

VAN HAM



EVENING SALE
5. JUNI 2024

AUKTIONEN FRÜHJAHR 2024

Fine Jewels
Watches
Works of Art
& Art Nouveau
Fine Art

Auktionen:
15.–17. Mai 2024
Vorbesichtigung:
10.–13. Mai 2024

Modern
Post War
Contemporary

Auktionen:
5. Juni 2024
Evening Sale
6. Juni 2024
Day Sale
Vorbesichtigung:
31. Mai – 3. Juni 2024

AUKTIONEN HERBST 2024

Fine Jewels
Watches
Works of Art
& Art Nouveau
Fine Art

Auktionen:
12.–14. Nov. 2024
Vorbesichtigung:
7.–10. Nov. 2024

Modern
Post War
Contemporary

Auktionen:
27. Nov. 2024
Evening Sale
28. Nov. 2024
Day Sale
Vorbesichtigung:
22.–25. Nov. 2024

VORSCHAU AUF DIE WÖCHENTLICHEN ONLINE ONLY-AUKTIONEN

Jewels – Must Haves
10.–23. Mai 2024

Made in Germany
22. Mai – 3. Juni 2024

The Frank Hense Collection – Part II
4.–13. Juni 2024

Jewels – Summer Gems
12.–20. Juni 2024

Photography
19.–27. Juni 2024

Finds under 5.000 €
26. Juni – 4. Juli 2024

Modern Art
28. Aug. – 5. Sept. 2024

Prints & Editions
Fine Art
Jewels
Contemporary Curated

to be continued....

Einlieferungen von Sammlungen, Nachlässen
und Einzelstücken sind bis zwei Monate vor den Auk-
tionen möglich.

Unsere Experten informieren Sie gerne über die
aktuelle Marktsituation und geben Ihnen kostenlose
Einschätzungen für Ihre Kunstwerke. Wir freuen uns
auf Ihren Anruf, Ihre E-Mail bzw. Ihre Post.

Abbildung Titel:
Los 37 | Konrad Klapheck

Abbildung Rückseite:
Los 41 | Günther Uecker

EVENING SALE

AUKTION/AUCTION:
5. JUNI 2024

VORBESICHTIGUNG/PREVIEW:
31. MAI – 3. JUNI 2024

EXPERTEN SPECIALISTS

SERVICE SERVICE

AUKTION IM INTERNET AUCTION ONLINE

TERMINE DATES

ROBERT VAN DEN VALENTYN
Tel. +49 (221) 925862-300
r.valentyn@van-ham.com

LOUISA SEEBODE
Tel. +49 (221) 925862-302
l.seebode@van-ham.com

MARION SCHARMANN
Tel. +49 (221) 925862-303
m.scharmann@van-ham.com

JOHANN HERKENHÖNER
Tel. +49 (221) 925862-304
j.herkenhoener@van-ham.com

HILKE HENDRIKSEN
Tel. +49 (221) 925862-305
h.hendriksen@van-ham.com

SOPHIE BALLERMANN
Tel. +49 (221) 925862-309
s.ballermann@van-ham.com

SUSANNE SCHREINEMACHER
Tel. +49 (221) 925862-310
s.schreinemacher@van-ham.com

LENNART MILATZ
Tel. +49 (221) 925862-320
l.milatz@van-ham.com

LISA WIESEL
Volontariat
Tel. +49 (221) 925862-329
moderne@van-ham.com

HELLEI SCHADKAMI
(Elternzeit)

PROVENIENZFORSCHUNG
Dr. Barbara Haubold

**LIVE ONLINE BIETEN
LIVE ONLINE BIDDING**
Daria Pinkert
Tel. +49 (221) 925862-106
online@van-ham.com

**SCHRIFTLICHE GEBOTE
ABSENTEE BIDS**
Anja Bongartz
Tel. +49 (221) 925862-150
gebote@van-ham.com

**TELEFONISCHE GEBOTE
TELEPHONE BIDS**
Sylvia Hentges
Tel. +49 (221) 925862-121
gebote@van-ham.com

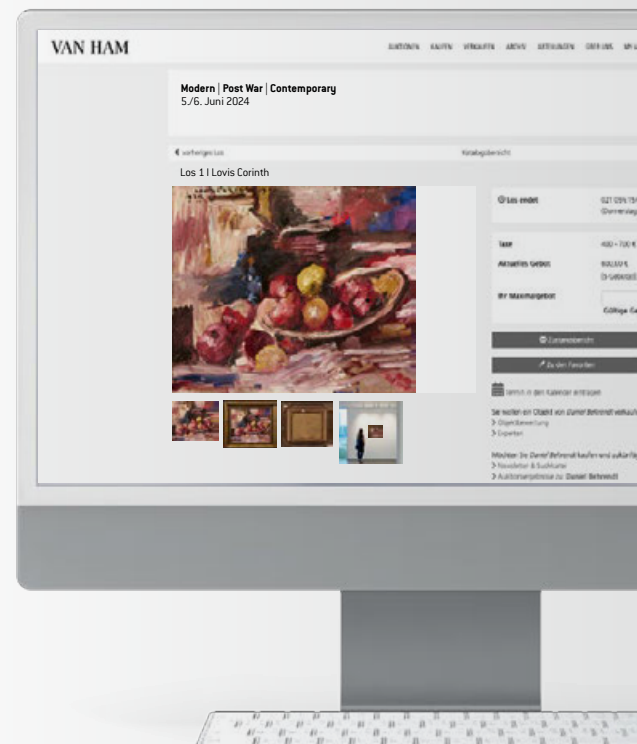
**KATALOGBESTELLUNGEN
CATALOGUE ORDER**
Hannah von Sigriz
Tel. +49 (221) 925862-104
katalog@van-ham.com

**ERLÄUTERUNGEN ZUM KATALOG
EINLIEFERERVERZEICHNIS
GESCHÄFTSBEDINGUNGEN
IMPRESSUM
EXPLANATIONS TO THE CATALOGUE
LIST OF CONSIGNORS
CONDITIONS OF SALE
LEGAL NOTICE**
Am Ende des Kataloges
At the end of the catalogue

