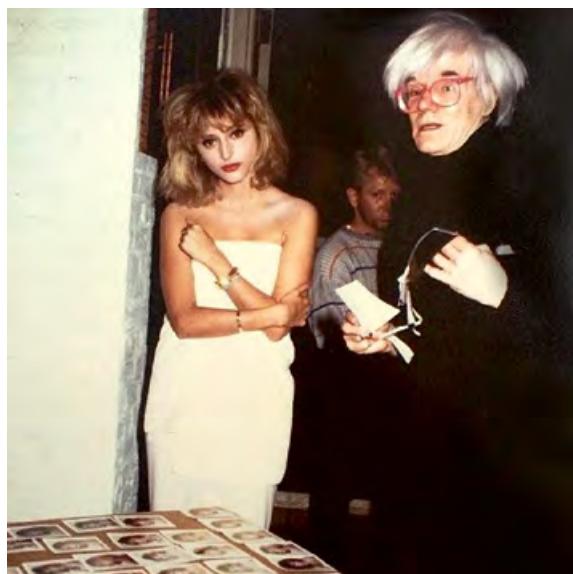
Nachlass des Künstlers (The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts) / Schönewald Fine Arts, Düssel-
dorf / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2010
vom Vorgenannten erworben)

EUR 250.000–350.000

USD 294,000–412,000

Ausstellung

Portraits. Berlin, Jablonka Galerie, 2007



Andy Warhol und Marie-Chantal Miller. 1985



6 Elizabeth Peyton

Danbury, Connecticut 1965 – lebt in New York und Paris

Ohne Titel. 2002

Farbstift auf Karton. 17,8 × 14 cm (7 × 5 ½ in.). Rückseitig mit Kugelschreiber in Blau datiert, gewidmet und signiert: February 2002 [...] Elizabeth. Dort auch mit Bleistift mit der Werknummer beschriftet: EP 704d [3258] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (Geschenk der Künstlerin)

EUR 15.000–20.000

USD 17,600–23,500

Die amerikanische Malerin Elizabeth Peyton wurde in den 1990er-Jahren mit Porträts berühmter Persönlichkeiten bekannt: David Bowie, Kurt Cobain, Prinzessin Diana oder Napoleon. Doch während Andy Warhol die Porträts der größten Stars seiner Zeit als Kommentar auf Celebrity-Kultur und Massenmedien nutzte, sind sie für Peyton nur Vehikel für die Erforschung ihres eigenen Innenlebens und der menschlichen Natur. Ob berühmt oder nicht, sie malt Menschen, die sie faszinieren und die sie in ihrem Tun bewundert: „I'm very inspired by people who are artists and musicians, people who touch me, people who help me feel my feelings. [...] I do love the people that I paint. I admire them and much of the subject is about love, and about feeling.“

Als Peytons künstlerische Karriere begann, war die Malerei totgesagt, das Porträt erst recht. Dem zum Trotz erregten Peytons kleine, sensible Arbeiten die Aufmerksamkeit von Galeristen wie Gavin Brown, der 1993 ihre erste Ausstellung in einem Zimmer des berühmten Chelsea Hotel ausrichtete. Nicht viele Menschen sahen sie, aber offenbar die richtigen, unter ihnen die Kunstkritikerin der „New York Times“, Roberta Smith. Sie war von der jungen Künstlerin fasziniert, die sich ihren Subjekten mit einer radikalen Emotionalität näherte. In direktem Widerspruch zum „male gaze“, der die Kunstgeschichte und das Verständnis von weiblicher Schönheit über Jahrhunderte prägte, legt Peyton einen „female gaze“ auf ihre überwiegend männlichen Modelle. Unter ihrer Hand wirken sie schön und lässig, aber auch verletzlich.

Ganz zart ist unsere kleine Zeichnung von 2002, die einen unbekannten Freund der Künstlerin zeigt. Nur das Gesicht des Mannes ist detailliert gezeichnet, Körper und Raum sind skizzenhaft angedeutet. Er trägt einen Stehkragen, wie in einem Gewand aus dem 19. Jahrhundert, und scheint an einer Staffelei oder einem Stehpult zu arbeiten. Seine schönen Gesichtszüge sind fein geschnitten, mit geschwungenen Lippen und klaren blauen Augen. Sein Haar fällt ihm in sanften Wellen über die Ohren.

Wer genau der Freund in unserer Zeichnung ist, wissen wir nicht. Die Komposition erinnert an Porträts berühmter Schriftsteller und Komponisten aus dem 19. Jahrhundert. Peyton hat immer wieder Künstler und Schriftsteller aus dieser Zeit, wie Honoré de Balzac oder Oscar Wilde, als Inspiration für ihre Werke genannt. Dass sie sich in der Tradition großer Porträtmaler dieser Zeit, wie John Singer Sargent und Eugène Delacroix, begreift, ist sowieso unverkennbar. Mit feinen Strichen und reduzierter Bildkomposition zeigt Peyton eindrücklich, dass sie den Geist der Romantik meisterhaft ins 21. Jahrhundert zu transportieren vermag. FvW



Abbildung in Originalgröße

7 Karin Kneffel

Marl 1957 – lebt in Düsseldorf

Ohne Titel. 2005

Öl auf Leinwand. 200 × 230 cm (78 ¾ × 90 ½ in.).

Rückseitig mit Filzstift in Schwarz signiert, datiert und bezeichnet: Karin Kneffel 2005/20. [3197]

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2005 in der Galerie Senda, Barcelona, erworben)

EUR 150.000–200.000

USD 176,000–235,000

Ausstellung

Karin Kneffel – Verführung und Distanz. Ulmer Museum; Bad Homburg, Sinclair-Haus, 2006, Kat.-Nr. 15, Abb. S. 33

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: Karin Kneffel 1990–2010. Tübingen, Kunsthalle, 2010, Abb. S. 138 (nicht ausgestellt)

Es ist eine vertraute Szene: ein in warmes Licht getauchter Raum, ein gediegenes Zuhause, ein weicher Teppich, ein Hauch von Grün, ein Hund, der sich zielstrebig durch den Raum bewegt. Doch kaum glaubt man, die Szene erfasst zu haben, entgleitet sie dem Betrachtenden. Lichtreflexe tanzen über den glänzenden Boden, Spiegelungen dehnen den Bildausschnitt ins Unendliche. Verschwommene Konturen verformen das Haustier zu einem amorphen Objekt. Der Teppich im Vordergrund überwältigt mit ornamentaler Dichte, die ungewohnte Perspektive irritiert. Realität und Illusion überlagern sich, das Alltägliche verwandelt sich in ein malerisches Rätsel.

Karin Kneffel, 1957 in Marl geboren, kam über Umwege zur Kunst. Nach einem Studium der Germanistik und Philosophie entschied sie sich für die Malerei, studierte bei Norbert Tadeusz in Münster, wurde in Düsseldorf Meisterschülerin von Gerhard Richter und zählt heute zu den markantesten Stimmen der Gegenwartsmalerei.

Seit den 1980er-Jahren entwickelt Kneffel eine einzigartige Bildsprache, die zwischen fotorealistischer Präzision und subtiler Irritation oszilliert und die sie den BetrachterInnen mit feinem Gespür für Doppeldeutigkeiten darbietet. Kneffel lotet die Dimensionen von Raum und Zeit – und die Schwelle zwischen Wirklichkeit und Illusion – auf beeindruckende Weise neu aus: mal in extremer Nahaufnahme, wenn Trauben, Äpfel oder Pfirsiche ins Monumentale wachsen und das Obststillleben in altmeisterlich wirkender Genauigkeit die Gattungshierarchie elegant unterläuft; mal im quadratischen Kleinformat – wenn sie das Genre der Porträtmalerei radikal neu denkt –, mit menschelnden Ansichten von Hühnern, Kühen, Schafen und Ziegen – oder, wie in diesem Bild aus einer dreiteiligen Werkserie, in Interieurs von eigentümlicher Anziehungskraft, in denen Spiegelungen, Reflexe, Schärfe und Unschärfe das Sehen selbst zum Thema machen.

Kneffels Malerei folgt einer strengen Choreografie, ihre naturgetreuen Darstellungen wirken gleichermaßen vertraut wie typisiert und künstlich. Das vorliegende Werk aus dem Jahr 2005 ist ein herausragendes Beispiel für diese Bildsprache: Malerische Perfektion und brillanter Farbausdruck entfalten eine unmittelbar verführerische Wirkung und sind gleichzeitig Teil einer stillen Dramaturgie, die die BetrachterInnen in den offenen Frageprozess der Künstlerin einbezieht.

CH



8 Anton Graff

Winterthur 1736 – 1813 Dresden

Porträt einer jungen Dame (die Künstlerin Dora Stock). Um 1785

Öl auf Leinwand. Doubliert. 71 × 56 cm
(28 × 22 in.). Werkverzeichnis: Berckenhagen
1311. Retuschen. [3177] Gerahmt.

Provenienz

Baron von Weber, Dresden (vom Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz, u.a. in Skandinavien) / Privatsammlung, Skandinavien (1958 bei Bruun Rasmussen, Kopenhagen, erworben) / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 30.000–40.000
USD 35,300–47,100

Literatur und Abbildung

Karl Wählins: Till Dora Stocks Porträtt. In: Ord och Bild, H. 7, 1919, S. 367–369, Abb. S. 369 / Auktion 94: Malerier og antikviteter. Kopenhagen, Bruun Rasmussen, 30.4.1958, Kat.-Nr. 77, Abb. S. 4

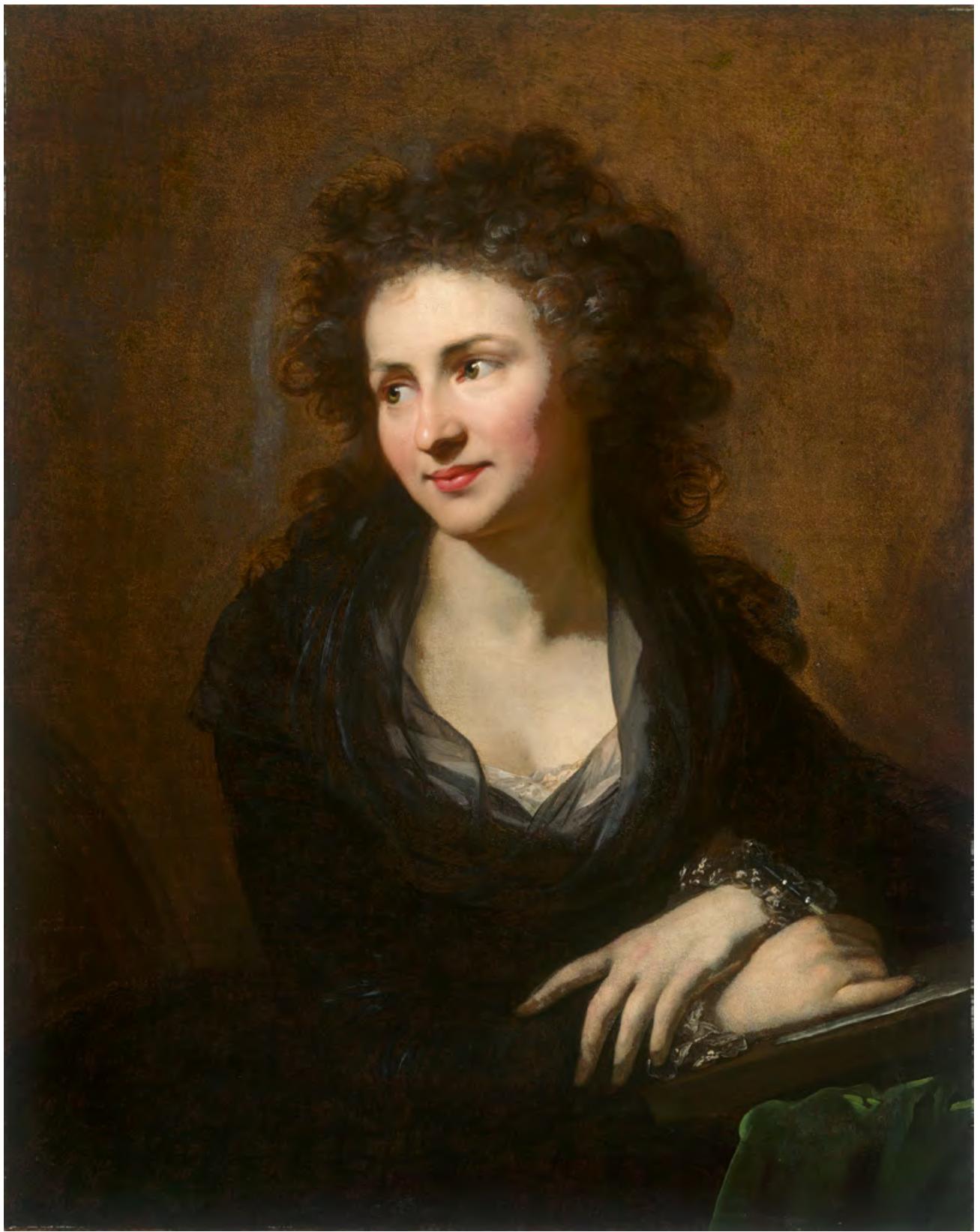
Als Anton Graff die Künstlerin Johanna Dorothea Stock in diesem Porträt verewigte, feierte er sie als Ebenbürtige. In die rechte Hand gibt er ihr einen Silberstift, vor ihr liegt ein Bogen Papier. Sie trägt ein dunkles Kleid bei der Arbeit, im dunklen Stoff verschwinden die Spuren ihrer Zeichenmittel. Und dann ist da vor allem dieser Blick: Stock wendet den Kopf zu einem unsichtbaren Gegenüber, heiter, wach und vertrauensvoll. Ist Johann Wolfgang von Goethe eben durch die Tür gekommen? Oder Wolfgang Amadeus Mozart? Friedrich Schiller? Alle hat Dorothea Stock gut gekannt. Von allen wurde sie als Künstlerin verehrt. Goethe nannte sie in „Dichtung und Wahrheit“ eine „vorzügliche Künstlerin“. Ihre kleinformatigen Porträts von Schiller oder Mozart, die sie in den späten 1780er-Jahren schuf, wurden über die Jahrhunderte so häufig vervielfältigt, dass sie heute als weltberühmt gelten können.

Dass der bewunderte Hofmaler Graff eines seiner schönsten Damenbildnisse Stock widmete, zeugt auch vom Stolz eines Lehrers auf seine Schülerin. Die 1760 in Nürnberg geborene Stock wurde zeitweise von ihm ausgebildet, getroffen haben sich beide in Dresden. Graff schuf mit dem Gemälde ein Meisterwerk der Tonalitäten und Kontraste, des hellen Leuchtens und verschatteten Dunkels. Fast hundert Jahre später sollte der Amerikaner John Singer Sargent sein Skandalbild der „Madame X“ malen, auf dem er die nackten Schultern und das tiefe Dekolleté der Dargestellten wie den kalten Mond am Nachthimmel aufgehen lässt. Auch Graff setzt Stocks Inkarnat in Szene. Sein Blick ist jedoch der eines Lehrers, der wissen will, wie es mit seiner Schülerin weitergeht. Anteilnehmend und neugierig.

Stock war Mitte zwanzig, als das hinreißende Gemälde entstand. Ihr Leben nahm gerade eine unvorhergesehene Wendung. Bis dahin hatte sie die längste Zeit in Leipzig gelebt, wo ihr Vater als Künstler tätig war, als Zeichner und Kupferstecher. Johann Michael Stock unterrichtete nicht nur seine Tochter bei sich zu Hause, sondern auch den jungen Goethe. 1784 hatte Stock das schwärmerische Porträt von Ludwig Ferdinand Huber geschaffen, eines Schriftstellers und Journalisten. Die beiden verlobten sich in Dresden. Die Verbindung dauerte nur kurz. Als sie 1785 aufgelöst wurde, zog Stock zu ihrer Schwester, Anna Maria Wilhelmine Jakobine, genannt Minna. Diese war mit Christian Gottfried Körner verheiratet, der später die gesammelten Werke seines Freundes Friedrich Schiller herausgeben sollte. Stock blieb unverheiratet und widmete sich ganz ihrer Kunst.

Zusammen mit dem Paar zog Stock 1815 schließlich nach Berlin, wo sie bis zu ihrem Lebensende blieb. Die Bewunderung ihrer Zeitgenossen riss nicht ab. Als Stock Julie von Charpentier, Novalis' Verlobte, in einer Silberstiftzeichnung festhielt, widmete er ihr das Gedicht „An Dorothee. Zum Dank für das reizende Bild meiner Julie“. Über das Bild schrieb Novalis: „Voll überschwänglicher Gedanken / Sieht er sich ewig hier nicht satt.“

Stock war schon 1780 in die Dresdner Akademie aufgenommen worden. Sie, die unvoreingenommene Schöne auf Graffs Gemälde, konnte nicht ahnen, dass mehr als hundert Jahre vergehen mussten, bis Frauen offiziell an deutschen Akademien Kunst studieren durften. Julia Voss









Mario von Lüttichau Können Köpfe stehen oder knien? Wie Wilhelm Lehmbruck seine Skulpturen in die Moderne führte

Heinz Braune, Direktor des Schlesischen Museum der Bildenden Künste in Breslau, erwirbt die „Büste der Knienden“ im Jahr 1920. Diese Büste ist ein hervorgehobenes Detail der überlebensgroßen Plastik der „Knienden“, die Lehmbruck 1911 in Paris separiert. Von Anita Lehmbruck posthum als „Geneigter Frauenkopf“ betitelt, „schneidet“ der Bildhauer die Büste entweder oberhalb der Brust (Exemplar heute im Kirchner Museum Davos) oder mitten durch die Brustspitzen, wie hier typisch an diesem Exemplar aus der Breslauer Sammlung zu sehen. Die „Büste der Knienden“ ist sowohl in Terrakotta als auch in getöntem Steinguss überliefert, wenige Bronzen davon zu Lebzeiten sind bekannt. Lehmbruck schreibt 1918 in einem Brief an Georg Swarzenski, Direktor des Städelischen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, von einer „Geneigte(n) Terrakotta“. Paul Westheim betitelt die Plastik schließlich 1919 in der Monografie zu Lehmbruck: „Kopf der Knienden, Terrakotta“. Material-Angaben wie Terrakotta, mal auch Kunststein (Zementguss) stehen also für ein und dieselbe Arbeit! Lehmbruck inszeniert neue Werkstoffe, darunter verschiedene getönte Stein- und Zementgüsse – „Steinmasse“, wie er selbst in Katalogen anzugeben pflegt.

Bleiben wir noch kurz bei der Betrachtung der „Büste der Knienden“. Mit der Wahl unterschiedlicher Werkstoffe für die gleiche Gussform variiert und intensiviert Lehmbruck Feinheiten im Ergebnis. Die Mischung der künstlich entworfenen Werkstoffe nimmt erheblichen Einfluss auf die ästhetische Aussage und damit auch auf die Höhe der Auflage. Schon Julius Meier-Graefe ist bei seinem Atelierbesuch in Paris 1910/1911 nicht nur die neue Form aufgefallen, die Nacktheit, die uns in klassischen Materialien wie Gips, Stein, Marmor und Bronze begegnet, sondern auch die Experimentierfreude des jungen Bildhauers, der zusätzlich mit Terrakotta, gefärbtem Gips und Mörtelmischungen arbeitet. Er bemerkt die unterschiedlichen Oberflächen und Farbwirkungen, beschreibt die Fragmentierung, eine Art Zerstückelung, mit der Lehmbruck die Anmutung klassischer Werkformen in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts in einen modernen Skulpturenbegriff überführt. „Variationen“, so Meier-Graefe an anderer Stelle, „die den Betrachter mit der Mischung von Größen und Geschmeidigkeit vertraut machen. Er liebte gewisse Drehungen des Kopfes, der Hüften, um das Licht spielen zu lassen, und enthüllte dabei weitere Eigenschaften seines Frauentypos“ (Frankfurter Zeitung vom 5.1.1932, zit. nach: Dietrich Schubert: Die Kunst Lehmbrucks, Dresden 1991, S. 309 ff.).

Es besteht kein Zweifel, dass Lehmbruck, nachdem er eine Figur wie die „Kniende“ komplett findet, die von ihm unterschiedlich dimensionierten Teilfiguren in unterschiedlichen Materialien und Farben ausführen lässt und besonders den Kopf als Büste sodann eigenständig herausstellt. Selbst dem Torso, von Rodin als eigenständige Teilfigur im Kanon der Bildhauer neu inszeniert, erhält Lehmbruck den Kopf, um die Anmut des körperlichen Ganzen zu erhalten; Rodins rüdem Vorgehen begegnet Lehmbruck mit einer versöhnlichen Geste. Wirkung und Eindruck verändern sich somit, das Instabile und Fragile tritt in den Vordergrund, werden in ihrer vom Betrachter abgewendeten Haltung zum Vehikel einer harmonischen Silhouette. Lehmbruck inszeniert hingegen mit den weiblichen wie männlichen Büsten eine Aura, die bei aller Formenreduktion, vielleicht auch Vereinfachung des Gesehenen einen persönlichen Ausdruck, eine überzeugende Geste beibehalten. Es ist jene berührende Anmut, die den Betrachter fesselt. Und der in Szene gesetzte Werkstoff spielt eine interpretatorisch tragende Rolle.

g^R Wilhelm Lehmbruck

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

„Büste der Knienden (Geneigter Frauenkopf)“. 1912/14

Getönter Steinguss. 51 × 46 × 30 cm
(20 ⅛ × 18 ⅛ × 11 ¾ in.). An der rechten Schulter
signiert: W. LEHMBRUCK. Werkverzeichnis:
Schubert 61 B. 3. Einer von 7 Güssen in diesem
Material zu Lebzeiten des Künstlers. [3146]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Kunstsalon Paul Cassirer,
Berlin (1920) / Schlesisches Museum der Bildenden
Künste, Breslau (1920 vom Kunstsalon Paul Cassirer
erworben, im August 1937 als „entartet“ beschlagnahmt,
EK-Nr.: 8351) / Galerie Ferdinand Möller, Berlin (1939
im Tausch erworben) / Eberhard Troeger, Berlin/
Hamburg/Falkau (1940 von der Galerie Ferdinand Möller
erworben, bis 1999 in Familienbesitz) / Privatsamm-
lung, Norddeutschland/Schweiz (1999 bei Ketterer
Kunst, München, erworben)

EUR 250.000–350.000

USD 294,000–412,000

Ausstellung

Wilhelm Lehmbruck. Gedächtnisausstellung. Berlin,
Kunstsalon Paul Cassirer, 1920, Kat.-Nr. 9

Literatur und Abbildung

Schlesisches Museum der Bildenden Künste Breslau
(Hg.): Katalog der Gemälde und Skulpturen. Breslau,
Korn, 1926, S. 301 / Schlesisches Museum der Bilden-
den Künste Breslau (Hg.): Die Neuerwerbungen 1919–
1928, Breslau o.J., Abb. / Dietrich Schubert: Die Kunst
Lehmbrucks. Wernersche Verlagsgesellschaft mbH/
Verlag der Kunst, Worms/Dresden, 1990 [2. überar-
beitete und erweiterte Auflage], S. 166 / Auktion 230:
Moderne Kunst I. München, Ketterer Kunst, 8.5.1999,
Kat.-Nr. 19, m. Abb.



10 Henri Fantin-Latour

Grenoble 1836 – 1904 Buré

„Fleurs“. 1861

Öl auf Leinwand. 45 × 35,5 cm (17 ¾ × 14 in.). Unten links signiert: Fantin. Unten rechts datiert: Oct. 61. Auf dem Keilrahmen der Galeriestempel in Schwarz: F. & J. Tempelaere, Paris. Werkverzeichnis: Fantin-Latour 184. – Das Gemälde wird in das neue Werkverzeichnis der Gemälde und Pastelle von Henri Fantin-Latour der Galerie Brame & Lorenceau, Paris, aufgenommen. [3039] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Bernheim-Jeune, Paris / Galerie F. & J. Tempelaere, Paris / Alex Reid & Lefevre Ltd., London / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 100.000–150.000
USD 118,000–176,000

Literatur und Abbildung

Gustave Kahn: Fantin-Latour. Paris, Rieder, 1926, Abb. Tf. 4 / Albert Kostenevich: Hidden Treasures Revealed. Impressionist Masterpieces and other important French Paintings preserved by the State Hermitage Museum, St. Petersburg. New York, Harry N. Abrams, 1995, S. 44, m. Abb.

Ist es Realismus? Ist es Impressionismus? Henri Fantin-Latours sinnliche Blumenstillleben bewegen sich zwischen den Kategorien, zwischen den Zeiten und Stilen. Der Maler entführt uns mit seinem lockeren Pinselstrich in das Reich der reinen Malerei. Hier gibt es keine Erzählung mehr, keine Ikonografie, keine Bedeutung, sondern „peinture pure“: die Verführung des Auges durch die Kraft der Farbe und der Kunst.

Die Vielfalt des reichen Blumenbouquets aus Lilien, Chrysanthemen, Veronica und Rosen entlockt der Palette duftige Farbnuancen, von Rot über Rosa zu den verschiedensten Abstufungen von Weiß, dazwischen blaue Akzente, und alles kontrastiert von dem satten, sich zurücknehmenden Grün. Der Pinsel vollzieht vor allem jedoch virtuose Bewegungen, um uns die Formen der verschiedenen Blüten zu schildern: Er tupft, er streicht, er bedeckt die Leinwand. So wird das Blumenstillleben zu einem intimen Meisterwerk.

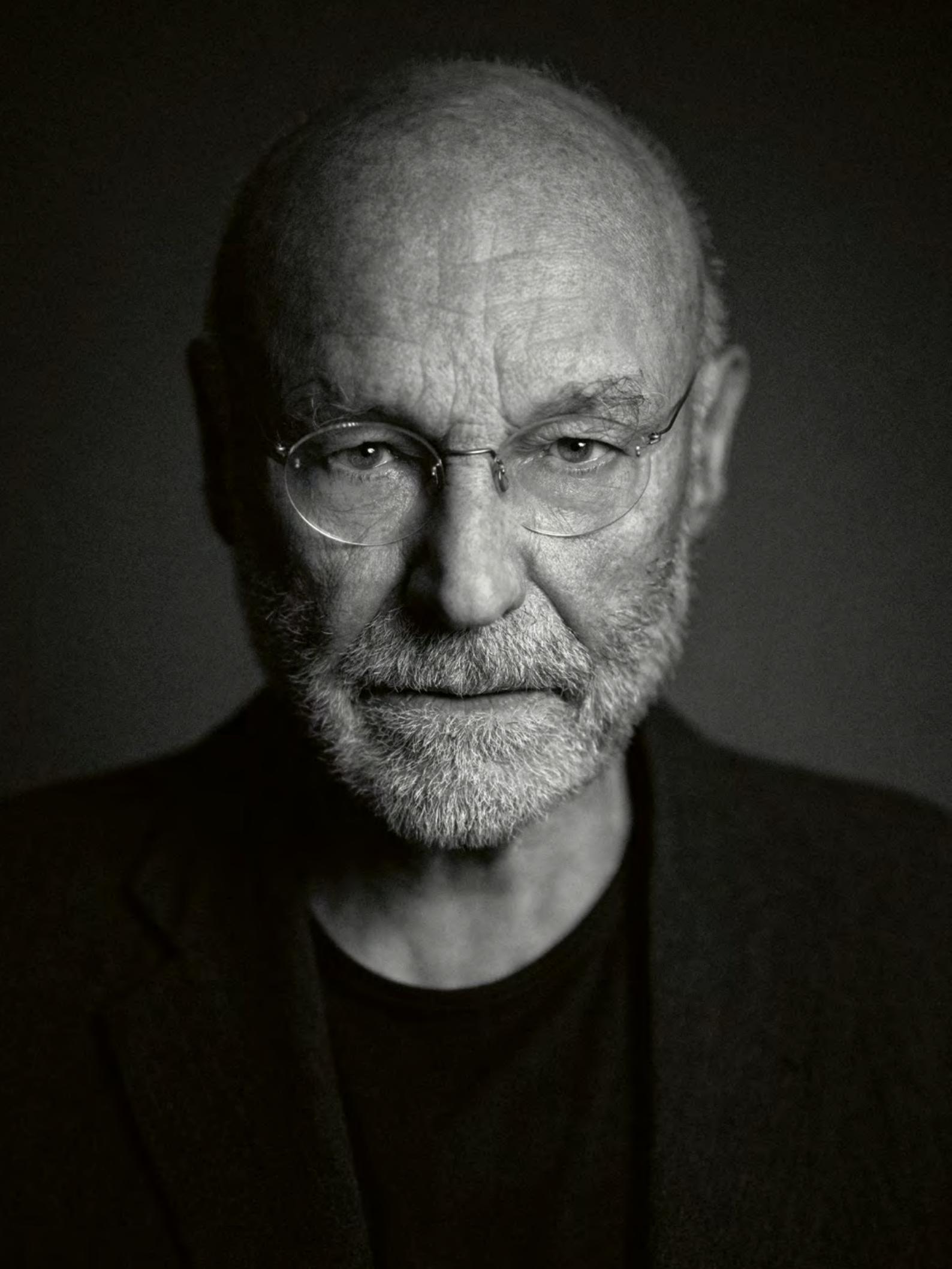
Fantin-Latour war ein Wunderkind der Malerei. Bereits mit Mitte zwanzig schuf er virtuose Blumenstücke wie dieses. Zugleich war er ein Grenzgänger der Epochen der französischen Moderne: Zwei Jahre lang arbeitete er im Atelier des Hauptvertreters des französischen Realismus Gustave Courbet. Mit seiner berühmten „Hommage à Delacroix“ (1864; Musée d’Orsay, Paris) erwies er der Tradition der französischen Salonmalerei seine Reverenz. Und in dem Programmbild „Un atelier aux Batignolles“ (1870; ebenfalls Musée d’Orsay) versammelte er die Vertreter des Impressionismus, Manet, Renoir und Monet, zu einem Gruppenporträt der anbrechenden neuen Zeit.

1863, zwei Jahre nach der Entstehung unseres Bildes, war Fantin-Latour sowohl auf dem berühmten Pariser Salon als auch auf dem Salon des Refusés, dem Salon der vom akademischen Ausstellungsbetrieb abgewiesenen Künstler, vertreten. Fantin-Latour war jemand, „der sich nicht aufgelehnt hat“, wie Vincent van Gogh an seinen Malerfreund Émile Bernard berichtete, „aber hindert es ihn daran, mit seiner ruhigen und gerechten Art einer der unabhängigen Charaktere zu sein, die es gibt?“ (zit. nach: Vincent van Gogh. Die Briefe, Brief an Émile Bernard, Dezember 1887, Online-Edition, Brief Nr. 575).

In seinen Blumenstücken bewies der Maler – frei von allen Zuordnungen und Positionierungen im Streit um den richtigen Stil seiner Zeit – seine Meisterschaft. Ob im Pariser Musée d’Orsay, im Metropolitan Museum New York oder im Norton Simon Museum in Pasadena: Unverwechselbar strahlen die Blumenstücke des Künstlers eine sinnliche Ruhe und verführerische Kraft aus. Während Fantin-Latours spätere Gemälde bisweilen dafür kritisiert werden, dass sich der Maler in ihnen wiederholt und die malerische Kraft seiner Aufbruchsjahre verloren habe, zeichnet sich das hier angebotene frühe Blumenstillleben durch wahre Meisterschaft, eine besondere und ungebrochene „lebendige Pinselschrift“ (John Rewald: Die Geschichte des Impressionismus, Köln 1979, S. 105) aus.

RS





Zdravka Bajovic Anselm Kiefer oder das Gewicht der Geschichte

Mit seinen monumentalen Bildern aus Asche, Blei, Erde, Stroh, Sand und Pflanzen und in einer Fülle unterschiedlichster Medien wie Malerei, Fotografie, Buchkunst und Installation erforscht Anselm Kiefer seit fünf Jahrzehnten die menschliche Existenz und deren Spuren in Geschichte, Erinnerung und Mythos. „Saint Just“ aus dem Jahr 1989 vereint diese Themen in konzentrierter Form: Es ist ein Denkmal für die Vergänglichkeit und eine Allegorie auf den Kreislauf von Ideal und Untergang.

Auf einer massiven Bleiplatte mit lebendiger Patina ist am unteren Rand mittig eine getrocknete Amaryllis platziert. Blei – schwer, giftig, formbar – ist ein wiederkehrendes Signaturmaterial Kiefers, ein Symbol der Erinnerung und der alchemistischen Wandlung. Die Amaryllis bildet dazu einen Gegenpol: Zart und fragil in der Gestalt, verweist sie auf vergangene Schönheit, auf ein Ende von Leben und Glanz. Mit dem Titel des Werks knüpft Kiefer an Louis Antoine de Saint-Just an und führt den Betrachter mitten in die Französische Revolution und Saint-Justs kurzes Wirken, das unter Historikern bis heute sehr umstritten ist. Neben Robespierre war er der exponierteste Vertreter jener radikal revolutionären Abgeordneten, die in einer Phase innerer und äußerer Bedrohung die Republik durch eine Schreckensherrschaft unter der Losung „Tugend und Terror“ verteidigen wollten. Sein Idealismus endete tragisch mit seinem frühen Tod im Alter von 26 Jahren unter der Guillotine.

„Saint Just“ ist von Kiefer in Schreibschrift mit Kohle auf die Oberfläche der Platte eingeschrieben und im Wechselspiel mit der Blume ein zentraler indexikalischer Bedeutungsträger des Bildes. Interessant ist auch, dass Kiefer bewusst die Seriennummer der Bleiplatte sichtbar lässt und so auf das industrielle Ausgangsmaterial hinweist, das im Duchampschen Sinne des Readymades erst durch den künstlerischen Kontext seine Bedeutung erhält. Der verglaste Stahlrahmen umschließt das Werk hermetisch, schafft Distanz und Schutz zugleich.

Im Kontext von Kiefers Gesamtwerk markiert „Saint Just“ eine Position der materiellen Kontinuität und des biografischen Übergangs. Es entsteht in der Zeit seines bevorstehenden Umzugs von Deutschland nach Frankreich im Jahr 1992. In den 1970er-Jahren setzte sich Kiefer intensiv mit der deutschen Nachkriegsidentität und der verdrängten NS-Vergangenheit auseinander. Mit provokativen Performances und Gemälden forderte er das Publikum auf, sich der historischen Realität zu stellen. In den 1980er-Jahren öffnete sich Kiefers künstlerische Praxis weiteren historischen und mythologischen Themen. So greift er auf literarische, religiöse und philosophische Quellen zurück und verfolgt universelle Mythen und globalere historische Zusammenhänge.

Vor „Saint Just“ schuf Kiefer 1986 das monumentale Werk „Die Frauen der Revolution“, inspiriert durch die Lektüre von Jules Michelets gleichnamiger Schrift über die Französische Revolution. Kiefer ruft hier zwölf Frauen in Erinnerung, indem er jeweils eine getrocknete Blume in verschiedenen großen Metallrahmen auf einer großen Bleitafel montiert. Ebenso wie bei „Saint Just“ verzichtet er auf das Abbild der Gesichter. Das Porträt, der Geist dieser bedeutenden Frauen, wie etwa Marie Antoinettes oder Madame de Staëls, wird symbolisch ersetzt durch eine Blume.

Kiefers Werke sind nie eindeutige Darstellungen von Geschichte, Weltereignissen oder Politik. Es ist vielmehr die vielschichtige und fragmentierte Komplexität der mythischen Materialien, Namen und Symbole, die er in visuellen Sedimentationen einfangen möchte. So verkörpert „Saint Just“ die Essenz von Kiefers künstlerischem Denken und ist ein poetisches Memento mori von stiller und monumental Kraft.

11 Anselm Kiefer

Donaueschingen 1945 – lebt in Paris und Barjac

„Saint Just“. 1989

Amaryllis und Kohle auf Blei, im Künstlerrahmen aus Stahl und Glas. 242 × 131,5 cm (95 ¼ × 51 ¾ in.). Mittig betitelt: Saint Just. Das Werk ist im Archiv des Künstlers registriert. [3188]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (1991 vom Künstler erworben)

EUR 200.000–250.000

USD 235,000–294,000

Ausstellung

Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1989, S. 765,
o. Abb. / Anselm Kiefer. Berlin, Nationalgalerie, 1991,
Kat.-Nr. 48, Abb. S. 111

Saint Just

4400 + 2500 = 6900



12 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Landwind“. 1905

Öl auf Leinwand. 70 × 80 cm (27 ½ × 31 ½ in.). Oben rechts monogrammiert: HBSL [=Herr Beckmann seiner Liebsten]. Auf dem Keilrahmen mit Bleistift betitelt: Landwind. Tiedemann MB-G 39 (Online-Werkverzeichnis) (o. Abb., „Verbleib unbekannt“) / Göpel 39. [3048]

Provenienz

Minna Beckmann-Tube (bis 1945) / Privatsammlung, Mecklenburg-Vorpommern

EUR 60.000–80.000

USD 70,600–94,100

Ausstellung

Max Beckmann in Berlin. Georg Minne in Laethem St. Martin. Weimar, Großherzogliches Museum, 1907 / Kollektionen von Max Beckmann, [M. Hagen] und Georg Minne; Werke von Ulrich Hübner. Berlin, Kunstsalon Paul Cassirer, 1907, Kat.-Nr. 11

Literatur und Abbildung

Hans Kaiser: Max Beckmann. Berlin, Paul Cassirer, 1913, Katalog der Gemälde, Nr. 21, o.S. / Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein: Max Beckmann. München, Piper & Co., 1949, S. 63, Nr. 22 / Curt Glaser, Julius Meier-Graefe, Wilhelm Fraenger und Wilhelm Hausenstein: Max Beckmann. München, Piper & Co., 1924, S. 75 / Dirk Weilemann: Ausstellungen von Max Beckmann in Berlin 1906–1914. In: Ausst.-Kat. Max Beckmann und Berlin. Berlin, Berlinische Galerie, 2015 / Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt: »Den Sinnen ein magischer Rausch«. Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905–1908. Wädenswil, Nimbus, 2013, S. 359, Nr. 11

Im Jahr 1905 verbrachte Max Beckmann den Sommer in Agger an der Nordwestküste Dänemarks. Er schrieb an den Freund Caesar Kunwald: „[...] aber ich gehe am 1. Juli an die Nordküste von Jütland, allein und auf einen ganzen Monat [...] Denk Dir weite große graue Strandflächen, schwarzes Meer mit wilden weißen Kämmen, wie Bardenbärte, und Felsen“ (zit. nach: Briefe, Bd. 1, Nummer 17, ohne Datum).

Das Meer übte seit je eine große Anziehungskraft auf Beckmann aus. Im Jahr 1905 entstand auch sein frühes Hauptwerk „Junge Männer am Meer“, ein Gemälde mit großem Anspruch, das bis zur Thematik des letzten Triptychons „Argonauten“ von 1950 weiterwirkte. „Landwind“ reiht sich in die Gruppe der Meeresmotive ein, die 1905 häufig entstanden waren. Im Unterschied zum Landwind, der nachts weht, gibt es den Seewind, der tagsüber bläst. Der Wind treibt die schweren, grünen Wellen an den Strand. Die Wucht der Wellen unterstrich Beckmann, indem er den Uferstreifen mit einer heftigen diagonalen Bewegung von links oben nach rechts unten stürzen ließ. Auf diese Weise wurde die Kraft der Wassermassen, die gegen das Ufer rollen, für den Betrachter eindrucksvoll sichtbar. Beckmann hatte im Unterschied zu dem ruhigen Himmel und dem mattfarbigen Strandstück das Grün der Wogen sehr dramatisch, mit heftigen Pinselzügen inszeniert. Sie versetzen den Betrachter in eine Unruhe, die das grüne Stück Meer zu einer Apotheose der Vitalität und des Lebenswillens macht. Friedrich Nietzsche hat der malerischen Inspiration hier den gewünschten Schwung vermittelt. Das Meer als solches, ohne romantische Gefühle, ohne die Gefahr, ohne das Leid oder die Freude, die es bringen kann, als eine Urkraft, aus der das Leben kommt, hatte Beckmann in seinen Bann geschlagen.