**REGISTRIERUNG LIVE ONLINE BIETEN
REGISTRATION LIVE ONLINE BIDDING**



**ONLINE KATALOG
ONLINE-CATALOGUE**
In unserem Online-Katalog finden Sie
zahlreiche Zusatzabbildungen



**AUKTION
SALE**

**MITTWOCH,
5. Juni 2024
Evening Sale
ab 18:00 Uhr**
Highlights Nr. 1 – 41

**DONNERSTAG,
6. Juni 2024
Day Sale
ab 10:30 Uhr**
Modern Nr. 100 – 239

ab 14:00 Uhr
Contemporary Nr. 300 – 424
Post War Nr. 500 – 642

AUKTIONATOREN
Markus Eisenbeis, öffentl. best.
und vereidigter Kunstversteigerer

Robert van den Valentyn,
Kunstversteigerer

Dana Röttger,
Kunstversteigerin

Marion Scharmann,
Kunstversteigerin

**VORBESICHTIGUNG
PREVIEW**

31. Mai – 3. Juni 2024
Freitag 10:00 – 18:00 Uhr
Samstag 10:00 – 16:00 Uhr
Sonntag 11:00 – 16:00 Uhr
Montag 10:00 – 18:00 Uhr

**ADRESSE
ADDRESS**
VAN HAM Kunstauktionen
Hitzelestraße 2
50968 Köln
Tel.: +49 (221) 925862-0
Fax: +49 (221) 925862-199
info@van-ham.com
www.van-ham.com

**Anmeldung zur Auktion vor Ort.
Einfach QR-Code scannen oder
per E-Mail an e.kaiser@van-ham.com**



**GESCHÄFTSZEITEN NACH DER AUKTION
BUSINESS HOURS AFTER THE SALE**
Montag bis Freitag 10 bis 17 Uhr
Samstag 10 bis 13 Uhr

EXPERTEN SPECIALISTS

v. l. n. r.
Sophie Ballermann
Hilke Hendriksen
Robert van den Valentyn
Marion Scharmann
Lennart Milatz
Susanne Schreinemacher
Johann Herkenhöner
Louisa Seebode



Great, great, great,
great, great, great,
great, great, great,
great, great, great,
great, great, great,
great, great, great,
great, great, great,
great, great, great,
great!

Andy Warhol über
Kiki Kogelnik

1 LOVIS CORINTH

1858 TAPIAU/OSTPREUßEN
1925 ZANDVOORT

Apfelstilleben. 1920. Öl auf Leinwand.
56 x 66 cm. Signiert und zweifach datiert
oben links: Lovis Corinth 1920 1920.
Modellrahmen.

Provenienz:

- Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin
- Lilly von Schnitzler, Frankfurt a. M.
- Privatsammlung Österreich (durch Erbfolge)

Ausstellungen:

- Kunsthandlung Ernst Arnold, Dresden 1923
- National-Galerie, Berlin 1926 (Nr. 318)

Literatur:

- Berend-Corinth, Charlotte: Lovis Corinth –
Die Gemälde, Werkverzeichnis, neu bearbeitet
von Béatrice Hernad, München 1992
(2. Aufl.), WVZ.-Nr. 785, S. 753, Abb.

€ 130.000 – 180.000

\$ 138.600 – 192.600

- Meisterliches Stilleben von besonderer Expressivität wie es selten auf dem Auktionsmarkt angeboten wird
- Eines von den 30 Stilleben, bei denen Corinth Viktualien als Vorlage dienten
- Aus einer Zeit höchster Schaffenskraft, die geprägt ist von einer expressiven, selbstbewussten und spontanen Malerei
- Aus der bedeutenden Sammlung Lilly von Schnitzler und seit knapp 100 Jahren in Familienbesitz





Vom Student zum gefeierten Meister

Lovis Corinth, Sohn eines gutbürgerlichen Gerberei- und Landwirtschafts-Unternehmers aus der Ostpreußischen Provinz, studiert in Königsberg, München, Antwerpen und Paris und erhält die bestmögliche künstlerische Ausbildung. Nach einer ersten Phase in Berlin, Ende der 1880er Jahre, lässt sich Corinth zunächst in München nieder. Dort gerät er jedoch mehr und mehr in die Flügelkämpfe des Kunstbetriebes. In seiner kurzen Berliner Zeit hat er dort Freundschaften geschlossen und arbeitet erfolgreich mit den Galerien Fritz Gurlitts und Eduard Schultes zusammen. Sein Freund Walter Leistikow vermittelt ihm einträgliche Portrait-Aufträge der Berliner Gesellschaft und 1901 übersiedelt Corinth ganz in die Reichshauptstadt.

Im selben Jahr stellt er in der Galerie Paul Cassirers aus und wird Mitglied der Berliner Sezession, bald schon deren Vorstandsmitglied. Die Zusammenarbeit mit Paul Cassirer gestaltet sich überaus erfolgreich. Der Galerist und Verleger vermittelt Ausstellungen Corinths in andere deutsche Städte, er kümmert sich aber auch um den Verkauf der fertigen Bilder des inzwischen gefeierten Meisters direkt aus dem Atelier. In Paul Cassirers Galerie begegnet Corinth zudem den Arbeiten von Paul Cezanne und Eduard Manet, die ihn begeistern. In seiner Pariser Zeit waren die modernen impressionistischen Strömungen von dem jungen Kunststudenten noch nicht wahrgenommen worden. Auch seine Kunst, die im Naturalismus wurzelt, löst die Formen auf, doch kommt Lovis Corinth durch sein Studium der Altmeister, vor allem der Gemälde Rubens', Rembrandts und Frans Hals' zu diesem Ergebnis.