Als das Gemälde vollendet war, schrieb er, wie auch sonst von 1905 bis 1916 häufig, eine Widmung in die rechte obere Bildcke: „HBSL“, also „Herr Beckmann Seiner Liebsten“. Bis 1945 blieb das Gemälde im Besitz von Minna Beckmann-Tube, des Malers erster Frau, ehe es weiterwanderte in andere Hände.

Siegfried Gohr





Ulrich Clewing Hans Uhlmann und der Draht – unter jedem Blickwinkel eine neue Zeichnung im Raum

Hans Uhlmanns Plastiken aus gebogenem Draht gehören zu den poetischsten Arbeiten der abstrakten Bildhauerei nach 1945 in Deutschland – und die hier bestätigt diese Einschätzung auf ganz wunderbare Weise. Der gebürtige Berliner verwendete dafür dünne Metallstäbe und zwei Metallplatten. Letztere bilden eine Art Gerüst, das den Rest hält – wenn dieser Rest denn so einfach zu fassen wäre. Offensichtlich aus einem einzigen langen Stab hat Uhlmann ein Geflecht an Linien, Kurven, Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen geschaffen, bei dem man schnell die Übersicht verliert (und verlieren soll).

Bevor er sich der Kunst zuwandte, hatte Hans Uhlmann an der Technischen Hochschule Charlottenburg (der heutigen Technischen Universität) ein Studium als Maschinenbauer absolviert. 1933 wurde er als Sympathisant der Kommunistischen Partei von der Gestapo festgenommen und für anderthalb Jahre inhaftiert – er hatte NS-kritische Flugblätter verteilt. Schon während seiner Haft begann Uhlmann, Zeichnungen anzufertigen, die lose dem Konstruktivismus von Naum Gabo und dessen Bruder Antoine Pevsner folgten. Nach seiner Entlassung nahm er die Zeichnungen als Vorlagen für Metall-Plastiken, die er im Verborgenen schuf. Bei diesen konstruktivistischen „Köpfen“ reduzierte er seine künstlerischen Mittel mehr und mehr, um sie in anschauliche minimalistische Objekte zu verwandeln. Das Spiel von Licht und Schatten nahm schon damals eine wichtige Rolle ein. Und so ist es auch zehn, fünfzehn Jahre später bei Uhlmanns „Schiff“.

Aus welcher Perspektive man diese Plastik auch betrachtet, die Haken und Bögen, die geraden und gebogenen Partien setzen sich immer wieder zu neuen „Bildern“ zusammen. Seinen Werken hat Uhlmann häufig Titel gegeben, die zumindest im Ansatz verständlich machen, worum es ihm selbst dabei ging. Das ist hier eigentlich nicht der Fall. Die Plastik trägt den Titel „Schiff“, aber es ist nur schwer möglich, hier so etwas wie ein Boot zu erkennen. Das muss kein Makel sein, im Gegenteil: Darin liegt ja gerade der Reiz dieser Arbeit. In ihrer spielerischen Offenheit spricht sie die Fantasie der Betrachterinnen und Betrachter an. Es ist nicht der Bildhauer, der ihnen vorschreibt, was sie zu denken haben. Sie sind es, die diese Plastik erst zu dem werden lassen, was sie sein könnte: eine Anregung im Konjunktiv, ein Gedankenspiel und visuelles Rätsel.

Wenige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs kann man die revolutionäre Sprengkraft dieser Objekt gewordenen künstlerischen „Handlungsanweisung“ gar nicht hoch genug einschätzen. Sie ist Ausdruck einer neu gewonnenen Freiheit, die beim Publikum ein emanzipiertes, selbstbewusstes Ich voraussetzt. Von Hans Uhlmann, so lautet die Botschaft dieser Plastik, gibt es nichts umsonst. Schauen, Denken, Schlüsse ziehen, das muss man schon selbst tun. Nicht einmal heute ist so etwas selbstverständlich. 1952 – drei Jahre bevor die zeitgenössische Kunst mit der ersten Documenta in Kassel (an der Uhlmann teilnahm, ebenso wie 1959 und 1964) wieder ins öffentliche Bewusstsein gelangte – war es einfach unerhört.

13 Hans Uhlmann

1900 – Berlin – 1975

„Schiff“. 1952

Stahl und Stahlrohr, galvanisiert und schwarz getönt,
auf schwarz gestrichenem Acrylglassockel. Maße
ohne Sockel: 72 × 44 × 21 cm (28 ¾ × 17 ¾ × 8 ¼ in.).
Auf der Plinthe monogrammiert und datiert: U 52.
Werkverzeichnis: Lehmann-Brockhaus 89. Unikat.
[3088]

Provenienz

Gustav Stein, Köln / Privatsammlung, Rheinland

EUR 50.000–70.000

USD 58,800–82,400

Ausstellung

Hans Uhlmann. Berlin, Akademie der Künste, 1968,
Kat.-Nr. 37, Abb. S. 46 / Sorgfalt '84. Positionen
deutscher Kunst seit 1945. Ein imaginäres Museum
für Rottweil. Rottweil, Halle am Stadion, 1984

Literatur und Abbildung

Galerie Michael Haas (Hg.): Hans Uhlmann. 1900–1973.
Skulpturen und Zeichnungen. Berlin Galerie Michael
Haas, 2013, S. 26–27 (links vor Hans Uhlmann, nicht
ausgestellt) / Ausst.-Kat.: Hans Uhlmann. Experimen-
telle Formen. Berlin, Berlinische Galerie, Landes-
museum für Moderne Kunst, Fotografie und Architek-
tur, 2024, Abb. S. 6–7 (links vor Hans Uhlmann, nicht
ausgestellt)





Anna von Ballestrem Zwischen Himmel und Hölle – Daniel Richters malerischer Furor

Daniel Richters Werk ist immer intensiv und ein malerisches Ereignis. Unser Gemälde gehört zu seinen jüngeren, besonders aufregenden Arbeiten. Der Wandel, der sich 2014 in Richters Werk vollzog, diese neue Phase seiner Malerei, nach seinen frühen abstrakten, bunten Werken und den darauffolgenden figurativen, sehr politischen Bildern, erreichte in diesen „Shellshock“- und „Limbo“-Serien einen absoluten Höhepunkt. Diese Bilder sind Himmel und Hölle zugleich. Richter beherrscht die Klaviatur der Malerei inzwischen so virtuos wie kaum ein anderer seiner Generation. Er lehrt uns das Sehen neu, nicht weil er belehrt, sondern weil er berührt. Weil er – wider Willen, möchte man meinen – Schönheit zulässt. Aber Schönheit ist trügerisch.

Auch „Yesterday’s News“ verführt zunächst mit Farbe. Ein sattes, zuckersüßes Rosa, ein überdrehtes Gelb. Fast fröhlich. Fast harmlos. Und dann dieser weiße Schlag, eine Linie wie ein Peitschenhieb, die durch das Bild zuckt und dem gekrümmten Körper in den Rücken fährt. Zu Richters Schaffen gehört immer auch sein umfassendes Archiv – ein unendlicher Bilderatlas aus Plättencovern, Fotos, Paraphernalien und Zeitungsberichten, die ihm als Inspirationsquellen und bildliche Vorlagen dienen. Hier war der Ausgangspunkt eine hundert Jahre alte Feldpostkarte, Kriegsversehrte des Ersten Weltkriegs, die er unzählige Male in Tusche und Öl auf Papier und Leinwand abmalte, belebte, variierte – er verwandelt diese verstümmelten Körper mit den berauschendsten Farben in groteske Hybride, riesige Insekten, lustige Vögel oder mutierte Maschinenwesen.

Eigentlich sind diese fragmentierten Körper karikierte Mahnmale, denn sie wurden zuerst vom Krieg und danach von der Malerei aufgelöst. Richter kratzt an der Oberfläche. Mit dem Spachtel, mit den Fingern, mit der Ölkreide. Seine Technik ist eine Demontage des klassischen Bildes – aber auch dessen Wiedergeburt. Auf monochromen rothcoesken Flächen entstehen Körper, die wirken wie durch Wärmebildkameras gesehen – innen glühend, außen aufgelöst. Man erkennt etwas, was einmal ein Mensch gewesen sein könnte. Oder vielleicht immer noch ist. „Yesterday’s News“ – der Titel ist eine Lüge. Was gestern war, ist nicht vorbei. Es pocht, schreit und blutet. Und wir sehen weg. Daniel Richter nicht. Er hält den Blick aus. Und er zwingt uns dazu, es auch zu tun.

14^R Daniel Richter

Eutin 1962 – lebt in Berlin und Hamburg

„YESTERDAY'S NEWS“. 2021

Öl auf Leinwand. 230 × 170 cm (90 ½ × 66 ¾ in.).
Rückseitig mit Filzstift in Schwarz signiert, datiert
und betitelt: D. Richter 2021 YESTERDAY'S NEWS.
Auf dem Keilrahmen mit der Werkverzeichnisnummer
beschriftet: DR/M 563. Dort ein Etikett der GRIMM
Gallery, New York. Das Gemälde ist in dem von
Dr. Eva Meyer-Hermann bearbeiteten Werkverzeichnis
der Gemälde von Daniel Richter registriert.
[3068] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Europa

EUR 150.000–200.000

USD 176,000–235,000

Ausstellung

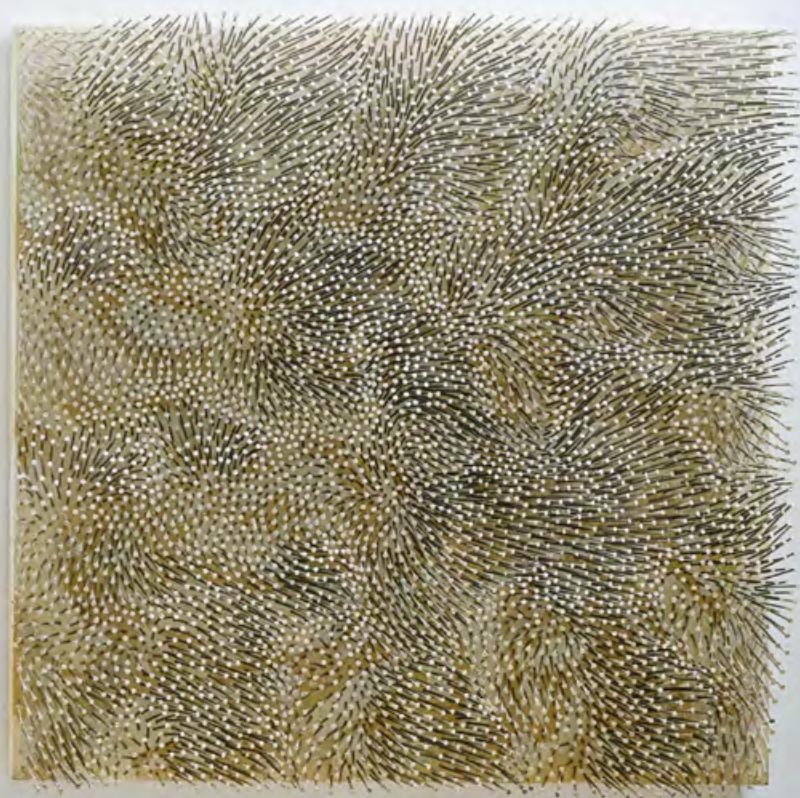
Condition Humaine. New York, GRIMM Gallery, 2021

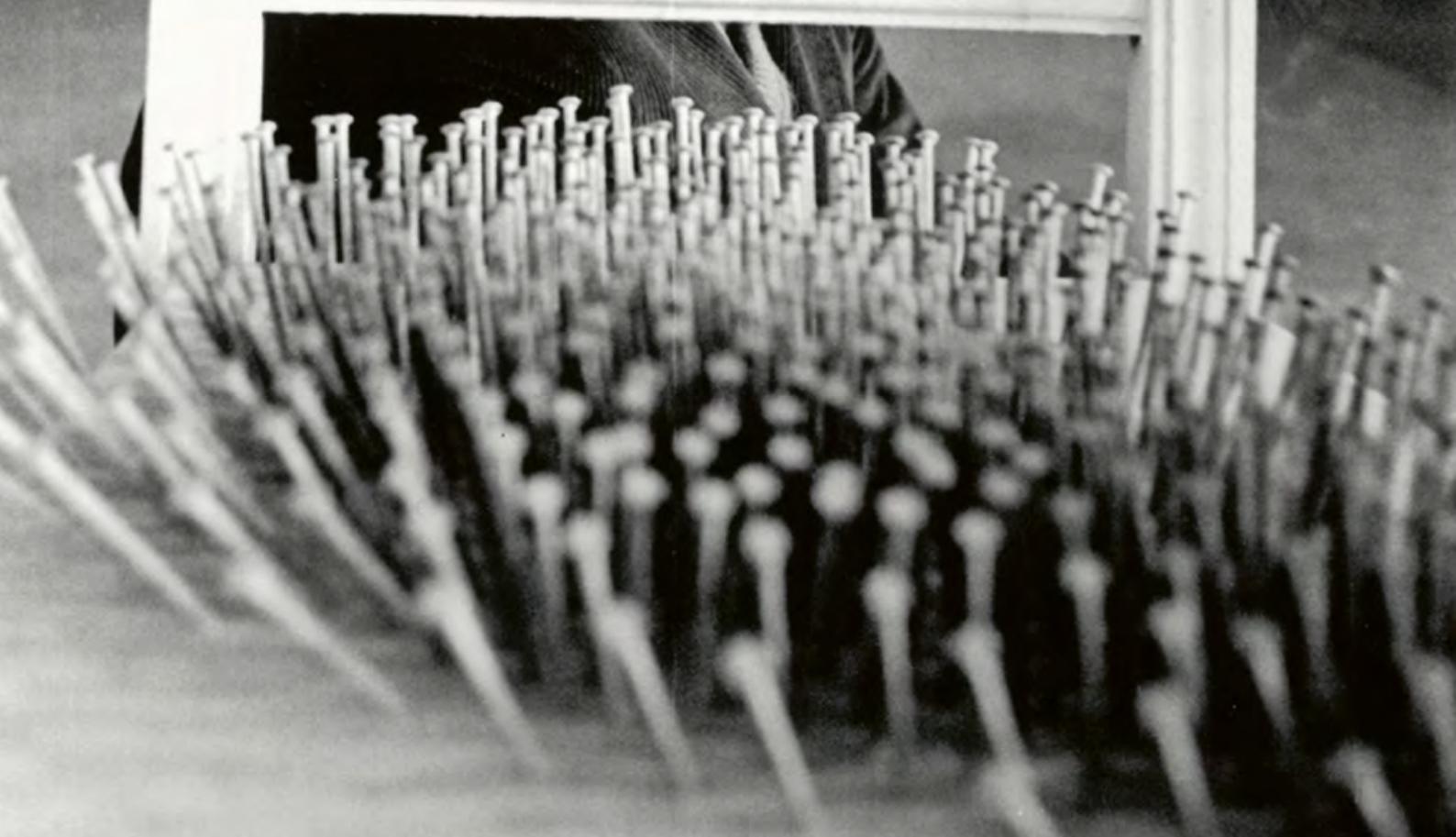
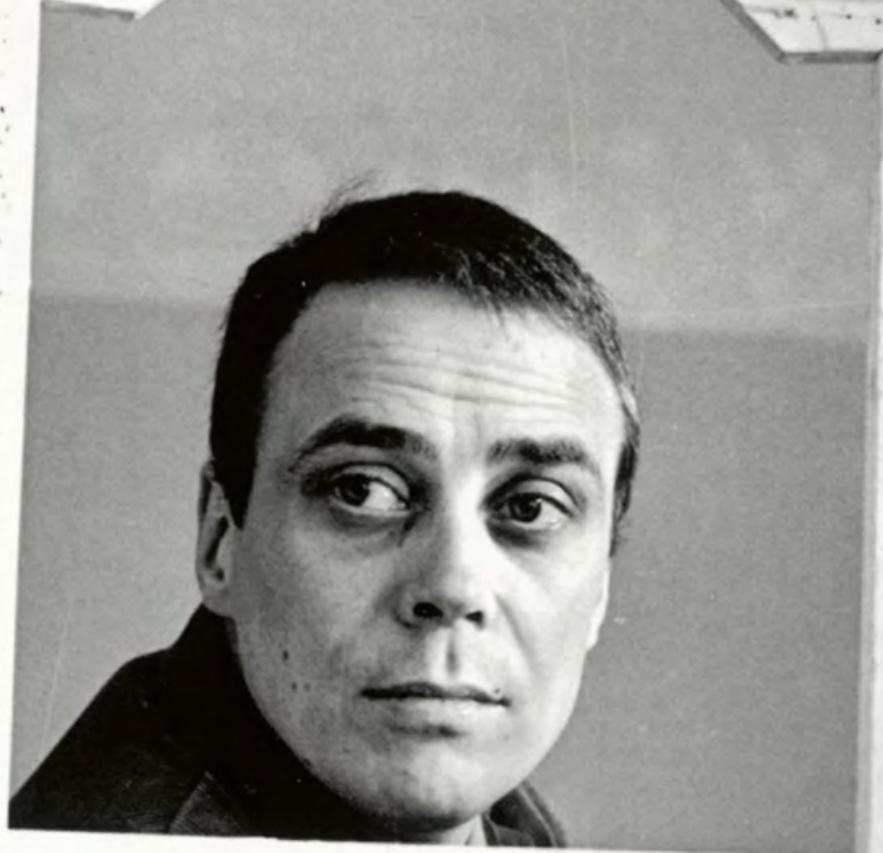


Erfahren Sie mehr!









Mario von Lüttichau Weißer Wind und wogende Nägel: Die Dynamik in Günther Ueckers Kunst

„Wo die Sprache versagt, da beginnt das Bild.“ Diese Aussage Ueckers steht für seine über Jahrzehnte währende Arbeit. Wiederkehrende Motive seiner Nagelungen, Werke in Materialien wie Stein, Sand, Erde, Asche zeigen die unerhörte Kraft seiner minimalistischen Vokabeln als eine universal lesbare Sprache. Günther Uecker begeistert. Seine Kunst ist zu vielfältig, um in eine einzige Kategorie zu passen – wie dieses charakteristische, energiegeladene, großformatige Nagelfeld. Wir fühlen die Bewegung, ein hin und her wogendes Feld, aufgeladen mit Härte und dennoch gleichzeitig durchströmt von Weichheit. Wir sehen das Licht als einen Teil der gegebenen Materie, mit der er als Künstler arbeitet. Immer spürbar ist der Akt der Entstehung, eine eigene Form der Aggressivität, die sich vom Körper des Künstlers auf den benagelten Grund überträgt. Auch so betrachtet sind die Nagelbilder Gefühlsaggregate, eine Verbindung von Technik und Geist, eine Verbindung zwischen Nagel und Malerei. Die technischen Möglichkeiten, so der Künstler, haben ihn von Anfang an weniger interessiert, vielmehr bedient er sich ihrer als Vehikel für Gedanken und Handlung.

Das 1986 entstandene Energiefeld „Weißen Wind“ beeindruckt mit Lebendigkeit und Präsenz: Kraft, Energie und Stärke, zugleich von kontemplativer Schönheit beseelt, begleitet von einer faszinierenden Bewegung und Dynamik einer sanften Wellenbewegung. Die drohende Statik durch das harte Material wird durch das bewegende Spiel von Licht und Schatten verhindert. Das dichte Gewirr von rhythmisiert eingeschlagenen Zimmermannsnägeln in das Holz formt eine Malerei voller visueller Gewalt, deren Faszination man sich nicht entziehen kann: Nagel für Nagel entsteht im rhythmischen Wechsel der Richtung eine wogende Ordnung. Die Nägel schlämmt Uecker wie zuvor den Bildträger mit weißer Farbe, wodurch sich eine neue Oberfläche bildet. Uecker benutzt die Nägel, um einen dreidimensionalen Raum zu erschließen, über die Grenzen des Bildes hinaus und mit fließenden organischen Strukturen. Da der Schattenwurf der Nägel – bedingt durch das wechselnde Tageslicht und den jeweils veränderten Blickwinkel – immer neue dynamische Formen hervorbringt, schafft er zudem ein wandlungsreiches Lichtobjekt. Auf diese Weise erzeugt Uecker einen Zustand der Erregung und zugleich der Kontemplation.

Trotz der Massivität ihrer Materialien also findet Uecker eine in sich eigene, spezielle Ausprägung seiner Kunst. In Bezug auf die in seinem künstlerischen Prozess verwendeten Materialien ist er den simplen Werkstoffen und Werkzeugen treu geblieben. Geblieben ist Uecker auch bei dem menschlichen Maß, mit dem er nur das, was er selbst, was sein eigener Körper schaffen kann, als sein erstes Bezugssystem repräsentiert. Die Komplexität und der Facettenreichtum von Ueckers Œuvre ist deshalb in Entstehung und Wirkung so frappierend: diese kraftvoll-poetische Schöpfung, das scheinbar Gegensätzliche zum Ausgleich zu bringen, Aktion und Kontemplation, Ruhe und Bewegung zu einem faszinierenden künstlerischen Ganzen von kraftvoller Schönheit zu vereinen. Und dennoch ist ein permanenter Dekonstruktionsprozess der Harmonie in seinen Werken intensiv wahrnehmbar. Sie evozieren Botschaften von emotionaler Wahrnehmung, sind getragen von persönlicher Haltung.

„Gemälde“ wie dieser „Weiße Wind“, aber auch Zeichnungen, Skulpturen, Installationen, Bühnenbilder, Kostüme, Bücher, Fotografien und Filme von Günther Uecker zeigen die Kunst als geistige Entwicklung und einen neugierigen Künstler, der fortwährend ein offenes Feld und neue Handlungsspielräume sucht. Ueckers Nagelgemälde aus vielen Jahrzehnten sind wie eine Momentaufnahme einer künstlerischen und physischen Befindlichkeit, entwickeln je nach Standpunkt und Lichteinfall eine sensible, poetische Kraft und beginnen zu atmen.

15 Günther Uecker

Wendorf/Mecklenburg 1930 – 2025 Düsseldorf

„Weißen Wind“. 1986

Nägel und weiße Farbe auf Leinwand auf Holz.
150 × 150 × 18 cm (59 × 59 × 7 1/8 in.). Rückseitig mit
Bleistift betitelt: „Weißen Wind“. Hier mit Pinsel in
Schwarz signiert und datiert: Uecker 86. Hier mit
dem Etikett der Galerie Michael Haas, Berlin, und
den Stempeln der Sammlung R.-J. Vandeveldes. [3188]

Provenienz

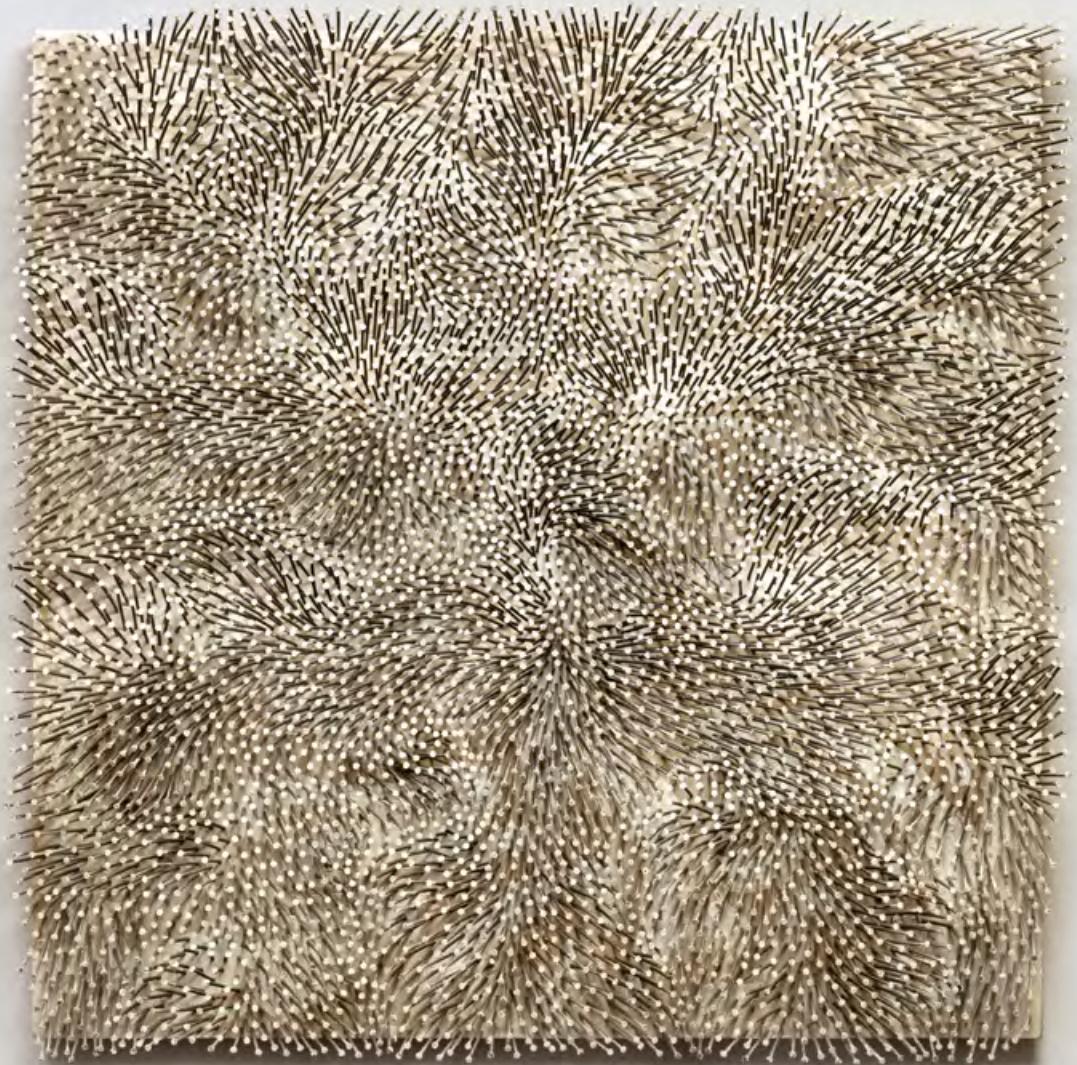
R.-J. Vandeveldes / Galerie Michael Haas, Berlin /
Privatsammlung, Berlin (1992 von der Galerie Michael
Haas erworben)

EUR 800.000–1.200.000

USD 941,000–1,410,000



Erfahren Sie mehr!



Gloria Köpnick Eines der schönsten Bilder des Berliner Impressionisten – Max Liebermanns „Am Strand von Noordwijk“

„Es ist die Meerluft in diesen Bildern, die Keiner vergisst, der sie einmal schauend atmete, man hört das Rauschen der ewigen Brandung, ist geblendet von der grell auf dem Sand liegenden Sonne und fühlt sich überall gedrängt vom frischen, feuchten Wind. Das Meer ist da, selbst wenn es nicht mitgemalt worden ist, oder wenn es in der Ferne mit weissen Brandungswellen nur eben aufblitzt; denn Liebermann versteht es, das Meer auch indirekt zu malen. Über all dem Zufälligen: den Menschen, Strandkörben und Fahnen, liegt immer ein Grosses, Bleibendes“, schwärmt Karl Scheffler über die Strandbilder von Max Liebermann (Neue Arbeiten Max Liebermanns, in: Kunst und Künstler, Jg. 7, H. 5, Januar 1909, S. 193). Scheffler schreibt weiter: „Die im Sand brütende Hitze ist gemalt, das Blinken, Rollen und Schäumen des Meeres, die luftig bläulichen, mit weicher Kraft dahingleitenden Schatten, die hohen Himmel und die fast schmerzhafte Helle des ungehemmt niederflutenden Lichtes. Die Gegenstände scheinen nur des Accents wegen da; das Wesentliche ist das Gewoge von Bewegung und Licht.“

Unser herausragendes, 1908 am Strand von Noordwijk entstandenes Gemälde zählt zu den schönsten Bildern des Berliner Impressionisten überhaupt, und es veranschaulicht Schefflers Beobachtungen par excellence. Holland war bereits früh eine wichtige Quelle der Inspiration, Motiv und Entstehungsort bedeutender Werke Liebermanns gewesen. Oder, wie der Biograf Hans Ostwald es ausdrückte: „Liebermann hatte in Holland sein Naturevangelium gefunden“ (Hans Ostwald: Das Liebermann-Buch, Berlin 1930, S. 332). Früh schon hatte es den Berliner Maler an die holländische Nordseeküste geführt, so unter anderem nach Scheveningen, Katwijk oder Zandvoort.

In den Sommermonaten der Jahre 1905 bis 1913 (bis auf 1910, als seine Villa am Wannsee fertiggestellt wird) zieht es Max Liebermann immer wieder in das unweit von Leiden gelegene Noordwijk. Im Sommer 1908 ist Noordwijk eine Art Außenstelle der Protagonisten der Berliner Secession, so halten sich hier neben Lovis

Corinth, Max Slevogt und Leo Klein von Diebold auch Paul Cassirer und Tilla Durieux auf. „Als Badeort ist es ein Urbild der kleineren holländischen Seebäder, denn es bietet einen ruhigen, äusserst angenehmen Aufenthalt dar, so dass dieser Badeort im Auslande einen ausserordentlich guten Ruf hat“, wie es in einem zeitgenössischen Reiseführer über die Qualitäten des Küstenortes heißt (Am holländischen Meeresstrande, Reiseführer 1913, zit. nach: Max Liebermann am Meer, S. 120). Die abwechslungsreiche Landschaft von Noordwijk, die Einheimischen und die Besucher des Ortes inspirieren Liebermann zu schnellen Skizzen, farbstarken Pastellen und großartigen Ölgemälden.



Los 16

Hier, in Noordwijk, feiert Liebermann in der Strandvilla von Paul Cassirer im Juli 1907 seinen 60. Geburtstag. Das Telegrafenbüro des kleinen Ortes erlebt durch den Eingang zahlloser Glückwünsche den bis dato geschäftigsten Tag seines Bestehens. Ein großes Feuerwerk und ein Fackelzug der Noordwijker Bürger beschließen den Ehrentag, wie der Journalist Harry David berichtet. David begleitete Liebermann im Sommer 1912 bei seinen Arbeiten in Noordwijk und veröffentlichte einen ausführlichen Bericht im „Berliner Tageblatt“. Der Journalist beschreibt hier, wie der Maler mit seinem markanten Panamahut vor einer großen Leinwand steht, ungeniert aller Zuschauer in der Natur arbeitet und eine Vielzahl interessanter Sujets entdeckt.

Doch zurück zu unserem Strandbild von 1908: Max Liebermanns künstlerische Ausdrucksweise hatte sich seit der Jahrhundertwende verändert und sich mehr und mehr dem am französischen Vorbild orientierten Impressionismus zugewandt. Besonders die Leichtigkeit der Farbe und des Lichts und der lockere Farbauftrag sind zentrale Momente unseres Werkes: Die in wenigen Pinselstrichen skizzierten Badegäste genießen die Sommerfrische. Es ist ein sommerliches Treiben an der Küste. Rhythmisches sind die Strandkörbe im Bildausschnitt verteilt. Das azurblaue Wasser des Meeres wogt dahin und der Himmel ist wolkenlos blau. Die Wetteraufzeichnungen belegen einen regnerischen, windigen und kühlen Sommer 1908, somit fängt Liebermann in unserem Bild die Impression eines außergewöhnlich sonnigen Strandtages ein. Diese bleiben so eindrücklich wie vage: Während Liebermann das Zentrum des Gemäldes detailreich ausgestaltet hat, blitzt – vor allem im unteren Bildbereich – die Struktur der hell grundierten Leinwand hervor.

Innerhalb des großen Œuvres Max Liebermanns ist unser Gemälde, das dem Verfasser des Werkverzeichnisses noch als verschollen galt, ein Hauptwerk der sommerlichen Strandbilder. Die Wiederentdeckung dieses impressionistischen Meisterwerks ist somit ein Glücksfall für den Kunstmarkt. Weitere im Sommer 1908 am Strand von Noordwijk entstandene Gemälde zählen u.a. zu den Sammlungen des Von der Heydt-Museums Wuppertal, der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und des Landesmuseums Hannover.



Strandleben in Noordwijk. Historisches Foto



Max Liebermann. Um 1910

16 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Am Strand von Noordwijk“. 1908

Öl auf Leinwand. 65 × 80 cm (25 ½ × 31 ½ in.). Unten rechts signiert und datiert: M. Liebermann 1908.
Werkverzeichnis: Eberle 1908/27 („verschollen“).
[3039] Gerafft.

Provenienz

Gottlieb Friedrich Reber, Barmen (1914) / Olga Naphtali, Breslau (1927) / Privatsammlung, Norddeutschland (1929 in der Galerie Caspari, München, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 400.000–600.000

USD 471,000–706,000

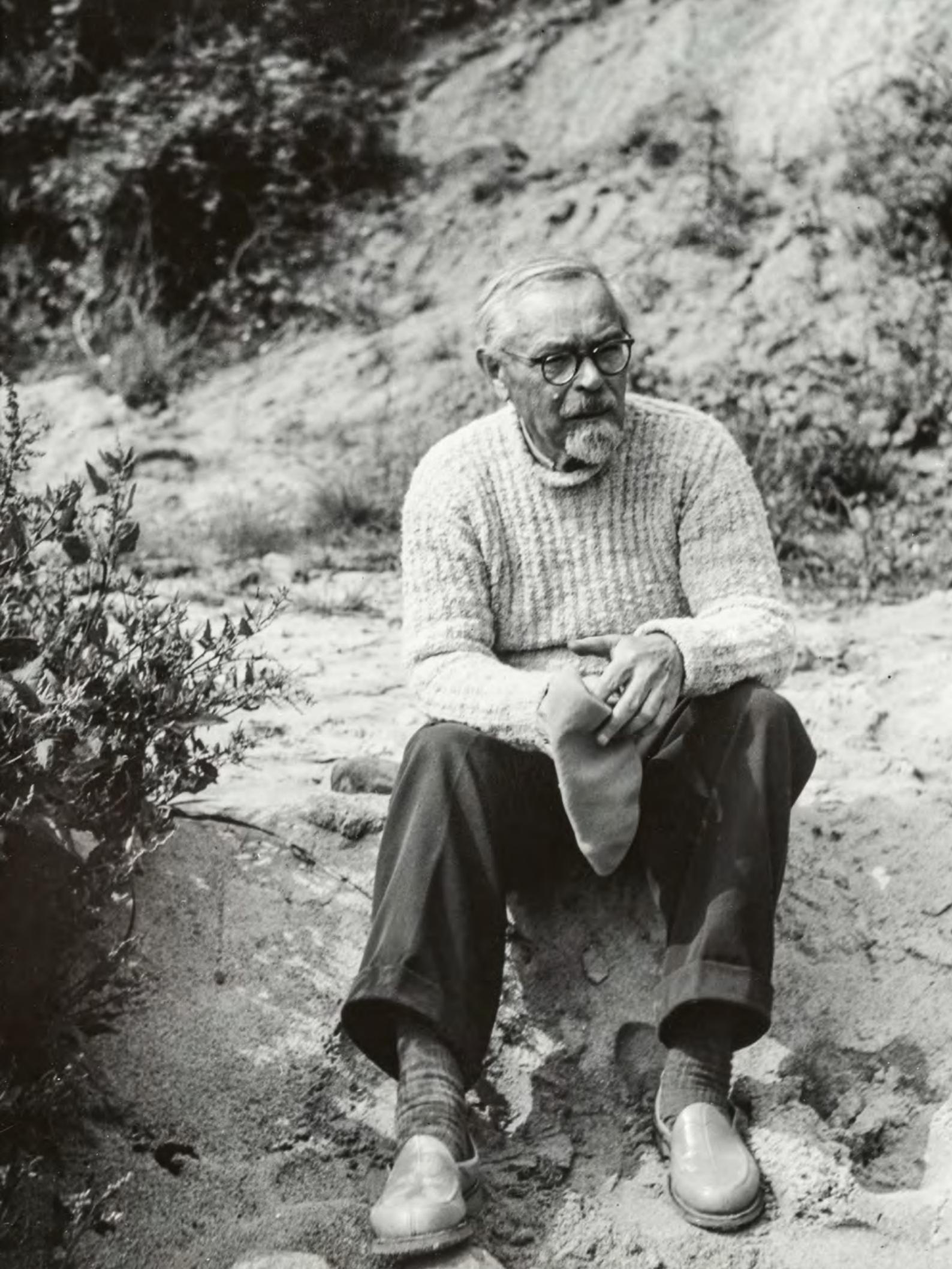
Ausstellung

Sonderbund Ausstellung. Düsseldorf, Städtischer Kunstmuseum, 1910, Kat.-Nr. 108, m. Abb. / Internationale Kunstausstellung. Dresden, Städtischer Ausstellungspalast, 1926, Kat.-Nr. 549, m. Abb. / 1850–1925. Fünfundsiezig Jahre Klassischer Deutscher Malerei. Berlin, Kunsthändlung Hugo Perls, 1926, Kat.-Nr. 33, o. Abb. / Max Liebermann am Meer, Berlin, Liebermann-Villa 2011, Alkersum, Museum Kunst der Westküste 2011/2012, Kat.-Nr. 2, m. Abb. / Küste in Sicht! Max Liebermann in Noordwijk. Berlin, Liebermann-Villa, 2022

Literatur und Abbildung

Karl Scheffler: Neue Arbeiten Max Liebermanns. In: Kunst und Künstler, Jg. 7, H. 5, Januar 1909, Abb. S. 193 / Wilhelm Niemeyer: Max Liebermann. In: Malerische Impressionen und koloristischer Rhythmus. Düsseldorf, Bagel, 1911, m. Abb. / Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Bruno Cassirer, 1914. S. 544, Abb. S. 467 / Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Bruno Cassirer, 1923, Abb. S. 467 / Deutsche und Französische Meister des XIX. und XX. Jahrhunderts. Berlin, Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing, 1927, Kat.-Nr. 27, Abb. Tf. VIII / Jaques Dekker: Max Liebermann in Noordwijk. Amersfoort, Bekking & Blitz, 2022, o.S., m. Abb. („Aan het Noordwijkse strand 1908“)





Mario von Lüttichau Farträume der Erneuerung – das Bild der Natur als Spiegel des inneren Wandels

Die ersten Jahre nach dem Ersten Weltkrieg bedeuten für Karl Schmidt-Rottluff eine Phase der Rückeroberung seiner künstlerischen Produktivität und seiner Stellung als Künstler. Eine erste große Ausstellung erfolgt 1919 bei Ferdinand Möller in Berlin, in der Kunstzeitschrift „Genius“ erscheint ein enthusiastischer Aufsatz von Ernst Gosebruch, Direktor des Kunstmuseums Essen. Eine erste ihm gewidmete Monografie verfasst 1920 der Kunsthistoriker Wilhelm R. Valentiner. Im selben Jahr verlegt der Künstler erstmals die Sommeraufenthalte an der Ostsee nach Jershöft in Pommern, wo er die Monate von Mai bis September mit seiner Frau, der Fotografin Emy Frisch, verbringt und wohin er bis 1931 regelmäßig zurückkehrt. Die Landschaft wird für ihn zum neuen Motiv. Mond und Sonne werden erstmals als Naturereignis interessant – und natürlich Motive des Alltags wie die Herausstellung dieses knallroten Rettungshauses an einem menschenleeren Strand.

Über die Weite der Landschaft an der Küste lässt der Künstler seinen Blick von einem erhöhten Standort schweifen, taucht die bewegte, auf- und abfließende Dünenlandschaft vor dem rotgebrannten Rettungshaus mit dessen zwei markanten, sakral wirkenden Zugängen vor der bewegt geschwungenen Küste ein in die überstrahlende, hoch stehende Sonne am Mittag. Karge Stämme mit mützenartigem Laub ragen in den Himmel, das Meer reflektiert gelb-grünliches Licht, das blaue Wasser im Horizont geht über in schwefeligen Himmel mit rotverbrannten Wolken. Die bewegten und schwankenden Formen geben das Bild einer Naturordnung, an der gerüttelt wird und die sich nicht mehr als paradiesisches Refugium malerisch erschließen lässt. Viele Bilder aus der Zeit sind laut Grohmann „aus dem Geist der Todesnähe und des wiedergeschenkten Lebens geboren“ (Will Grohmann: Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 92). Dieses äußert sich in Reinform in der kraftvollen, von intensivster, rauschhafter Farbigkeit geprägten Malerei, die selbstbewusst den Expressionismus als Stilrichtung behauptet. Schmidt-Rottluff entwickelt mit den Jershöft-Bildern eine farbige Flächenmalerei, die seiner Kunst einen überpräsenten Ausdruck verleiht. Zonen reiner Farbigkeit greifen ineinander und versetzen die Oberfläche in einen dynamischen Rhythmus. Mitunter scheinen sich die Formen sogar in der Farbfläche in eine nahezu farbliche Abstraktion aufzulösen, wobei der Bezug zum eigentlichen Motiv stets bestehen bleibt. Auch mit den schwarzen Konturen definiert der Künstler unterschiedliche Formgebilde und schafft hiermit eine Räumlichkeit durch Ordnung der einzelnen Bildteile.

Besonders in der Landschaftsmalerei Schmidt-Rottluffs spiegelt sich jenes postapokalyptische Zeitgefühl wider, von dem die nervösen 1920er-Jahre geprägt sein sollten. Bisher geltende Ordnungen, auch die zwischen Mensch und Natur, wie sie lange Zeit die Landschaftsmalerei definiert haben, werden einer Revision unterzogen. Erfahrungen und Erlebnisse des modernen Menschen brechen sich in Farben und Formen Bahn. Schmidt-Rottluff gelingt hier ein außergewöhnliches Gemälde, in dem sich auf faszinierende Weise der Zeitgeist konzentriert und welches als expressionistische Landschaft par excellence gelten darf. Die sengende Hitze der nicht sichtbaren Sonne war in Jershöft des Öfteren Schmidt-Rottluffs Bildthema, doch selten hat er die besondere Atmosphäre eines Hochsommertages so treffend einzufangen vermocht wie hier.

17^R Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

„Bootshaus in Jershöft (Rettungshaus am Strand)“. 1920
Öl auf Leinwand. 76 × 90 cm (29 ½ × 35 ½ in.). Unten rechts signiert: S. Rottluff. Das Gemälde ist registriert im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin. [3166] Gerahmt.

Provenienz

Provinzialmuseum, Hannover (1923 erworben, am 5.7.1937 als „entartet“ beschlagnahmt, EK-Nr.: 16110) / Wolfgang Gurlitt, Berlin (1940 in Kommission) / Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1940–41 in Kommission) / Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a.M. (vor 1955 verkauft) / Fine Arts Associates, New York (lt. Etikett) / Privatsammlung, USA (wohl nach 1955 erworben bei Parke-Bernet, New York; zeitweise als Leihgabe im San Francisco Museum of Modern Art)

EUR 300.000–400.000
USD 353,000–471,000

Wir danken Christiane Remm, Berlin, für freundliche Hinweise.



Erfahren Sie mehr!

Ausstellung

Entartete Kunst. München, Hofgarten-Arkaden, 1937 / „Degenerate Art“. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany/. „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Los Angeles, County Museum of Art; Chicago, The Art Institute; Washington D.C., International Gallery, Smithsonian Institution, und Berlin, Altes Museum, 1991/92, S. 60 (Foto der Nordwand in der Ausstellung München 1937 auf der Klapptafel), S. 81, Anm. 10, u. S. 343

Literatur und Abbildung

Liste der Ausgestellten. Gang durch die Ausstellung. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 25.7.1937 (abgedruckt in Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995, S. 195, Dok. 26) / Will Grohmann: Karl Schmidt-Rottluff. Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1956, S. 292 („Bootshaus in Jershöft [Rettungshaus am Strand]“) / Franz Roh: „Entartete Kunst“. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover, Fackelträger Verlag, 1962, S. 195 („Strandlandschaft mit Rettungshaus“) / Beschlagnahme-Aktion im Landesmuseum Hannover 1937. Liste der konfiszierten Werke und unveröffentlichten Dokumente. Hannover, Kunstverein, 1983, unpag. (S. 7) („Strandlandschaft mit Rettungshaus“), Dok. 3 A („Küstenlandschaft mit Rettungsstation“) u. Dok. 5 („Strandlandschaft mit Rettungshaus“) / Peter-Klaus Schuster (Hg.): Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. München, Prestel-Verlag, 1987, S. 153 (m. Foto aus der Ausstellung München 1937) / Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff. Zeichnungen auf Postkarten. Köln, Wienand Verlag, 2010, S. 518



18 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Strandansicht von der Terrasse aus gesehen“. 1935
Aquarell, Tuschpinsel und Deckweiß auf Papier. 49,6 × 61,5 cm (19 ½ × 24 ¼ in.). Unten rechts mit Feder in Braun gewidmet, signiert und datiert: Für Jo u. Mimi Kijzer in Freundschaft von Beckmann Mai 35. Werkverzeichnis: Beckmann/Gohr/Hollein 79. Farben leicht geblühen. [3093] Gerahmt.

Provenienz

Jo und Mimi Kijzer-Lanz, Amsterdam (Geschenk des Künstlers) / Galerie Schönewald und Beuse, Krefeld (1998) / Galerie Salis & Vertes, Salzburg / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 80.000–120.000
USD 94,100–141,000

Literatur und Abbildung

Auktion 2338: German Week in Amsterdam.
Christie's, Amsterdam, 18.6.1997, Kat.-Nr. 350,
m. Abb.

Menschliches Tun ist nur am Rande zu erkennen: ganz rechts Badende, ungefähr in der Mitte, nahe am Ufer, ein Pferdekarren, wie ihn die Muschelsucher einsetzen. Am Ende der Buhne vielleicht ebenfalls Personen. Ein Boot links daneben. Dies alles ist vor einem schmalen blauen Meerestreifen zu sehen. Die größte Fläche nimmt der helle Himmel mit ein paar Wolkenkringeln ein. Dann der breite Sandstreifen, der von einer Terrasse aus zu sehen ist. Das Auge des Betrachters gelangt an das Ufer, wenn es die Korbstühle vorn überwunden hat, die nur angeschnitten zu sehen sind. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen die damals üblichen Strandkörbe, die in lockerer Reihe am Ufer warten. Manche sind mit Fähnchen geschmückt. Gelb leuchten die Körbe, wenn sie zum Ufer gedreht sind, einige sind mit Rot ausgeschlagen, was zu sehen ist, wenn die Strandkörbe landeinwärts gerichtet stehen. Beckmann hat ein ganz alltägliches, völlig unspektakuläres Inventar zum Bildmotiv „veredelt“.

Während der Mitte der Dreißigerjahre hatte er immer wieder Reisen ans Meer unternommen, wie etwa nach Zandvoort in den Niederlanden. Genauso wie er sich selbst erholen wollte, dienten auch Aquarelle der Entspannung von seiner gedankenreichen Malerei, zum Beispiel von der lange währenden Arbeit am ersten Triptychon „Abfahrt“, die von 1932 bis 1935 dauerte.

Beckmann hat das Komische ergötzt, das sich ergibt, wenn die Strandkörbe an menschliche Körper erinnern und wie Pinguine auf dem Strandsand zu watscheln scheinen. Dass Beckmann durchaus die humorvollen Seiten von Menschen und Gegenständen wahrnahm, ließe sich an manchen Beispielen zeigen. Eine Terrasse bot einen sicheren Beobachtungsposten. Die Majestät des Meeres und die unfreiwillige Komik des von Menschen Gemachten trafen aufeinander.

Häufig hat Beckmann Aquarelle nahestehenden Personen gewidmet. Hier sind es der Arzt Dr. Jo Kijzer und seine Frau Mimi, die das Geschenk erhalten haben. Das Ehepaar war eng befreundet mit Quappi Beckmanns Schwester Hedda Schoonderbeek, geborene Kaulbach. Siegfried Gohr



Tony G. 1935
in France
Lorraine
1935



Felicitas von Woedtke Zwei Bahnhöfe und kein Zug in Sicht: Neo Rauchs „Stationen“ von 1995

Neo Rauch nimmt uns mit in eine unheimlich anmutende Szenerie: Zwei scheinbar identische, verlassene Bahnhöfe, von denen jeweils Gleise einen Bogen in den Bildhintergrund ziehen, inmitten einer öden Landschaft. Im Hintergrund schemenhaft Industriebrachen, wie so oft bei Rauch wohl inspiriert von Leipzigs Umgebung. Was auf den ersten Blick wie der Positiv- und Negativabzug ein und desselben Bildes wirkt, offenbart auf den zweiten Blick Unterschiede in kleinen Details: Ein Weg nimmt einen größeren Bogen als der andere, auch die Landschaft im Hintergrund ist jeweils eine andere. Auf der linken Bildseite scheint eine schwarze Wolke anzurollern, die in Begriff ist, das Gebäude und die umliegende Landschaft in tiefes Dunkel zu hüllen. Die andere Station liegt zwar in einer Umgebung aus hellem Weiß, dennoch ist die Szene von einem Gefühl bedrückender Stille und Schwere erfüllt. Das Gebäude selbst liegt in der Dunkelheit und wirkt dadurch noch verlassener und verfallener als das linke – verschiedene Zeitebenen scheinen nebeneinander abzulaufen.

Rauch hatte zu Beginn der 1990er-Jahre angefangen, jeglichen gestischen Malstil und expressive Farben hinter sich zu lassen. Er begann das Papier der Leinwand vorzuziehen. So auch hier. Die Farben sind reduziert, die Palette gedeckt. Die Collage betont eine zeitliche und narrative Brechung des Bildes. Die großen monochromen Flächen unterstreichen ein Gefühl von Abwesenheit und Verlust.

Die motivische Doppelung dient als bildliche Verschiebung von Realität und Wahrnehmung. Die leichte Variation des Motivs stellt eine allgemeingültige Interpretation infrage. Auch der Titel ermöglicht eine doppelte Bedeutung: Eine Station kann ein Ort auf einer Reise sein, aber auch ein Punkt innerhalb eines bestimmten Zeitablaufs. Doch sind die Bahnhöfe jeweils die Endstation, menschliches Leben ist nicht zu sehen. Im Bildvordergrund schwimmen zwei schattenhafte, fabeltierartige Wesen, Schildkröten mit langem Schwanz, die sich dergestalt auch in anderen Arbeiten aus dieser Zeit finden. Die schwimmenden Tiere sind ein Hinweis auf Meer oder Wasser, ein bei Rauch häufig wiederkehrendes Symbol des Unterbewussten.

Rauchs Bilder sind verrätselt und gespickt mit biografischen Hinweisen. Hinter dem Motiv des Bahnhofs, das immer wieder in seinen Werken auftaucht, verbirgt sich ein persönlicher Schicksalsschlag. Als Rauch gerade erst vier Wochen alt war, starben seine Eltern in Leipzig bei einem Zugunglück. Der Bahnhof ist die Endstation, der Schlusspunkt einer Reise, den seine Eltern nie erreichten. Er selbst stand ganz metaphorisch wiederum am Anfang seiner Lebensreise. Leben und Tod, Anfang und Ende prallen in dieser Tragödie so intensiv wie selten aufeinander. Rauch wuchs bei seinen Großeltern in Aschersleben auf. Der fröckliche Verlust prägt ihn sein ganzes Leben. In seinen Arbeiten begibt sich Rauch immer wieder in die Abgründe seines eigenen Unterbewusstseins und schöpft daraus Stoff für seine verschlüsselten Bildwelten. Dennoch will Rauch sich nicht vor allem als Erzähler verstanden wissen: „Ich erwarte, oder erhoffe eigentlich, in erster Linie einen Betrachter, der meine Bilder als Malerei wahrnimmt und reflektiert und nicht zu sehr, zum mindesten nicht in erster Linie, als Erzählung, als buchstabierbares Bilderrätsel, dem man vollständig auf den Grund kommen kann.“

19^R Neo Rauch

Leipzig 1960 – lebt in Leipzig

Stationen. 1995

Öl auf Papier, collagiert auf Leinen. 127 × 266,2 cm (50 × 104 ¾ in.). Am rechten Rand im unteren Drittel mit Bleistift signiert und datiert: RAUCH 95. Auf der Rahmenrückpappe Etiketten der Friedrich Christian Flick Collection, der Galerie David Zwirner, New York, sowie ein Stempel der Galerie Eigen + Art, Berlin. [3068] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Eigen + Art, Berlin und Leipzig / Privatsammlung, Schweiz / Galerie David Zwirner, London / Privatsammlung, Europa

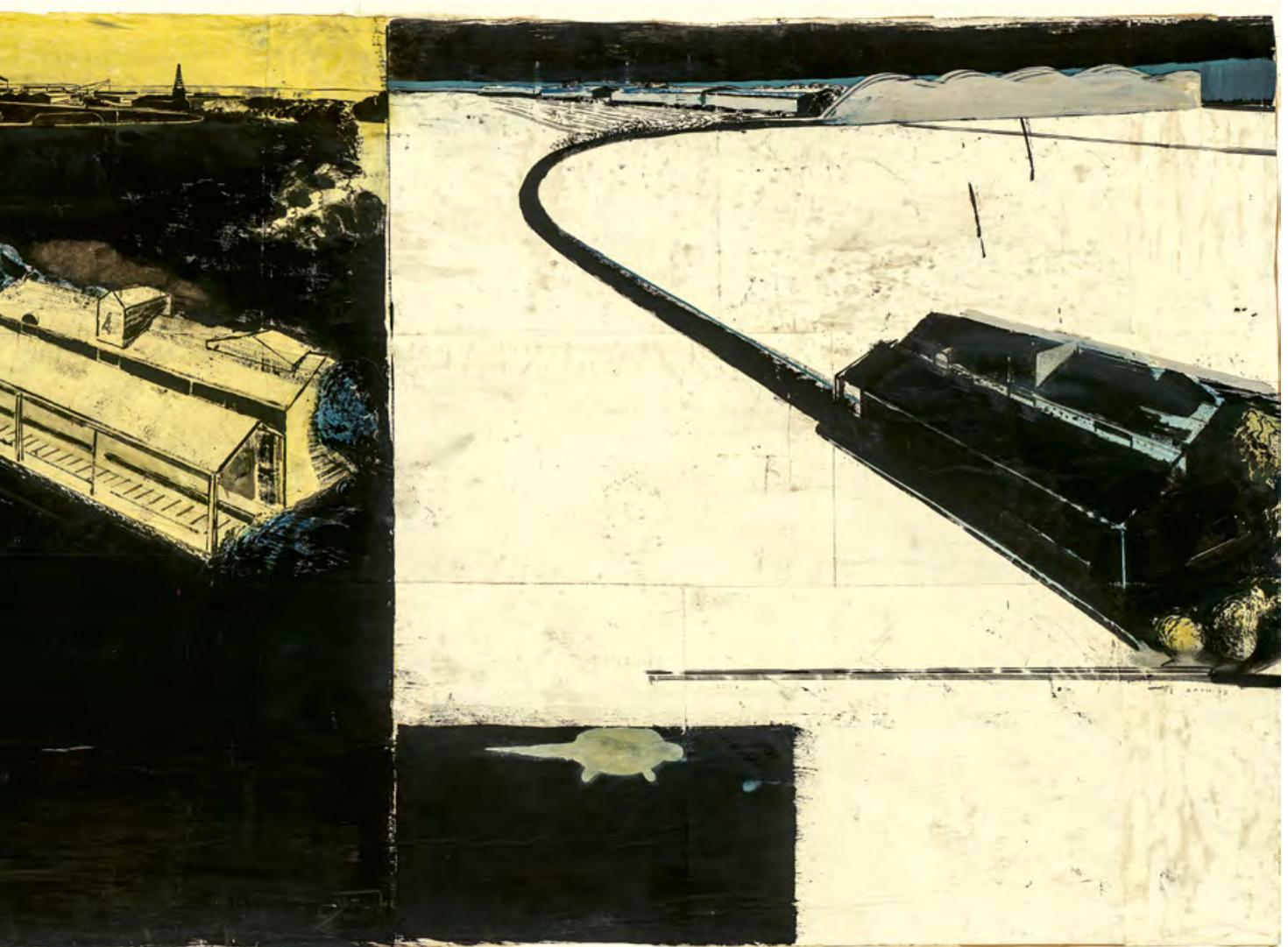
EUR 80.000–100.000

USD 94,100–118,000

Literatur und Abbildung

Sophie A. Gerlach: Neo Rauch: Bilder 1984–2005. Ansätze zu einem Werkverständnis. Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 2014, S. 76, Abb. S. 257







Andreas Teltow Einmaliges Kunstwerk und Kultur-dokument: Eduard Gaertners wiederentdecktes Berlin-Panorama

Gekürzte Textfassung von Anna Ahrens, Originaltext unter grisebach.com

„Es ist also schon eine Sensation, wenn ein Bild von Eduard Gaertner, dem bedeutenden Berliner Architekturmaler von europäischem Rang, an dessen Existenz man nicht mehr glauben mochte, in Berlin der Öffentlichkeit präsentiert werden kann!“ – so Andreas Teltow, bis zu seiner Pensionierung 2024 Leiter der Grafischen Sammlung des Stadtmuseum Berlin. Ihm war schnell klar, was er da vor sich hatte. Eng vertraut mit Gaertners Werk brachte Teltow wesentliche Quellen ans Licht und verfasste eine beeindruckende Expertise zur Berliner Kunst- und Stadtgeschichte, die das wiederentdeckte Gemälde auf denkbar schönste Weise begleitet. „Das Gemälde ist nicht nur ein beeindruckendes Kunstwerk, sondern gleichsam ein Schatz zur Berlingeschichte, indem es mit anspruchsvollen künstlerisch-ästhetischen Mitteln einen Blick in die heute so nicht mehr existierende Berliner Stadtmitte gewährt.“

Wie Teltow anführt, war das repräsentative Gemälde wohl nur ein einziges Mal in der Öffentlichkeit präsent: „In der Ausstellung der Akademie der Künste 1856“. Das „sicher auch im gleichen Jahr fertiggestellte Bild“ ist im Katalog unter der Nr. 245 bezeichnet als: „Die Lange=Brücke von den Mühlen aus gesehen. Eigenthum des Herrn Stadtrath Güßfeld“. Anschließend verliert sich die Spur: „Auch die renommierte Gaertner-Forscherin und langjährige Direktorin des Berlin

Museums Irmgard Wirth konnte in ihrer grundlegenden Monografie von 1979 nur konstatieren, dass das Gemälde verschollen sei (Wirth 90, S. 237)“, so Teltow.

Das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt das kleinformatige Aquarell „Mühlendamm und Burgstraße“ (Abb. übernächste Seite). Es entstand ebenfalls 1856 und ist thematisch eng verwandt. Unter den erhaltenen Vorstudien zu Gaertners Ölbildern, die der Künstler mithilfe einer Camera obscura erstellte, befindet sich auch eine Nahansicht der Langen Brücke mit dem Denkmal des Großen Kurfürsten und den östlichen Teilen des Berliner Schlosses. Wie Teltow anmerkt, „entstand diese allerdings schon fünfzehn Jahre früher, im Zusammenhang mit dem 1842 fertiggestellten Gemälde ‚Ansicht der Langen-Brücke hierselbst, vom Wasser aus gesehen‘, das sich in der Staatsgalerie Stuttgart befindet“ (Abb. nächste Seite). Die Möglichkeit zum Vergleich mit dem wiederentdeckten Bild mache nun deutlich, wie „unterschiedlich“ die beiden „Spreebilder“ motivisch tatsächlich ausfallen.

„Im Zusammenhang mit den Recherchen konnten zahlreiche Bilddetails identifiziert und im Umkehrschluss damit die Authentizität des Gemäldes bestätigt werden“: Eindrücklich führt Teltow durch das repräsentative Gemälde und damit zugleich durch einen zentralen Teil der Kunst- und Stadtgeschichte Berlins. Ausgehend von dem Blick zur Langen Brücke, der heutigen Rathausbrücke, schauen wir mit Gaertner „hinüber zum ehemaligen Mühlendamm, der sich heute als moderne Betonbrücke über die Spree wölbt“. Nach Plänen des Schinkelschülers Ludwig Persius war hier 1848 „als königliches Damm-Mühlengebäude“ eine „monumentale, burgähnliche Anlage mit Türmchen und Zinnen in Sichtziegelbauweise“ errichtet worden, die schon bald den Neubauten der Gründerzeit wich. Im Aquarell „Mühlendamm und Burgstraße“ „versichert sich Gaertner seines Standorts, indem er nach rechts schwenkend einen Teil des Fußstegs



Palais Wartenberg an der Langen-Brücke. 1888

der Dammühlen und die anschließenden Spree-Rückfronten der Häuser an der Poststraße festhält“. Die Werbung einer Hutfabrik verweist auf den ehemaligen gewerblichen Charakter dieser Gegend. 1856 waren hier auch Seidenfärber angesiedelt: „Vermutlich sind die jungen Frauen an einem zur Spree führenden

Steg damit beschäftigt, gefärbte Ware noch einmal im Fluss zu waschen und danach zum Trocknen aufzuhängen. Vom dahinter liegenden königlichen Marstall ist nichts zu sehen, vom Schloss lediglich Details seiner einst vierteiligen Ostfront aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, verdeckt von einem Baum“.

Auch die Lange Brücke (1896 Kurfürstenbrücke, 1951 Rathausbrücke) mit dem Denkmal des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter wirkt wie in die Ferne gerückt. Im Vergleich zum Stuttgarter Gemälde von 1842 (Abb. rechts) „ist es hier beinahe



Los 20

eine Nebensache“. Ein besonderes Detail erscheint hinter den beiden links sichtbaren Brückenbögen: Schemenhaft werden die Mauern einer in die Spree ragenden, apsisartigen Steinkonstruktion sichtbar. „Diese Fragmente sind Zeugnisse einer Idee Friedrich Wilhelms IV. für einen gewaltigen Domneubau und anschlossenen Camposanto nach italienischem Vorbild als Hohenzollern-Grablege. Das begonnene Projekt nach Plänen Friedrich August Stülers konnte nach den Ereignissen der 1848er Revolution nicht mehr verwirklicht werden.“ Der damals noch existierende „Schinkeldom“ wird im Bild vom Schloss verdeckt.

Aus heutiger Sicht kaum weniger spektakulär ist der überdachte Holzbau, der vor der rechten Brückenseite in der Spree liegt: „eine Flussbadeanstalt, wie sie sich seit dem frühen 19. Jahrhundert an mehreren Stellen des städtischen Spreelaufs etablierten. Waren das zumeist private Unternehmen mit behördlicher Genehmigung, beschloss der Berliner Magistrat 1850 die Errichtung von zwei stadteigenen, unentgeltlich nutzbaren Einrichtungen“, so Teltow. Diese hier wurde 1856 eröffnet und befand sich gegenüber der Burgstraße (Nr. 2), die sich in leichter Krümmung im rechten Bilddrittel am östlichen Spreeufer entlangzieht. Die Wohnhäuser des 17. bis 19. Jahrhunderts, teilweise noch mit mittelalterlicher Bausubstanz, wurden sukzessive den jeweiligen Bedürfnissen angepasst. Das bedeutende Wartenberg Palais von Andreas Schlüter (1702–04), auch Alte Post genannt, fiel 1889 zugunsten eines Neubaus (Abb. vorherige Seite). Das dahinter befindliche „Gelände von der Burgstraße bis zur Spandauer Straße ist heute eine Freifläche, die in den 1980er-Jahren zum Marx-Engels-Forum gestaltet wurde“.

Eine weitere Besonderheit wird im rechten Vordergrund mit dem Haus Burgstraße 1 sichtbar, das „in einer Sackgasse“ lag: „Gerade hier zelebriert Gaertner einen städtebaulichen Akzent, der für die kunst- und kulturgeschichtliche Analyse des Gemäldes von großer Bedeutung ist. Ein prächtiges Wohnhaus, fast weiß strahlend, mit einer anspruchsvoll gestalteten Putzfassade in Stilformen des Spätklassizismus und der Renaissance. Seine Formensprache verlässt die Schlichtheit der Schinkel-Schule und verweist auf die repräsentative Privatarchitektur seit der Jahrhundertmitte.“ Mit diesem vierstöckigen Stadtpalais am Wasser meint man sich „an Venedig“ erinnert. „Was ist das Besondere dieses Hauses – und warum hat es Gaertner in seinem Gemälde so hervorgehoben?“, merkt Teltow schon im Zuge einer ersten Begutachtung an. Seine Quellenrecherchen führten

ihn zu dem Hauseigentümer, dem Stadtrat F. W. Güßfeldt, der auch das Gaertner-Bild zur Akademieausstellung 1856 besaß: „Kaufmann, Weingroßhändler, Hoflieferant, R., Burgstraße 1 E., Comtoir Poststraße 7.8 Firma J. F. W. Güßfeldt Cp.“ Im Bild „schränkt eine kleine Mauer den öffentlichen Zugang zum Grundstück ein – die tief heruntergezogenen Markisen strahlen eine Atmosphäre von familiärer Geborgenheit aus. In dem rückwärts anschließenden Grundstück Poststraße 8, das ihm wohl auch gehörte, befand sich die Weinhandlung bzw. das Comtoir.“ Vor dem Hauseingang stehen drei Personen. Die Rückenansicht des Herren in Zylinder könnte Güßfeldt als möglichen Auftraggeber des Bildes selbst zeigen.

Das Gemälde Gaertners ist „im besten Sinn ein bürgerliches Bild“, so Teltow: „Die Orte, die für ihn und seine Zeitgenossen mit dem königlichen Berlin identifiziert und vom Künstler lange Jahre bevorzugt dargestellt wurden, spart das Gemälde weitgehend aus. Schloss und Lange Brücke sind nebensächlich in den Hintergrund gedrängt, die Fragmente eines missglückten königlichen Dombauprojekts lassen beim damaligen Betrachter Fragen aufkommen. Im Mittelpunkt von Gaertners Vedute, die sich einer klassischen zentrierten Komposition einer städtischen Flusslandschaft bedient, steht eine bürgerliche Bau- und Wohnkultur – und deren Bewohner, die als Wäscherinnen oder Fischer ihrer täglichen Arbeit nachgehen.“ Das Bild vermittelt zugleich, „dass bürgerliches Streben zu Erfolg und Wohlstand führen kann“, und war auch „ein Reflex der veränderten Auftragslage, die für Gaertner nach dem Tod seines königlichen Auftragsgebers Friedrich Wilhelm III. im Jahr 1840 eingetreten war“.

Die „für den Künstler charakteristische Kompositionsweise“ und das „Spiel von Form und Farben“ sind so eindrucksvoll erlebbar, „wie es den Besuchern der Berliner Akademieausstellung des Jahres 1856 gegangen sein muss“. Mit „unbestechlicher Korrektheit“ stellt Gaertner hier „eine Stadtlandschaft vor, deren Elemente er in Beziehungen setzt“. Seine Meisterschaft liegt nicht zuletzt in den „von innen zu leuchten scheinenden, [...] dezenten“ und „niemals aufdringlichen Farben“, die in abgestuften Helligkeitsstufen zu Bedeutungsträgern werden: „Berlin leuchtet in den frühabendlichen Sonnenstrahlen eines Sommertags. Während die Gebäude auf der linken Spreeseite schon in einen dämmernden Schatten gefallen sind, ist das gegenüberliegende Ufer noch angestrahlt; die Hausfassaden sind in einem abgestuften kräftigeren Farbspektrum von ockerfarbigen bis weißen Tönen gehalten. Sowohl farblich als auch durch eine ausgeklügelte ‚Lichtregie‘, die scheinwerferartig das Güßfeldtsche Wohnhaus in der Burgstraße 1 aufscheinen lässt, wird die Bedeutung des Gebäudes, seines Bauherrn und Auftraggeber des Bildes besonders hervorgehoben.“

Deutlich stellt Teltow heraus: „Das Gemälde Eduard Gaertners ist ein einmaliges Kulturdokument und Kunstwerk. Es zeigt ein Berlin, das es heute nicht mehr gibt. Alle im Bild sichtbaren Gebäude sind heute nicht mehr existent.“ Sie wurden entweder in der Folgezeit umgebaut, während der Gründerzeit zugunsten repräsentativerer Neubauten abgerissen oder im Zweiten Weltkrieg zerstört. Beispielhaft stehe dafür auch das Güßfeldtsche Haus selbst. „Künstlerisch zeigt das Bild den Maler Eduard Gaertner auf der Höhe seines Schaffens. Seine kompositorische Sicherheit, seine delikate Farbpalette, verbunden mit einer atmosphärisch überzeugenden ‚Lichtregie‘ verleihen dem Gemälde einen hohen Rang in der Berliner Kunst seiner Zeit.“



Eduard Gaertner. „Die Lange-Brücke in Berlin“. 1842. Öl/Lwd. Stuttgart, Staatsgalerie

20 Eduard Gaertner

Berlin 1801 – 1877 Zechlin

„Die Lange-Brücke von den Mühlen aus gesehen“ (Berlin).

1856

Öl auf Leinwand. 57,5 × 116 cm (22 5/8 × 45 5/8 in.).

Unten rechts signiert: Gaertner. Werkverzeichnis:
Wohl Wirth 90 („verschollen“). Craquelé, Retuschen.
[3103] Gerahmt.

Provenienz

Stadtrat Güßfeld, Berlin / Privatsammlung, Ungarn
(seitdem in Familienbesitz, heute in der Slowakei) /
Privatsammlung, Slowakei (um 2000 aus vorgenannter
Sammlung erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 235,000–353,000

Ausstellung

XL. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der
Künste. Berlin, Säle des Königlichen Akademie-
Gebäudes, 1856, Kat.-Nr. 245

Wir danken Andreas Teltow, Berlin, und Dr. Michael Bischoff,
Stadtmuseum Berlin, für die Bestätigung der Authentizität
des Gemäldes und Dr. Iris Berndt, Potsdam, für freundliche
Hinweise.



Eduard Gaertner. „Mühlendamm und Burgstraße in Berlin“. 1836. Aquarell.
Berlin, Kupferstichkabinett



Gerd Presler Verzweiflung, Gier und Gleichgültigkeit: Rudolf Schlichters „Hausvogteiplatz“ als Vision einer verlorenen Zukunft

Fällt der Name Rudolf Schlickter, denkt man sofort an jene beiden Porträts, die Helene Weigel und Bertolt Brecht zeigen: die Schauspielerin, unvergessen als Mutter Courage, eine Rolle, die sie mehr als vierhundertmal auf der Bühne des Berliner Ensembles verkörperte, und der Dramatiker, der einmal sagte: „Meine Lieblingslektüre? Sie werden lachen: die Bibel.“ Beide Gemälde, Schlüsselbilder der Neuen Sachlichkeit, hängen seit 2017 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München. Die Porträts zeigen zwei Menschen, an die wir uns erinnern sollten. Und an Rudolf Schlickter natürlich sowieso.

Rudolf Schlickter: Man denkt an den brillanten, vor allem aber unerbittlichen Chronisten der Zwanzigerjahre des vorigen Jahrhunderts. Paul Vogt sah in ihm den „schärfsten Kritiker des Zeitalters der Inflation [...] Seine Bildnisse und Studienblätter gehören zu den besten Arbeiten seiner Zeit.“ Schlickter war innerlich weit und einfühlsam angelegt; durchschaute den Menschen in seinen Abgründen – verachtete ihn deshalb aber nicht. Wieland Schmied fasste solche Reife zusammen: „Seine rigorosen Definitionen des Menschen sind durchpulst von kreatürlicher Teilnahme, von Mitleidenschaft.“

Das vorliegende Aquarell gehört zu den dichtesten Arbeiten dieses „wunderlichen [...] wenig liebsamen Gesellen“, so bezeichnete ihn sein Freund und Atelierbesucher Paul Alverdes, „[...] aber er kann zeichnen wie kaum einer“. Seine Hand packt zu. Deutlich, zumeist überdeutlich. Und so entstand auch der „Hausvogteiplatz“, vollgestopft mit Verzweiflung, Gier und Gleichgültigkeit. Das Milieu, die Straße zeigen ihr Gesicht. Eine in die Tiefe flutende Perspektive versperrt den Horizont. Alles ist eng, aufgetürmt, zugestellt, ausweglos. Wie oft hat er das gesehen, erlebt und dann messerscharf festgezurrt.



Rudolf Schlickter. Porträt Helene Weigel. 1928.
Öl/Lwd. Lenbachhaus, München. Verkauft 2017
bei Grisebach für 600.000 EUR



Berlinerinnen rauchen auf der Straße, um den Pariserinnen nachzueifern. Um 1930

Zugleich: Das Geschehen am Himmel – Sonne, Saturn und der schwindend-sichelnde Mond –, nur ein Kind bemerkte es. Ein Kind mit offenem Mund, staunend über das, was sich vor seinen Augen auftut. Alle anderen gehen ihrem Alltag, ihren Geschäften nach, gedrängt, getrieben zwischen Häusern, die jede Sicht, jede Aussicht verstehen. Der Hausvogteiplatz, Zentrum der Berliner Modewelt. Mittendrin der Maler: „So taumeln wir dahin, zwischen Apokalypse und verlorenem Paradies, sehr nahe dem ersten und sehr entfernt vom letzteren; zwischen Sehnsucht und Selbsthaß [...] traumverloren und traumentronnen. Und das ist es, dem ich in meinen Bildern Ausdruck zu verleihen suche“, so sein spätes Bekenntnis, 1954 niedergeschrieben, ein Jahr vor seinem Tode.

1926: Seine Welt – marode! Da sind die beiden Damen in modischer Kleidung. Eine mit ausladender Hutschleife und mondänen Pelztierschal um den Hals, stark geschminkt, mit Schönheitsfleck auf der linken Wange. Dazu ein Plisseekrägelchen, als trate sie im nächsten Moment aus den Theaterkulissen. Ein Ledertaschchen in der rechten Hand – was ist wohl darin verborgen? Neben ihr eine leicht verblühte Kollegin mit schmalen Lippen in kühnem Kopfschmuck à la pirata, Pelzbesatz wie eine Schlinge um den Hals an dem aufreizend roten, hochgeschlossenen Mantel mit Knopfleiste. Um beide kreist die Männerwelt aus „Stehkragenträgern“ – so Schlichter –, Schurken mit Schiebermütze, spitz- und breitnasigen Gauner- und Ganoven-Visagen, Bettlern, feisten Finanzjongleuren, verschlagenen Advokaten und eines Kriegsopfers mit zerfetztem Gesicht ohne Chance. Und das alles unter einem blutverschmierten Galgen, gebündelt, verzurrt auf der Straße, auf einem Platz. Und in den Etablissements nebenan rauscht diese Welle weiter: Tingeltangel, barbusig die Frauen, Männer mit Wolfsgesicht. Schurken, ein Soldat, der an seiner letzten Zigarette hängt. Die Welt des Rudolf Schlichter! Er sieht, entblößt, protokolliert, seziert. Der „Maler mit dem Skalpell“, der Titel, den Christian Schad trug – für Rudolf Schlichter galt er nicht weniger. Er schaut auf die bittere, die unerbittliche Seite der Zwanzigerjahre, der Golden Twenties, die so golden nicht waren. Da hilft auch kein Griff in den Himmel, kein Gebet: Die Parochialkirche an der Klosterstraße verschwimmt im Hintergrund. Ein Schatten nur. Saturn dagegen – jener Gott aus dem grauenhaften Gemälde von Francisco de Goya, der fünf seiner Kinder verschlang, nur eines verschonte – beherrscht die Szene. Dazu die Sonne, der Mond als apokalyptisches Gestirn. Und dann ist da – ganz am Rande, in der äußersten rechten Ecke – ein kleiner Junge mit offenem Mund und einem Gesicht voller Staunen. Schaut er hinauf zum Himmel? Fragt er: „Seht ihr das nicht?“

Wer zeichnet hier? Welche Dämonen taumeln über das Papier? Welches Leben, welches Bild von der Welt und vom Menschen verdichtet sich hier zu großer Kunst?