1911 erleidet Lovis Corinth einen Schlaganfall, schafft es aber, trotz großer körperlicher Beeinträchtigung, mit immenser Produktivität weiterzuarbeiten. Sein Malstil ändert sich, wird mit der Zeit aufgelöster und pastoser. Er ist zu dieser Zeit einer der berühmtesten und anerkanntesten deutschen Künstler. 1917 verleiht ihm die Berliner Akademie der Künste den Professoren-Titel und zu seinem 60. Geburtstag richtet die Berliner Sezession eine große Retrospektive für ihn aus. Die Nationalgalerie beginnt systematisch, sein Werk zu sammeln. Nach dem Ersten Weltkrieg zieht sich Lovis Corinth in sein Haus in Urfeld am Walchensee zurück, behält seine Berliner Wohnung in der Klopstockstraße jedoch weiterhin. Auf einer Reise in Holland stirbt Lovis Corinth 1925.

Apfelstillleben

Ein reiner Farbenrausch ist dieses Stillleben aus dem Jahr 1920. Aufgelöst sind die Formen und doch kann sich das Auge recht gut zu-

rechtfinden. Im Vordergrund, ganz nahsichtig, steht eine Schale mit roten und gelben Äpfeln. Die Schale steht nicht wirklich sicher, sie ist leicht gekippt; ist sie doch auf ungeordneten Büchern und Papieren abgestellt. Einige Äpfel liegen neben ihr, vielleicht sind sie von dem schräg stehenden Behältnis hinab gerollt. Hinter einer dieser Früchte, die angeschnitten ist, ist eine kleine, blaue Glasflasche auszumachen und noch weiter in der Tiefe des Raumes ein Korb – so schreibt Charlotte Berend-Corinth im Werkverzeichnis der Gemälde – oder könnte es ein dicker Foliant sein?

Diese Gegenstände bilden das Zentrum des Gemäldes. Zum Rand hin lösen sich die Formen immer mehr auf. Sind es Bilder, die dort an der Wand lehnen? Charlotte Berend-Corinth merkt an, dieses Bild sei in der Klopstockstraße in Berlin entstanden, vielleicht also in Corinths dortigem Atelier.

Ein reiner Farbenrausch ist dieses Stillleben aus dem Jahr 1920.

Mit wildem Pinselstrich hat der Maler die Farbe dick auf die Leinwand gepeitscht. Pastos und in ungemeiner Frische steht das Malmaterial auch nach 100 Jahren noch auf dem Untergrund. Der Farbkanon von Rot- und Rosatönen mit Beige/Gelb sowie Schwarz und Weiß wird von einigen blauen Partien gekontert. Licht fällt auf die Früchte und reflektiert in hellen Lichtern. Es herrscht eine heitere, positive Grundstimmung in der leichten Unordnung dieses ungeheuer modern wirkenden Gemäldes.

Der junge Lovis Corinth ist ein Menschenmaler. Bildnisse, Akte, Szenen aus der Mythologie oder biblische Geschichten, die er entmystifiziert, das sind zunächst seine Themenkreise. Landschaften und Stillleben wendet er sich erst als reifer Künstler intensiv zu. Für sie wird er bis heute besonders gefeiert. Das „Apfelstillleben“ ist ein Spätwerk, das in der Farbigkeit der verwendeten Palette an Co-

rinths Blumenstillleben erinnert. Emotionen, die seine jungen, expressionistischen Zeitgenossen 1920 mit grellen Farben und starken Linien auf die Leinwand bringen, schafft er mit seinem fast groben, pastosen Malduktus und der weitgehenden Auflösung der Form.

Der große Kunsthistoriker und Schriftsteller Julius Meier-Graefe hat in einem Ausstellungsvorwort 1922 über Lovis Corinth geschrieben: „Der alte Corinth wächst langsam in eine rembrandthafte Atmosphäre hinein. Die Hand zittert und das bekommt den Bildern. Nur ist es kein rembrandthaftes Dunkel, in das er hineinwächst. ... [es] taucht der Kolorist die Erscheinung in jugendprangende Farbe. ... Farbe ist Triumph. Corinths Entwicklung verläuft abseits von der Strömung. Da ist kein Einfluss von Außen, der seine letzte und beste Zeit bestimmt.“ (Maier-Graefe, Julius zit. nach Geleitwort zum Ausst.-Kat. Handzeichnungen und Aquarelle von Lovis Corinth, Kunsthandel Dr. Erwin Rosenthal, Berlin 1922)

Besondere Beachtung verdient die Provenienz-Geschichte dieses absolut marktfrischen Werkes: Bei der großen Corinth-Gedächtnis-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, 1926, wird das Gemälde noch im Besitz des Kunsthändlers Dr. Otto Burchard gelistet. Das Werkverzeichnis der Gemälde von 1958 führt als Besitzerin Lilly von Schnitzler in Frankfurt auf.

Es handelt sich um die in Köln gebürtige Lilly von Mallinckrodt-Schnitzler (1889-1981) aus der Familie der Industriellen von Mallinckrodt und verheiratet mit dem Vorstandsmitglied der IG Farben, Georg von Schnitzler. Lilly von Schnitzler war eine Kunstsammlerin und Mäzenin und eine besondere Förderin Max Beckmanns. Sie unterhielt seit den 1920er Jahren in ihrer Villa in Frankfurt am Main einen Salon, der ein kulturelles und gesellschaftliches Zentrum der Stadt war. Aus ihrem Besitz ist das „Apfelstillleben“ vermutlich seit der 2. Hälfte der 1920er Jahre bis heute in direkter Erbfolge im Familienbesitz geblieben.



”
Farben waren
mir ein Glück
und mir war es,
als ob sie meine
Hände liebten.

Emil Nolde

2 EMIL NOLDE

1867 NOLDE
1956 SEEBÜLL

- Markantes und blattfüllendes Doppelbildnis mit intensiver, tiefer Farbigkeit
- Aus der Werkgruppe der „Phantasien“, die zwischen 1931 und 1935 entstand
- Unter dem Titel „Emil Nolde – Phantasien“ widmet die Nolde Stiftung in Seebüll bis zum Oktober 2024 dieser Werkgruppe eine Ausstellung

Ein Paar, Mann und Frau. Zwischen 1931 und 1935. Aquarell und Tusche auf Japan. 25 x 33 cm. Signiert unten rechts: Nolde. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Das Aquarell wurde rückseitig mit einem Doppelbildnis begonnen, das nicht zu Ende geführt wurde. Das Blatt gehört zu der Aquarell-Folge der „Phantasien“, die in den Jahren 1931 bis 1935 entstanden sind.