Los 21



Speedy und Rudolf Schlichter bei Strangulationsexperimenten im Atelier. Um 1928

Rudolf Schlichter: Er sei am 6. Dezember 1890 in der Abendstunde von Sankt Niklaus durch das offene Fenster den Eltern „hereingeworfen“ worden. So seine Erinnerung. Als sechstes Kind einer katholischen Lohngärtnerfamilie im württembergischen Calw geboren, umgab ihn schon gleich eine in Sekten zerfallene, enge protestantisch-pietistische Nachbarschaft – zu jeder Tages- und Nachtzeit. Dann starb der Vater und ließ seine Frau mit all den Kindern und zu vielen Arbeit an der Nähmaschine zurück. „Es war auf jeden Fall ein jämmerliches und armseliges Leben.“ Vieles von dem, was sich in ihm aufstaute, nahm damals in Protest und Resignation einen ersten Anfang: An den Rändern seiner Schulhefte brodelte die Fantasie mit Bildern aus der Bibel, aufgeheizt von Kreuztragung und Höllenqual: „Am liebsten malte ich Blut und Feuer, meine Lieblingsfarbe war von Anfang an ausgesprochenerweise Rot.“

Schon bald formte seine Wut Chiffren des Protests gegen Hass und Heuchelei, Scheinheiligkeit und Bigotterie, vor allem auch gegen eine dämonisierte Sexualität. Der Dichter Carl Zuckmayer, Freund aus Studentagen, und der Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger schilderten Schlichter als „großen Häuptling Wigwamglanz“, umgeben von Indianerüberfällen, Kriegsbemalung, coltschwingenden Cowboys, Komantschen und Apachen mit Lasso und Tomahawk: Zeichnungen, hingefetzt mit ekstatischen Strichen, Farben. „Auf Aquarellen tobte ich meine Lust an blutrünstigen und abenteuerlichen Wildwestszenen aus.“ Schon bald kamen sexuelle Fantasien hinzu, gekennzeichnet von Zwang, Gewalt und Erniedrigung. In dem Aquarell „Der Künstler mit zwei erhängten Frauen“ überschlagen und verdichten sie sich zu einem Knöpfeschuh-Fetischismus, der ihn ein Leben lang nicht loslassen sollte. Aus der Mitte seiner vertrackten inneren Einsamkeiten provozierte er: mit Schminke im Gesicht, schwarz umränderten Augen, Glockenhose und Damenlackstiefelchen. „In dieser Aufmachung spazierte ich voll selbstgefälliger Eitelkeit durch die Straßen der Stadt.“ Skandalös. Aber er fiel auf – das war beab-



Los 21, Detail

sichtigt – und erntete Lob für seine Zeichnungen: Als die Kunsthändler Otto Burchard in Berlin eine Ausstellung eröffnete, schrieb der Publizist Carl Einstein:

„Es ist meine Aufgabe, auf den sehr begabten Rudolf Schlichter hinzuweisen [...]“

Rudolf Schlichter ist mehr wert als herausgeschrieene Phrase. Man sollte sich ernsthaft mit ihm beschäftigen.“ Das geschah: Als Gustav Friedrich Hartlaub 1925 die Ausstellung „NEUE SACHLICHKEIT“ in der Städtischen Kunsthalle Mannheim präsentierte, war Rudolf Schlichter unter den zweitunddreißig Eingeladenen. Der kluge Museumsleiter schrieb im Katalog: „[...] ganz unter dem Eindruck gewaltigster Umstürze und Schwankungen unseres Lebens und seiner Werte besännen sich die Künstler, enttäuscht und ernüchtert oft bis zum Zynismus resignierend [...] auf das Gewisseste und Haltbarste: die Wahrheit und das Handwerk.“

Für wen gilt das mehr als für Rudolf Schlichter. Er wollte keine „schönen“ Bilder. Er wollte „wahre“ Bilder. Hierin war er ein Chronist der Zwanzigerjahre, „neuschäflicher“ Maler, unbestechlicher Zeuge im Schatten eines Krieges, der Klarheit geschaffen hatte über das, was Menschen Menschen antun; ein Ankläger, hart an der Wirklichkeit, orientiert an exakter, altmeisterlicher Mal- und Zeichentechnik. So auch Georg Scholz in den Gemälden „Kleinstadt bei Tag“ und „Kleinstadt bei Nacht“, Karl Hubbuch in der Eis-Kaltnadelradierung „Jannowitzbrücke“, Otto Dix mit der in Rot verschwimmenden Tänzerin „Anita Berber“ und der überschaubar erfolgreichen, Monokel-bewaffneten Schriftstellerin „Sylvia von Harden“. Christian Schad schuf das Bild der elegant-unnahbaren, Camel rauchenden Caféhaus-schönheit „Sonja“, und – Rudolf Schlichter malte den „rasenden Reporter“ Egon Erwin Kisch.

Er malte auch die rätselhafte Elfriede Elisabeth Koehler aus Genf, die er „Speedy“ nannte, Muse und Modell. Schlichter heiratete sie 1928 und ging mit ihr durch die Hölle. Zusammengefasst: Rudolf Schlichter wurde in diesen Begegnungen an alle Schauplätze des Lebens und ihre Widersprüche geführt. Er hat sie durchschritten, dabei gemalt, gezeichnet und ein Werk geschaffen, das als Aussage über den Menschen Bestand haben wird. Christoph Stölzl fasste vor einigen Jahren zusammen: „Es gibt Kunstwerke, die gleichermaßen Momentaufnahme, Zeitzeugnis, Schnittpunkt biografischer Netzwerke und Prophezeiung sind.“ Richtig – und das alles versammelt sich auf, in, um und über dem „Hausvogteiplatz“.



Speedy und Rudolf Schlichter. 1930

21^R Rudolf Schlichter

Calw 1890 – 1955 München

Hausvogteiplatz. 1926

Aquarell und Deckweiß über Bleistift auf Papier.
63,5 × 49,4 cm (25 × 19 ½ in.). Unten links signiert:
Rudolf Schlichter. Auf der Rückseite ein Etikett der
Galerie Brockstedt, Hamburg, und Etiketten der
Ausstellungen Hamburg 1976, Berlin 1977, Paris 1978,
London 1978/79, Minneapolis 1980/81, Berlin 1984,
Berlin 1986, Ingelheim 1989, Montreal 1990, Mannheim
1994/95, Mailand 1995, Genua 1995/96, München
1998/99, Lille 2012/13 (s.u.). Rückseitig: Porträtskizze
einer Frau, unten links bezeichnet: Grünbaum.
[3047] Gerahmt.

Provenienz

Max Grünbaum, Berlin (1880–1938), wohl direkt vom
Künstler erworben / Privatsammlung, Berlin/Wien
(wohl Ende der 1920er-Jahre vom Vorgenannten
erhalten) / Wolf Uecker, Hamburg (1970 bei Bassenge,
Berlin, erworben) / Christina und Volker Huber,
Offenbach (1978 vom Vorgenannten erworben)

EUR 200.000–300.000
USD 235,000–353,000

Wir danken Dr. Sigrid Lange, Königswinter, für freundliche
Hinweise.

Weitere Werke aus der Sammlung Christina und Volker Huber
im Katalog Moderne Kunst und 19. Jahrhundert (Lose 370–389).

Ausstellung

Aspekte der Neuen Sachlichkeit. Handzeichnungen
und Aquarelle. Innsbruck, Galerie im Taxispalais, 1972,
Kat.-Nr. 55, m. Abb. / Großstadt und Großstadtleben
um 1926. Ausstellung der B-A-T-Cigaretten-Fabriken.
Hamburg, B-A-T-Haus, 1976, Kat.-Nr. 54, m. Abb. /
Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische
Kunstaustellung unter den Auspizien des Europarates.
Berlin, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste,
Große Orangerie des Schlosses Charlottenburg,
1977, Kat.-Nr. 4/158, Abb. S. 4/230 / Rudolf Schlichter.
Aquarelle, Zeichnungen und Grafiken der 20er
Jahre. Hamburg, Galerie Brockstedt, 1978, Nr. A, m.
Abb. (Faltblatt) / Paris – Berlin : rapports et contrastes
France-Allemagne 1900–1933. Paris, Centre national
d'art et de culture Georges Pompidou, 1978, Kat.-
Nr. 346, Abb. S. 197 / Neue Sachlichkeit and German
Realism of the Twenties. London, Hayward Gallery,
1978/79, Kat.-Nr. 232, o. Abb. / German Realism of
the Twenties. Minneapolis, Institute of Arts, und Chi-
cago, The Museum of Contemporary Art, 1980/81 /
Rudolf Schlichter. Berlin, Staatliche Kunsthalle, und
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1984,

Kat.-Nr. 62, Abb. 60 / Ich und die Stadt. Mensch und
Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhun-
derts. Berlin, Berlinische Galerie, Martin-Gropius-
Bau, 1986, Kat.-Nr. 185, Abb. S. 175 / Der Traum von
einer neuen Welt. Berlin 1910–1933. Internationale
Tage Ingelheim. Ingelheim am Rhein, Museum Altes
Rathaus, 1989, S. 49, Abb. 189 / Neue Sachlichkeit
– Magischer Realismus. Bielefeld, Kunsthalle Biele-
feld, 1990/91, Kat.-Nr. 59, Abb. S. 149 / Les années 20.
L'âge des métropoles. Montreal, Musée des Beaux-
Arts, 1991, S. 25 / Südwestdeutsche Kunst zwischen
Tradition und Moderne. 1914 bis 1945. Dresden, Staat-
liche Kunstsammlungen, Albertinum, Hohenkarpen,
Hausen ob Verena, und Villingen-Schwenningen,
Städtische Galerie, Lovis-Kabinett, 1993, S. 199 /
Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der
Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre.
Mannheim, Kunsthalle Mannheim, 1994/95, Abb. S. 128 /
Nuova oggettività. Germania e Italia 1920–1939.
Omaggio à Emilio Bertonati. Mailand, Palazzo della
Permanente, 1995, S. 82 / Arte della libertà. Anti-
fascismo, guerrà e liberazione in Europa 1925–1945.
Genua, Palazzo Reale, 1995/96, S. 122 / Rudolf
Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Tübingen,
Kunsthalle Tübingen; Wuppertal, Von der Heydt-
Museum, und München, Städtische Galerie im Lenbach-
haus, 1997/98, Kat.-Nr. 84, Abb. S. 167 / Die Nacht.
München, Haus der Kunst, 1998/99 / Der Potsdamer
Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preu-
ßens. Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen
zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2001, Kat.-Nr.
145, Abb. S. 283 / Rudolf Schlichter. Großstadt, Port-
rät, Obsession. Pforzheim, Pforzheim Galerie,
2008/09, Abb. auf dem Cover und S. 29 / La ville
magique. Lille, LaM – Lille métropole Musée d'art
contemporain et d'art brut, 2012/13, Kat.-Nr. 82, Abb.
S. 98 / Rudolf Schlichter. Eros und Apokalypse. Koblenz,
Mittelrhein-Museum, und Halle, Kunstverein Talstrasse,
2015/16, Kat.-Nr. 22, Abb. auf dem Cover und S. 85 /
Glanz und Elend in der Weimarer Republik. Frankfurt
a. M., Schirn Kunsthalle, 2017/18, o. Kat.-Nr., Abb. S. 61 /
Der Flaneur von Renoir bis zur Gegenwart. Bonn,
Kunstmuseum, 2018/19, o. Kat.-Nr., Abb. S. 185 /
Street Life. Die Straße in der Kunst von Kirchner bis
Streuli. Ludwigshafen, Wilhelm Hack Museum, 2021/22,
o. Kat.-Nr., Abb. S. 51 / Sieh Dir die Menschen an! Das
neusachliche Typenporträt der Weimarer Zeit. Stuttgart,
Kunstmuseum Stuttgart, und Chemnitz, Kunstsammlungen
Chemnitz – Museum Gunzenhauser, 2023/24, o. Kat.-Nr., Abb. S. 2–3 (Detail) und S. 254

Literatur und Abbildung unter grisebach.com



22 Erich Wegner

Gnoien 1899 – 1980 Hannover

Klaus am Fenster. 1929

Öl auf Leinwand. 89 × 62 cm (35 × 24 ¾ in.).
Unten rechts signiert: Wegner. Verso mit
einem Etikett der Ausstellung Hannover
2001/02 (s.u.). [3085] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung,
Hessen

EUR 30.000–40.000

USD 35,300–47,100

Ausstellung

„Der stärkste Ausdruck unserer Tage“. Neue
Sachlichkeit in Hannover. Hannover, Sprengel
Museum, 2001/02, Kat.-Nr. 290, Abb. S. 143

Literatur und Abbildung

A. F. Teschemacher: Erich Wegner. Braunschweig, Westermann, 1983 (= Niedersächsische
Künstler der Gegenwart, Bd. XX), Abb. S. 29

Ein kleiner Junge, der am Fenster steht und Seifenblasen
bläst – eigentlich ein heiteres Motiv. Aber Erich Wegner, in
Rostock aufgewachsen und damals schon seit einigen Jahren
in Hannover ansässig, hat daraus ein fast melancholisches
Bild gemacht. Man weiß, wer der Junge ist, den Wegner malte:
Es ist sein 1926 geborener Sohn Klaus. Mit ernstem Gesichts-
ausdruck lässt der kaum drei Jahre alte Klaus seine Seifen-
blasen aufsteigen, fast so, als wüsste er, dass nicht nur sie zer-
platzen, sondern auch alle anderen Dinge um ihn herum. Dass
Existenzen vergänglich sind, seine eigene eingeschlossen.

Die Malerinnen und Maler der Neuen Sachlichkeit
haben gern Bilder gemalt, die jede emotionale Regung ver-
missen lassen – es ist sogar eines der entscheidenden Krite-
riren dieses Stils und der Zeit, in der er entstand. Diese
Künstlergeneration war desillusioniert und traumatisiert
durch den schrecklichen Ersten Weltkrieg. Und sie wollte
ihren unmittelbaren Vorgängern, den Expressionisten, und
deren als hyperventilierend empfundener Individualität
etwas entgegensetzen. Aber dass Erich Wegner dieses Bild
von Klaus am Fenster so erstarren lässt, ist schon unge-
wöhnlich. Es wirkt, als hätte Wegner die ganze Essenz der
Neuen Sachlichkeit in nur diesem einen zentralen Werk
exemplarisch auf den Punkt bringen wollen.

Das Bildmotiv des Menschen, der aus dem Fenster
hinaus in die Welt blickt, erlebte in der Romantik einen ersten
Höhepunkt. Ein Zeitgenosse von Wegner, der Maler Georg
Schrimpf, hat damit ein gesamtes Œuvre bestritten. Von
Max Beckmann existiert eine Radierung mit zwei kleinen
Jungen, die vor einem Fenster knieen, sich an- und dabei
nach draußen schauen. Aber es mit einer solch chirurgischen
Kälte und Präzision auszuführen, hat keiner von ihnen
gewagt. Das blieb Erich Wegner vorbehalten, der mit „Klaus
am Fenster“ ein Gemälde in einer Qualität schuf, die jeder
Museumssammlung gut zu Gesicht stehen würde. UC



Erich Wegner und sein Sohn Klaus. Um 1933





Sarah Miltenberger Spiel, Sex und Surrealismus – William N. Copleys „Unijambiste“ von 1953

„Unijambiste“ – französisch für „einbeinig“ – verweist bereits im Titel auf Copleys Liebe zu Sprachspielen und surrealen Verschiebungen.

Drei Frauen in Lingerie posieren wie ein frivoles Echo auf Rubens' „Drei Grazien“. Die zentrale Figur sticht besonders hervor: einäugig, mit Augenklappe, eine Antiheldin, Verführerin und zugleich ein Element fetischhafter Maskerade.

Im unteren linken Bildrand schwebt unvermittelt ein einzelner, rahmengenähter Herrenschuh. Copley hat in diesem Schuh auf seine charakteristische Weise mit „CPLY“ signiert – ein subtiler Hinweis auf seine eigene Präsenz im Werk. Diese ironische Selbstverortung lässt sich als humorvolle Reflexion seines Ringens um leidenschaftliche Beziehungen lesen: mit einem Bein mitten unter den Frauen, mit dem anderen suchend, tastend außerhalb – zwischen Anziehung und Distanz; vielleicht auch ein leiser Verweis auf eine komplexere, vielschichtige Form des Begehrns.

Tatsächlich spielten in der Entstehungsphase des Gemäldes von 1951 bis 1953 drei Frauen eine entscheidende Rolle in Copleys Leben: die Restauratorin Gloria de Herrera, die 1951 mit ihm aus den USA nach Paris zog, seine Ex-Frau Marjorie Doris Wead, die er 1952 kurzzeitig zurückzugewinnen versuchte, und schließlich Norma Rathner, die er 1953 heiratete. Ob die Dargestellten reale Vorbilder hatten, bleibt offen – doch Copleys Werk ist durchzogen von lebendigen biografischen Spuren.

Viele Elemente dieses Werks aus den 1950er-Jahren ziehen sich wie ein roter Faden durch Copleys gesamtes Schaffen: flache, tapetenhafte Kulissen, markante Konturen, Damenunterwäsche, Dreier-Figurenarrangements, Titelpoetik und ein figürlich-verspielter Stil. Auch die Bezugnahme auf die Kunstgeschichte spielt eine konstante Rolle in seinem Werk.

Die Entstehung des Gemäldes fällt in Copleys prägende Pariser Jahre. In dieser Zeit umgaben ihn Surrealisten wie Man Ray, Marcel Duchamp und René Magritte. Dennoch war diese Phase nicht primär gesellig, sondern vor allem der Entwicklung seines malerischen Könnens gewidmet. In Paris erkannte Copley, wie sehr der Surrealismus seiner eigenen künstlerischen Vision entsprach – eine Perspektive, die ihm als amerikanischem Künstler der Abstrakten Expressionismus zu dieser Zeit nicht eröffnen konnte.

Diese Einflüsse spiegeln sich in „Unijambiste“ nicht nur formal, sondern auch in der spielerischen und subversiven Haltung wider: Die ironische Dekoration, die figürlichen Arrangements und die fantasievollen Rollenspiele seiner Figuren lassen die Pariser Jahre als fruchtbaren Nährboden seines künstlerischen Experiments erkennen, weit weg von der Spontanität des Abstrakten Expressionismus.

23^R William N. Copley

New York 1919 – 1996 Key West, Florida

Unijambiste. 1953

Öl auf Leinwand. 89,2 × 116 cm (35 1/8 × 45 5/8 in.). Auf dem Schuh datiert und signiert: 26/10/53 CPLY.
Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Rot beschriftet:
UNIJAMBISTE. Rückseitig auf dem Rahmen mit einem Etikett von Whitford Fine Art, London, (dort abweichend betitelt) und einem handgeschriebenen Etikett der Ausstellung Paris 1963 (s.u.). [3136] Gerahmt.

Provenienz

Patrick Waldberg, Paris / Whitford Fine Art, London / Privatsammlung, Schweiz

EUR 100.000–150.000

USD 118,000–176,000

Ausstellung

William N. Copley. Paris, Galerie Nina Dausset, 1953 / W. Copley. Mailand, Galleria Montenapoleone, 1954, Kat.-Nr. 11 / William N. Copley, Recent Paintings. London, Institute of Contemporary Arts, 1961, Kat.-Nr. 4 / Le Surréalisme, Sources, Histoires, Affinités. Paris, Galerie Charpentier, 1963, Kat.-Nr. 325 (dort mit abweichender Datierung) / William N. Copley. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1994, Kat.-Nr. 4 / William N. Copley. Mailand, Fondazione Prada; Houston, The Menil Collection, 2016–17, Kat.-Nr. 178, Abb. S. 95 (hier auf 1951–53 datiert)

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: William N. Copley. Bern, Kunsthalle; Paris, Musée national d'art modern/Centre Georges Pompidou; Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1980–81, Kat.-Nr. 11, m. Abb. (nicht ausgestellt) / Auktion: Art Contemporain, Estampes. Paris, Francis Briest, 14.12.1997, Kat.-Nr. 81, m. Abb. / Auktion 930. Zeitgenössische Kunst. Köln, Kunsthaus Lempertz, 5.12.2008, Kat.-Nr. 102, m. Abb.

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





Susanne Schmid Vom Denkmal zum modernen Menschenbild – Georg Kolbes „Stehende Frau“ als Sinnbild neuer Natürlichkeit

Ruhig und konzentriert, ohne ausgreifende Bewegungen oder Gestik, erscheint die leicht überlebensgroße „Stehende Frau“, die in den Anfangsjahren des Ersten Weltkrieges entstand. Trotz des Krieges konnte Georg Kolbe, der zwischen 1914 und 1915 eine Fliegerausbildung absolviert hatte, zunächst weiter in seinem Berliner Atelier künstlerisch tätig sein. Noch 1916 nahm er an einer Gruppenausstellung der von Max Liebermann 1914 gegründeten Freien Secession teil.

Nach dem Ankauf seiner anmutig bewegten „Tänzerin“ durch die Berliner Nationalgalerie 1912 war der Bildhauer gewissermaßen über Nacht berühmt geworden. Mit dieser völlig neuartigen Skulptur ließ er den erstarrten wilhelminischen Neobarock ebenso hinter sich wie überladenen Historismus und Denkmalpathos. Die sich frei entfaltenden Aktfiguren Kolbes und seiner Zeitgenossen lösten sich von architektonischen Zusammenhängen und verkörperten ein modernes Menschenbild am Beginn des 20. Jahrhunderts, in welches Inspirationen durch die Jugendbewegung, Freikörperkultur und Ausdruckstanz einflossen.

Kolbes Freund und Bildhauerkollege Richard Scheibe schrieb 1931: „Seit zwei Jahrtausenden kehrt in der Plastik mit der Epoche, als deren Stellvertreter ich Kolbe beschrieben

habe, zum ersten mal das Motiv des ruhig gerade stehenden Menschen mit herabhängenden Armen wieder“ (zit. nach: Ursel Berger, in: Ausst.-Kat. Georg Kolbe. 1877–1947, München 1997, S. 25). Den Rückgriff auf die antike Skulptur, akademische Traditionen und überhaupt die Nachahmung von Vorbildern lehnte Kolbe jedoch ab. So wird in der „Stehenden Frau“ das klassische Motiv des „schönen Stehens“ neu interpretiert. An die Stelle des tektonischen Ausgleichs der Gewichtsverhältnisse, der Betonung etwa von Stand- und Spielbein, treten fließende Übergänge, die die Gestalt beweglich und organisch erscheinen lassen. Dem vorsichtigen, fast zögerlichen Überschreiten der Plinthe steht das leise Zurückdrehen der rechten Schulter entgegen, der Neigung des Kopfes Antwortet der nach vorne gerichtete, selbstbewusste Blick. Am auffälligsten wirkt jedoch die Haltung der Hände, die dem Betrachter keine Attribute oder Gegenstände mehr entgegenhalten müssen. Die geöffnete und die geschlossene Hand erzeugen eine innere Spannung, die auch für eine inhaltliche Konzentration, die Sammlung geistiger Kräfte steht. Hinzu kommt der Verzicht auf naturalistisch ausformulierte Details bei einer gleichzeitig lebendig modellierten und im Licht vibrierenden Oberfläche. Georg Kolbe gestaltet hier einen modernen Frauentypus, einen natürlichen menschlichen Körper, der ganz aus sich selbst heraus agiert und in jedem Sinne ohne Verkleidung auskommt.



Unsere Plastik im Garten des ersten Privatsammlers. 1930er-Jahre

24 Georg Kolbe

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

„Stehende Frau“. 1915/16

Bronze mit schwarzbrauner Patina. 180 × 52 × 39,5 cm
(70 7/8 × 20 1/2 × 15 1/2 in.). Auf der Standfläche rechts
monogrammiert: GK. Dort hinten rechts der Mitte
mit dem Gießerstempel: GUSS H. NOACK FRIEDENAU
BERLIN. Georg Kolbe-Museum Online-Werkverzeichnis
W 15.006 (dieser Guss nicht aufgeführt). – Mit einer
Expertise von Dr. Ursel Berger, Berlin, vom 12. Oktober
2025. Eines von 3 Exemplaren. Guss von 1921/25.

[3148]

Provenienz

Finanzministerium, Dresden (1926) / Galerie Ferdinand
Möller, Berlin / Privatsammlung, Braunschweig (1934
von der Galerie Ferdinand Möller erworben, seitdem
in Familienbesitz)

EUR 250.000–350.000

USD 294,000–412,000

Ausstellung

Sonderausstellung Georg Kolbe. Berlin, Paul Cassirer,
1925 / Internationale Kunstausstellung Dresden 1926.
Jahresschau deutscher Arbeit. Dresden, 1926, Kat.-
Nr. 927 („Stehendes Mädchen“) / Meisterwerke deut-
scher Kunst. Köln, Kunstsalon Hermann Abels, [1930],
m. Abb. („Lebensgroße Bronze“)

Die anderen beiden Exemplare der „Stehenden Frau“ befin-
den sich in der Kunsthalle Mannheim und im Belvedere,
Wien.







Gloria Köpnick „Blumen blühen den Menschen zur Freude“ – Emil Noldes „Zinnien und Sonnenblumen“

Vier große, gelbe Sonnenblumen, eine etwas gelber, in satten Farben, als die drei anderen, die noch in frischem Hellgelb strahlen, ragen über einem Arrangement aus leuchtenden Zinnien hervor. Zwischen die vollen, roten Blütenköpfe, die im kraftvollen Kontrast zu den großen, grünen Blättern der Sonnenblumen stehen,

hat der Maler einzelne Zinnien in hellem und dunklem Orange und Violett gemischt. Das Blau des Hintergrundes bildet den kontrastreichen Fond des expressiven Blumenbildes.

Unser in brillanter Farbigkeit gearbeitetes Gemälde „Zinnien und Sonnenblumen“ entsteht im Sommer 1940 in Seebüll. Als hätte er dieses Werk im Sinn gehabt, notierte Nolde im Oktober 1942: „Blumen blühen den Menschen zur Freude. Ich male sie im Sommer, tragend die Freude in den Winter hinein“ (zit. nach: Manfred Reuther (Hg.): Emil Nolde. Mein Garten voller Blumen, Köln 2009, S. 9). Das Sujet der Blume hatte Nolde bereits über 30 Jahre zuvor für sich entdeckt, wie er in seiner Autobiografie festhält. „Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen“, erinnert sich der Maler an den Sommer 1906. „Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. Die blühenden Farben



Los 25

der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporschießend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend“ (zit. nach: Emil Nolde: Mein Leben, Köln 2008, S. 164).

Die Blumen unseres Gemäldes hat Emil Nolde in seinem eigenen Garten in Seebüll gefunden. In der schleswig-holsteinischen Marschlandschaft war nach den Wünschen des Malers in zehnjähriger Bauzeit ein Wohn- und Atelierhaus entstanden, das von einem artenreichen Garten umgeben war, der inzwischen aufwendig rekonstruiert worden ist und heute zahllose Bewunderer des Künstlers fasziniert. Während das Haus auf der Anhöhe einer Warft thront, ist der tiefer liegende Garten von Bäumen und Büschen umpflanzt, die den empfindlichen Blühpflanzen Schutz vor Wind und peitschendem Regen bieten. Hier im Garten von Seebüll hatte der Maler allerhand verschiedene Blumensorten anpflanzen lassen, darunter Begonien, Clematis, Dahlien, Fingerhut, Flox, Georginen, Iris, Lilien, Lupinen, Mohn, Päonien, Rittersporn, Sonnenblumen und Zinnien. Tägliche Spaziergänge in seinem Garten inspirierten den Künstler zu immer neuen Werken: „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. Es dauerte dann meistens nicht lange, dann kam er zu mir

und bat, ich möchte doch die Staffelei aus der Werkstatt holen und bei der jeweiligen Blume aufstellen“, erinnert Thomas Börnsen, der den Garten des Künstlers von 1936 bis 1976 betreute und einen detailreichen Bepflanzungsplan hinterließ (zit. nach: Michael Breckwoldt: Seebüll, in: Historische Gärten in Schleswig-Holstein, hg. von Adrian von Buttlar und Margita Marion Meyer, Heide 1996, S. 567–572, hier S. 568).

Die Fertigstellung der Bilder erfolgte zumeist in der Abgeschiedenheit des Ateliers. Neben unserem Gemälde entstehen im Sommer 1940 weitere Blumenstücke. Ein eng verwandtes Gemälde aus der Sammlung von Fritz und Hildegard Berg zählt seit 1989 zum Bestand des Osthaus Museums in Hagen. Gemeinsam ist den Bildern dieses Jahres der enge Bildausschnitt, der die Blüten und ihre Farbpracht fokussiert. Die aus ihrer natürlichen Umgebung isolierten Blumen und ihre kraftvollen Farben werden zu den Hauptakteuren der Bilder, die auf die Darstellung einer Vase oder weiterer den Umraum kennzeichnender Elemente verzichten. Die kontrastreiche Komposition der Farben, die von dem Arrangement der Blumen ihren Ausgang nimmt, ist das Thema dieser Malerei. Gleichwohl schildert Nolde seinen Gegenstand nicht ohne botanische Kenntnisse, so fängt er geschickt die markanten Formen der einzelnen Blüten ein.

Aufgrund der „zunehmenden Luftangriffe auf Berlin“ verbringen Ada und Emil Nolde 1940 erstmals auch einen Teil des Winters in Seebüll. In dem einsam stehenden Atelier- und Wohnhaus hatte das Ehepaar bereits vor Kriegsbeginn eine Zentralheizung einbauen lassen, sodass einem winterlichen Aufenthalt im norddeutschen Grenzland zu Dänemark nichts entgegenstand. Mit der Jahreswende 1940/41 kippt die politische Stimmung schließlich gegen das Werk des Malers: Emil Nolde erhält ein Berufsverbot, das den weiteren Vertrieb seiner Werke einschränken soll. Nur noch wenige Ölbilder entstehen bis zum Ende des Krieges, und der Künstler wendet sich vermehrt kleinformativen Aquarellen zu, die er als „ungemalte Bilder“ bezeichnete.

Als Emil Nolde hochbetagt 1956 verstirbt, geht eine große Gedächtnisausstellung zu Ehren des Künstlers auf Tournee. Auch unser kraftvolles Gemälde ist Teil dieser Retrospektive eines Lebenswerks, die nacheinander im Hamburger Kunstverein, dem Museum Folkwang in Essen und dem Münchener Haus der Kunst gezeigt wird. Die „Zinnien und Sonnenblumen“ des Jahres 1940 stehen für eines der wichtigsten Motive des Malers, aus denen er immer neue Kraft für seine farbstarken Malerei schöpfte.



Emil Nolde. „Zinnien und gelbe Sonnenblumen“. 1940. Öl/Lwd.
Osthaus Museum, Hagen

25 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Zinnien und Sonnenblumen“. 1940

Öl auf Leinwand. 67,5 × 88,5 cm (26 ½ × 34 ¾ in.).

Unten links signiert: Emil Nolde. Auf dem Keilrahmen
in Schwarz signiert und betitelt: Emil Nolde: Zinnien
und Sonnenblumen. Werkverzeichnis: Urban 1224.
[3231] Gerahmt.

Provenienz

Privatsbesitz, Süddeutschland (aus dem Nachlass des
Künstlers erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 700.000–1.000.000

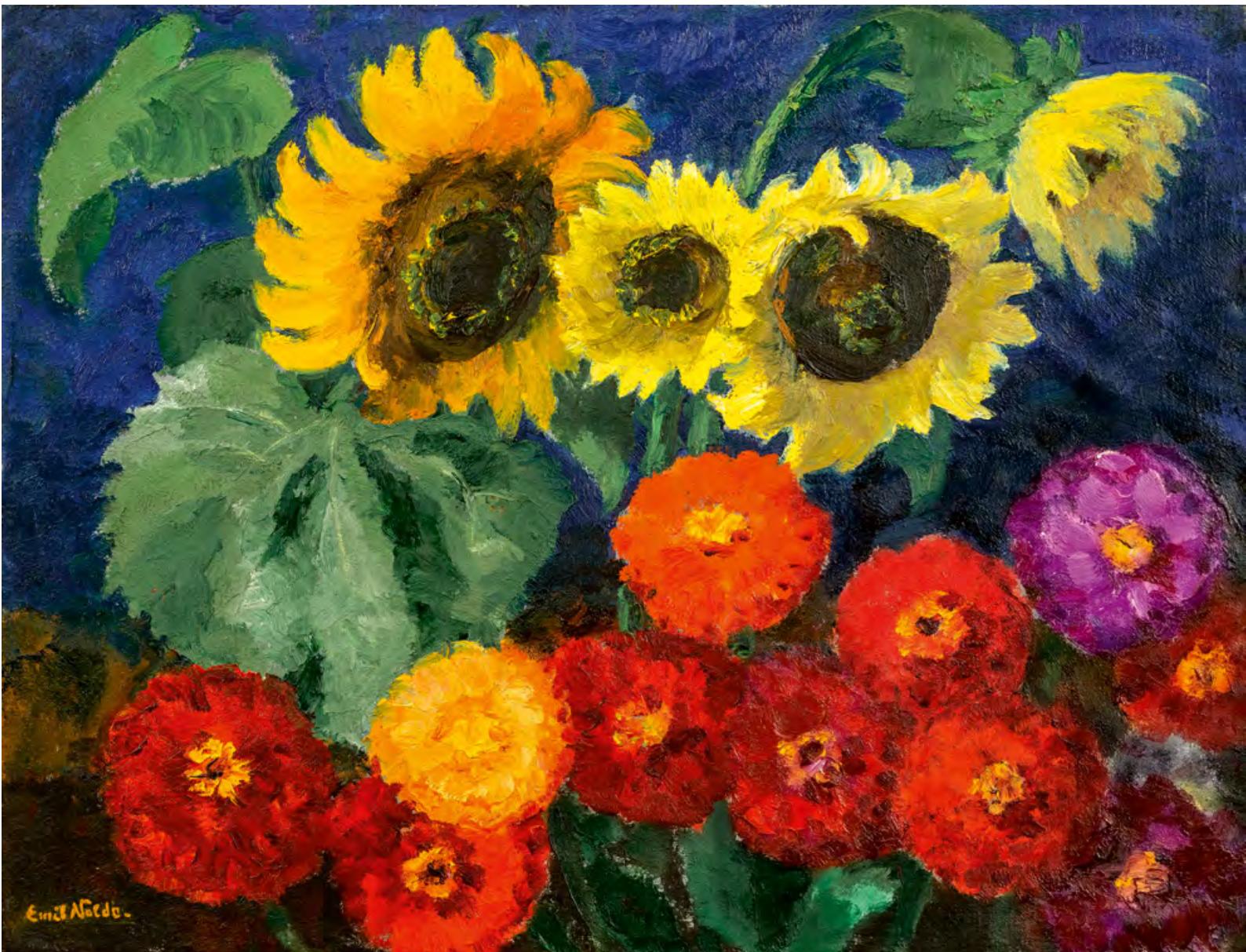
USD 824,000–1,180,000

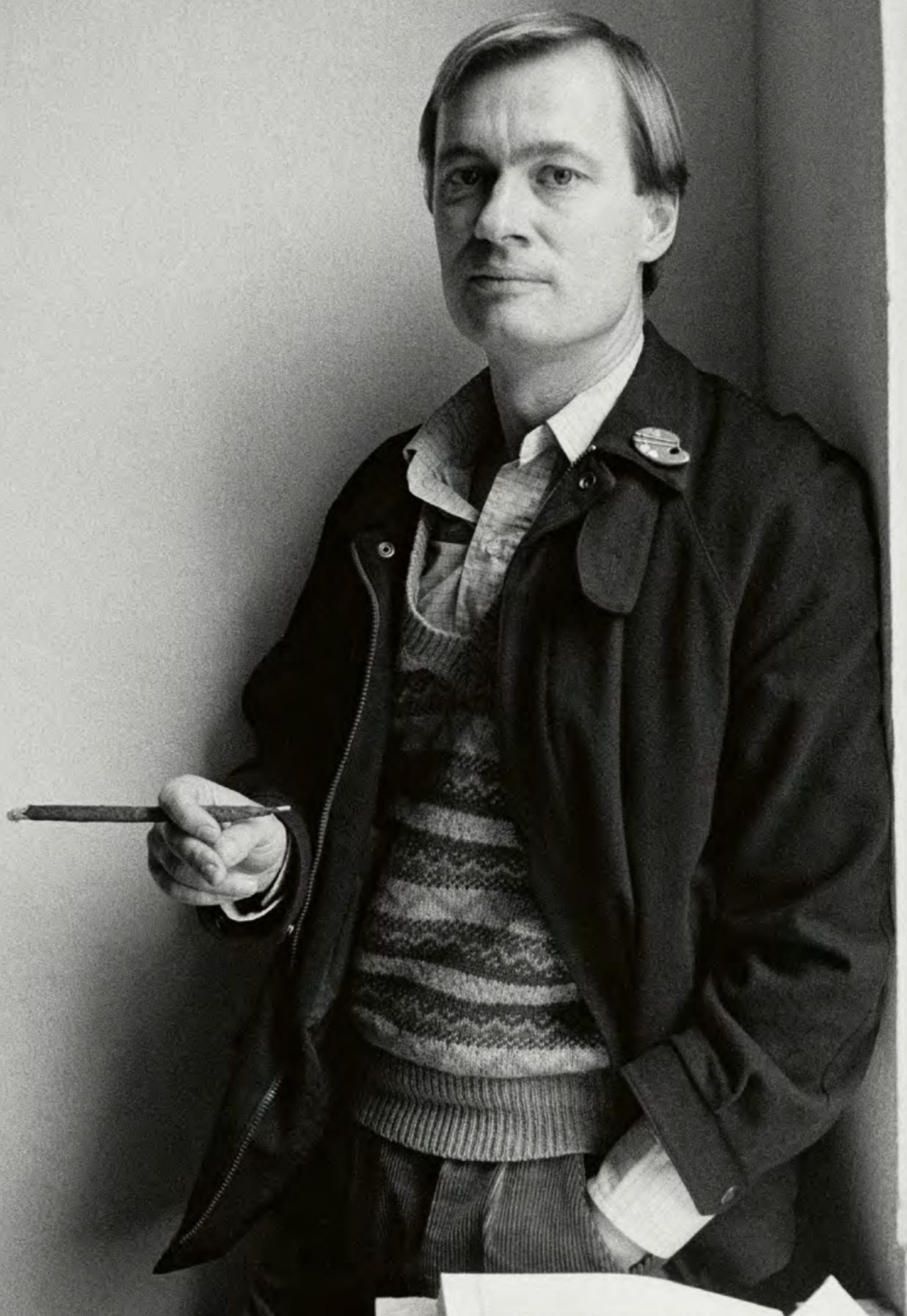
Ausstellung

Emil Nolde. Tondern, Museum, 1951, Kat.-Nr. 3 /
Gedächtnisausstellung Emil Nolde. Hamburg, Kunst-
verein; Essen, Museum Folkwang und München, Haus
der Kunst, 1957, Kat.-Nr. 172, m. Abb.



Erfahren Sie mehr!





Siegfried Gohr Augenblicke wie Sternschnuppen – Per Kirkebys Sommer in Læsø

Die dänische Insel Læsø liegt im Kattegat. Dieses Seegebiet war in den Zeiten der Segelschiffahrt wegen der Untiefen des Meeres gefürchtet. Viele Wracks liegen im Wasser begraben. Als Per Kirkeby seit der Mitte des Jahres 1980 regelmäßig auf der Insel Læsø wohnte, bedeutete dies den Beginn einer lebenslangen Faszination für die Welt dieser Insel. Auf der Rückseite des Gemäldes von 1987 schrieb er mit dem schwarzen Pinsel nicht nur seinen Namen, den Titel des Bildes und das Jahr der Entstehung, sondern auch den Ort, wo das Gemälde geschaffen wurde: Læsø. Kirkeby hatte die Angewohnheit, den Ort, an dem er eine Arbeit gemalt oder gezeichnet hatte, neben der Signatur und dem Datum zu nennen. Er beglaubigte auf diese Weise die Augenzeugenschaft, die den Anlass für das betreffende Werk geboten hatte. Das gilt auch für Arbeiten, die auf den ersten Blick abstrakt zu sein scheinen. Die Titel geben oft sogar an, in welcher Jahreszeit ein Bild entstanden war. Wenn also „Første Sommer“ hinten zu lesen ist, heißt dies, dass Kirkeby das Gemälde im frühen Sommer geschaffen hat. Es gibt Werke, die auf den späten Sommer oder den Herbst verweisen oder den „milden Winter“, das „letzte Grün“, „Sommer Abend“ oder „Herbst Erinnerung“ im Titel führen.

Vor allem in der Natur der Insel Læsø, wo der Künstler den Jahreszeiten ganz nah, unmittelbarer verbunden war als im Kopenhagener Atelier. Tatsächlich findet Kirkeby auf Læsø eine erstaunliche, fein abgestufte und prachtvolle Farbgebung, die in dieser Fülle, Abwechslung, Nuancierung wohl nur hier im Norden zu finden ist, zumal wenn das Meer und das überall mitspielende Wasser die farblichen Möglichkeiten steigert. Deshalb trifft es nur die halbe Wahrheit, wenn der Betrachter solche Werke Kirkebys als Landschaften einordnet. Es geht um das „Sehen“. Deshalb malt Kirkeby keine „normalen“ Landschaften, die von Realismus gesättigt sind. Er benutzt auch lieber das poetische Wort „schauen“, wenn er vom Sehen spricht. „Ich male jedoch tatsächlich, was ich sehe. Ich ‚schau‘ mithilfe des Code-Apparates, der Malerei heißt. Weil meine Art zu denken dasselbe ist wie dieses merkwürdige Malen, sehe ich ab und zu anders. Es gibt Augenblicke der absoluten Klarsicht, ein hingerissen Schauen, wo ich es als ein bedingungsloses Sehen erlebe [...] Denn diese klaren Augenblicke sind ja wie Sternschnuppen. Ich bin auch gezwungen, die meiste Zeit mit der normal modifizierten optischen Welt zu leben. Ich will auch fernsehen können“ (Handbuch, 1991, S. 179/180).

Dank dieser Hinweise lässt sich auch das Gemälde „Første Sommer“ genauer anschauen. Wenn der Betrachter seinen Blick auf das Farbgeschehen eingestellt hat, sieht er am oberen Bildrand dunkle Flecken wie Blätterwerk. Sie ragen von oben ins Format hinein. Nach unten schichten sich rosafarbene, gelbe, rotbraune und unten wieder zu Rosa tendierende Töne, die wie Baumwurzeln enden und im grünen Boden Halt finden. Folglich wäre die Bildmitte als Metamorphose eines Baumstamms zu interpretieren. Ihre Farben umspielen den Natureindruck, der selbst nicht realistisch erfasst wurde. Stattdessen hat der Maler die Anmutung eines Baumes im Licht eines Frühsommertags im Bild gebannt. Prachtvoll leuchtend präsentiert sich die Mitte der Komposition dem Betrachter. Er wird in die frohe Stimmung eines schönen Tages am Beginn des Sommers hineingezogen. Natur ist zu ahnen, aber das Bild gibt den Eindruck des Sommers auf Læsø wieder – ein strahlendes Glück der Malerei. Mit ihrer Hilfe konnte Kirkeby diesen herrlichen Moment „schauen“.

26 Per Kirkeby

1938 – Kopenhagen – 2018

„Første Sommer“. 1987

Öl auf Leinwand. 200 × 170 cm (78 ¾ × 66 ½ in.).
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, bezeichnet,
datiert und betitelt: PER KIRKEBY Læsø 1987 FØRSTE
SOMMER. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Galerie
Michael Werner, Köln, sowie ein Etikett der Ausstel-
lung Düsseldorf 1998/99 (s.u.). Werkverzeichnis:
Larsen M 897. [3238] Gerahmt.

Provenienz

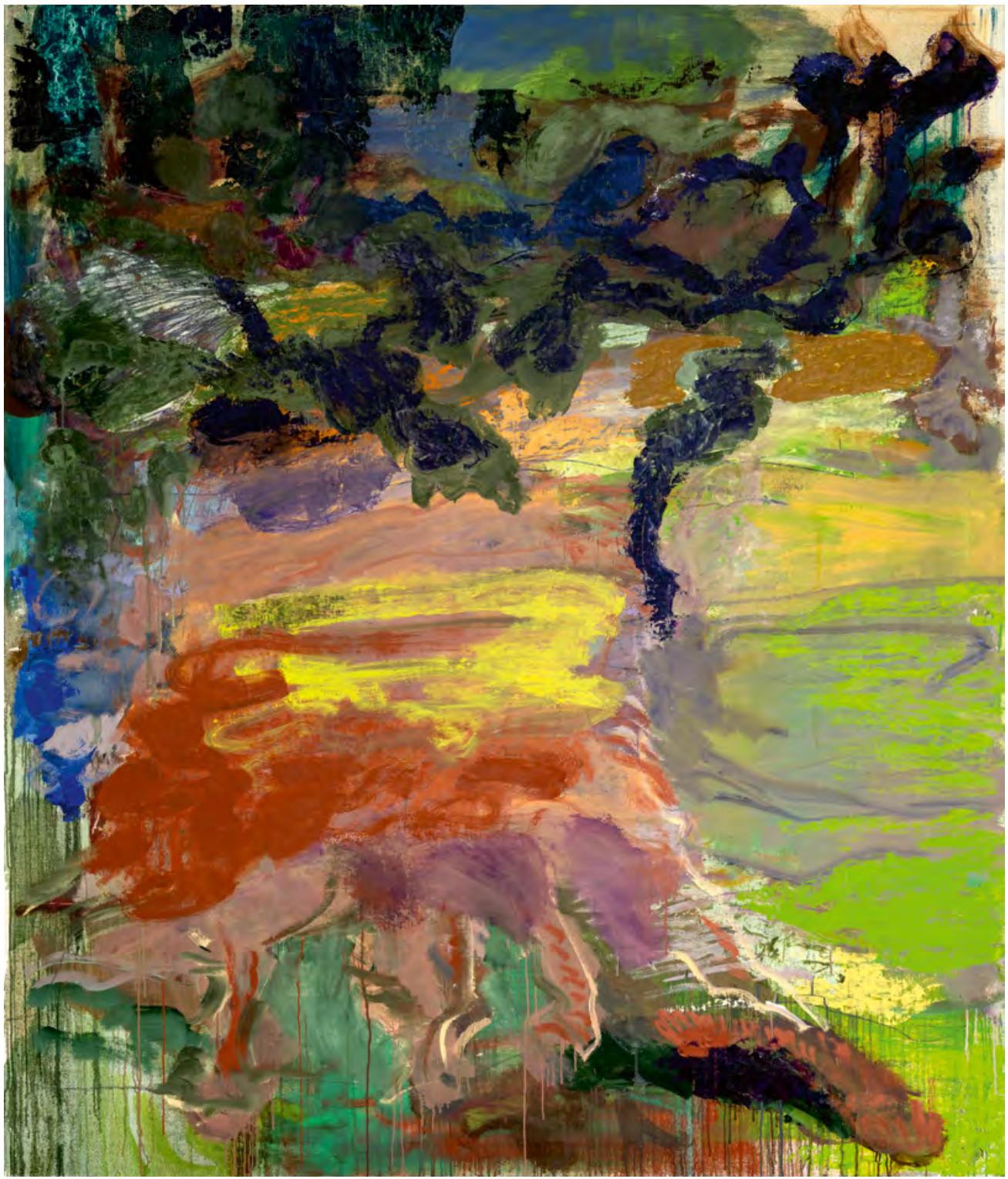
Galerie Michael Werner, Köln / Privatsammlung, Köln /
Galerie Brigitte Ihnsen, Köln / Privatsammlung, Hessen
(1994 von der Galerie Ihnsen erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 235,000–353,000

Ausstellung

Per Kirkeby. Aars, Himmerlands Kunstmuseum, 1987 /
Regenboog. Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum,
1987/88 / Per Kirkeby. Schilderijen, tekeningen, beelden.
Den Haag, Gemeentemuseum, 1988 / Per Kirkeby.
Schilderijen, sculpturen en modellen in brons. Brüssel,
Palais des Beaux-Arts, 1988 / Per Kirkeby. Neue
Arbeiten. Köln, Galerie Michael Werner, 1988 / Per
Kirkeby. Werke 1983–1988. Winterthur, Kunstmuseum,
1989, Kat.-Nr. 19, Abb. S. 29 / Per Kirkeby. Bild, Zeich-
nung, Skulptur. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, 1998/99, Abb. S. 80



27 Tony Cragg

Liverpool 1949 – lebt in Wuppertal

„Thinking in Circles“. 2010

Bronze mit brauner Patina. 54 × 80 × 56 cm
(21 ¼ × 31 ½ × 22 in.). Auf der Innenseite am unteren Rand stempelsigniert: Cragg, sowie mit dem Gießerstempel. Unikat. [3058]

Provenienz

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

EUR 90.000–120.000

USD 105,900–141,000

Literatur und Abbildung

Cragg Foundation (Hg.): Anthony Cragg. Sculpture 2001–2017 (Bd. IV aus der Reihe: Anthony Cragg – Works in Five Volumes). Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019, Abb. S. 76/77

Mit „Thinking in Circles“ setzt Tony Cragg eine seiner zentralen künstlerischen Fragen in Szene: Wie wird Denken Form? Die Skulptur besteht aus ineinandergreifenden, spiralförmig angeordneten Volumina, die sich gegenseitig durchdringen, schichten und umkreisen. Sie erscheinen wie bewegte Scheiben oder Schalen, in sich verschraubt, ohne klaren Anfang oder Abschluss. Der Titel verweist auf eine Denkbewegung, die nicht zielgerichtet, sondern kreisend, offen und fortlaufend ist, ein Denken, das sich nicht erschöpft, sondern sich beständig weiterformt.

Cragg hat betont, dass Bildhauerei bedeutet, einen Dialog mit dem Material zu führen. Dieses Material wird zur Erweiterung des Selbst, zum Träger von Empfindung, Idee und Poesie. Die glatte, dunkel schimmernde Oberfläche verleiht der Skulptur eine zeitlose Klarheit. Die Konstruktion erinnert an präzise gefertigte technische Bauteile. Und doch entfaltet sie eine lebendige, fast organische Energie, die über das rein Sichtbare hinausweist. Sie zieht den Blick nach innen, dorthin, wo auch das Denken kreist, nicht gradlinig, sondern in Schleifen, in einer Bewegung, die niemals abschließt.

Trotz ihrer kompakten Dimensionen entfaltet die Skulptur eine erstaunliche räumliche Präsenz. Sie wirkt nicht monumental, aber geschlossen, fast konzentriert, ein Objekt, das seine Energie nach innen wie nach außen richtet.

Nicht das Visuelle allein, sondern das Material selbst wirkt auf den Betrachter ein. Gefühle, Assoziationen und Neugier entstehen aus der physischen Präsenz, aus Gewicht, Oberfläche und Form. Die Skulptur besitzt keine Vorder- oder Rückseite. Sie erschließt sich erst in der Bewegung um sie herum, durch das Umschreiten, wechselnde Blickachsen und veränderte Lichtverhältnisse.

Was bleibt, ist kein festes Bild, sondern die Erfahrung ständiger Veränderung. Die Skulptur bleibt offen, lässt sich nicht auf eine Interpretation festlegen. Sie erzeugt das, was Jon Wood in seinen Texten zu Cragg als eine unersättliche Neugier beschreibt, ein leises Bedauern über den Verlust des gerade Gesehenen, das sofort vom nächsten Eindruck überlagert wird. So führt „Thinking in Circles“ nicht zu einer Antwort, sondern zu einer Haltung, einer Einladung zur Wahrnehmung, zum Denken, zur poetischen Aufmerksamkeit für Form, Raum und Material.

AvS





Ute Diehl „Ich wollte eine versoffene, abgesoffene, rauschhafte Ästhetik“ – wie Georg Baselitz mit seinen Bildern die Berliner Harmoniesuppe versalzte

Schöne Bilder kann man von Georg Baselitz nicht erwarten. Von Anfang an erklärte er das Hässliche und das Obszöne zu seinen wichtigsten Themen. Was trieb ihn dazu? Er hatte als Kind den Krieg erlebt, wuchs in der Nähe von Dresden auf und war von traumatischen Erinnerungen geprägt. „Ich wurde in eine zerstörte Ordnung hineingeboren, in eine zerstörte Landschaft, ein zerstörtes Volk, in eine zerstörte Gesellschaft. Ich wollte keine neue Ordnung einführen. Ich hatte genug sogenannte Ordnungen gesehen.“ 1956 begann er an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Ost-Berlin eine Ausbildung, wurde aber nach zwei Semestern wegen „gesellschaftlicher Unreife“ der Schule verwiesen und überschritt, als er nach West-Berlin wechselte, nicht nur eine politische, sondern auch kulturelle Grenze. Westdeutschlands Nachkriegskunst hatte abstrakt zu sein. Sein Lehrer Hann Trier, ein Vertreter des Informel, versuchte ihn von seiner schmutzfarbenen, figurativen Malerei abzubringen.

„Man sollte alles brav, schön und richtig machen und keine Erdfarben nehmen, sondern nur saubere Farben und weiße Leinwand“, erinnert sich der Künstler, „Ich wollte nur davor flüchten. Ich habe meine Farben mit Weiß vermischt, bis sie ganz schlapp waren. Ich wollte keine Kontraste, ich wollte eine versoffene, abgesoffene, rauschhafte Ästhetik.“ Solche Bilder hatten keine Chance, in Berliner Galerien ausgestellt zu werden. 1961 organisierte Baselitz gemeinsam mit seinem Künstlerfreund Eugen Schönebeck eine Ausstellung in einem zum Abriss freigegebenen Wohnhaus in Berlin-Wilmersdorf und verfasste aus diesem Anlass ein „Pandämonisches Manifest“, eine wütende Streitschrift, die er in der Stadt verbreitete, um „diese ganze Harmoniesuppe in Berlin, wo alles nur fade dahindümpelte“, ordentlich aufzuröhren. Das gelang ihm mit dem Bild „Die große Nacht im Eimer“, auf dem ein onanierender Junge mit einem übergroßen Glied zu sehen ist.

Das gelang ihm mit dem Bild „Die große Nacht im Eimer“, auf dem ein onanierender Junge mit einem übergroßen Glied zu sehen ist. Aber dann wurde es ernst. Als Stipendiat der Villa Romana in Florenz machte sich Baselitz 1965 mit einer monumentalen Serie von „Helden“-Bildern an die Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit. Da taumeln wuchtige Figuren in zerfetzter Kleidung über ödes Land und zeugen vom Scheitern und einer ungewissen Zukunft. Dann bekommen die Bildgegenstände Risse, zerfallen in Fragmente, die sich ineinander schieben, bis kein Zusammenhang mehr ablesbar ist. Zu dieser Serie der sogenannten „Frakturbilder“ gehört das angebotene Gemälde „Ein Werktätiger“. Die Helden kämpfen tapfer und unermüdlich, bis sie sich buchstäblich selbst zerreißen. Der junge Baselitz hat schon früh Helden stürzen sehen, seine Helden transportieren die Ernüchterung der Nachkriegszeit. In seinen Frakturbildern führte Baselitz die Idee der Helden fort und zerlegte sie geradezu in ihre Einzelteile. Je mehr Baselitz seine Motive verfremdete, desto mehr trat der Inhalt in den Hintergrund. So erlangte er endlich die Freiheit, einfach ein Maler zu sein.

28^R Georg Baselitz

Deutschbaselitz/Sachsen 1938 – lebt in Bayern und Italien

„Ein Werktätiger“. 1967

Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. 100 × 81,2 cm
(39 ¾ × 32 in.). Unten links signiert: Baselitz. Auf dem
Leinwandüberspann mit Bleistift betitelt und datiert:
Ein Werktätiger 67. [3205] Gerahmt.

Provenienz

Michael Hille, Berlin / Galerie Michael Haas, Berlin /
Privatsammlung, Düsseldorf / Villa Grisebach, Berlin,
Auktion 21, 1991 / Galerie Paul Maenz, Köln / Chu
Foundation, Hongkong / Ehemals Privatsammlung, USA

EUR 350.000–450.000

USD 412,000–529,000

Ausstellung

Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald. Berlin, Akademie der Künste, 1987, Abb. S. 266

Literatur und Abbildung

Auktion 21: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 29.11.1991, Kat.-Nr. 81, m. Abb.



29 Thomas Schütte

Oldenburg 1954 – lebt in Düsseldorf

Wicht. 2006

Bronze mit brauner Patina, Künstlerkonsole aus Stahl.
34 × 25 × 29 cm (Konsole: 31 × 35 × 32 cm)
(13 ¾ × 9 ⅞ × 11 ⅜ in. (console: 12 ¼ × 13 ¾ × 12 ½ in.)).
Auf der Unterseite zweifach monogrammiert und
datiert: T.S. 06. Dort auch der Gießerstempel: Kayser
Düsseldorf. Künstlerexemplar aus einer Gesamtauflage
von 6 Güssen. [3197]

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (2006 in der
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, erworben)

EUR 150.000–200.000
USD 176,000–235,000

Ausstellung

Rockers Island. Essen, Museum Folkwang, 2007,
Abb. S. 154

Der Titel „Wicht“ ließe eine andere Erscheinung assoziieren als diese in Bronze geschaffene Büste, die in ihrer Präsentationsform vielmehr in der Tradition von Herrscherporträts oder denen sogenannter Geistesgrößen steht. Sie entstammt einer Serie von insgesamt zwölf Wichten, die Thomas Schütte im Jahr 2006 geschaffen hat. Alle „Wichte“ verfügen über eine eigene Wandkonsole aus Stahl, die abhängig von der Standfläche der Büsten breiter oder schmäler ausfällt. Über den Köpfen der Betrachter installiert, blicken sie auf diese herab, geben sich groß, ganz anders als ein Wicht, der gemeinhin als klein und unbedeutend gilt.

Erste kleine, in ihrer Physiognomie überzeichnete Köpfe schuf Thomas Schütte 1992/93 während seines Aufenthalts in der Villa Massimo, eine Formensprache, die er fortan weitentwickelt hat.

Geschaffen hat er die Köpfe zunächst aus Ton, diese schnell geformt und schließlich in Bronze gießen lassen und mit unterschiedlicher Patina bearbeitet. Von jedem der zwölf Köpfe sind jeweils sechs Exemplare gegossen worden, die dennoch Unikat-Charakter haben, weil ihre Oberflächen variieren, physiognomisch mal die eine, mal die andere Gesichtspartie hervorheben oder sie überlagern.

Ihre Präsentationsform lässt keinen Spielraum: Sie gibt ein direktes Vis-à-vis mit den Betrachtern vor, aber von oben herab, was wiederum einen Abstand zu ihnen schafft. Mit ihren groben und kantigen Gesichtszügen treten die Köpfe fordernd und unwirsch auf, irgendwie auch gebrochen, dem einstigen Ruhm, der Geistesgröße oder Macht erlegen, sind sie nun Wichte. Thomas Schütte ist ein großartiger und auch politischer Künstler!

AGT



30 Horst Antes

Heppenheim 1936 – lebt in Karlsruhe und Castellina/Chianti

„4 Köpfe“. 1967/68

Acryl auf Leinwand (4 Einzelbilder im Format 70 × 60 cm, in Metallrahmen montiert). 145 × 125 cm (57 1/8 × 49 1/4 in.). Jedes Einzelbild rückseitig betitelt, bezeichnet, datiert und signiert (von oben links nach unten rechts): Kopf Rot-Grau auf Ocker Aquatec 6.1.–13.1.1968 Antes / Zürcher Kopf (gelb-rosa) Aquatec 1967 Antes / gelber Kopf mit schwarzen Flecken Aquatec 1967 Antes / Dekorativer Kopf Aquatec 1967 Antes. Volkens 1968–16. [3197] Gerahmt.

Provenienz

Paolo Marzotto, Valdagno / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 60.000–80.000
USD 70,600–94,100

Ausstellung

Horst Antes. Zürich, Gimpel & Hanover Galerie, 1967 (Einzelbilder „Zürcher Kopf (gelb-rosa)“ und „Dekorativer Kopf“) / Horst Antes. London, Gimpel Fils Gallery, 1968 (Einzelbilder „Zürcher Kopf (gelb-rosa)“ und „Dekorativer Kopf“) / Marzotto-Europa Preis für Malerei. Valdagno, 1968, Kat.-Nr. 11

Literatur und Abbildung

Anonym: Die Unebenheiten eines Großen Preises. In: Die Presse, Wien, 18.7.1968, m. Abb. / Segreteria generale del Premio Marzotto (Hg.): Premio Marzotto 1967–1968. Mailand, 1968, Abb. S. 124 (Ausstellungsansicht) / Paolo Marzotto, Edoardo Soprano, Giovanni Spadolini, Virginia Baradel: 1951–1968. I Premi Marzotto. Mailand, Mondadori Editore, 1986, Abb. S. 102 / Auktion: Post-War and Contemporary Art. Paris, Christie's, 5.12.2018, Kat.-Nr. 157, m. Abb. („Kopf Rot-Grau auf Ocker“)

Horst Antes' Schaffen ist einzigartig in seiner Struktur. Seit mehr als sechzig Jahren beschränkt sich sein Formenrepertoire auf einige wenige Protootypen, der bekannteste davon ist der sogenannte „Kopffüßler“, ein Kopf, im Profil gesehen, mit Füßen und Händen, aber sonst keinem Körper im herkömmlichen Sinn. Aus diesen, in der Summe sehr überschaubaren Elementen gelang es ihm, ein Œuvre von außerordentlicher Komplexität zusammenzustellen. Auch wenn das zunächst unglaublich klingt: Horst Antes hat sich in seinen Werken nie wiederholt.

In den Sechziger- und Siebzigerjahren sieht man ihn in der Nähe der Pop-Art, der Neuen Figuration – mit Anklängen an traditionelle Kunst aus Lateinamerika, insbesondere an die archaischen Figuren der indigenen Pueblo-Kultur. An den vier Bildern, die wir hier vorstellen können, lassen sich einige dieser Reverenzen erkennen. Man sieht an ihnen aber auch, wie Antes seine Motive verstand: als potenziell unendliche Aneinanderreichung von verwandten, aber nicht identischen Formen, aus denen sich sehr unterschiedliche Resultate gewinnen lassen.

Der „Zürcher Kopf“ fällt in diesem Bildquartett aus der Rolle, er ist fast wie ein selbstironischer Kommentar. Doch die übrigen drei Profilköpfe dienten Antes in den Jahren 1967/68 offensichtlich dazu, Farbwirkungen und die sich daraus ergebenden kompositorischen und psychologischen Implikationen auszureißen. Wäre es formal nicht derart abwegig, könnte man Parallelen zu den geometrischen Farbfeldern eines Josef Albers ziehen. Antes' vier Köpfe wirken wie eine Versuchsanleitung, wie ein künstlerisches Capriccio, gemalt aus einer übermütigen Laune heraus.

Als diese vier Gemälde entstanden, war ihr Schöpfer Anfang dreißig. Sein erster großer Auftritt anlässlich der documenta III von 1964 lag schon drei, vier Jahre zurück. Damals deutete alles auf eine grandiose Karriere hin (die dann ja auch folgte) – warum, so scheinen diese vier Bilder zu fragen, sollte einer wie er nicht auch mal ein bisschen verrückt spielen?

UC



31 Albert Oehlen

Krefeld 1954 – lebt in der Schweiz

Ohne Titel. 1986

Öl auf Leinwand. 180 × 160 cm (70 ½ × 63 in.). Unten rechts signiert und datiert: A. Oehlen 86. [3079]
Mit Künstlerleiste.

Provenienz

Privatsammlung, Belgien

EUR 150.000–200.000
USD 176,000–235,000

Ausstellung

Werner Büttner, Georg Herold, Albert Oehlen: „Können wir vielleicht mal unsere Mutter wiederhaben!“. Hamburg, Kunstverein; London, Institute of Contemporary Arts, 1986–87, Abb. o.S.

Unzählige Male schon wurde die Malerei totgesagt, und sie ist immer noch da. Sie hat harte Schläge erlitten, durch die Fotografie, das Readymade und die Erweiterung des Kunstbegriffs in den Sechzigerjahren, als viele Künstler zur Konzeptkunst wechselten. Da gab es eine lange Durstrecke.

Die Malerei überlebt durch Anpassung. Wie das genau funktioniert, zeigt Albert Oehlen. Als er zu Beginn der Achtzigerjahre die Malklasse von Sigmar Polke hinter sich hatte und mit seinen Freunden Martin Kippenberger und Werner Büttner auszog, die Kunstwelt zu erschrecken, war abstrakte Malerei eigentlich schon aus der Mode. Sie war abgehakt, erledigt, sagt Oehlen und führte sie dann ab Mitte der 1980er-Jahre zu neuer Blüte. „Bevor ihr malt, mach ich das lieber“ hatte er 1981 seine erste Ausstellung bei Max Hetzler überschrieben, mit der sein Siegeszug durch die deutsche, später internationale Kunstschaft begann. Seine Malerei wurde damals mit dem Etikett „Neue Wilde“ versehen, was gar nicht zu Oehlen passte, denn er kam ja nicht aus dem Dschungel, sondern entwickelte für die Malerei eine intellektuell ausgefeilte Überlebensstrategie.

Der Künstler selbst erklärt: „Ich habe immer Farbe verwendet, aber nicht mit dem Herzen, dem Auge oder dem ästhetischen Urteilsvermögen. Farbe interessierte mich nicht, und ich war froh, nicht darüber nachdenken zu müssen. Etwa 20 Jahre lang habe ich einfach Farben auf die Palette gegeben und mit dem gearbeitet, was da war. Dann kam der Moment, in dem ich dachte: Was würde passieren, wenn ich mich für Farbe interessieren würde?“ Diese neue Arbeitsweise hat er zwei Jahre lang durchgeführt. „Aber es ist möglich, dass viele Menschen den Unterschied nicht bemerkt haben.“

So ironisch-distanziert sollte auch der Betrachter mit Oehlens Kunst umgehen, und für eine Lockerungsübung ist das angebotene Ölbild, auf dem die schwarze Farbe nach oben abtropft, bestens geeignet. Es markiert den Übergang von der figurativen Phase mit ihren trübseligen Selbstbildnissen hin zu einem flotten, von allen Konventionen befreiten Stil, Vorbild für die folgende Malergeneration. Warum aber befindet sich auf dem sonst abstrakten Bild ein Vogel? Auf solche Fragen hat der Künstler immer mürrisch geantwortet: „Na ja, irgendwas muss doch auf dem Bild sein.“ UD



32^R Imi Knoebel

Dessau 1940 – lebt in Düsseldorf

Torso D (D1–D6). 1988–89

6-teilige Wandinstallation: jeweils Acryl auf Holz.
Gesamtmaß: 369,5 × 279,4 × 8,7 cm
(145 ½ × 110 × 3 ¾ in.). Rückseitig jeweils mit Schablone
in Schwarz bezeichnet: D1–D6. Das untere rechte
Element (D6) rückseitig mit Pinsel in Gelb und Rosa
signiert und datiert: Imi 88 89 [3074]

Provenienz

Firmensammlung, Japan (direkt vom Künstler erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 94,100–141,000

Ausstellung

IMI KNOEBEL. Chaos mit Ordnung. Utsunomiya
(Japan), Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts,
1994, Kat.-Nr. 9, Abb. S. 23

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



Detail

Imi Knoebel gilt als einer der bekanntesten Künstler der deutschen Nachkriegsabstraktion und steht in der Tradition einer konzeptuellen Weiterführung der Moderne. Seit seinen frühesten Arbeiten in den 1960er-Jahren bewegt sich Knoebel mit seinen Bildern in einem Spannungsbogen zwischen den Konzepten der Malerei, des Objekts und der Skulptur. Für Knoebel markierte Kasimir Malewitschs „Schwarzes Quadrat“ von 1915 den „Nullpunkt“ der Malerei. Kunst als „reines Bild“ konnte nun radikal neu gedacht werden. Als Schüler von Joseph Beuys fand Knoebel an der Düsseldorfer Kunstakademie den geistigen Nährboden und Raum, seine eigene radikale Haltung zur Malerei zu entwickeln. 1968 entstand dort eines seiner wichtigsten Schlüsselwerke: „Raum 19“ war Atelier, Depot und Werk in einem. Reduziert auf das Elementarste – Form, Material, Anordnung im Raum –, untersuchte er Bildträger wie Holz- und Hartfaserplatten beziehungsweise Keilrahmen. Knoebels minimale Kompositionen entstehen oft in Serien. So auch das Werk „Torso D“ von 1988/89. Es besteht aus sechs rechteckigen Holztafeln. Die reinweiße Acrylfarbe verleiht ihm eine glatte, matte Oberfläche.

Zueinander versetzt, fügen sich die Tafeln zu einem überlebensgroßen Ganzen. Dabei entsteht keine additive Komposition, sondern eine präzise ausbalancierte Ordnung, in der jede Verschiebung eine bewusste Setzung ist. Die Übergänge zwischen den einzelnen Platten sind klar sichtbar und erzeugen subtile Linien, die durch Licht, Schatten und Materialstruktur das Werk in Bewegung setzen. Die Vertikalstruktur, die Segmentierung, die reliefartige Tiefe und der Titel lenken den Betrachter weg von der rein geometrischen Abstraktion und lassen einen Rumpf (Torso) aus Brust- und Bauchzone und die Seiten als Schultern entstehen. „Torso D“ kann als eine Verdichtung von „Raum 19“ verstanden werden – ein konzentrierter Körper, der das serielle Prinzip in eine autonome Form überführt. Auch hier manifestiert sich eindrücklich Knoebels Bestreben, mit den einfachsten Mitteln ein komplexes visuelles Bild zu schaffen, das sich einer deskriptiven Beschreibung entzieht. ZB



33^R Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Variation“. 1916

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Leinwand aufgezogen. 36 × 26,4 cm (14 1/8 × 10 1/8 in.). Unten links monogrammiert: A.J. Rückseitig mit dem Stempel: Eigentum Dr. W. Forster. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Ausstellung Madrid 1992 (s.u.). Werkverzeichnis: Jawlensky 769. [3205] Gerahmt.

Provenienz

Charlotte Bara, Ascona (Geschenk des Künstlers) / Mario Garcia, Paris / Spencer A. Samuels & Co., New York (1968) / Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf / W. Forster, Zürich / Privatsammlung / Galerie Fischer, Luzern (1989) / Privatsammlung, London (von Galerie Fischer, Luzern, erworben) / Waterhouse & Dodd, London / Privatsammlung, Schweiz (von Waterhouse & Dodd, London, erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 118,000–176,000

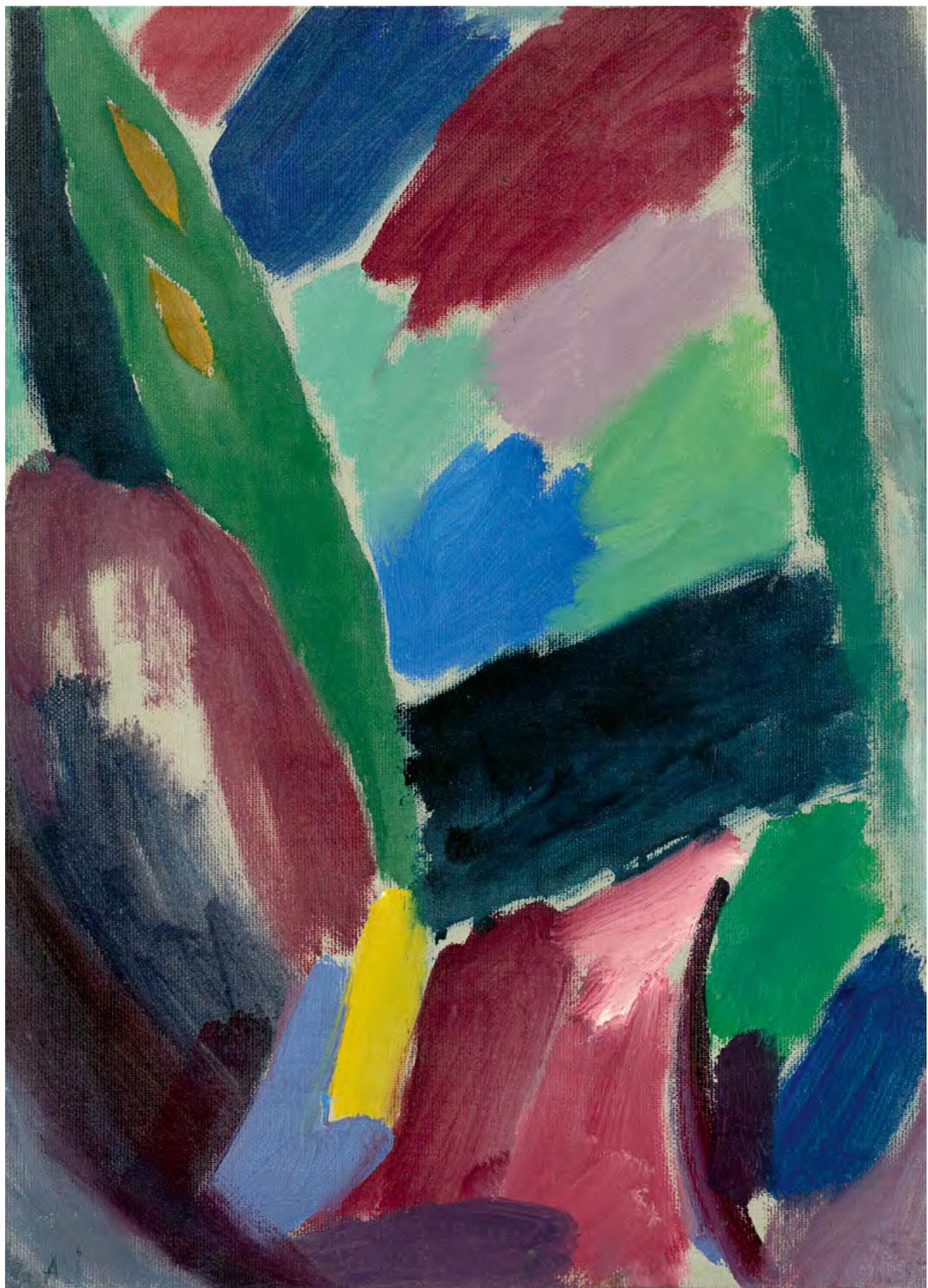
Ausstellung

Expressionismus. New York, Spencer A. Samuels & Co., 1968, Kat.-Nr. 4, Abb. Tf. 4 / Alexej von Jawlensky. Madrid, Fundación Juan March und Barcelona, Museo Picasso, 1992, Kat.-Nr. 66, Abb. S. 83 / L'Ombre et la Lumière. Salzburg, Galerie Salis & Vertes, 1997

Mit Beginn des Ersten Weltkrieges musste Alexej von Jawlensky Deutschland verlassen. Er fand Zuflucht in Saint-Prex am Genfersee und begann hier mit einer Serie von Bildern, die den Ausblick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers zeigen und deshalb als „Landschaften“ bezeichnet werden. Doch schnell wird klar, sie sind viel mehr als das. Zum ersten Mal in der Geschichte der Malerei beginnt ein Maler, eine Serie ähnlichen Formats zu schaffen, in der sich die Objekte vom Naturvorbild lösen und zu Formeln werden, die allein durch Farbflächen definiert sind. Nun könnte man einwenden, Monet habe dieses Prinzip schon Jahrzehnte zuvor mit seinen Ansichten der Kathedrale von Rouen verwirklicht, doch geben Monets Werke immer einen Augenblick wieder, eine Beleuchtung oder Stimmung. Jawlenskys „Variationen“ hingegen sind vollkommen unabhängig von Tages- oder Jahreszeiten, seine Farben nie oder nur selten beschreibend. Und noch etwas fällt auf: Trotz hartnäckiger Wiederholung der immer gleichen Bildformeln gibt es keine Steigerung, beispielsweise zu einer immer stärkeren Abstrahierung des Naturvorbilds. Neben einer ganz in Farbflächen aufgelösten Variation entsteht eine weitere, in der wir plötzlich wieder das Haus oder die Gartenpforte erkennen. Und dies bedeutet keineswegs einen malerischen oder gedanklichen Rückschritt. Es ist ein Mosaikstein im konsequenten Ausloten von Farbklängen und der kompositorischen Organisation der Bildfläche.

In der „Variation“ von 1916 ist Jawlenskys Palette kraftvoll und komplex. Zum intensiven Grün des Baumes links treten differenzierte, bis in ihren tiefsten Ton reichende Blau- und Violettewerte, dazu zartes Rosa, Türkis und ein einzelner Pinselstrich von konzentriertem, kräftigem Gelb. Er verändert den Ton der Empfindung, die sich dem Betrachter vermittelt. Jawlensky setzt die Farbe schnell und mit trockenem Pinsel, der Malgrund scheint zuweilen auf und wird in seiner Struktur sichtbar. Auch die Binnenstrukturen der einzelnen Farbflächen sind durch den sichtbaren Pinselstrich bewegt. Der Baum rechts beruhigt die dynamische Auflösung des Mittelgrundes wieder, indem er der stürmischen Bewegung Einhalt gebietet. So gelingt es Jawlensky mit den „Variationen“ erstmals, die Vorstellung von einer unbegrenzt erweiterbaren Folge mithilfe von systematisierten Formen zu vermitteln.

HM



34 Hermann Glöckner

Cotta b. Dresden 1889 – 1987 Berlin

„Mädchen mit Frucht“. 1927

Öl auf Leinwand auf Pappe. 49 × 42 cm (19 ¼ × 16 ½ in.). Rückseitig mit Feder in Braun signiert, datiert und bezeichnet: Hermann Glöckner 1927 Übermalung einer Fassung von 1910 Dresden Co[tt]a 21.4. [unleserlich]. Werkverzeichnis: Dittrich G 54. [3052] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen / Privatsammlung, Belgien

EUR 40.000–60.000

USD 47,100–70,600

Ausstellung

Hermann Glöckner, Gustav Heinrich Wolff. Berlin, Kunsthändlung Victor Hartberg, 1927, Nr. 19 (Ausstellungsverzeichnis) / Hermann Glöckner. Hagen, Buch- und Kunsthändlung Severin; Hannover, Kunstverein, Kunst- und Auktionssäle H. Katzer; Köln, Galerie Abels; Mannheim, Kunstverein; Stuttgart, Galerie Schaller, 1928–30 / Sonderausstellung Hermann Glöckner. Dresden, Galerie Neue Kunst Fides, 1930 / Hermann Glöckner. Bottrop, Quadrat Bottrop, und Stuttgart, Galerie Beatrix Wilhelm, 1987, Kat.-Nr. 20 / Hermann Glöckner. Berlin, Kunstkabinett Grothe, 1992 (Prospekt)

1927 können Hermann und Frieda Glöckner in Dresden eine größere Wohnung mit Atelier in der Strehler Straße beziehen. Es wird ein ausgesprochen produktives Jahr, in dem allein 25 Gemälde, darunter unser Bild, die frische Schafenskraft im neuen Umfeld belegen. Ehe ab 1930 mit dem „Tafelwerk“ die Hinwendung zur gegenstandsreinen Bildfindung dominieren wird, gibt es bereits unterschiedliche Stilphasen im Werk des Dresdnerns. Im Wechsel realistischer und abstrakter Darstellungen ist die Klarheit der Komposition stets verbindendes Element. Das „Mädchen mit Frucht“ ist in dieser Hinsicht bemerkenswert exemplarisch. Die Halbfigur ist in leichter Untersicht mit gesenktem Blick dargestellt. Auffällig sind der große Rundkragen des Kleides und die scharfen Armkonturen. Die markante Linienführung setzt sich auch im Hintergrund der Textilfalten und in den Pflanzenblättern fort. Sparsame Schattierung und die hervortretende Leinwand brechen die Flächigkeit und beleben die strenge Komposition, ohne den Eindruck der ersten Innenschau zu stören. Die Farbigkeit überwältigt auch nach über hundert Jahren.

Helle und leuchtende Töne, die sich erst seit Kurzem in der Palette des Malers finden, unterstreichen in ihrer Zartheit sensibel die Empathie des Künstlers mit seinem Motiv. Bei aller Figürlichkeit bleibt die geometrische Abstraktion erkennbar. Spätestens auf der Internationalen Kunstausstellung 1926 begegnet Glöckner zweifellos konstruktivistischen Prinzipien in den Werken von Kandinsky, Lissitzky und Mondrian.