Zu dem Werk liegt eine Fotoexpertise von Professor Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 17. März 2008 vor.

Provenienz:

- Alfred und Anne Hentzen, Hannover/Hamburg
- Privatsammlung Hamburg
- Privatsammlung Schweiz
- Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 6.6.2008, Lot 103
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
- Sammlung Prof. Dr. Thomas Olbricht, Essen

Ausstellungen:

- Frankfurter Kunstverein, 1967
- Galerie- und Künstlerhaus Spiekeroog, 2009

€ 80.000 – 120.000
\$ 85.600 – 128.400

Das Aquarell als Ausdrucksmittel

Das Aquarell ist im Werk Emil Noldes ein wichtiges Ausdrucksmittel, das gleichberechtigt neben dem Ölgemälde steht.

Die finanzielle Grundlage für sein Leben als freier Künstler schafft der junge Mann, der damals noch Emil Hansen heißt, mit den von ihm verlegten aquarellierten Postkarten, in denen er die Schweizer Berge als lebendige Wesenheiten darstellt.

Im Winter 1908, bei einem Aufenthalt in Cospeda, in der Nähe von Dresden, hat der Maler ein Erlebnis, das seinen Blick auf die Möglichkeiten der Aquarell-Technik verändert. Nolde malt damals Aquarelle in der Natur und beobachtet fasziniert, wie Schnee und Eis seine Werke verändern. Diese Mitarbeit der Natur, der souveräne Verzicht auf die alleinige Autorenschaft, das Spiel mit dem gelenkten Zufall wird er bei manchen späteren Aquarellen wieder aufnehmen und modifizieren. Um 1910 verwendet er erstmals Japanpapier, das die Wasserfarben direkter aufsaugt und sich unter der Hand des Künstlers ganz anders verhält, als seine vorher genutzten Papiere. Er experimentiert, wählt die Farben, mit denen er das nasse Papier bedeckt und lässt das Blatt sich entwickeln. Später bearbeitet er das getrocknete Blatt mit der Feder und fügt

Binnenzeichnungen ein. Nicht alle Aquarelle durchlaufen diesen Entstehungsprozess, aber sie sind ein wiederkehrendes Element in seinem Werk.

„Ein Paar, Mann und Frau“

Leuchtend kühles Blau und warmes, erdiges Rotbraun dominieren den ersten Eindruck dieses farbfrischen Blattes. Nahsichtig begegnen uns die Köpfe eines Paares; der Mann und die Frau, füllen das Blatt fast ganz aus. Der obere Bildrand überschneidet die Haare der beiden. Auch die linke Schulter des Mannes ist nicht zu sehen. Ganz eng halten die beiden ihre Köpfe beieinander; sie sehen sich aber nicht an. Die Frau hat den Blick gesenkt, der Mann schaut versunken am Betrachter vorbei; seine Augen sind tief dunkel. Optisch nicht trennbare strahlend blaue Kleidungsstücke hüllen die Körper ein. Am Revers der Frau flackert leuchtendes Gelb auf. Unter dem Kinn des Mannes ist ein Rollkragen erkennbar. Auf seinem Gesicht begegnen sich Farbflächen, die zwischen hellrotem Ocker und sattem Grau changieren. Sein volles Haar ist braun. Das Gesicht der Frau hingegen, unter der rotbraunen, in der Mitte gescheitelten Frisur, ist fast so intensiv blau wie das Gewand. Oliv-grau-grüne Partien lockern es auf. Der rote Mund verdient Beachtung.

In der oben beschriebenen Technik hat Emil Nolde dieses Blatt ausgeführt. Er hat die Farbigkeit vorgegeben, dem Blatt dann seine „Mitarbeit“ gelassen und das getrocknete Produkt mit der Feder interpretiert und vervollständigt. „Phantasien“ wird eine Serie von Aquarellen genannt, die in dieser Weise zwischen 1931 und 1935 entstanden sind, und zu welcher der Nolde-Experte Professor Dr. Manfred Reuther auch dieses Blatt zählt. Man kann in diesen Köpfen sicher keine Portraits sehen, aber die Frisur der Frau und auch ihre Haarfarbe entspricht auffällig der von Ada Nolde. Und ist die Ähnlichkeit der Augenpartie des Mannes mit der des Malers reiner Zufall? Phantasien sind erlaubt.

Die Köpfe der beiden Dargestellten sind so zueinander geneigt, dass sie – in Verbindung mit dem Kragen – den Umriss eines Herzens darstellen. In der Provenienz des Blattes stehen am Anfang der Kunsthistoriker Alfred Hentzen und seine Frau Anne. Aus Korrespondenzen ist bekannt, dass die Eheleute Hentzen anlässlich ihrer Hochzeit 1934 von Emil Nolde ein Aquarell geschenkt bekamen. Es ist zu vermuten, dass es sich dabei um dieses Blatt handelte.

Auf der Rückseite befindet sich ein weiteres Aquarell mit zwei Köpfen, von denen der linke aber wie ein Vexierbild wirkt und in seiner Mehrdeutigkeit wohl nicht beendet wurde.



FROM A
UNIVERSAL
COLLECTOR –
THE OLBRICHT
COLLECTION

3 EMIL NOLDE

1867 NOLDE
1956 SEEBÜLL

Bauernhof Hülltoft bei Seebüll. Um 1935.
Aquarell auf Japanbütten. 34,5 x 46,5 cm.
Signiert unten rechts: Nolde. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Zu dem Werk liegt eine Fotoexpertise der
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom
10. Oktober 1990, vor.