In seinem Nachlass findet sich ein aufgezogenes Foto des Gemäldes mit eingezeichneten Konstruktionslinien. Als „Analyse“ betitelt, bezeugt es den hohen Stellenwert, den Hermann Glöckner der Komposition beimisst. In ihrer Synthese aus figürlichem Abbild und geometrischer Struktur ist sie ein eindrückliches Beispiel der harmonischen Zusammenführung ganz verschiedener Stilmittel und der Überwindung eines scheinbaren Widerspruchs.

TS





Mario von Lüttichau Skulptur zwischen Raum, Rhythmus und Transparenz – Brigitte Meier-Denninghoff als Pionierin der informellen Plastik

Mit neuen Formen und Inhalten für ihre plastischen Objekte wird die junge Bildhauerin Brigitte Meier-Denninghoff 1950 zur Ausstellung der Künstler um ZEN 49 in München eingeladen und erregt Aufsehen. Mit durchbrochenen Volumina ihrer virtuellen Körper und in konsequenter Abwendung von naturimitierender Gestaltung erarbeitet sie sich eine Vielfalt symbolhafter Gestaltungsmöglichkeiten, die im Gegensatz zur klassischen Auffassung von Skulptur stehen. Ihr verstärktes Interesse an der Klärung imaginärer Körper und Strukturen eröffnet Meier-Denninghoff von Beginn an den Bereich der informellen Plastik, der Visualisierung und Umgrenzung von (Bild-)Räumen.

Prägend für die 1923 in Berlin geborene Bildhauerin ist ihre Assistenzzeit 1948 über viele Monate bei Henry Moore. Ohne die Formen des Engländer zu übernehmen, führt sie diese in gewisser Weise weiter, indem sie etwa plastische Massen in räumliche Hohlräume überführt. Die Jahre 1949 und 1950 verbringt die Bildhauerin in Paris und wählt sich Antoine Pevsner als Lehrer. Unter dem Einfluss des russischen Malers und Bildhauers, der wie sein Bruder Naum Gabo ein Künstler des Konstruktivismus ist, verändert sich das Material: An die Stelle von Holz, Stein und Ton treten Metallstäbe und Lötfäden, an die Stelle von Schnitzeisen und Modelliergerät treten Lötlampe und Schweißgerät. Pevsner begreift Skulptur als reine räumliche Konstruktion. Das Volumen der Masse und das Volumen des Raumes gelten ihm als zwei verschiedene „Materialien“. Um diese Vorstellung vom „Raum als modellierbarem Material“ zu verwirklichen, lötet Pevsner dünne Metallstäbe zusammen, in konkave und konvexe, sich verschränkende und durchdringende Flächen. Das Spiel von Licht und Schatten akzentuiert diese Raumgestalt, der Rhythmus der gereihten Stäbe bringt zusätzlich das dynamische Element ins Spiel.

An diese Idee Pevsners knüpft Brigitte Meier-Denninghoff an. In vorsichtigen Schritten erkundet sie die Möglichkeiten des neuen Materials und vollzieht für sich die Denkprozesse nach, die Pevsner zu seinen Resultaten geführt hatten und auch heute noch als eine bedeutende Leistung der modernen Skulptur gelten. Aber erst 1955/56, also fünf Jahre nach ihrer Lehrzeit bei Pevsner, nähert sich die Bildhauerin dessen Grundmodell in der Vorstellung, nun selbstständig damit weiterzuarbeiten. Bisherige Raumvolumina werden durchsichtig und lösen sich in Stab- und Flächenformen auf, eine anfänglich vorherrschende horizontale Gliederung weicht dem Aufbau aus der Senkrechten. Aus der rhythmischen Reihung der verlötzten Metallstäbe entstehen Flächen und Flügelmotive – wie der „Engel“ –, eine in den Raum eingreifende Entfaltung, die Wachsendes, Bewegtes suggeriert; die Leerräume werden so zum Teil des Ganzen.

So entspricht der große, 130 Zentimeter hohe „Engel“, den die Künstlerin neben weiteren Werken („Bewegung Aufwärts“, 1956; „Entfaltung II“ und „Greif“, beide aus dem Jahr 1959) auf der documenta II 1959 in Kassel präsentiert, im direkten Sinne ihrer Forderung nach räumlicher Konstruktion, das Herausstellen des Materials und dennoch die Verwirklichung einer Leichtigkeit des massiven Volumens mit dem einzigen Element des geraden Stabes zu erreichen. Das Faszinierende an der Skulptur ist zweifellos, wie Brigitte Meier-Denninghoff es gelingt, aus der metallenen Nüchternheit eines Stabes eine vielansichtige Skulptur zu schaffen, die alles Expressive, Sentimentale und Gefühlvolle und auch das sogenannte Persönliche in sich trägt.



Los 35

35 Brigitte Meier-Denninghoff

1923 – Berlin – 2011

„Engel“. 1958

Messing und Zinn, auf schwarz gefassten Holzsockel montiert. Maße mit Sockel: 137 × 30 × 30 cm (53 7/8 × 11 3/4 × 11 3/4 in.). Auf der Unterseite des Sockels mit Tusche in Schwarz signiert, betitelt und datiert: B. Meier-Denninghoff „Engel“ 1958. Dort auch ein Etikett der Ausstellung Kassel 1959 (s.u.). Werkverzeichnis: Schwarz 48. Unikat. [3071]

Provenienz

Moderne Galerie Otto Stangl, München / Privatsammlung, Norddeutschland (1997 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 30.000–40.000

USD 35,300–47,100

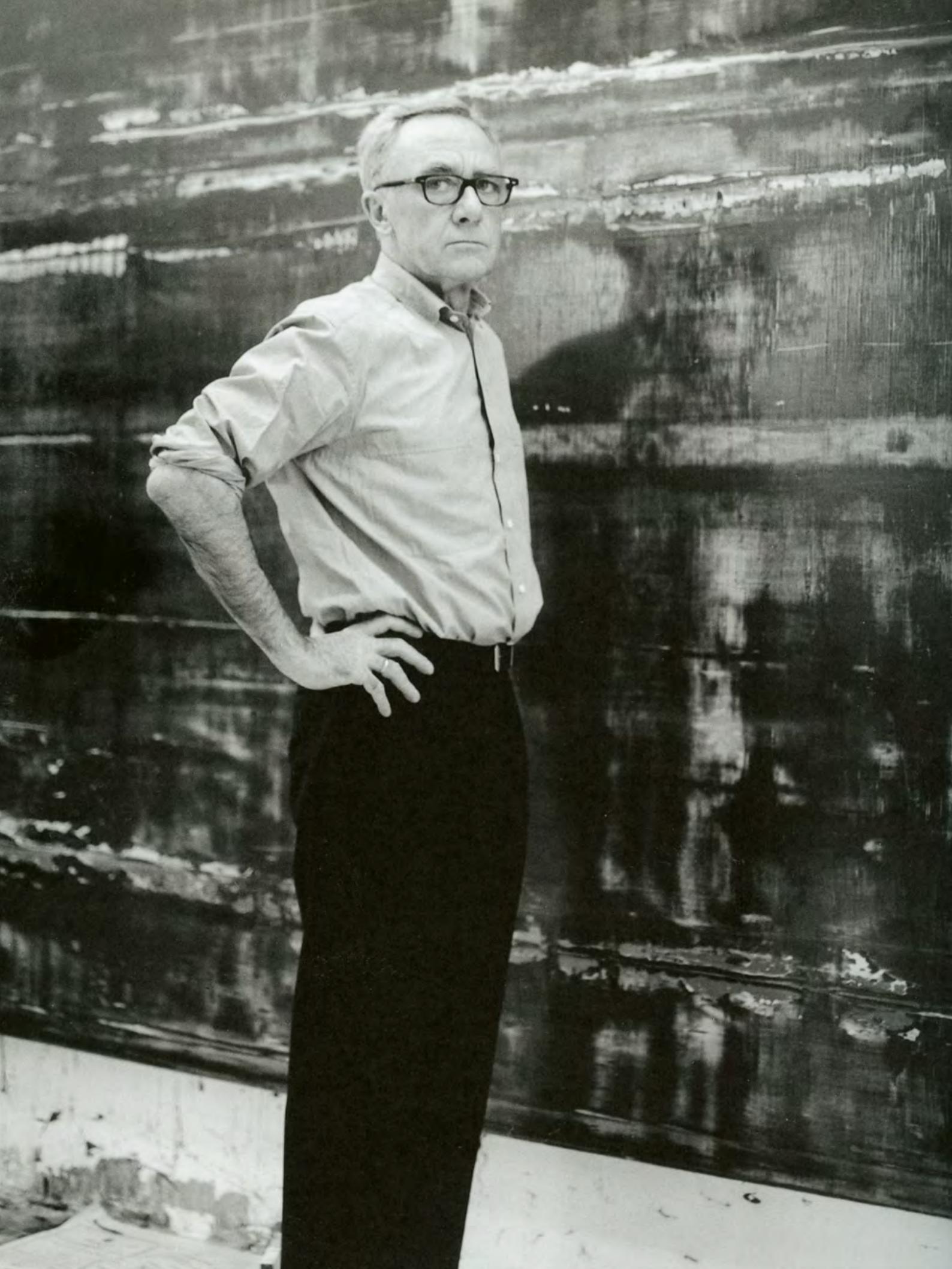
Ausstellung

Brigitte Meier-Denninghoff. München, Galerie Otto Stangl, 1958, Kat.-Nr. 6, Abb. 6 / II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Kassel, Orangerie, 1959, Kat.-Nr. 1, Abb. S. 132 / Matschinsky-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1955–1985. Berlin, Akademie der Künste; Saarbrücken, Moderne Galerie Saarland-Museum; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1985 Kat.-Nr. 13, Abb. S. 84/85 / Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1985, Kat.-Nr. 173, Abb. S. 135

Literatur und Abbildung

Michel Seuphor: Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1959, Abb. S. 164 / Manfred de la Motte (Hg.): Martin und Brigitte Matschinsky-Denninghoff. Dokumentation 26. Bonn, Galerie Hennemann, 1980, Abb. o.S. (unter 1958) / Auktion 59: Ausgewählte Werke. Villa Grisebach, Berlin, 1997, Kat.-Nr. 86, m. Abb.





Mario von Lüttichau Zwischen Zufall, Einfall und Zerstörung – Gerhard Richters Serie „Fuji“

„Obwohl die seriellen Werke produktionstechnisch, materiell, ökonomisch und ästhetisch als untereinander gleichwertig aufgefasst werden können, sind sie keineswegs völlig gleichförmig, sondern weisen den Charakter von individuell ausgearbeiteten Unikaten auf. Von den auf diese Weise konzipierten Gemäldeeditionen ist die mit ‚Fuji‘ betitelte Werkserie von 1996 bei Sammlern besonders begehrt“ (Hubertus Butin).

Mit den abstrakten Bildern seit 1976 erschließt sich Gerhard Richter mit seiner Malerei ein malerisches Konzept, das sich allen traditionellen gestalterischen Regeln und ästhetischen Vorgaben verweigert. In einem von Sabine E. Schütz geführten Interview aus dem Jahr 1990 beschreibt Gerhard Richter die dafür notwendige Vorgehensweise: „Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. Das jeweilige Bild soll sich also aus einer malerischen oder visuellen Logik entwickeln, sich wie zwangsläufig ergeben. Und indem ich dieses Bildergebnis nicht plane, hoffe ich, eher eine Stimmigkeit und Objektivität verwirklichen zu können“ (zit. nach: Dietmar Elger: Gerhard Richter, Maler. Köln 2002, S. 392).

Dieser von Willkür und Zerstörung bestimmte Prozess entsteht, wenn Richter die Farben, wie hier an dem Gemälde „Fuji“ deutlich zu studieren, mit dem Rakel (breite Holz-, Gummi- oder Aluminiumspachtel) über die Alucobond-Platten streicht, durch kontrollierte Arbeitsschritte vielleicht unterbrochen, um dann der abstrakten Komposition mit dem Rakel erneut eine definierte Richtung zu geben, um den Zufall zu lenken. So entsteht eine Serie von 110 abstrakten Gemälden mit den Farben Rot, Orange, Grün und Weiß auf gleichgroßen Alucobond-Platten, davon 70 Exemplare im Querformat. Jedes Exemplar ist durch den manuellen Farbaufrag und die jeweils unterschiedliche Vermalung ein Unikat von in sich geschlossener Aussage. Der malerische Vorgang wird sichtbar und steht im Vordergrund. „Es geht doch immer nur ums Sehen“, so Gerhard Richter. „Die physische Aktion lässt sich nicht vermeiden, und bestimmt gibt es auch manchmal eine Notwendigkeit, mit dem ganzen Körper zu malen.“

Wiederholungen, Werkgruppen und Sequenzen sind ein fester Bestandteil im Werk des Künstlers, „ein Interesse an der Vervielfachung des Bildes“, so der Schweizer Kurator und Autor Dieter Schwarz 2014 (zit. nach: Hubertus Butin: Unikate in Serie, Köln 2017, S. 12). Mit der legendären „Fuji“-Serie zeigt Richter sein künstlerisches Kalkül in Perfektion, eine immer wieder aufs Neue faszinierende Balance zwischen den Farben in sanften Überlagerungen und höchst ästhetischer Bewegung.

36 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„Fuji“. 1996

Öl auf Alucobond. 29 × 37 cm (11 ¾ × 14 ½ in.). Rückseitig mit Filzstift in Schwarz signiert: Richter. Werkverzeichnis: Elger 839-19 / Butin 89. Eines von 110 nummerierten Unikaten. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1996. [3261]

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1996 in der Galerie Fred Jahn, München, erworben)

EUR 350.000–450.000

USD 412,000–529,000



Gerhard Richter bei der Installation der Serie „Fuji“ in seinem Atelier in Köln. 1997





Elena Sánchez Tasten, Fühlen, Greifen – Skulptur als Medium der Wahrnehmung in Rebecca Horns Körperextensionen

Im März 1973, Rebecca Horn war gerade nach einem längeren Aufenthalt in New York nach Deutschland zurückgekehrt, findet in der Berliner Galerie René Block ihre erste Einzelausstellung statt. Rebecca Horn zeigt hier ihre Körperskulptur „Handschuhfinger“, zwei mit schwarzem Stoff bespannte, aus Balsaholz gearbeitete, knapp einen Meter lange Fingerverlängerungen, die mit einem Riemen am Handgelenk befestigt werden. Die Skulptur wird von René Block anlässlich der Ausstellung als Edition in kleiner Auflage herausgegeben.

Die ursprüngliche Fassung „Fingerhandschuhe“ (heute in der Sammlung der Tate, London) hatte Rebecca Horn ein Jahr zuvor geschaffen und in ihrer gleichnamigen Performance zum Einsatz gebracht, festgehalten in einer Videoarbeit im legendären Zyklus „Performances II“. Mit dieser Fingerprothese erkundete die Künstlerin den Raum, befühlte den Boden, griff nach Gegenständen, von denen sie gleichzeitig stets den vorgegebenen Abstand wahrte.

Die „Fingerhandschuhe“ sind ein ikonisches Beispiel für Rebecca Horns einzigartige „Körpererweiterungen“, prothesenartige Verlängerungen oder Ergänzungen von Körperteilen, mit denen sie in ihrem Frühwerk die Grenzen von Skulptur, Performancekunst, Body Art und Medienkunst überwand und etwas völlig Neues schuf. Sie hatte in den späten 1960er-Jahren begonnen, solche Körperverlängerungen aus Stoff und leichten Materialien zu entwickeln, nicht zuletzt motiviert durch einen biografischen Schicksalsschlag. Während ihres Studiums an der Hamburger Kunstakademie hatte sie in Unkenntnis der gesundheitlichen Risiken ungeschützt mit Polyurethan und Fiberglas gearbeitet und sich eine Lungenvergiftung zugezogen, die einen langen Klinik- und Sanatoriumsaufenthalt nach sich zog. Hierüber erzählt sie in einem Interview: „Das einzige, was ich tun konnte, während ich ans Bett gefesselt war, war zeichnen und nähen: So entstanden meine Körperskulpturen aus Stoff.“

Diese Körperskulpturen changieren auf rätselhafte Weise zwischen medizinischer Prothese und Fetischobjekt, laden den Körper erotisch auf und verleihen ihm gleichzeitig etwas Groteskes und Ungelenkes, lassen ihn in den Raum ragen, begrenzen dabei seinen Bewegungsspielraum und erweitern zugleich die Möglichkeiten, die Umwelt wahrzunehmen und in Beziehung mit ihr zu treten. Rebecca Horn richtet ihren künstlerischen Blick nicht zuletzt vor dem Hintergrund ihrer langen Krankheit und Genesungsgeschichte auf den eigenen Körper, erforscht, wie dieser die Kommunikation mit der Umwelt und dem umgebenden Raum bedingt und wie durch Isolation und Abgrenzung gleichzeitig auch eine Sinneserweiterung stattfinden kann.

Die „Handschuhfinger“ markieren gleichzeitig auch den Übergang zu den in ihrem späteren Œuvre immer wichtiger werdenden Maschinenobjekten. Der überdimensionierte Handschuh scheint in seiner Gestalt auch wie eine Hinführung zu Körperfächern, Flügeln und Federobjekten, die in unterschiedlichsten Varianten in ihren Werken vorkommen werden. Es überrascht nicht, dass die Verbindung von Mensch und Maschine, wie sie Leonardo da Vinci in seinen Zeichnungen für Flugobjekte entwickelt hat, Rebecca Horn stets zutiefst fasziniert hat.

Auch das Jahr 1972 markiert einen wichtigen Schritt in ihrer Karriere: sie wird von Harald Szeemann als bis dato jüngste Künstlerin zur documenta 5 eingeladen. Weitere Teilnahmen auf der documenta und der Venedig Biennale werden folgen, ebenso wie zahlreiche Retrospektiven in internationalen Museen, darunter 1993 die die erste Einzelausstellung einer Frau im Guggenheim Museum in New York.

37 Rebecca Horn

Michelstadt 1944 – 2024 Bad König

„Handschuhfinger“. 1973

Stoff und Balsaholz, in der originalen Leinenkassette.
Maße variabel, Leinenkassette: 97 x 22 x 4,5 cm
(38 ¼ x 8 ½ x 1 ¾ in.). Signiert und datiert. Eines von
10 nummerierten Exemplaren aus einer Gesamtauflage
von 14. Berlin, Edition Block, 1973. [3090]

EUR 70.000–90.000

USD 82,400–105,900

Literatur und Abbildung

Michael Glasmeier und Katrin Seemann (Hg.): Drei
Hubwagen und ein Blatt Papier. René Block. Editionen
1966–2000. Gesamtverzeichnis. München, Schirmer/
Mosel, 2024, Abb. S. 287 (anderes Exemplar)

Vergleichsliteratur

Vergleichsliteratur zu der Körperskulptur „Fingerhandschuhe“ von 1972, die als Vorlage für diese Edition gedient hat: Ausst.-Kat.: Rebecca Horn. Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin (u.a.), 1994/95, Kat.-Nr. 8, Abb. o.S. / Ausst.-Kat.: Rebecca Horn. Bodylandscapes. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964–2004. Düsseldorf, K20 Kunstsammlung, Nordrhein-Westfalen, 2004/05, Kat.-Nr. 27, Abb. o.S.





Gloria Köpnick Licht im Schatten der Zeitenwende – Lyonel Feiningers „Dune, Ray of Light“

„Es ist nun gut, finde ich, dass wir wieder einmal von allen Bindungen los und befreit sind. Und der Ernst dieser Jetztzeit zwingt zu äusserster Verinnerlichung und Conzentration der Gestaltungskraft“, konstatiert Lyonel Feininger am 9. April 1933 in Deep an der Ostsee (Lyonel Feininger, zit. nach: Briefe von Lyonel Feininger an Julia Berg (ab 1908 Feininger) aus den Jahren 1905–1935, Houghton Library of Rare Books, Harvard University, Cambridge, Mass.). Das Fischerdorf Deep an der

pommerschen Küste im heutigen Polen hatte der Bauhaus-Meister 1924 entdeckt und seitdem als kreative Sommerfrische zur Erholung und zum Rückzug immer wieder aufgesucht. Schon bei seinem ersten Aufenthalt hatte er voller Begeisterung an seine Frau geschrieben: „Farben sehe ich hier am Meer, nicht zu beschreiben“ (Brief v. 7. Juli 1924, ebd.). Nun, im Frühjahr 1933, sollte es einer seiner längsten Aufenthalte werden. Doch was war geschehen?

Bereits im August 1932 hatte der Dessauer Gemeinderat die Schließung des Bauhauses Dessau verkündet. Der letzte Direktor Ludwig Mies van der Rohe setzte die Arbeit der Kunst- und Designhochschule als Privatinstitut in Berlin fort. Doch im April 1933 wird das Bauhaus in Berlin polizeilich durch-

sucht, Studierende werden vorübergehend festgenommen, und auf einer Konferenz der Lehrkräfte wird die Auflösung im Juli 1933 beschlossen. In Dessau war es bereits im März 1933 zur Durchsuchung des ehemaligen Bauhaus-Gebäudes gekommen. Auch das Meisterhaus Feininger wurde von SA-Leuten heimgesucht. Obwohl Zerstörungen, wie es sie in den anderen Meisterhäusern gegeben hatte, ausgeblieben waren, war mit dieser Konfrontation deutlich geworden, dass es ratsam schien, Dessau zu verlassen. Feininger suchte zunächst also Zuflucht an der Ostsee. Bereits Anfang April 1933 – so früh im Jahr wie nie zuvor – reiste er nach Deep. „Das Glitzern der Nachmittagssonne über'm Meer und bespülten Strand ist berauschend schön“, schildert er seine Eindrücke an Julia Feininger, die erst später nachkommen kann (Brief v. 9. April 1933, ebd.).

Modernist, Bauhaus-Künstler und Amerikaner, es gab zahlreiche Gründe, warum Feininger – wie schon während des Ersten Weltkriegs – unter Beobachtung stand. Gegenüber der Reichskammer der bildenden Künste musste auch er seine „arische“ Abstammung nachweisen, um weiter arbeiten zu können. Seine Frau Julia sah sich einer gänzlich anderen Situation ausgesetzt: Den Nationalsozialisten galt sie als Jüdin. Sie war somit von Ausgrenzung und Gefahr für ihr Leben bedroht. Doch „für's erste ist hier Frieden, und von allem Weltgeschehen eine unerhörte Ferne!“ – so Feininger aus dem Rückzugsort am Meer, der sich jedoch auch bald politisch dem neuen Zeitgeist anpassen sollte.

In diesem „Frieden“ und mit der erwähnten großen „Conzentration der Gestaltungskraft“ entsteht 1933 unser Spitzenwerk „Dune, Ray of Light I“: Aus



Los 38

dem dunklen Himmel bricht ein Lichtstrahl hervor, der die menschenleere Dünenlandschaft erhellt. Die dramatische, in kristalline Splitter zerlegte Landschaft wird hier zum Sinnbild der zunehmend düsteren Gegenwart. Die Landschaft von Deep, insbesondere die Dünen, kannte Feininger von vielen Besuchen genau. Er hatte sie in zahlreichen Zeichnungen und fein nuancierten Aquarellen verarbeitet. Überhaupt hatte Feininger das Sujet der Düne bereits in einigen seiner allerersten Ölgemälde, die die Steilküste von Lobbe auf Rügen zeigen, zum Gestaltungsanlass genommen. Damals noch einer impressionistischen Bildsprache verhaftet, ist Feininger in unserem ausdrucksstarken Meisterwerk ganz bei sich und seinem charakteristischen Stil angekommen. Im Frühjahr 1933 schildert der Beobachter Feininger seiner Frau die veränderte Natur: „Der Strand, d.h. vielmehr die Dünen haben tüchtig gelitten in den Winterstürmen und ihre Form stark verändert. Unser Kiekersteig Zugang zum Strande geht über einen Hügelrücken anstatt durch einen Hohlweg“ (Brief v. 8. April 1933, ebd.). Einen Tag später schreibt er: „schon ein paarmal bin ich stundenlang am Strande gegen Westen gegangen, und nahm den Rückweg auf den Dünen zurück. Dieser Weg auf der Höhe, mit Weitblick übers Meer, ist einzig! [...] Und keinen Menschen trifft man unterwegs“ (Brief v. 9. April 1933, ebd.).

Lyonel und Julia Feininger kehren nicht mehr nach Dessau zurück und beziehen stattdessen eine kleine Wohnung in Berlin-Siemensstadt. Das Meer, insbesondere der Ostseebad Deep, bleibt ein wichtiger Rückzugsort für den Künstler. Ein letztes Mal besuchte Feininger den Ort 1935. Ein weiterer Abschied von vielen. So ist unser eindrucksvolles Gemälde Teil einer seiner letzten großen Ausstellungen in Deutschland: Als „Düne 1933“ ist es 1936 in der Galerie Nierendorf in Berlin zu sehen. Der Rezensent der „Weltkunst“ notiert: „Die Farbigkeiten haben oft etwas traumhaft Verschwebendes und ihre rhythmisch abgestimmten Zusammenklänge verraten immer noch die musikalische Natur des spät gereiften, sich niemals mit rein oberflächlichen Wirkungen abfindenden Künstlers“ (Zk.: Lyonel Feininger, in: Die Weltkunst, 10. Jg. 1936, H. 15 v. 12. April 1936, S. 3). Im Sommer 1936 unterrichtete Feininger bereits an der Summer School am Mills College in den USA, doch kehrt er noch ein letztes Mal zurück nach Deutschland, das ihm fast 50 Jahre lang Lebens- und Schaffensort gewesen war.

Als Lyonel Feininger und seine Frau Julia, für die es in Deutschland nun zusehends gefährlicher wird, 1937 endgültig in Feiningers Geburtsstadt New York übersiedeln, hat der Bauhaus-Meister eine große Sammlung seiner Zeichnungen und Bilder dabei. Vor allem seine „Natur-Notizen“ dienen ihm noch im US-amerikanischen Exil als Quelle der Inspiration. Den aus dem Himmel hervorbrechenden, die Düne erhellenden Lichtstrahl nimmt er im Kriegsjahr 1944 erneut zum Bildanlass: In „Dunes with Ray of Light, II“, welches heute zur Sammlung des Buffalo AKG Art Museum zählt, sind zwei Figuren am hell erleuchteten Strand unterwegs. Im selben Jahr veranstaltet das Museum of Modern Art in New York eine große Lyonel-Feininger-Ausstellung. Unser Gemälde „Dune, Ray of Light I“ ist Teil dieser Schau, die den Beginn des Durchbruchs des Künstlers in den Vereinigten Staaten markiert.



Lyonel Feininger. Sturmwochen über Dünen. Fotografie. Um 1932

38^R Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

„Düne im Lichtstrahl I“ („Dune, Ray of Light I“). 1933

Öl auf Leinwand. Doppelbild. 48 × 76,8 cm
(18 ½ × 30 ¼ in.). Oben rechts signiert und datiert:
Feininger 33. Auf der Rückseite ein Etikett der
Buchholz Gallery, New York, und ein Etikett der Aus-
stellung New York 1944/45 (s.u.). Auf dem Schmuck-
rahmen ein Etikett der Norton Gallery of Art.
Werkverzeichnis: Hess 358. [3163] Gerahmt.

Provenienz

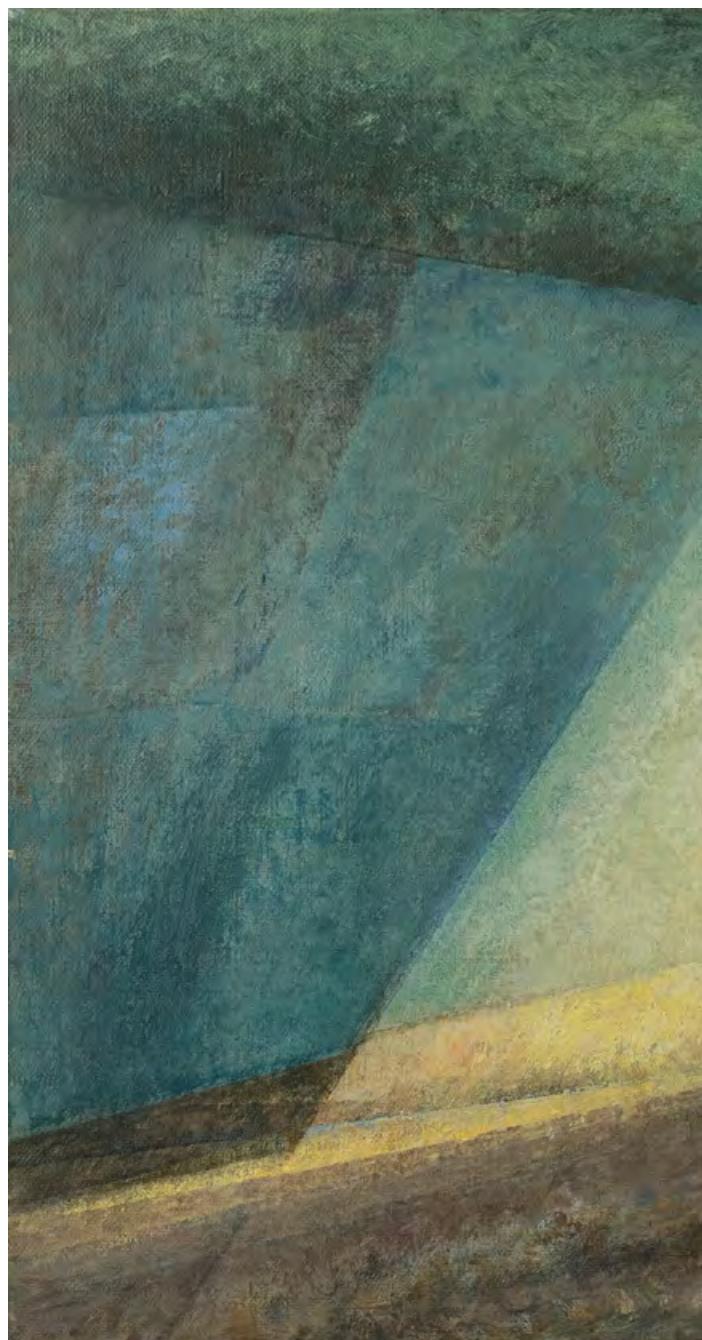
Buchholz Gallery/Curt Valentin, New York / Herbert
Ralston, New York / Ehemals Privatsammlung, New York

EUR 350.000–450.000

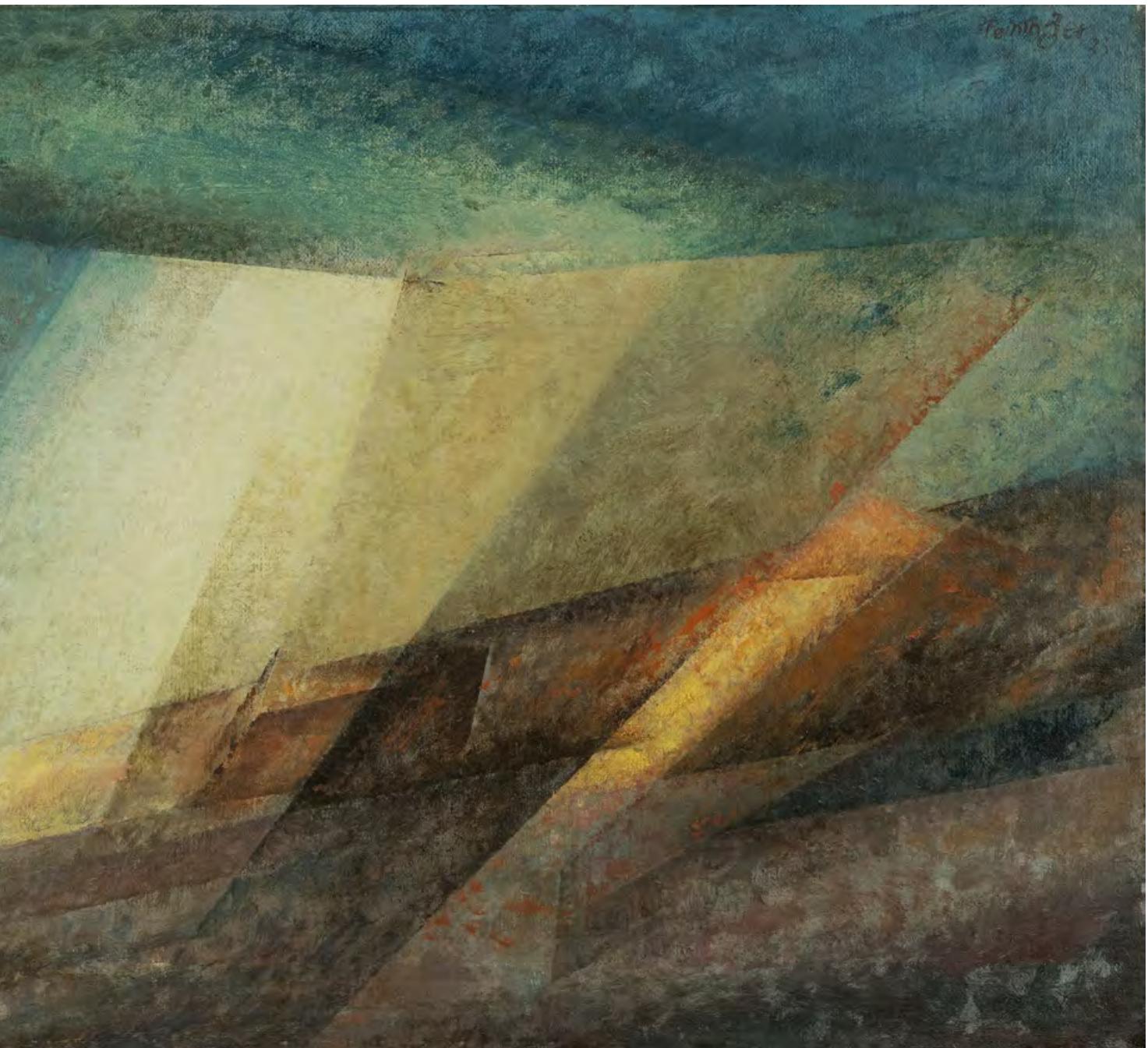
USD 412,000–529,000

Ausstellung

Lyonel Feininger. Gemälde und Aquarelle. Berlin,
Galerie Nierendorf, 1936, Kat.-Nr. 2 („Düne“) /
Lyonel Feininger. New York, Museum of Modern Art,
1944/45, o. Kat.-Nr., S. 47



Erfahren Sie mehr!



39 Günter Fruhtrunk

1923 – München – 1982

„STIMMUNG“. 1973

Acryl und Tempera auf Leinwand auf Holz.
63 × 62 cm (24 ¾ × 24 ¾ in.). Rückseitig mit
Pinsel in Schwarz und Blau datiert, betitelt
und monogrammiert: [Durchgestrichener
Text] 1973 >> STIMMUNG << Ftk. Dort auch
mit Filzstift in Schwarz mit Maßangaben und
Richtungspfeilen versehen. Werkverzeichnis:
Reiter 717. [3028] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass Günter Fruhtrunk, München / Galerie
Edith Wahlandt, Stuttgart / Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen (2003 von der Galerie
Edith Wahlandt erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 58,800–82,400

Günther Fruhtrunks Gemälde „Stimmung“ aus dem Jahr 1973 ist ein typisches Werk seines reifen Œuvres. Während sich seine frühen Arbeiten durch kleine Formate mit schwiebenden geometrischen Formen auszeichnen und seine zweite Schaffensphase in den späten 1950er- und 1960er-Jahren von geschichteten Streifenbildern geprägt ist, beginnt er ab den 1970er-Jahren mit Feldern und Flächen zu arbeiten. Die Farbe wird dabei vollkommen autonom – losgelöst von Form und Gegenstand.

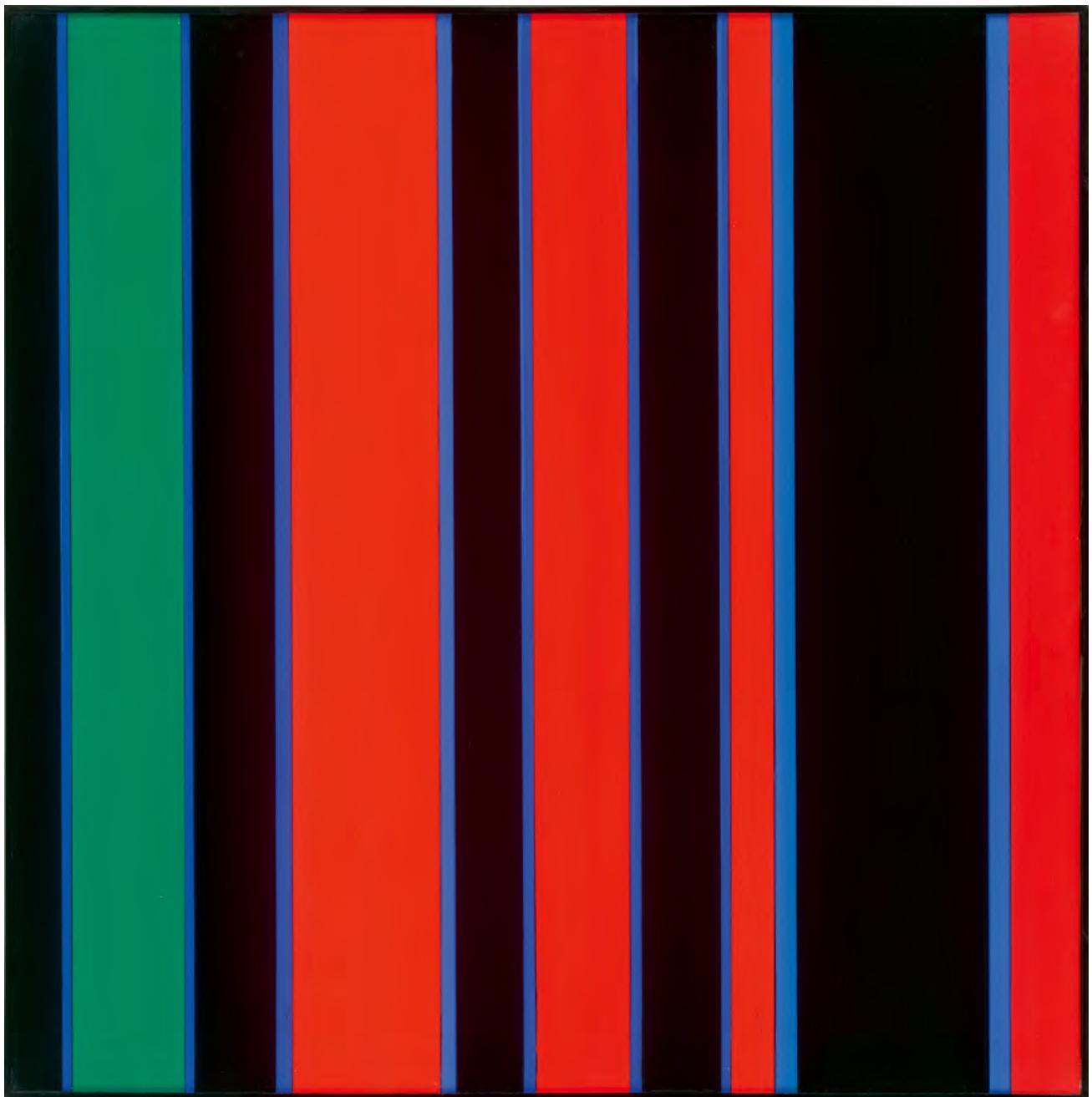
In „Stimmung“ reihen sich kräftig leuchtende Farbstreifen und tief schwarze Bahnen gleichberechtigt nebeneinander. Die unterschiedlich breiten Streifen folgen keinem erkennbaren Regelsystem – gerade diese Unregelmäßigkeit und der starke Kontrast zwischen den leuchtenden Farben Blau, Grün, Rot und dem Schwarz erzeugen eine eindrucksvolle visuelle Dynamik. Obwohl wir nur Farbe und Linie sehen, ist unser Auge so sehr beschäftigt, dass das Bild zu vibrieren, ja fast zu flirren scheint.

Das Werk verdeutlicht eindrucksvoll Fruhtrunks Überzeugung, dass nichts wirklicher und konkreter ist als eine Linie, eine Farbe, eine Form. Für ihn muss Kunst frei von gesellschaftlicher Deutung und persönlichen Intentionen des Künstlers sein – sie thematisiert ausschließlich sich selbst. Diese Haltung verbindet sich in seinem Werk mit einer kompromisslosen Konsequenz, formaler Präzision und Radikalität – ohne dabei an malerischer Sensibilität und Qualität zu verlieren.

Fruhtrunk wird 1923 in München geboren. Zwischen 1945 und 1950 studiert er Architektur und Malerei, unter anderem bei William Straube an der Technischen Hochschule München. Erste Landschaftsaquarelle entstehen. Während des Studiums begegnet er Willi Baumeister und Julius Bissier, die sein Interesse für die gegenstandslose Kunst wecken. Dieses vertieft sich während eines Studienaufenthalts 1951 im Atelier Fernand Légers in Paris. Dank eines Stipendiums lebt Fruhtrunk von 1954 bis 1956 ganz in Paris. Dort arbeitet er unter anderem im Atelier von Hans Arp, dessen Förderung und künstlerischer Einfluss für seine Entwicklung entscheidend sind. In dieser Zeit wendet sich Fruhtrunk endgültig der abstrakt-konkreten Kunst zu.

Nach seiner Rückkehr lebt er überwiegend in München. Von 1967 bis zu seinem Freitod im Jahr 1982 lehrt er als Professor an der Akademie der Bildenden Künste. 1968 ist er sowohl auf der 34. Biennale in Venedig als auch auf der documenta 4 in Kassel vertreten. Bereits 1993 widmet ihm die Neue Nationalgalerie in Berlin eine große Retrospektive. Anlässlich seines 100. Geburtstags im Jahr 2023 wurde sein beeindruckendes Œuvre in drei Museen gewürdigt: dem Lenbachhaus München, dem Kunstmuseum Bonn und dem Museum Wiesbaden.

SSt









Ulrich Clewing Schwebendes Gleichgewicht – Ernst Wilhelm Nays Gemälde „In gelber Begleitung“

Auf diesem Meisterwerk von Ernst Wilhelm Nay kommen eine Menge Dinge zusammen: helle, heitere Farben, starke Kontraste und zwei dominante Diagonalen, die die Leinwand in gegenläufigen Richtungen durchziehen. In einem 1963 im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk Köln (dem späteren WDR) ausgestrahlten Dokumentarfilm sagte der Künstler über seine Scheibenbilder: „So fing ich mit sehr harmlosen neuen Versuchen an und stellte fest: Wenn ich mit einem Pinsel auf die Leinwand gehe, gibt es einen kleinen Klecks, vergrößere ich den, dann habe ich eine Scheibe.“ Und Nay fährt fort: „Setze ich andere Scheiben hinzu, so entsteht ein System von zumindest farbigen und quantitativen Größenverhältnissen, die man nun [...] zu größeren Bildkomplexen zusammenbauen könnte“ (zit. nach: Magdalene Claesges: E.W. Nay, Lesebuch, Köln 2002, S. 246).

In ihrer Stringenz täuschen diese Sätze darüber hinweg, wie intensiv Ernst Wilhelm Nay in den vorangegangenen Jahren um diese neue Form des künstlerischen Ausdrucks gerungen hatte. Auf dem Weg dorthin schuf er grandiose Arbeiten (siehe Los 3) – und rückblickend lässt sich in der Entwicklung seines Œuvres eine gewisse Zwangsläufigkeit erkennen. Doch dies wird der Komplexität seiner Bilder nicht gerecht, das zeigt „In gelber Begleitung“ auf eindrucksvolle Weise.

Die Anlage der Farbkomposition ist hier überaus delikat. So filigran sieht man sie bei Nay nur selten: Türkis und Hellblau, der beige Grund und ein sehr helles Grau halten das Gemälde buchstäblich in der Schwebe. Federleicht hat Nay die Farbflächen angeordnet, am auffallendsten sind die runden türkis-beigen Partien, die tatsächlich etwas von Scheiben haben. Zusammen mit dem freundlichen Rot, das der Künstler ihnen zur Seite gestellt hat, bilden sie die eine der beiden Diagonalen des Gemäldes.

Die zweite führt in die entgegengesetzte Richtung. Von links unten nach rechts oben erzeugen die schwarzen Bildelemente – Dreiecke, Rechtecke, Quadrate – einen ungeheuren Sog. Sie hat Nay mit den titelgebenden „gelben Begleitungen“ noch zusätzlich betont. Die zwei Diagonalen treffen etwa in der Mitte der Leinwand aufeinander – und auf den ersten Blick scheint es klar zu sein, welche von ihnen die stärkere ist: Hier die dunklen, kristallinen Formen mit den scharfen Kanten und spitzen Winkeln, dort die schwelenden, sanften, fast ätherisch-immateriellen Rundungen. Hier das aggressive Schwarz mit seinem ebenfalls aggressiven gelben Kontrastmittel, dort helles Beige und Grau und wasserklares Blaugrün.

Es gehört zu den ewigen Rätseln der Kunst, dass Nay auf „In gelber Begleitung“ diese beiden konträren, widerstrebenden Kräfte in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen verstand. Wie ihm das gelang, muss offen bleiben, wahrscheinlich wird man die Lösung nie finden. Nay selbst sprach in dem Kontext oft von „positiven, negativen und mittleren Flächenwerten“, zusammengesetzt aus kalten und warmen Farben (a.a.O., S. 246). Ein anderer Begriff, der ihm wichtig war, ist das „Emblem“. Ein gutes Jahr nachdem er „In gelber Begleitung“ malte, bemerkte Nay in einer seiner Notizen: „In meiner Kunst spielt sich der furchtbare Kampf zwischen Emblem und Fläche um ihre Vereinigung ab. Das Emblem ist ein Primitiv-Zeichen, das gesetzt wird um seiner selbst willen.“ Für ihn sind diese Embleme nicht „psychisch aussagefähig“: „Das Emblem strömt Kosmisches aus, die Natur wird in ihm spürbar“ (a.a.O., S. 162). Die Embleme und ihr Wettstreit mit der Fläche stehen Nay zufolge für den „ins Bewusstsein entwickelten Geist des modernen Menschen“.

40 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„In gelber Begleitung“. 1955

Öl auf Leinwand. 100 × 160 cm (39 ¾ × 63 in.).
Unten rechts signiert und datiert: Nay 55. Auf dem
Keilrahmen in Schwarz signiert, betitelt und datiert:
NAY – „in GELBER BEGLEITUNG – 1955 –“. Werk-
verzeichnis: Scheibler 751. [3069] Gerahmt.

Provenienz

Kestner-Gesellschaft, Hannover (1955) / Privat-
sammlung, Hessen

EUR 250.000–350.000

USD 294,000–412,000

Ausstellung

Nay. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen 1951–1955.
Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1955, Kat.-Nr. 29 /
Moderne Malerei – Frankfurter Privatbesitz. Frankfurt
a.M., Kunstverein Steinernes Haus, Kat.-Nr. 97,
m. Abb. / Klang im Bild – das Phänomen der Musik in
der Bildenden Kunst. Rüsselsheim, Kunst- und Kultur-
stiftung Opelvillen, 2007, o. Kat.

Literatur und Abbildung

Friedrich Rasche: Vorausschöpfung neuer Wirklich-
keit – Die E. W. Nay-Ausstellung in der Kestner-
Gesellschaft. In: Hannoversche Allgemeine, Hannover
16.4.1955 / Wolfgang Schlüter: Im Zauberreich der
Farben. Große Nay-Ausstellung in der Kestner-Gesell-
schaft Hannover. In: Norddeutsche Zeitung, Schwerin,
23.4.1955 / G. W. Weber: Nay-Ausstellung in Hannover.
In: Braunschweiger Zeitung, Braunschweig, 27.4.1955 /
N. N. (W. Sch.): Neue Bilder von Nay. In: Frankfurter
Rundschau, Frankfurt a.M., 12.5.1955



41 Karl Hofer

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

„Mädchen mit Blumenstrauß“. 1943

Öl auf Leinwand. 100 × 76,5 cm

(39 ¾ × 30 ½ in.). Unten links monogrammiert und datiert: CH 43. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Galerie Rudolf Springer, Berlin, mit dazugehörigem Siegel. Werkverzeichnis: Wohltert 1668 („Verbleib unbekannt“). [3147] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (in der Galerie Rudolf Springer, Berlin, erworben)

EUR 90.000–120.000

USD 105,900–141,000

Literatur und Abbildung

Adolf Behne: Karl Hofer. Potsdam, Eduard Stichnote, 1947, Abb. S. 1

Wie eine ferne Seelenverwandte von Jan Vermeers Briefleserin ordnet eine junge Frau einen großen Blumenstrauß – tief in Gedanken versunken, die dunklen Haare modisch kurz geschnitten, das Gesicht unter der Krempe einer spitz zulaufenden Kopfbedeckung halb verschattet. Das prachtvolle Arrangement aus verschiedensten Blütenformen, das leuchtende Kolorit aus Blau, Grün, Weiß, Gelb, Orange, Malve und Rosé scheinen ein leichtes Lächeln auf das Gesicht des Mädchens zu zaubern. Zugleich wendet sich ihr Blick nach innen, und wenn wir uns darauf einlassen, erkennen auch wir plötzlich mehr als nur ein farbenfrohes Stillleben. Es ist die Vielfalt der Natur, es ist das Leben selbst, das mit einer umarmenden Geste beschützt werden muss. Kraftvoll, fast triumphierend umfasst die in die Höhe ragende Hand einen einzelnen Blütenstiel und hält ihn wie eine Fackel in die umgebende unruhige Dunkelheit.

Karl Hofer erlebte die Kriegsjahre in Berlin, nachdem er bereits in den Dreißigerjahren aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen und als „entartet“ diffamiert worden war. Hunderte seiner Werke wurden in den Museen beschlagnahmt. Trotz aller Repressalien arbeitete Hofer unablässig und bezog in seinen Bildern immer wieder Stellung gegen die nationalsozialistischen Machthaber, häufig in verschlüsselter, gleichnishafter Form.

Am 1. März 1943 ging Hofers Atelier bei einem Bombenangriff in Flammen auf. „[...] und ich sah ein Flammenmeer dort, wo einst meine Arbeitsstätte gewesen war. Etwa einhundertfünfzig Bilder, über tausend Zeichnungen nebst allem, was mich an mein früheres Dasein band, alles, was diese Aufzeichnungen hätte illustrieren können, war dahin, bis auf den Schlüssel, den ich in der Tasche trug“ (zit. nach: Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit. Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden 2012, S. 26).

Inmitten größter Zerstörung hält der Maler an seiner Darstellung ruhiger menschlicher Präsenz fest, setzt der Verzweiflung ein gültiges Menschenbild entgegen, das einen unzerstörbaren Kern enthält. Er muss malen, die Malerei erhält ihn am Leben. Und so erschafft Karl Hofer auf der Leinwand weiterhin intensive Momente der Stille und der Intimität, in denen die Zeit stehen zu bleiben scheint. sch



42 Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„Faune dévoilant une dormeuse“. 1936

Aquatinta, Reservage und Linienätzung auf Arches-Velin. 31,5 × 41,6 cm (33,9 × 44,6 cm) (12 ¾ × 16 ¾ in. (13 ¾ × 17 ½ in.)). Signiert. Werkverzeichnis: Geiser/Baer 609 VI B.d. Einer von 250 Abzügen des VI. Zustandes. Blatt 27 (von 100) aus der Mappe Suite Vollard, Paris, Edition Vollard, 1939. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland / Privatsammlung, Süddeutschland (2015 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 30.000–40.000

USD 35,300–47,100

Literatur und Abbildung

Auktion 242: Graphik und Editionen. Berlin, Grisebach, 15.6.2015, Kat.-Nr. 647, m. Abb.

Eines der berühmtesten Blätter aus der „Suite Vollard“ ist „Faune dévoilant une dormeuse“. Diese Radierung ist in ihrem Ausdruck und ihrer genialen technischen Ausführung eine Inkunabel der Druckgrafik. Sie ist zudem ein Zeugnis von Picassos kontinuierlicher Beschäftigung mit dem Thema Maler und Modell, oder einfach Mann und Frau – oder sogar Voyeur und Objekt des Begehrns.

Aber auch Picassos Auseinandersetzung mit der klassischen Mythologie spielt eine wichtige Rolle, denn in seiner Komposition bezieht sich das Blatt auf Rembrandts Radierung „Jupiter und Antiope“ von 1659. „Picasso hielt Rembrandt für einen der größten Künstler. Durch den niederländischen Meister lernte Picasso während seiner siebenjährigen Arbeit an der Suite Vollard das Spektrum der Radiertechnik kennen: von der einfachen Linienradierung bis hin zum aufwendigen Aquatinta-Verfahren. Sowohl thematisch als auch stilistisch erinnert „Faun eine Frau enthüllend“ an eine Radierung Rembrandts, in der Jupiter das Tuch auf der schlafenden Antiope lüftet, um sie zu betrachten. Der niederländische Meister des Barocks setzte Licht und Schatten effektvoll ein, so daß das Blatt „als ein Höhepunkt im graphischen Spätwerk des Künstlers“ gilt. Dieser virtuose Umgang mit dem Helldunkel mag Picasso inspiriert haben, denn auch dort findet man den gekonnten, für Rembrandt so typischen Lichteinfall ins Zimmer auf eine schlafende junge Frau“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Pablo Picasso. Frauen. Stiere. Alte Meister. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, 2013, S. 198).



Rembrandt van Rijn. „Jupiter und Antiope“. 1659. Radierung



43^R Anselm Kiefer

Donaueschingen 1945 – lebt in Paris und Barjac

„Traigo todas las Indias en mi mano“. 1995

Aquarell und Bleistift auf Velin. 76,3 × 58 cm
(30 × 22 ½ in.). Am oberen Rand betitelt: Traigo todas las Indias in [sic] mi mano. Auf der Rahmenrückwand ein Etikett der Anthony d'Offay Gallery, London.
Das Aquarell ist im Archiv des Künstlers registriert.
[3163] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, New York (1996 in der Anthony d'Offay Gallery, London, erworben)

EUR 50.000–70.000
USD 58,800–82,400

Ausstellung

Anselm Kiefer en México. Del paisaje a la metáfora:
pinturas y libros del artista alemán. Mexiko-Stadt,
Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1996

Den Titel für dieses Aquarell „Traigo todas las Indias en mi mano“ (Ich halte alle Indien in meiner Hand) entnimmt Anselm Kiefer einem Gedicht des spanischen Schriftstellers Francisco de Quevedo y Villegas aus dem 17. Jahrhundert. Schon zu Beginn seiner Studien ist Kiefer von philosophischen und literarischen Quellen geprägt. So nimmt etwa Quevedos dichterische Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit und dem Verfall der Dinge – „Miré los muros de la patria mía...“ (Ich sah die Mauern meiner Vaterstadt) – Einfluss auf Kiefers Werk. Und Dichter wie Künstler beschäftigen sich intensiv mit der Geschichte als einer komplexen und traumatischen Erzählung.

1995 überträgt Kiefer den Titel „Traigo todas las Indias en mi mano“ in eine Fotoarbeit, die den Künstler aus der Vogelperspektive nackt in einem Gewässer zeigt. Einzelne Partien der Fotografie sind mit Grafit, Aquarell und Asche überarbeitet, und so kreisen in geografischen Linien um den Künstler jene Länder, aus denen sich einst Ost- und Westindien zusammensetzten.

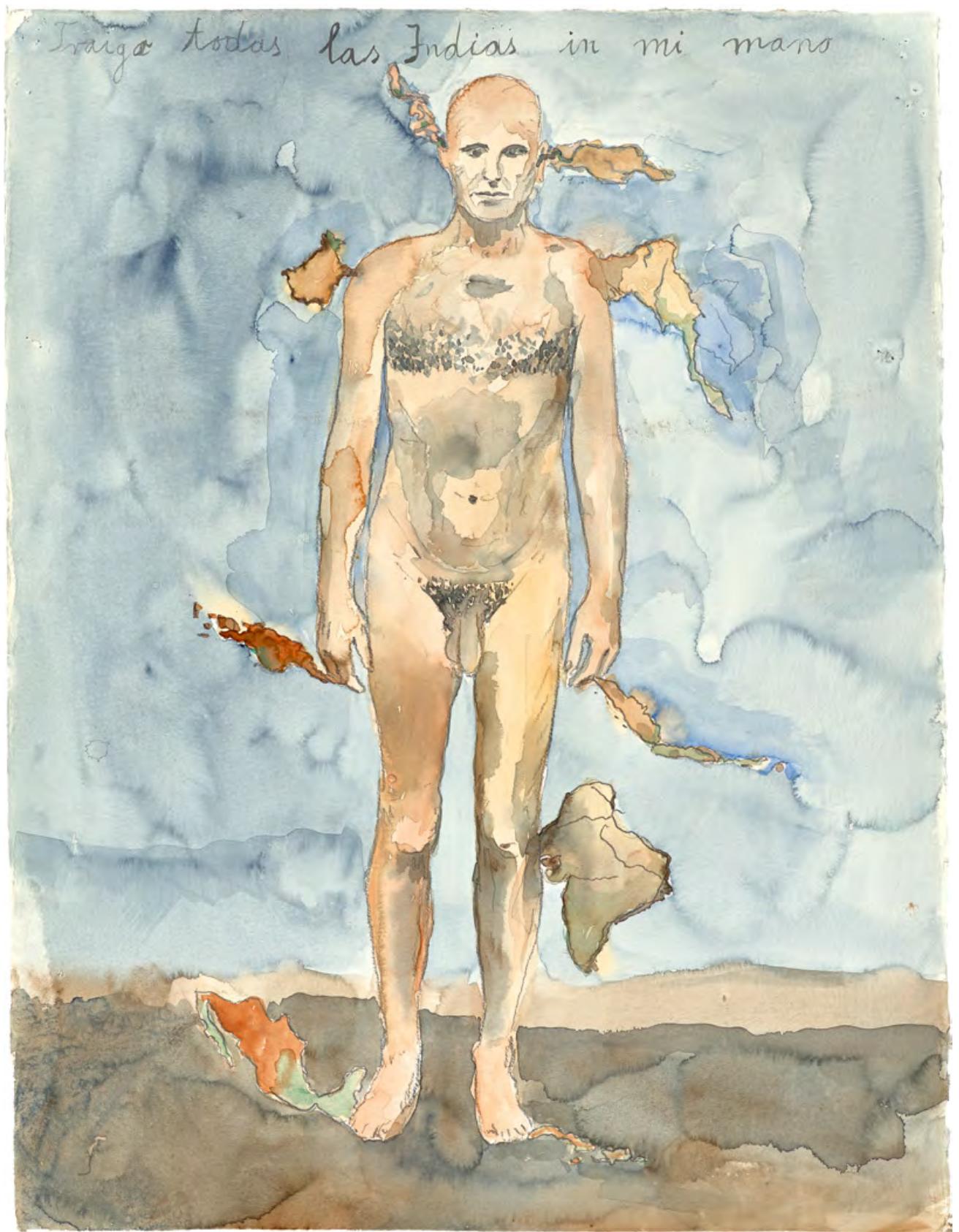
Dieses Aquarell nun entsteht im Zusammenhang mit Fotografien und Gemälden um dieses Thema und zeigt eine nackte, stehende Männergestalt, ein Selbstporträt des Künstlers, auf einem erdfarbenen Boden vor einem bewegten hellblauen Himmel; die geografischen Skizzen der Länder sind zu flammenartig zerknitterten, davonfliegenden Papierblättern mutiert. Der Künstler wirkt sichtlich irritiert. In tiefen Gedanken steht er hier und scheint über unterschiedliche Geschichte und kulturelle Prägung nachzudenken, die geografische Unterscheidung zwischen dem altehrwürdigen indischen Subkontinent und anderen Regionen in Asien, den Ursprung überliefelter Philosophien und Religionen und über Westindien, jene Inselregion zwischen Nord- und Südamerika, eine Mischung aus karibischen und anderen indigenen Kulturen, unter dem Einfluss von traumatischer Kolonialgeschichte. So integriert Kiefer wie so oft auch hier

Fragmente von Erzählungen und Gedichten direkt in seine Werke und schafft so ein dichtes Geflecht aus Wort und Bild, oft melancholisch und sentimental.

MvL



Anselm Kiefer. „Traigo todas las Indias en mi mano.“ 1995. Mischtechnik auf Fotografie.



44 Anselm Kiefer

Donaueschingen 1945 – lebt in Paris

Johannisnacht. 1977–85

Blei, Acryl, Emulsion und Schellack über Collage aus Fotoabrisse auf Fotografie auf Rupfen. 64 × 89 cm (25 ¼ × 35 in.). Auf der Rückpappe mit Bleistift signiert: Anselm Kiefer. Das Werk ist im Archiv des Künstlers registriert. [3188] Gerahmt.

Provenienz

Paul Maenz, Köln / Privatsammlung, Berlin

EUR 70.000–90.000

USD 82,400–105,900

Ausstellung

Anselm Kiefer. Köln, Galerie Paul Maenz, 1986, Kat.-Nr. 24, Abb. o.S. / Anselm Kiefer. Himmel-Erde. Venedig, Museo Correr, 1997, Abb. S. 258

Die Bildwirklichkeit bei Anselm Kiefer geht einher mit symbolischen Bildwelten. Intensiv beschäftigt er sich mit deutscher Mythologie und Theologie, mit mittelalterlicher Alchemie, mit mystischer Tradition des Judentums, nicht zuletzt mit Literatur und ganz besonders mit Paul Celan, einem seiner Säulenheiligen. Aber genauso bedient sich der Künstler der Granden der Geschichte und Philosophie, die er mit Porträts in großformatigen Holzschnitten wie in „Wege der Weisheit: die Hermannsschlacht“ bildmächtig zitiert. Auch der beeindruckende Umgang mit den Rohmaterialien der Natur ist ein Alleinstellungsmerkmal des Künstlers. Für seine Motive verwendet er Materialien wie Stroh, Asche, Ton, Blei und wie hier Farne, wobei die Grenzen zwischen Malerei, Skulptur und Installation fließend sind.

Wie in vielen seiner Materialbilder ist auch hier eine Fotografie mit abgebildetem Farn als Ausgangsidee gesetzt und auf ein mit heftigen Pinselhieben schwarz gestrichenes Papier collagiert, das wiederum auf grober Leinwand montiert ist. Als starken Kontrast zu dem fotografierten, feingliedrigen Farn gießt Kiefer flüssiges Blei auf die Leinwand, das er als Wolke vor schwarzer Nacht zur Erde sinken lässt: Ein „Schwer wie Blei“, ein „Schwer wie Geschichte“ drückt auf die Farne, um die Vergänglichkeit von Leben und Natur zu symbolisieren, wobei der Farn zu den Ur-Gewächsen unserer Erde zählt. Kiefers Beschäftigung mit dieser geheimnisvollen Pflanze geht auf das 1946 entstandene Gedicht „Geheimnis der Farne“ von Paul Celan zurück und somit auch diese Arbeit als ein bedeutungsbeladenes „Erinnerungswerk“, das für seine immerfort währende Auseinandersetzung mit Symbolen steht.

Und ein weiteres, sehr traditionelles Ereignis möchte uns der Künstler mit dem Titel in Erinnerung rufen: „Die Johannisnacht“, so Anselm Kiefer, „ist eine besondere Nacht, in der Felder in Brand gesetzt werden und die Religion ihre Wurzeln in alten mystischen Handlungen offenbart“ (in: Ausst.-Kat.: Anselm Kiefer. Heaven and Earth. Fort Worth, Modern Art Museum, 2005, S. 90). Somit ist diese Nacht auch ein Wendepunkt im Jahreskalender, nicht nur in Bezug auf die Tage, die von nun an wieder kürzer werden. MvL



Martin Schmidt Einsam, enthoben und gefährdet – der Mann im Baum als Chiffre des Rückzugs

„Seit der Hitlerdiktatur zog ich mich aus der Öffentlichkeit zurück und arbeitete intensiv für mich und einige private Gönner.“ Mit diesem vergleichsweise lapidaren Satz komprimierte Rudolf Schlichter rückblickend die Zeit schwerer existenzieller Nöte, die ihn noch mehr als seinem Wesen ohnehin schon gemäß auf sich selbst zurückgeworfen hatte.

Bereits in den späten 1920er-Jahren hatte er begonnen, sich aus dem politischen Leben weitgehend zurückzuziehen. Er spürte eine Entfremdung von den mitunter grellen Erscheinungen und Ausdrucksformen der Großstadt, die seine Bilder und Zeichnungen einige Jahre lang geprägt hatten. Die dadaistischen Verheißenungen einer spielerisch-aggressiven Umwertung des Bürgerlichen, an der Schlichter selbst beteiligt gewesen war, hatten sich abgenutzt. Im sich immer schneller drehenden Karussell von Aktion und Reaktion, das seinen politischen Ausdruck in einer ebenso schnell wechselnden Abfolge von Regierungen fand, sah der Maler menschliches Miteinander und Berechenbarkeit zusehends schwinden. Was tun als Mensch und als Künstler?

1927 lernt Schlichter Elfriede Elisabeth Koehler kennen, die unter ihrem Spitznamen Speedy berühmt werden wird und die er ein Jahr später heiratet. Die kosmopolitische gebürtige Genferin wird ihm nicht nur Muse, Domina und Modell zahlloser Zeichnungen und Gemälde, sondern ebenso Quell der Drangsale, die er in seine fetischistisch aufgeladenen Gewaltfantasien einfließen lässt. Unter Speedys Einfluss wendet sich der Maler der katholischen Kirche zu, er kehrt quasi in deren Schoß zurück, denn als er klein war, hatte sein Vater darauf bestanden, die Kinder im katholischen Glauben aufwachsen zu sehen. Die zwei Seelen, die zeitlebens in Schlichters Brust wohnen und dort ihre Kämpfe austragen,

das Antibürgerliche und das Traditionsbewahrende, können hier nicht näher beleuchtet werden. Nur so viel sei gesagt – das Konservative in ihm, das nach Ruhe, unumstößlichen Werten des menschlichen Miteinanders und Übersichtlichen strebt, gewinnt die Oberhand und führt dazu, 1932 dem großen Berlin den Rücken zu kehren, um ins kleinstädtische Rottenburg am Neckar umzusiedeln.

Der neue Wohnort ist besonders der weltgewandten Speedy Schlichter eine Zumutung, da sie in diesem Umfeld kaum Anknüpfungspunkte für ihren großstädtisch-mondänen Gesellschaftshorizont findet. Im Gegenteil, auch hier sind der seltsame obsessive Künstler, der aus seinen sadomasochistischen Neigungen nie ein Hehl gemacht, sondern dieselben sogar im ersten Teil seiner Autobiografie detailliert beschrieben hat, und seine freizügige Frau schnell als unbürgerliches Paar bekannt, wenn nicht verschrien. Schlichter sieht sich also Vorbehalten derjenigen ausgesetzt, mit denen er friedlich und im Einverständnis leben möchte.

Und bald dreht sich dann auch hier im Gefolge der sogenannten „Machtergreifung“ der politische Wind, und es erscheint mehr als ratsam, nicht aufzufallen. Schlichter sitzt immer wieder als Opfer seiner vielschichtigen Persönlichkeit zwischen allen Stühlen. Die zeitweilige Heimat, die er in katholischen Organisationen zu finden meint, bedient zwar seine Sehnsucht nach einer Gläubigkeit, die nicht nur auf Materielles gerichtet ist, wird aber dort brüchig, wo sie sich den



Los 45

Glaubenssätze der nationalsozialistischen Weltanschauung andient. Die Publizierung der Zeichnung „Goliath verhöhnt das Volk“ 1934 in der katholischen Jugendzeitschrift „Junge Front“, die den titelgebenden Protagonisten mit einem Brustpanzer zeigt, auf dem Hakenkreuz und Parteiabzeichen der NSDAP abgebildet sind, führt ein Jahr später zu Schlichters zeitweiligem Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste. Der Künstler flieht das enge Rottenburger Milieu und zieht mit Speedy nach Stuttgart, doch er leidet zunehmend an einer Schaffenskrise, die sich unter anderem aus Ohnmachtsgefühlen gegenüber der Situation im NS-Staat speist. Ernst Jünger offenbart Schlichter in einem Brief indirekt, aber deutlich seine Abneigung gegen die Zumutungen des Ausschlussverfahrens: „Anscheinend würde man es am liebsten sehen, wenn ich wieder in die Goldarbeiterbranche [der Künstler bezieht sich hier auf seine künstlerischen Anfänge als Emailmaler und Student der Kunstgewerbeschule Stuttgart] zurückkehrte und als einfacher Volksgenosse Kraft durch Freude-Klimmzüge machte. Aber den Gefallen tue ich diesen Herren nicht.“ Aber er tut ihnen ungewollt den Gefallen, sich als jemand in Erinnerung gebracht zu haben, der „nicht die charakterlich Eignung für einen kulturschöpferischen Beruf“ aufweise, wie ihm beschieden wird.

Schon vor dem Machtwechsel in Deutschland aber hat Schlichter seine künstlerischen Energien vermehrt auf Landschaftliches gerichtet, weil die „ewige Natur“ und ihre unabänderlichen Kreisläufe seine Sehnsucht nach Beständigkeit bestätigen. Zudem eröffnet das im doppelten Wortsinn weite Feld der Landschaftsdarstellung die Möglichkeit eines geistigen Unterschlupfs, der nicht offenkundig aufzuspüren ist und schon gar nicht von jedem.

Und so versetzt sich der Maler in seinem einzigen Selbstbildnis auf Leinwand in die Natur und stellt sich einer Bestandsaufnahme seiner Situation. Er befindet sich im Wipfel einer Tanne, deren Zweige er beiseiteschiebt, und schaut uns direkt an, als suche er den Austausch. Gleichzeitig ist da eine Selbstironie am Werk, basierend auf der eigenartigen Kombination von bildsprengender Präsenz und einem Schutzbedürfnis, das sich im Akt des Verbergens artikuliert. So ist der Künstler zwar einerseits dem gemeinen Menschengewimmel und der technokratischen Kälte seiner Zeit enthoben, er hat von dort oben einen Überblick auf das Ganze, bezahlt denselben aber mit mangelnder Wirksamkeit – der Preis der Unsichtbarkeit ist der des Vergessenwerdens.

Die im Hintergrund aufsteigende Landschaft ist erhaben und menschenleer. Sie verleiht in ihrer Überzeitlichkeit Schlichters Wunsch nach unabänderlichen Werten Ausdruck, aber für diese Werte

findet der Künstler in dieser Zeit keine Adressaten mehr. Der Halt, den ihm die Landschaft und konkret dieser Baum, in dem er sich befindet, gibt, kann dennoch nicht das Gefühl der Haltlosigkeit kompensieren, das ihn als Gefährdeten unter schwierigsten Verhältnissen befallen hat. So ist seine Selbstdarstellung letztendlich als Ausdruck widerstreitender Empfindungen zu lesen, die sich nicht auflösen lassen.



Rudolf und Speedy Schlichter. 1935/36

45^R Rudolf Schlichter

Calw 1890 – 1955 München

Selbstbildnis. 1936

Öl auf Leinwand. Doubliert. 77 × 55 cm (30 ¾ × 21 ½ in.).
Unten rechts signiert und datiert. R. Schlichter 1936.
[3106] Gerahmt.

Provenienz

Christina und Volker Huber, Offenbach (1993 in der
Galerie Bernd Dürr, München, erworben)

EUR 50.000–60.000

USD 58,800–70,600

Ausstellung

Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.
Tübingen, Kunsthalle; Wuppertal, Von der Heydt-
Museum; München, Städtische Galerie im Lenbach-
haus, 1997/98, Kat.-Nr. 149, Abb. S. 262 / Neue Sach-
lichkeit in Baden und Württemberg. Böblingen,
Städtische Galerie, 2013, Abb. S. 30 / Rudolf Schlichter.
Eros und Apokalypse. Koblenz, Mittelrhein-Museum,
und Halle, Kunstverein „Talstraße“ e.V., 2015/16, Kat.-
Nr. 72, Abb. S. 151

Literatur und Abbildung

Jürgen Hohmeyer: Männerfreunde im Bildersturm. In:
Der Spiegel, Heft 44, 27.10.1997, Seite 264–266, Abb.
S. 266 / Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und National-
sozialismus. Affirmation und Kritik 1931–1947. Berlin,
Reimer, 1998, S. 69, Anm. 225, Abb. 27 / Wieland
Schmied, Tilmann Buddensieg, Andreas Franzke und
Walter Grasskamp (Hg.): Harenberg Malereilexikon.
1000 Künstler-Biographien aus sieben Jahrhunderten.
Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, Meyers Lexikon-
verlag, 2001, Abb. S. 925

Wir danken Dr. Sigrid Lange, Königswinter, für freundliche
Hinweise.

Weitere Werke aus der Sammlung Christina und Volker Huber
im Katalog Moderne Kunst und 19. Jahrhundert (Lose 370–389).



46^R Rudolf Schlichter

Calw 1890 – 1955 München

Landschaft mit Fabelwesen und Figurine. Um 1916

Aquarell, Gouache, Gold- und Silberbronze und Aquarellfirnis auf Papier, auf grauem Papier montiert. 20,2 × 18,7 cm (8 × 7 ¾ in.). Kleine Farbverluste. [3106] Gerahmt.

Provenienz

Christina und Volker Huber, Offenbach (1992 bei Karl & Faber, München, erworben)

EUR 12.000–15.000

USD 14,100–17,600

Ausstellung

Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Tübingen, Kunsthalle; Wuppertal, Von der Heydt-Museum; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1997/98, Kat.-Nr. 8, Abb. S. 73 / Rudolf Schlichter. Eros und Apokalypse. Koblenz, Mittelrhein-Museum, und Halle, Kunstverein „Talstrasse“, 2015/16, Kat.-Nr. 9, Abb. S. 68

Literatur und Abbildung

Auktion 184: Kunst alter und neuer Meister. München, Karl & Faber, 1./2.12.1992, Kat.-Nr. 1207, Abb. Tf. 73

Wir danken Dr. Sigrid Lange, Königswinter, für freundliche Hinweise.

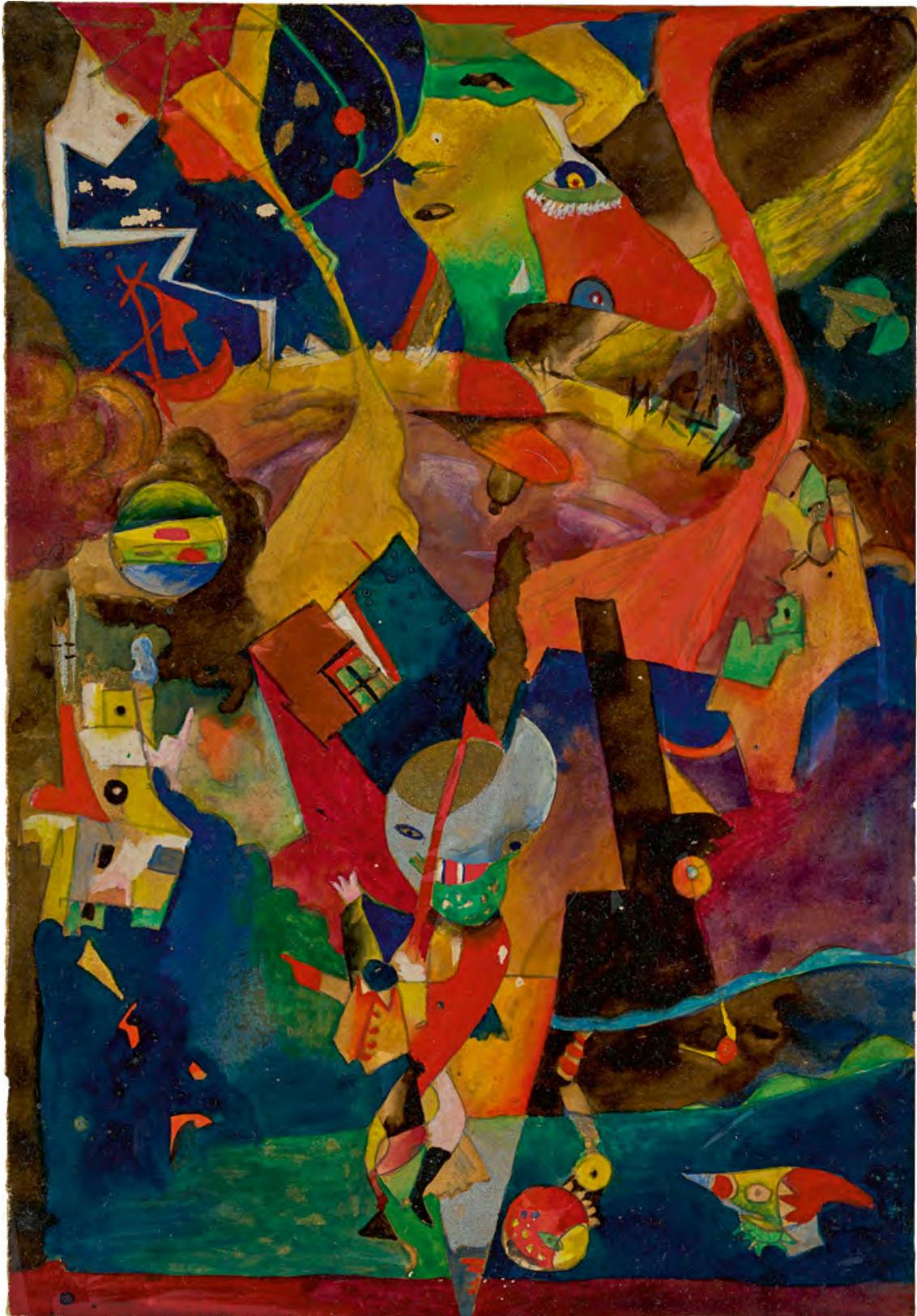
Weitere Werke aus der Sammlung Christina und Volker Huber im Katalog Moderne Kunst und 19. Jahrhundert (Lose 370–389).

Wie in einem buntbewegten Spiegelkabinett, das uns allerlei Verzerrungen und Verschiebungen vorführt, präsentiert der junge Rudolf Schlichter seltsame Mischwesen in einer undefinierbaren Landschaft. Herkunft, geschweige denn Wesensart dieser Geschöpfe lassen sich nicht entschlüsseln. Ein immer wiederkehrendes Motiv sind Augen, deren unmittelbare Umgebung wir aufgrund unserer Sehgewohnheit immer in Gesichter einzubetten versuchen, was mal mehr, mal weniger gelingt.