Provenienz:

- John McEnroe Gallery, New York
- Galerie Michael Beck, Leipzig
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:

- John McEnroe Gallery, New York 1995
- Galerie Michael Beck, Leipzig 1995

€ 80.000 – 120.000

\$ 85.600 – 128.400

- **Hervorragendes Beispiel für Noldes kraftvoll, fesselnde Landschaftsdarstellung in seiner fulminanten Aquarelltechnik**
- **Seine Marschlandschaften mit den hohen, bildfüllenden Himmeln zählen zu den gefragtesten Motiven**
- **Dargestellt ist der Blick von Noldes Anwesen auf das benachbarte Bauernhaus „Hülltoft Hof“ in Seebüll**



Ein bewegtes Leben

Als viertes von fünf Kindern wächst der junge Emil Hansen in einer alteingesessenen Bauernfamilie im Dorf Nolde in Nord-Schleswig auf. Er möchte Künstler werden und findet mit dem dies ablehnenden Vater den Kompromiss, in Flensburg eine Lehre zum Holzschnitzer und Möbelzeichner zu machen. Zugleich bildet er sich an der dortigen Kunstgewerbeschule weiter. Nach Wanderjahren bekommt der junge Mann 1892 eine Anstellung als Zeichen- und Kunstgewerbe-Lehrer in St. Gallen. Dort hat er großen finanziellen Erfolg mit der selbst verlegten Auflage humorvoll gezeichneter Postkarten. Das kleine Vermögen, das er hiermit verdient, sichert ihm für mehrere Jahre ein Dasein als selbständiger Künstler.

Emil Hansen bildet sich in den Zentren der Kunst fort: In München wird er 1898 an der Akademie zwar abgelehnt, besucht dann aber die private Malschule Adolf Hölzels. 1899 reist er für neun Monate nach Paris, besucht Kurse in der Académie Julian, bildet sich in den Museen an Altmeistern fort und ist beeindruckt von den Werken Eduard Manets und Edgar Degas'. Ab 1902, anlässlich der Hochzeit mit der Dänin Ada Vilstrup, legt er seinen Geburtsnamen ab und nennt sich nach seinem Heimatort „Emil Nolde“.

Das Paar lebt überwiegend auf der damals zu Preußen gehörenden Ostsee-Insel Alsen, verbringt die Winter jedoch weitgehend in Berlin. Hier sieht er Werke von Paul Gauguin und Vincent van Gogh, die ihn in seiner Hinwendung zur Malerei der reinen Farbe bestärken. Nolde nimmt inzwischen an zahlreichen Ausstellungen teil, aber seine mit der Zeit immer schwieriger gewordene finanzielle Situation konsolidiert sich nur langsam. Vorübergehend wird er Mitglied der Künstlergruppe „Brücke“. Nach einem Streit mit Max Liebermann endet auch seine kurze Mitgliedschaft in der Berliner Sezession mit einem Bruch. Emil Nolde folgt Georg Tappert 1910 in die „Neue Sezession“. Zu dieser Zeit wird er in weiten Kreisen der Kunstwelt bekannt und gilt Kennern als einer der führenden deutschen Expressionisten. 1913 begleitet der Maler gemeinsam mit seiner Frau für sechs Monate eine Expedition nach Deutsch-Neu-Guinea; diese Reise eröffnet ihm einen neuen Themenkreis. Drei Jahre später zieht das Paar auf die Nordsee-Seite Schlesiens, in die deutsch-dänische Grenzregion, die nach dem Krieg Dänemark zugeschlagen wird. Emil Nolde entscheidet sich, die dänische Staatsangehörigkeit seiner Frau anzunehmen, die er für den Rest seines Lebens behalten wird.

Im Laufe der 1920er Jahre wird Emil Nolde einer der bekanntesten und bestbezahlten Künstler Deutschlands. Zu seinem 60. Geburtstag, 1927, wird in Dresden eine große Retrospektive mit 433 seiner Werke ausgerichtet, die anschließend in weiteren Städten präsentiert wird. Noldes Kunst wird von allen führenden Museen im Deutschen Reich und von vielen modern ausgerichteten Sammlern angekauft. Nolde wird Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und bekommt von der Universität Kiel eine Ehrendoktorwürde verliehen. Er gilt – und sieht sich selbst – als der urdeutsche, nordische Maler, der mit seiner kraftvollen Kunst das frühe 20. Jahrhundert prägt.

Aus dieser Höhe fällt er tief, als das Kunst-Diktat der Nationalsozialisten seine Werke 1937 als „entartet“ brandmarkt und ihm 1941 ein Berufsverbot auferlegt. Nolde zieht sich in sein in den 1920er Jahren gebautes Haus „Seebüll“ zurück; er malt viele kleinformatige Aquarelle, die er selbst „ungemalte Bilder“ nennt.

Nach dem Krieg kann Emil Nolde nahtlos an seine große Karriere der 1920er und frühen 1930er Jahre anschließen und beeinflusst auch die Nachkriegsmoderne. Er wird national und international in Museen ausgestellt, erhält zahlreiche Ehrungen und Auszeichnungen, ist mehrfach auf der Biennale von Venedig vertreten und auch auf der „documenta 1“, 1955. 1956 stirbt Emil Nolde in Seebüll.

Der Himmel über der weiten Landschaft seiner Heimat lieferte Emil Nolde die wunderbarsten Vorlagen für seine Aquarelle.

Hülltoft Hof

Unter dem hohen, weiten Himmel, an dem sich dunkle Wolken auftürmen, erstreckt sich die Ebene der Marschlandschaft. Im summarisch, als grüner Streifen gemalten Land stehen ein rotes Haus mit tief herunter gezogenem Dach und ein kleineres Nebengebäude. Die Gebäude sind aus der Bildmitte etwas zur rechten Bildseite hin verschoben. Mit minimalen Mitteln schafft Emil Nolde es, die Topographie zu schildern: Die durchgezogene Linie, parallel zum Horizont und zum unterem Bildrand verlaufend, wirkt als Zuweg zum Gehöft. Zum rechten Bildrand hin, dort wo Buschwerk an das Haus anschließt, fällt diese Linie ab. Das Haus steht also am Rand einer Senke. Auch am linken Bildrand, auf Höhe der Horizontlinie deutet eine dunklere Betonung vielleicht einen Wald in der Ferne an.

Und über dieser minimal akzentuierten Weite steht der phantastische Himmel. Eine Wolkenballung in tiefdunklem Schwarzblau und mittlerem Blau schwebt vor dem hellblauen und goldgelben Abendhimmel. Wirklich bedrohlich wirkt die Stimmung nicht. Der goldene Streifen am Horizont, der auch die dunklen Wolken rahmt, suggeriert eher eine friedvolle Stimmung. Die drohenden Wolken werden weiterziehen.

Der Himmel über der weiten Landschaft seiner Heimat lieferte Emil Nolde die wunderbarsten Vorlagen für seine Aquarelle. Die sich ständig wandelnde Vielfarbigkeit der Wolkenbilder konnte er von seinem Atelier in Seebüll aus ständig beobachten. Dieses Aquarell zeigt den Hülltoft Hof, der südlich von Seebüll in Sichtweite gelegen ist. Mit seinen markanten weißen Toren hat Emil Nolde ihn häufig als Motiv gewählt. In diesem von der Stiftung Seebüll auf die Zeit um 1935 datierten, farbfrischen Blatt ist deutlich, dass das Motiv des Hofes vor allem dazu dient, die Maßstäblichkeit der Weite und Größe des Marschlandes zu verdeutlichen – und im Hinblick darauf vielleicht auch die relative Bedeutungslosigkeit des menschlichen Seins.





” Wenn der Baum im Herbst die Blätter fallen läßt, dann schaut man dem zu und segnet den Willen der Natur. Denn die Kraft stirbt nicht, und im Frühling ersteht ein neuer grüner Zauber.

Paula Modersohn-Becker

4

PAULA MODERSOHN- BECKER

1876 DRESDEN
1907 WORPSWEDE

Birkenstämme vor rotem Gehöft. Um 1901.
Öl auf Malkarton. 56 x 41 cm. Monogrammiert
unten rechts: P.M-B. Verso zum Teil
unleserlich bezeichnet (verblasst): ... Paula
Modersohn Becker 9.V.20 O. Modersohn.
Rahmen.

Dem Werk liegt ein Zertifikat von
Prof. Dr. Günter Busch, Bremen, vom
8. Mai 1990 bei.

Provenienz:

- Galerie Bertram, Bremen 1990
- Privatsammlung Hessen

Ausstellungen:

- Galerie Bertram, Bremen 1990

Literatur:

- Busch, Günther/Werner, Wolfgang (Hrsg.):
Paula Modersohn-Becker, 1876-1907 – Werk-
verzeichnis der Gemälde, Bd. II, München
1998, WVZ.-Nr. 255, Abb. (hier mit leicht ab-
weichenden Maßangaben)
- Ausst.-Kat. Paula Modersohn-Becker, Galerie
Bertram, Bremen 1990, S. 35, Abb.

€ 70.000 – 100.000

\$ 74.900 – 107.000

- Die weißen Birkenstämme und roten Gehöfte sind charakteristische Merkmale der Worpsweder Landschaft
- Die neu gewonnenen künstlerischen Eindrücke aus ihrem ersten Parisaufenthalt im Jahr 1900 verarbeitet die Künstlerin in ihren Bildern
- Entstanden im Jahr der Hochzeit mit Otto Modersohn, die zeitgleich eine Phase großer Schaffenskraft war



Die künstlerische Entwicklung zwischen Worpswede und Paris

Paula Becker stammt aus einer kultivierten aber nicht sehr wohlhabenden Familie. Als drittes von sieben Kindern besucht sie, dem Willen ihres Vaters folgend, ein Lehrerinnen-Seminar, handelt aber aus, dass sie nebenher privaten Malunterricht nehmen darf. Denn bereits bei einem halbjährigen England-Aufenthalt hat die 16-jährige Paula Becker ihre Leidenschaft für das Zeichnen und Malen entdeckt und intensiven ersten Unterricht nehmen können.

Nach beendeter Ausbildung ermöglichen die Eltern und Verwandte in Berlin der jungen Frau ihre künstlerischen Studien an der Malerschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen fortzusetzen.

Durch eine kleine Erbschaft kann Paula Becker ab 1898, ihre künstlerische Ausbildung alleine vorantreiben. Sie nimmt Malunterricht bei Fritz Mackensen in Worpswede und kommt so in Kontakt zu den dortigen Künstlern, wie Otto Modersohn, Heinrich Vogeler und Fritz Overbeck. Nach einer ersten Ausstellungsbeteiligung mit zwei Gemälden in der Bremer Kunsthalle, die sehr negativ kritisiert wurde, geht Paula Becker 1900 zum ersten Mal nach Paris. Hier sammelt sie ein halbes Jahr lang intensive Eindrücke in den Museen, studiert an der privaten Académie Colarossi und setzt sich intensiv mit Werken Paul Cézannes und der Künstlergruppe Nabis auseinander. Nach ihrer Rückkehr nach Worpswede heiratet Paula Becker 1901 den verwitweten Otto Modersohn und nimmt den Doppelnamen Modersohn-Becker an. Aber Paris bleibt ihre zweite Heimat. Immer wieder (1903, 1905, 1906) zieht es die junge Malerin aus dem abgeschiedenen, bäuerlichen Worpswede in die quirlige Metropole Paris. Sie belegt Kurse an der Académie Julian und an der École des Beaux Arts, ist am künstlerischen Puls der Zeit und setzt sich mit Werken Paul Gauguins aber auch mit japanischen Holzschnitten auseinander. 1907 stirbt Paula Modersohn-Becker mit 31 Jahren nach der Geburt ihrer Tochter in Worpswede.

Birkenstämme vor rotem Gehöft

Einen bemerkenswert engen Winkel hat die Malerin als Bildausschnitt gewählt.