Dabei funktioniert Schlichters Panorama auch als klassisches Kippbild – drehen wir es um 180 Grad, erscheinen andere Verkörperungen, das Oben wird zum Unten, herniedersinkende Dinge beginnen zu schweben, Objektbeziehungen verändern sich und geraten in neue Bewegungen. Formen schließen sich zu Figuren zusammen, die dennoch an einer oder mehreren Stellen wieder in den Raum ausgreifen, als würden sie damit verdeutlichen, dass nichts festgefügt oder endgültig ist, sondern allem ein unwägbarer Veränderungsdrang innewohnt.

Und natürlich ist genau das ein Hauptmerkmal des Zeitgeschehens, vor dessen Hintergrund dieses Bild entstanden ist. Der Erste Weltkrieg stellt die bisherige Ordnung auf den Kopf, alte Gewissheiten und Sicherheiten zersetzen sich im Gasdunst der Schützengräben. Tiefe Verunsicherung und Misstrauen in die Gestaltungskraft des Staatswesens nisten sich ein im Gemüt der Menschen. Doch wirkt das gesellschaftliche Umfeld hier vor allem als Katalysator der inneren überreichen Vorstellungskraft des jungen Künstlers, in der Protagonisten der Hochliteratur und virile Haudegen des Kolportagegenres auf die überaus sensible Gefühlswelt eines Suchenden treffen, der in vielerlei Hinsicht anders ist als seine Zeitgenossen und unter dieser Differenz leidet, wie er sie andererseits trotzig stolz betont.

Rudolf Schlichter, der später in den Schoß des Bürgerlichen strebt (in dem er sich innerlich doch nie aufgehoben fühlen wird), ist in diesem Bild noch ganz jugendlicher Rebell, der lustvoll-getrieben allen Autoritäten eine farbstarken Verweigerung entgegenmalt. So können wir dieses Bild gleichzeitig als protodadaistisches Dokument lesen. MS



47 André Butzer

Stuttgart 1973 – lebt in Berlin

„Sonnentau und Napalm (VERSPERRT NICHT DIE PFADE DER FEEN!)“. 2000

Acryl auf Leinwand. 210 × 250 cm (82 ½ × 98 ¾ in.). Unten betitelt, signiert und datiert: Sonnentau und Napalm A. Butzer '00. Auf der linken und rechten Außenkante nochmals mit Pinsel in Schwarz betitelt: VERSPERRT NICHT DIE PFADE DER FEEN! SONNENTAU UND NAPALM. Rückseitig mit einer Zeichnung in Filzstift in Rot und Schwarz sowie hier betitelt, bezeichnet, signiert und datiert: SONNENTAU UND NAPALM André JUPITER A. Butzer '00. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis des André Butzer Archive aufgenommen. [3230]

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 70.000–90.000

USD 82,400–105,900

Ausstellung

André Butzer: Der Realismus bereut nichts. Berlin, Contemporary Fine Arts, 2000

Literatur und Abbildung

Christian Malycha (Hg.): Sein und Bild. André Butzer 1994–2014. Bielefeld, Kerber Verlag, 2017, Kat.-Nr. 14, Abb. S. 80 / Christian Malycha (Hg.): Being and Image: André Butzer 1994–2014. Bielefeld, Kerber Verlag, Kat.-Nr. 14, Abb. S. 66–67 sowie auf Cover und Backcover (Detail)

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

Zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes, in den Nullerjahren, lebten wir zwischen Rausch und Ironie. Nach Nächten im Pudel Club ließen wir uns von der Schönheit des Augenblicks verführen – benebelt vom Glanz des berauschenden Sonnentaus und trotzig gegenüber dem schwindenden Glauben an eine bessere Zukunft. Damals war Butzer noch keine dreißig und Mitglied der Künstlergruppe „Akademie Isotrop“, die sich 1996 in Hamburg gründete. Als zweite Generation der gefestigten BRD-Demokraten verstanden wir, seine Altersgenossen, seine durchdringenden Warnungen – doch sie erreichten uns nicht.

Tränende Augenpaare blicken aus der Leinwand: vier große, schlanke Feenwesen, umgeben von kleineren Gestalten, die aus einem Cape hervorlugen oder zu ihren Füßen liegen. Und die Figur ganz rechts – sie scheint ein früher Friedens-Siemens aus Butzers fiktivem „NASAHEIM“-Universum zu sein, eine wiederkehrende Allegorie auf kindliche Unschuld und dystopische Zukunftsangst, von der Butzers Bilddenken beherrscht ist.

Die Szene wirkt gedrängt. Butzers Stilidee eines „Science-Fiction-Expressionismus“ – der Vergangenheit (Hochkultur) und Zukunft (Popkultur) in einer malerischen Gegenwart verschränkt – zeigt sich hier von ihrer besten Seite. Seine historischen Vorbilder treten in Grundzügen hervor: die Verführung durch metallisch reflektierende Farbe (Tizian), der anklagende Blick (Dix) und der Anti-Akademismus (Jorn), vermischt mit den typischen Attributen der Disney-Helden (Mickey, Pluto u. a.): ihren großen emotionalen Augen, den übergrößen Händen und Füßen.

Ein tieferes Verständnis dieser Verschränkung ergibt sich, wenn man bedenkt, dass Butzer mehrere Jahre in Kalifornien verbracht hat. Aus dieser Erfahrung heraus entstand die kritische Erkenntnis, dass ihm „Amerika in der Heimat Stuttgart besser gefällt als Amerika in Amerika“. Und weiter sagt er: „Ich habe dankbar noch die letzten paar abgepackten Portionen Luft und Freiheit in Amerika ein- und wieder ausatmen dürfen. Ich lebe aber in einem Traum – egal wo.“

Waren wir unaufmerksam – oder haben wir geträumt? Heute treten sowohl technokratische als auch nationalkonservative Bewegungen zunehmend selbstbewusst auf und nutzen Populismus als Brandbeschleuniger (Napalm), um ihre Ideen zu verbreiten. Akuter denn je stehen unsere freiheitlichen Werte unter Druck: Antidemokratische und ideologisch geprägte Strömungen gewinnen an Einfluss – bestrebt, den „Faden zu versperren“.

Gerade in dieser Atmosphäre politischer Unsicherheit und aufkommender Zensur gewinnen Butzers prophetische Mahnungen neue Dringlichkeit. Wer seinen Bildern zuhört, erkennt: Es war – und ist – stets Vorsicht geboten. SaM



Mario von Lüttichau Zwischen Passionstheater und Alexanderschlacht – wie Otto Dix den Nationalsozialisten entkommt



Los 48

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten und mit dem Inkrafttreten des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ im April 1933 wird auch Dix fristlos als nicht verbeamteter Lehrstuhlinhaber an der Dresdner Akademie entlassen. Die bis dato gemalten, vornehmlich gesellschaftskritischen Bilder gelten als „entartet“ und werden in sogenannten „Schreckenskammern“ in den Museen deutschlandweit geächtet. Neben wenigen Gemälden biblischer Thematik entstehen in jenen Jahren Porträts, zumeist Auftragsarbeiten, und ausschließlich Landschaftsbilder in altdeutscher Malweise in akribisch meisterhaft ausgeführter Lasurtechnik. Auf diese Weise sucht der Künstler seinen Kritikern zu entkommen und dem Vorbild deutscher Landschaftsmalerei seit Albrecht Dürer oder Albrecht Altdorfer zu folgen. Aus seinen Landschaften vom Bodensee, seinem von Dresden entfernt gelegenen Exil zunächst in Randegg bei Singen und später in Hemmenhofen, spricht einerseits sein Frust – „Ich bin verbannt worden in die Landschaft“ – und andererseits sein romantisches Gefühl.

Um sich dennoch den Menschen zuzuwenden, deren schicksalhafte Existenz den Künstler viel mehr interessiert, wendet sich Dix religiöser Thematik zu. Als hervorragender Bibelkenner findet er in den Texten der Bibel, Evangelisten und Legenden die Motive. „Jedes Wort muß man lesen. Die Bibel ist nämlich ein wunderbares Geschichtsbuch“, so Otto Dix (zit. nach: Fritz Löffler: Otto Dix. Leben und Werk, Recklinghausen 1981, S. 65). Im Mittelpunkt steht die Leidengeschichte Christi mit der ihr eingeschriebenen Erkenntnis der Erlösung von der Realität des Bösen und der Erlösung vom Leiden auf dieser Welt. „Ein Kreuzestod ist, ja, das ist etwas so Gräßliches, Fürchterliches“, so Otto Dix emotional verzweifelt (zit. nach: Diether Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1981, S. 255–257). Das Ereignis empfindet er in zahlreichen Skizzen nach: Christus am Kreuz, anatomische Studien zu den Armen, zu Muskeln, zum Rücken, zum Soldaten, zur Beweinungsgruppe. Diese Skizzen sind die Vorarbeit zu unserer bisher unbekannten und nicht publizierten Kreuzigung aus dem Jahr 1943.

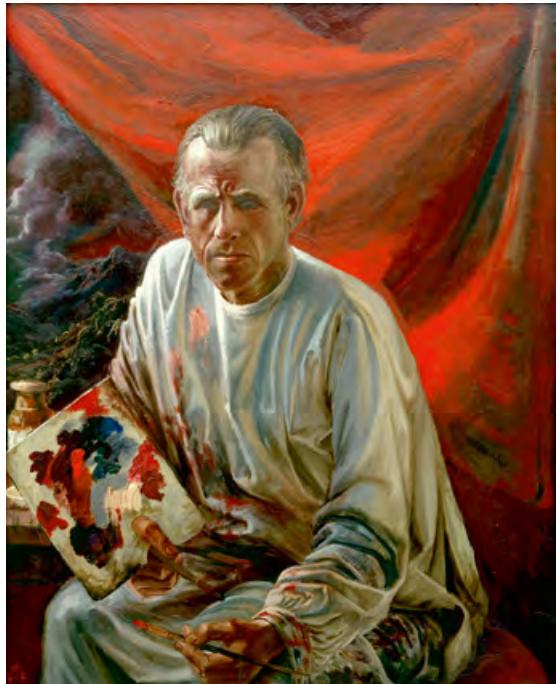
Höchst dramatisch inszeniert Dix das Thema auf einem nackten Felsen einer öden Landschaft unter einem unerhört bewegten roten, sich gewitterartig auftuenden Himmel, vergleichbar mit der Weite der „Alexanderschlacht“ von Altdorfer. Beherrscht wird das Zentrum von dem grob geschnittenen Kreuz, an dem der Leichnam Christi in sich versunken hängt, während seine verzweifelt die Hände ringende und in Ohnmacht sinkende Mutter Maria von Apostel Johannes aufgefangen wird. Anstelle des die Szene überwachenden Soldaten malt Dix zwei Skelette, die aus den Spalten der in der Stunde des Todes durch ein Erdbeben sich öffnenden Erdkruste ans Tageslicht kommen. Fast könnte man sie als die um die Kleider spielenden Soldaten identifi-

zieren. Jedoch symbolisieren sie das Grauen und Schlechte der Menschen, welches sich Hieronymus-Bosch-artig in den rechten Hintergrund fortsetzt, ein Kriechen und sich Winden im noch dunklen Licht der Prophezeiung. Der expressive Realismus erinnert an die Darstellung des Gekreuzigten von Matthias Grünewald (Abb. nächste Seite). „Den Isenheimer Altar sah ich zweimal, ein gewaltiges Werk von unerhörter Kühnheit und Freiheit abseits aller Komposition oder Konstruktion und unerklärlich geheimnisvoll in seinen Zusammenhängen“, schreibt Otto Dix an seine Frau Martha am 9. September 1945.

Kein Künstler im 20. Jahrhundert bestand so nachdrücklich auf der kunsthistorischen Einheit der Kunst wie Otto Dix. Die synkretistische „Kreuzigung“ von 1943 ist eng mit seinem eigenen Leben während der Zeit des Nationalsozialismus verbunden. Auch bei seinem „Selbstbildnis mit Palette“ aus dem Jahr 1942 (Abb.), leicht vorgebeugt im Malerkittel, vor einer gebirgigen Landschaft mit Unwetter im Hintergrund, die sich hinter einem gelüfteten roten Vorhang in die Tiefe erstreckt, greift Dix auf Bildnisse der Renaissance zurück und verbindet den von rotem Licht dominierten Atelier-Raum mit dem Ausblick auf eine düstere Nachtlandschaft. Ein Bild, das ebenso wie die „Kreuzigung“ autobiografische wie künstlerisch-reflektierende Referenzen im kunstpolitischen Kontext nahelegt.

Der Anlass für Otto Dix, diese zweifellos grandiose wie theatrale Inszenierung des Gekreuzigten zu malen, ist naheliegend und zugleich ungewöhnlich. Den Auftrag für dieses Gemälde erhielt Otto Dix von Hans Peters (1906–1962), der von 1939 bis 1942 geschäftsführender Direktor des Kölnischen Kunstvereins war. Peters durfte bereits ab 1941 nach außen nicht mehr als künstlerischer Leiter der Ausstellungen arbeiten. Die Reichskammer der bildenden Künste begründete das damit, dass „er immer wieder versucht hat, in Ausstellungen Arbeiten an die Öffentlichkeit zu bringen, die den vom ‚Führer‘ gegebenen Richtlinien für die deutsche bildende Kunst widersprachen. Durch seine Einstellung, die als disziplinlos und unhaltbar bezeichnet wurde, hat Herr Dr. Peters bewiesen, dass er die für das Amt eines künstlerischen Ausstellungsleiters erforderliche Zuverlässigkeit nicht besitzt“ (zit. nach: Ute Haug: Der Kölnische Kunstverein im Nationalsozialismus. Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des ‚Dritten Reichs‘. Dissertation RWTH Aachen, 1998, S. 36).

Nach seiner Entlassung als geschäftsführender Direktor des Kölner Kunstvereins im Mai 1942 ist Peters als Sachverständiger für beschädigte Kunstwerke tätig und handelt mit Werken „entarteter“ Künstler, speziell mit Arbeiten von Otto Dix. Der persönliche Kontakt entwickelt sich wohl Ende 1941, als Dix seinem Freund Ernst Bursche am 27. Dezember nach Dresden mitteilt: „Gestern erhielt ich aus Köln Brief, Peters beabsichtigt im Januar Bursche-Dresden auszustellen“ (zit. nach: Diether Schmidt, s.o., S. 208). Und am 16. April 1943 schreibt Dix erneut nach Dresden: „Dr. P. ist in Wiesbaden [...] Es ging heute ein Bild an ihn ab nach Bad Honnef, „Der Costial“, netto 3000“ (zit. nach: Diether Schmidt, ebda., S. 210). Wohl noch 1943 erhält Dr. Hans Peters die „Kreuzigung“ geliefert. Ob sie sich persönlich getroffen haben in Hemmenhofen oder gar in Dresden, bleibt ungewiss. Die „Kreuzigung“ jedenfalls ist seit ihrer Fertigstellung in Besitz zunächst von Hans Peters und nach dessen Tod 1962 in Bonn im Besitz seiner Familie. Mehr als 80 Jahre verbleibt das erstaunliche Werk mehr oder weniger im Verborgenen.



Otto Dix. „Selbstbildnis mit Palette vor rotem Vorhang“. 1942.
Öl/ Holz. Kunstmuseum Stuttgart

48 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Kreuzigung“. 1943

Öl auf Holz, im Künstlerrahmen. Gesamtmaß:
134 × 93,2 cm (52 ¾ × 36 ¾ in.). Unten rechts
mit dem Dix-Monogramm und der Datierung:
19[Monogramm]43. Werkverzeichnis:
Löffler 1943–15 (o. Abb.). [3154].

Provenienz

Hans Peters, Köln (vom Künstler erworben, seitdem in
Familienbesitz)

EUR 100.000–150.000

USD 118,000–176,000



Matthias Grünewald. „Kreuzigung“ (Isenheimer Altar). 1512–15 Colmar.



49 Mimmo Paladino

Paduli/Lucania 1948 – lebt in Paduli

Ohne Titel. 1981

Triptychon: Öl und Collage aus Gips und Pappe auf Leinwand. Gesamtmaß: 200 × 360 cm (78 ¾ × 141 ¾ in.). Auf dem ersten Teil rückseitig mit Kreide in Rot signiert und datiert: Mimmo Paladino 1981. Auf den Spannrahmen mit Etiketten der Galerie art in progress, München. Dort mit der Hängeanleitung beschriftet.
[3114]

Provenienz

Privatsammlung, Bayern (Ende der 1990er-Jahre in der Galerie Baumgartl, München, erworben)

EUR 60.000–80.000
USD 70,600–94,100

Ausstellung

Mimmo Paladino. Bilder und Zeichnungen 1981–1982. Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum, 1982 / Kunst aus den Achtziger Jahren – Großformatige Tafelbilder. München, Galerie Andreas Baumgartl, 2000, Abb. S. 53

Literatur und Abbildung

Widerstreit der Generationen. In: Kunstforum International. Band 51, 5/82, Juli 1982, Abb. S. 157

Dass man Kunst aus Schrott machen kann, hatte der junge Mimmo Paladino nicht erwartet, als er 1964 auf der Venedig-Biennale die Assemblagen von Robert Rauschenberg sah. Alles schien plötzlich möglich. „Mein ganzes Werk ist durch diesen ersten Kontakt mit der amerikanischen Kunst geprägt. Es war wie ein Befreiungsschlag.“

Von da an verwischten sich in seiner Arbeit die Grenzen zwischen Malerei und Skulptur, ragen später Objekte aus der Bildfläche oder lehnen daran. Das Wesen der amerikanischen Pop-Art mit ihrem Fokus auf Massenkultur aber blieb ihm vollkommen fremd. Es ist die magische Kultur seiner süditalienischen Heimat, aus der sich sein Werk nährt.

Für seine immer etwas geisterhaften Erzählungen benutzt Paladino sämtliche Kunstmittel, von der Malerei über die Skulptur bis zum Film. Auf monumentalen Bildtafeln kehren die Formen und Zeichen ferner Zeiten zurück, stilisierte Tiere, Helme, Köpfe in archaisch-starrer Frontalität, Schädel und Kreuze der frühchristlichen Ikonografie.

Er war 1970 nach Mailand gezogen, hatte, dem Trend der Zeit folgend, erst mit Konzeptkunst experimentiert und dann zu malen begonnen. Der einflussreiche Kunstkritiker Achille Bonito Oliva plädierte in jenen Jahren für eine figurative Malerei und Rückbesinnung auf die italienische Tradition. Er gab fünf Künstlern – Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria und Mimmo Paladino –, die begonnen hatten, in diese Richtung zu arbeiten, unter der Bezeichnung „Transavanguardia“ einen theoretischen Zusammenschnitt und stellte sie 1980 im Rahmen der Venedig-Biennale vor. Über die Turiner Galerie Sperone und den mächtigen Leo Castelli in New York gelang der Sprung über den Ozean und ein weltweiter Erfolg. Amerikanische Kritiker begeisterten sich für die „wiedergewonnene klassische italianità“, über den Mut zum Allegorischen und Mythologischen.

Mit Mythen war Paladino bestens vertraut. Er wuchs in der Nähe von Benevent auf, einer Stadt, die dafür bekannt ist, dass hier Hexen Rituale praktizieren, die auf den römischen Kult der Göttin Isis zurückgehen. Das angebotene Triptychon bezieht sich darauf. Jeder weiß, dass die Hexen unter einem Walnussbaum am Fluss Sabato mit Luzifer und anderen bösen Geistern tanzen. Dabei werfen sie ihre schwarzen, dürren Arme kreischend in die Luft. Das hat allerdings noch keiner gesehen. Nur Mimmo Paladino.

UD





Los 31

A. Schlein 86

Ihr Kontakt zu Grisebach

Contact us at Grisebach

Partner

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

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

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

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

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

Repräsentanten

Nordrhein-Westfalen / Benelux

Düsseldorf
Bilker Straße 4–6
40213 Düsseldorf
silke.stahlschmidt@grisebach.com
+49 211 8629 2199

sophia.westerholt@grisebach.com

+49 211 8629 2197

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

Hessen / Rheinland-Pfalz / Saarland

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

Baden-Württemberg

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

Norddeutschland

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

Winterauktionen in Berlin

27. & 28. November 2025

Winter Auctions in Berlin, 27 & 28 November 2025

**Die Sammlung
Walter Bauer
Auktion Nr. 370
27. November 2025
14 Uhr**



**Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 371
27. November 2025
18 Uhr**



**Moderne Kunst &
19. Jahrhundert
Auktion Nr. 372
28. November 2025
11 Uhr**



**Zeitgenössische
Kunst
Auktion Nr. 373
28. November 2025
16 Uhr**





Los 28, Los 27





Von Caspar David Friedrich bis Ernst Wilhelm Nay – die Sammlung Walter Bauer

Auktion 27. November, 14 Uhr



RUDOLF SCHLICHTER

Werke aus der Sammlung
Christina und Volker Huber

Stehende in Knöpfstiefeln (Speedy). 1927/28. Bleistift auf Papier.
EUR 6.000–8.000. Auktion Moderne Kunst und 19. Jahrhundert, Los 385
Hausvogteiplatz. 1926. Aquarell über Bleistift und Deckweiß auf Papier.
€ 200.000–300.000. Auktion Ausgewählte Werke, Los 21



Auktion Ausgewählte Werke
27. November, 18 Uhr
Auktion Moderne Kunst & 19. Jahrhundert
28. November, 11 Uhr

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 1. Oktober 2025)
- 3 Bei den Katalogangaben Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.
- 4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originälen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattendgröße 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 1 October 2025)
- 3 The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. Undated works have been assigned approximate dates by Grisebach based on stylistic grounds and available literature.
- 4 Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width by depth) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses (). Special print marks or printed designations for these works are not noted in the catalogue. Signatures, designations and foundry marks are mentioned. „Bezeichnung“ („inscription“) means an inscription from the artist's own hand, in contrast to „Beschriftung“ („designation“) which indicates an inscription from the hand of another.
- 5 When describing paper, „Bütten paper“ denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of „Bütten“. Other designations of paper such as „JW Zanders“ or „BFK Rives“ refer to respective watermarks. The term „Japan paper“ refers to both hand and machine-made Japan paper.
- 6 All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested.
- 7 Those numbers printed in brackets [] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach..
- 8 Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.

Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

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

§ 1

Der Versteigerer

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

§ 2

Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

1. Katalog

Vor der Versteigerung erscheint ein Auktionskatalog. Der Auktionskatalog wird nach Wahl von Grisebach gedruckt und im Internet veröffentlicht (unter www.grisebach.com) oder nur im Internet veröffentlicht. Im Auktionskatalog werden zur allgemeinen Orientierung die zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände abgebildet und beschrieben. Der Katalog enthält zusätzlich Angaben über Urheberschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes. Nur sie bestimmen die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes. Im Übrigen ist der Katalog weder für die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes noch für dessen Erscheinungsbild (Farbe) maßgebend. Der Katalog weist einen Schätzpreis in Euro aus, der jedoch lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert des Kunstgegenstandes dient, ebenso wie etwaige Angaben in anderen Währungen.

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

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

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

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

2. Besichtigung

Alle zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände werden vor der Versteigerung zur Vorbesichtigung ausgestellt und können besichtigt und geprüft werden. Ort und Zeit der Besichtigung, die Grisebach festlegt, sind im Katalog angegeben. Die Kunstgegen-

stände sind gebraucht und werden in der Beschaffenheit versteigert, in der sie sich im Zeitpunkt der Versteigerung befinden.

3.

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

§ 3

Durchführung der Versteigerung

1. Bieternummer

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

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

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

2. Aufruf

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

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

3. Gebote

a) Gebote im Saal

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

Will ein Bieter Gebote im Namen eines Dritten abgeben, hat er dies mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung von Grisebach unter Vorlage einer Vollmacht des Dritten anzugeben. Andernfalls 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. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen.

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

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

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

c) Telefonische Gebote

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

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

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

- 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).
- Der Auktionator kann bei Nichteinreichen 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.
- 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.
- 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 übersehenden 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.
- Der Auktionator ist berechtigt, ohne dies anzeigen zu müssen, bis zum Erreichen eines mit dem Einlieferer vereinbarten Limits auch Gebote für den Einlieferer abzugeben und den Kunstgegenstand dem Einlieferer unter Benennung der Einlieferungsnummer zuzuschlagen. Der Kunstgegenstand bleibt dann unverkauft.

§ 4

Kaufpreis, Zahlung, Verzug

1. Kaufpreis

Der Kaufpreis besteht aus dem Hammerpreis zuzüglich Aufgeld; auf diese Beträge fällt bei Anwendbarkeit der Regelbesteuerung

zusätzlich die gesetzliche Umsatzsteuer an (siehe nachfolgend B, b) und c)). Hinzukommen können die 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 Gemeinschaftsgebiets der Europäischen Union (EU) berechnet Grisebach auf den Hammerpreis ein Aufgeld von 32%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 27% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der 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 Kunstuwerken mit der Kennzeichnung „N“ für Import handelt es sich um Kunstuwerke, die in die EU zum Verkauf eingeführt wurden. In diesen Fällen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% des Hammerpreises erhoben.

- B. Bei im Katalog mit dem Buchstaben „R“ hinter der Losnummer gekennzeichneten Kunstgegenständen berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:

- Aufgeld
Auf den Hammerpreis berechnet Grisebach ein Aufgeld von 27%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 17% berechnet.
- Umsatzsteuer
Auf den Hammerpreis und das Aufgeld wird die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer erhoben (Regelbesteuerung mit „R“ gekennzeichnet).

c) Umsatzsteuerbefreiung

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

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

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

2. Folgerechtsabgabe

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

4% auf einen Netto-Veräußerungserlös bis zu 50.000 Euro (soweit der Hammerpreis mehr als 400,00 € beträgt), weitere 3% für den Teil des Netto-Veräußerungserlöses von 50.000,01 bis 200.000 Euro, weitere 1% für den Teil des Netto-Veräußerungserlöses von 200.000,01 bis 350.000 Euro, weitere 0,5% für den Teil des 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 sind mit dem Zuschlag fällig. Die nachfolgenden Regelungen der Ziffern 3 und 4 beziehen sich auf sämtliche vorgenannten Beträge.

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

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

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

4. Verzug

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

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

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

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

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

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

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

§ 5

Nachverkauf

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

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

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

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

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

2. Lagerung

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

stand in den eigenen Räumen einzulagern gegen Berechnung einer monatlichen Pauschale von 0,5% des Kaufpreises für Lager- und Versicherungskosten.

3. Versand

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

4. Annahmeverzug

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

5. Anderweitige Veräußerung

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

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

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

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

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

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

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

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

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

4. Fehler im Versteigerungsverfahren

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

5. Verjährung

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

§ 8

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden

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

2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen

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

3. Anwendbares Recht

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

4. Erfüllungsort

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

5. Salvatorische Klausel

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

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 will be acting as Grisebach's representative. The auctioneer is an expert who has been publicly appointed in accordance with Section 34b paragraph 5 of the Gewerbeordnung (GewO, German Industrial Code). Accordingly, the auction is a public auction as defined by Section 474 paragraph 1 second sentence and Section 383 paragraph 3 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code).

2.

As a general rule, the auction will be performed on behalf of the Consignor, who will not be named. Solely those works of art owned by Grisebach shall be sold at auction for the account of Grisebach. Such items will be marked by an "E" in the catalogue.

3.

The auction shall be performed on the basis of the present Conditions of Sale. The Conditions of Sale are published in the catalogue of the auction (which Grisebach may elect to publish as a printed catalogue and/or online), on the internet and as a document posted in an easily accessible location in the Grisebach spaces. By submitting a bid, the buyer acknowledges the Conditions of Sale as being binding upon it.

Section 2

Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

1. Catalogue

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

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

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

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

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

2. Pre-sale exhibition

All of the works of art that are to be sold at auction will be exhibited prior to the sale and may be viewed and inspected. The time and date of the pre-sale exhibition, which will be determined by Grisebach, will be set out in the catalogue. The works of art are used and will be sold "as is", in other words in the condition they are in at the time of the auction.

3.

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

Section 3

Calling the Auction

1. Bidder number

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

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

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

2. Item call-up

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

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

3. Bids

a) Floor bids

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

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

b) Written absentee bids

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

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

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

- Where several written bids have been submitted in the same amount for the same work of art, the bid received first shall be the winning bid, provided that no higher bid has been otherwise submitted or is placed as a floor bid.*
- c) **Phoned-in absentee bids**
Bids may permissibly be phoned in, provided that the bidder applies in writing to be admitted as a telephone bidder, and does so at the latest twenty-four (24) hours prior to the auction commencing, and furthermore provided that Grisebach has consented. The bidder must acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it.
Bids phoned in will be taken by a Grisebach employee present at the auction on the floor, and will be submitted in the course of the auction in keeping with the instructions issued by the bidder. The bid so submitted by the bidder shall cover exclusively the hammer price, and thus shall not comprise the buyer's premium, any allocated costs that may be charged, or turnover tax. The bid must unambiguously designate the work of art to which it refers, and must wherever possible provide the lot number, the artist and the title of the work.
Grisebach may make a recording of bids submitted by telephone. By filing the application to be admitted as a telephone bidder, the bidder declares its consent to the telephone conversation being recorded.
Unless it is required as evidence, the recording shall be deleted at the latest following the expiry of three (3) months.
- d) **Absentee bids submitted via the internet**
Bids may be admissibly submitted via the internet only if Grisebach has registered the bidder for internet bidding, giving him a user name and password, and if the bidder has acknowledged the Conditions of Sale as being binding upon it. The registration shall be non-transferable and shall apply exclusively to the registered party; it is thus entirely personal and private. The user is under obligation to not disclose to third parties its user name or password. Should the user culpably violate this obligation, it shall be held liable by Grisebach for any damages resulting from such violation.
Bids submitted via the internet shall have legal validity only if they are sufficiently determinate and if they can be traced back to the bidder by its user name and password beyond any reasonable doubt. The bids transmitted via the internet will be recorded electronically. The buyer acknowledges that these records are correct, but it does have the option to prove that they are incorrect.
Bids submitted via the internet prior to the auction (known as "autobids") will not be treated in legal terms as if they were bids submitted in writing as they are not visible to the auctioneer in the auction documents ("auction book"). Bids submitted via the internet while an auction is ongoing shall be taken into account as if they were floor bids.
4. Knock down
- a) *The work of art is knocked down to the winning bidder if, following three calls for a higher bid, no such higher bid is submitted. Upon the item being knocked down to it, this will place the bidder under obligation to accept the work of art and to pay the purchase price (Section 4 Clause 1). The bidder shall not be named.*
- b) *Should the bids not reach the reserve price set by the Consignor, the auctioneer will knock down the work of art at a conditional hammer price. This conditional hammer price shall be effective only if Grisebach confirms this bid in writing within three (3) weeks of the day of the auction. Should another bidder submit a bid in the meantime that is at least in the amount of the reserve price, the work of art shall go to that bidder; there will be no consultations with the bidder to whom the work of art has been knocked down at a conditional hammer price.*
- c) *The auctioneer is entitled to refuse to accept a bid, without providing any reasons therefor, or to refuse to knock down a work of art to a bidder. Where a bid is refused, or where a work of art is not knocked down to a bidder, the prior bid shall continue to be valid.*
- d) *The auctioneer may revoke any knock-down and may once again call up the work of art in the course of the auction to ask for bids; the auctioneer may do so in all cases in which*
- the auctioneer has overlooked a higher bid that was submitted in a timely fashion, provided the bidder so overlooked has immediately objected to this oversight;
- a bidder does not wish to be bound by the bid submitted; or
- e) *- 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.
The auctioneer is authorized, without being under obligation of giving notice thereof, to also submit bids on behalf of the Consignor until the reserve price agreed with the Consignor has been reached, and the auctioneer is furthermore authorized to knock down the work of art to the Consignor, citing the consignment number. In such event, the work of art shall go unsold.

Section 4

Purchase Price, Payment, Default

1. Purchase price

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

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

for buyers having their residence in the community territory of the European Union (EU), Grisebach will add a buyer's premium of 32% to the hammer price. A buyer's premium of 27% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer's premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000. This buyer's premium will include all lump sum fees as well as the statutory turnover tax (margin scheme pursuant to Section 25a of the German Turnover Tax Act). These taxes and fees will not be itemized separately in the invoice.

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

b) Works of art marked by the letter "N" (for Import) are works of art that have been imported from outside the EU for sale. In such event, the import turnover tax advanced, in the amount of currently 7% on the hammerprice, will be charged in addition to the buyer's premium.

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

a) Buyer's premium

Grisebach will add a buyer's premium of 27% to the hammer price. A buyer's premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer's premium of 17% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000.

b) Turnover tax

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

c) Exemption from turnover tax

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

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

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

2. Resale royalties

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

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

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

3. Due date and payment

The purchase price as well as additional resale royalties and fees, plus statutory turnover tax in each case, shall be due for payment upon the work of art being knocked down to the buyer. The following provisions of Clauses 3 and 4 pertain to the entirety of the above-cited amounts.

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

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

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

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

Section 5 Post Auction Sale

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

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

Section 6 Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

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

3. Shipping

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

4. Default of acceptance

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

5. Sale to other parties

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

Section 7 Liability

1. Characteristics of the work of art

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

may be described or mentioned in the catalogue, or that they may garnered from information provided in writing or orally, from a condition report, an expert appraisal or the images shown in the catalogue. No guarantee (Section 443 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code)) is provided for the work of art having any characteristic features.

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

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

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

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

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

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

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

4. Errors in the auction proceedings

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

5. Statute of limitations

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

**Section 8
Final provisions**

1. Collateral agreements

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

2. Translations of the Conditions of Sale

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

3. Governing law

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

4. Place of performance

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

5. Severability clause

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

6. Dispute settlement proceedings

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

Informationen für Bieter

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 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 Bieter, 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 26. November 2025, 18 Uhr mitzuteilen.

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

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

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

Information for Bidders

Einliefererverzeichnis

Consignor Index

[3028] 39 [3039] 10, 16 [3047] 21 [3048] 12 [3052] 34 [3058] 27 [3068] 14, 19 [3069] 3, 40 [3071] 35 [3074] 32 [3079] 31 [3085] 22 [3087] 5 [3088] 2, 13 [3090] 37 [3093] 18 [3103] 20 [3106] 45, 46 [3114] 4, 49 [3131] 1 [3136] 23 [3144] 42 [3146] 9 [3147] 41 [3148] 24 [3154] 48 [3163] 38, 43 [3166] 17 [3177] 8 [3188] 11, 15, 44 [3197] 7, 29, 30 [3205] 28, 33 [3230] 47 [3231] 25 [3238] 26 [3258] 6 [3261] 36

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 26 November 2025.

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

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

Impressum

Imprint

Herausgeber

Garisebach 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
Vinna Osuagwu
Elena Sánchez y Lorbach
Dr. Frederik Schikowski
Dr. Martin Schmidt
Felicitas von Woedtke

Provenienzrecherche

Isabel von Klitzing
Dr. Nadine Bauer
Susanne Baunach

Textbeiträge

Zdravka Bajovic (ZB)
Ulrich Clewing (UC)
Ute Diehl (UD)
Anne Ganteführer-Trier (AGT)
Cecilia Hock (CH)
Dr. Mario von Lüttichau (MvL)
Sarah Miltenberger (SaM)
Hanna Missy (HM)
Susanne Schmid (sch)
Dr. Martin Schmidt (MS)
Tilo Schmidt (TS)
Alexa von Sethe (AvS)
Silke Stahlschmidt (SSt)
Dr. Rainer Stamm (RS)
Felicitas von Woedtke (FvW)

Text-Lektorat

Matthias Sommer, Berlin

Photos

© Fotostudio Bartsch Karen Bartsch,
2025

Recom GmbH & Co. KG, Berlin

© Roman März (Lose 4, 15, 28, 38,
44)

© Uwe Walter, Berlin (Lose 23, 26,
27, 29, 30, 32, 36)

© Christian Kain: S. 2+3 (West), S.
4+5 (Uecker), S. 12 (Warhol), S. 24

(Warhol, S. 34+35 (Lehmbruck), S.
56+57 (Uecker), S. 61 (Uecker), S.

98+99 (Nolde), S. 110 (Baselitz und

Cragg), S. 144+145 (Nay) S. 175 (Base-
litz und Cragg), S. 176+177 (Sammlung

Bauer)

Abb. zu Los 9: Unbekannter Fotograf
/ Abb. zu Los 11: © Till Brönner /

Abb. zu Los 13: © Scan: Anja Elisabeth

Witte/Berlinische Galerie /
Abb. zu Los 14: Unbekannter Foto-
graf / Abb. zu Los 15: © Nachlass

Volker Krämer, Hamburg / Abb. zu
Los 16: © Museum Noordwijk; © akg-
images / Abb. zu Los 17: © Nachlass

Hildegard Heise, Museum für Kunst
und Gewerbe Hamburg / Abb. zu Los

19: © Uwe Walter © courtesy Galerie
EIGEN + ART, Leipzig/Berlin und
Zwirner, New York, / VG Bild-Kunst,

Bonn 2025 / Abb. zu Los 20: ©
Gemeinfrei; © Gemeinfrei / Abb. zu

Los 21: © Albert Harlingue/Roger-
Viollet; Unbekannter Fotograf;

Unbekannter Fotograf / Abb. zu Los

22: Unbekannter Fotograf / Abb. zu
Los 23: Kunstwerk © William N. Cop-

ley Estate / Artist's Rights Society
(ARS), New York. Foto von Mike de

Dulmen / Abb. zu Los 24: © Georg
Kolbe Museum, Berlin, Foto: Privat-
besitz / Abb. zu Los 25: © Osthaus

Museum Hagen / Abb. zu Los 26: ©
Benjamin Katz / Abb. zu Los 35: ©

Scan: Anja Elisabeth Witte/Berlini-
sche Galerie / Abb. zu Los 36: ©

Gerhard Richter, © Gerhard Richter
2025 (18102025) / Abb. zu Los 37:

Foto: Achim Thode | © Rebecca

Horn / Abb. zu Los 38: © Harvard Art
Museums/Busch-Reisinger Museum
/ Abb. zu Los 40: © Foto: Hans Lüls-
dorff, Ernst Wilhelm Nay Stiftung,
Köln/ VG Bild-Kunst, Bonn 2025 /
Abb. zu Los 42: © akg-images / Abb.
zu Los 43: Foto: Georges Poncet, ©
Anselm Kiefer / Abb. zu Los 45:
Unbekannter Fotograf / Abb. zu Los
48: © Gemeinfrei; © akg-images /
Cover, Schmuckseite 2 und 5, Abb.
Essay Uhlmann, Essay Daniel Richter,
Essay Uecker, Essay Copley, Essay
Horn, Essay Feininger, Essay Dix: ©
VG Bild-Kunst, Bonn 2025 (für ver-
trete Künstler)

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

Markenentwicklung und -gestaltung

Stan Hema, Berlin

Konzeption

Sebastian Fischenich

Layout & Satz

Dani Ziegan, Berlin

Produktion

Nora Rüsenberg

Presse & Kommunikation

Sarah Buschor

Database-Publishing

Digitale Werkstatt
J. Grütkau, Berlin

Herstellung & Lithographie

Königsdruck GmbH

Abbildung auf dem Umschlag vorne:

Daniel Richter, Los 14

Abbildung auf dem Umschlag hinten:

Wilhelm Lehmbruck, Los 9

Wir freuen uns,
Sie am 27. & 28. November 2025
zu unseren Auktionen
in der Fasanenstraße
zu begrüßen!

*We are looking forward
to welcoming you
to our auctions
on 27 & 28 November 2025
at Fasanenstrasse!*