Vor einer roten, den Bildhintergrund weitgehend verstellenden Mauer stehen drei Birken dominierend nah im Vordergrund. Fuß und Stamm der Bäume sind sichtbar, nicht aber ihre Krone. Nur ein paar wenige Blätter sind am oberen Bildrand zu erkennen. Der rot-braun-grau getönte Boden des Geländes fällt zum rechten Bildrand hin ab. Grüne und gelbe Flecken deuten ganz summarisch auf

Vegetation hin. Die Szenerie wird im Hintergrund durch ein ebenfalls rotes aber heller getöntes Haus, mit erkennbarem Dach und Sprossenfenstern, abgeschlossen. Davor, im Mittelgrund stehen drei weitere Birkenstämme mit etwas mehr Grün. Ein hellgrauer, milchiger Himmel ist am oberen Bildrand die hellste Partie des Gemäldes, die die Komposition keilförmig abschließt.

Wie Gitterstäbe versperrten die vorderen Stämme den Zugang zu dem Ort, der partiell vage bleibt. Wo genau verläuft die Grenze zwischen dem rötlichen Erdboden und der dunkelroten Mauer? Handelt es sich hierbei vielleicht doch um die Giebelwand eines Gebäudes, dessen Ecke durch den mittleren Birkenstamm verdeckt wird? Der zur Seite abfallende Boden des Geländes steigert die optische Unsicherheit. Durch den fehlenden festen Halt, die gedämpften, schattenlosen Lichtverhältnisse und den begrenzten und versperrten Bildausschnitt ist diesem Gemälde Paula Modersohn-Beckers eine ganz intensive Atmosphäre eigen.

„Immer wieder zieht es die junge Malerin aus dem abgeschiedenen, bäuerlichen Worpswede in die quirlige Metropole Paris.“

Atmosphärische Landschaftsdarstellungen

„In allerletzter Zeit denke ich wieder ganz intensiv [sic] an meine Kunst und ich glaube es geht vorwärts in mir. Sogar bekomme ich, glaube ich ein Verhältnis zur Sonne. Nicht zu der Sonne, die alles teilt und überall Schatten

hinsetzt und das Bild in tausend Teile zerpfückt, sondern zu der Sonne, die brütet und die Dinge grau macht und schwer und sie alle in dieser grauen Schwere verbindet, auf daß sie eines sind.“ (zit. nach der Webseite der Paula-Modersohn-Becker-Stiftung: www.pmb-stiftung.de/biographie.html) schreibt Paula Becker einige Tage vor ihrer Hochzeit, am 13.5.1901 an Clara Rilke-Westhoff.

Um 1901 wird das vorliegende Gemälde datiert. Nach ihrem ersten Paris-Aufenthalt ist Paula Modersohn-Becker zurück im provinziell ländlichen Worpswede. In ihrer Arbeit verbindet Sie die abstrahierende, flächige Malweise, die sie in der französischen Metropole, speziell durch die Künstler des Nabis-Kreises kennenlernte mit den Themen ihrer direkten Umgebung. In dieser Zeit malt Paula überwiegend Landschaften. Die säulenhaften, angeschnittenen und so abstrakt gesehenen Birkenstämme sind ein häufig wiederkehrendes Motiv in ihren Arbeiten. Die flächenhafte Wiedergabe von Architektur, Erdboden und Himmel reduziert diese ganz auf die Farbe. Die erzielte Gleichwertigkeit der Bildelemente steigert die Atmosphäre auf subtile Art.

Besonders deutlich wird dies im Vergleich mit dem Gemälde „Birkenstämme vor roter Hauswand“ (WVZ 257, ebenfalls auf 1901 datiert) in der Paula-Modersohn-Becker-Stiftung. Hier entscheidet sich die Künstlerin für einen engeren Bildausschnitt, verzichtet aber ganz auf den Himmel und zeigt die Architektur wesentlich räumlicher. Das Aufeinander treffen der abstrakten Farbflächen, das in unserem Gemälde Thema ist, fehlt dort. Das vorliegende Gemälde steht exemplarisch für die Sonderrolle, die Paula Modersohn-Becker in den Anfängen des deutschen Expressionismus spielt.



Paula Modersohn-Becker

5 HEINRICH MARIA DAVRING- HAUSEN

1894 AACHEN
1970 CAGNES-SUR-MER

- Solitär von musealer Qualität
- Im Jahr 1925 Teil der wegweisenden und namensgebenden Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in der Städtischen Kunsthalle, Mannheim sowie mit beeindruckender weiterer Ausstellungshistorie
- Markfrische Arbeit aus langjährigem Privatbesitz von starker räumlicher Dynamik

Stillleben mit Ball. 1923. Öl und Sand auf Leinwand. 71 x 70 cm. Signiert und datiert unten rechts: Davring 23. Rahmen.

Provenienz:

- Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:

- Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München 1925
- Städtische Kunsthalle, Mannheim 1925
- Sächsischer Kunstverein, Dresden/ Städtisches Museum Kunsthütte zu Chemnitz, 1925/26
- Museumsverein Aachen, 1926
- Galerie am Rhein, Köln 1971
- Städtisches Suermondt-Museum, Aachen 1972
- Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988/89
- Leopold-Hoesch-Museum, Düren 1995/96
- Orangerie und Otto-Dix-Haus, Gera 1996

Literatur:

- Eimert, Dorothea: Heinrich Maria Davringhausen, 1894-1970 – Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, WVZ.-Nr. 165, Abb.
- Ausst.-Kat. H. M. Davringhausen, Alexander Kanoldt, Carlo Mense, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München 1925, Kat.-Nr. 2, Abb.
- Ausst.-Kat. Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Städtische Kunsthalle, Mannheim 1925, Kat.-Nr. 14
- Ausst.-Kat. Die Neue Sachlichkeit – Ausschnitt aus der deutschen Malerei seit dem Expressionismus, Sächsischer Kunstverein, Dresden/Städtisches Museum Kunsthütte zu Chemnitz, 1925/26, Kat.-Nr. 12
- Jakob, P.: Heinrich M. Davringhausen. Zur Ausstellung im Suermondt-Museum, in: Echo der Gegenwart, 17.4.1926, o. S.
- Ausst.-Kat. Heinrich M. Davringhausen. April-Ausstellung 1926, Museumsverein Aachen 1926, Kat.-Nr. 11
- Ausst.-Kat. Heinrich Maria Davringhausen (1894-1970). Gemälde 1912-1960, Städtisches Suermondt-Museum, Aachen 1972, Kat.-Nr. 29
- Heusinger von Waldegg, Joachim: Leo Breuer und Heinrich Maria Davringhausen – Zwei rheinische Maler, in: Das Rheinische Landesmuseum Bonn, H. 2, 1977, S. 25-28
- Ausst.-Kat. Stationen der Moderne, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988/89, Kat.-Nr. 6/5, S. 226, Abb.

€ 70.000 – 100.000
\$ 74.900 – 107.000



Die Magie des Alltäglichen

Der Themenkreis von Heinrich Maria Davringhausen hat einen weiten Radius: Portraits (die ersten um 1916 malte er im Neusachlichen Stil), Stillleben und auch Landschaften. Das „Stillleben mit Ball“ von 1923, findet seine Entsprechung in einer Reihe von Stillleben, die nach den beeindruckenden Gemälden wie „Der General“, 1917 (Rheinisches Landesmuseum, Bonn) oder „Der Lustmörder“, 1917 (Neue Pinakothek, München) oder „Der Träumer“, 1919 (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt) entstanden sind. Sie alle thematisieren die psychologische Ebene des Zeitgeschehens und zeigen Davringhausens Vorliebe für Ungewohntes und Schockierendes – dargestellt mit erschreckender Präzision, zudem mit eleganter Beherrschung der Mittel, was die magische Wirkung des Dargestellten unterstreicht. Die Eroberung des Bildraumes ist ständige Herausforderung in den Werken des Malers Davringhausen. In wechselndem Sprachvokabular hat er in den verschiedenen Stilperioden seine Raum- und Zeitvorstellungen formuliert, hat Visionen von der Allgegenwart des Nichtsichtbaren, des Unendlichen, des Überwirklichen in seine Gemälde inkorporiert.



Heinrich Maria Davringhausen,
Stillleben mit Bauklötzen

Eine tragische Odyssee

Ab 1919 begibt sich Davringhausen von Berlin, wo ihm als Maler hohe Anerkennung zuteilgeworden ist, nach München, wo er in der Galerie Hans Goltz seine erste Einzelausstellung beschickt und seinen neuen Stil der Neuen Sachlichkeit präsentiert. Gemeinsam mit Carlo Mense, Georg Schrimpf und Alexander Kanoldt bilden sie die Münchner Gruppe der Neuen Sachlichkeit. In der Galerie Hans Goltz lernt Davringhausen durch eine Zeit-

schrift die italienische „Pittura Metafisica“ kennen, deren Grundsätze er aber bereits in seinen Werken verbildlicht hatte und deren Richtung lediglich seine Bildneuerungen bestätigt. Das „Stillleben mit Ball“ malt er 1923 in der Hochphase seines kreativen schöpferischen Tuns, bevor er für ein Jahr nach Toledo geht, um seine Bildsprache zu vervollkommen. Mit seiner jüdischstämmigen Frau und den beiden Töchtern emigriert er 1933 zunächst auf die Balearen. Nach dem Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges, 1936, flüchtet die Familie zunächst nach Paris, dann nach Ascona; dann – ihre beiden Töchter in der Schweiz in Sicherheit zurücklassend – wieder nach Paris und nach Südfrankreich und anschließend in die verschiedenen Departements von Frankreich. Viele Kunstwerke sind in der nationalsozialistischen Zeit verschwunden, verbrannt, zerstört worden – etwa an die 160 Gemälde, dazu noch zwei Mappen mit Grafiken. In Haut de Cagnes finden er und seine Frau Lore schließlich eine Bleibe, wo er ein bemerkenswert umfangreiches Spätwerk schafft.

Stillleben mit Ball

Davringhausen arbeitet stets – wie das „Stillleben mit Ball“ zeigt – außerordentlich bewusst mit realistischer Detailfreude und rationaler Durchdringung. Die Bedeutung der Dingwelt, die die Ausdrucksmittel der Raumbehandlung und die Erfahrungen daraus integriert, zeichnet er seit den 1920er Jahren durch Formvereinfachung und fleckenloser Farbigkeit.

Durch das Hervortreten des Raumes in einen unspektakulären Ist-Zustand scheint fließend Dagewesenes und Zukünftiges im Da-Sein erstarrt. Die augenfällige Gegenständlichkeit lässt Davringhausen zwar als Präzisionstechniker erscheinen, doch das kühle Kombinationsspiel der Kuben, kombiniert mit dem Sich-Strecken in die dritte Dimension lassen eine Doppelbödigkeit erahnen. Im Einzelnen ist alles glatt kenntlich gemacht, klar umrissen und ganz konkret hingestellt – ohne zunächst einen wirklich erkennbaren Bezug zueinander.

Die Genauigkeit, die Sachlichkeit, die Härte, die Steife, das Gezirkelte ist ohne Bezug einfach nur hingestellt. Es ist zunächst nur eine einfache Sachdarstellung erkennbar – eine radikale Sachlichkeit, Gegenständliches ist unverkennbar – jedoch wirkt das Arrangement fast aggressiv in der statischen Direktheit. Magisch mutet manches an, als ob die Dinge ihr Eigenleben herauskehren wollten. Eigentümlich magisch und zwischen Wirklichkeitsnähe kumulierend schweben die

Dinge in suggestiver Akkuratess – auch bei anderen Stillleben der 1920er Jahre. Da sitzt ein Kind im Dachstübchen mit Seifenblasen, 1922/23 (Zilcken Stiftung im Leopold-Hoesch-Museum, Düren), dann das „Stillleben mit Bauklötzen“, 1923 (Bauhaus Museum, Dessau).

Das geheime Leben der Spielzeuge, dann die parallelen seltsam magischen Dielenbohlen, die Nuten der Bretter des Tisches exakt schnurgerade gezogen, die Nuten der Bauklötze exakt gezeichnet. Eigentlich klar und nüchtern gerieren sich die Gegenstände des Bildes, auch der rote Ball erscheint bei näherem Sich-Einfühlen in die Ding- und Schattenwelt seltsam magisch und bewegt.

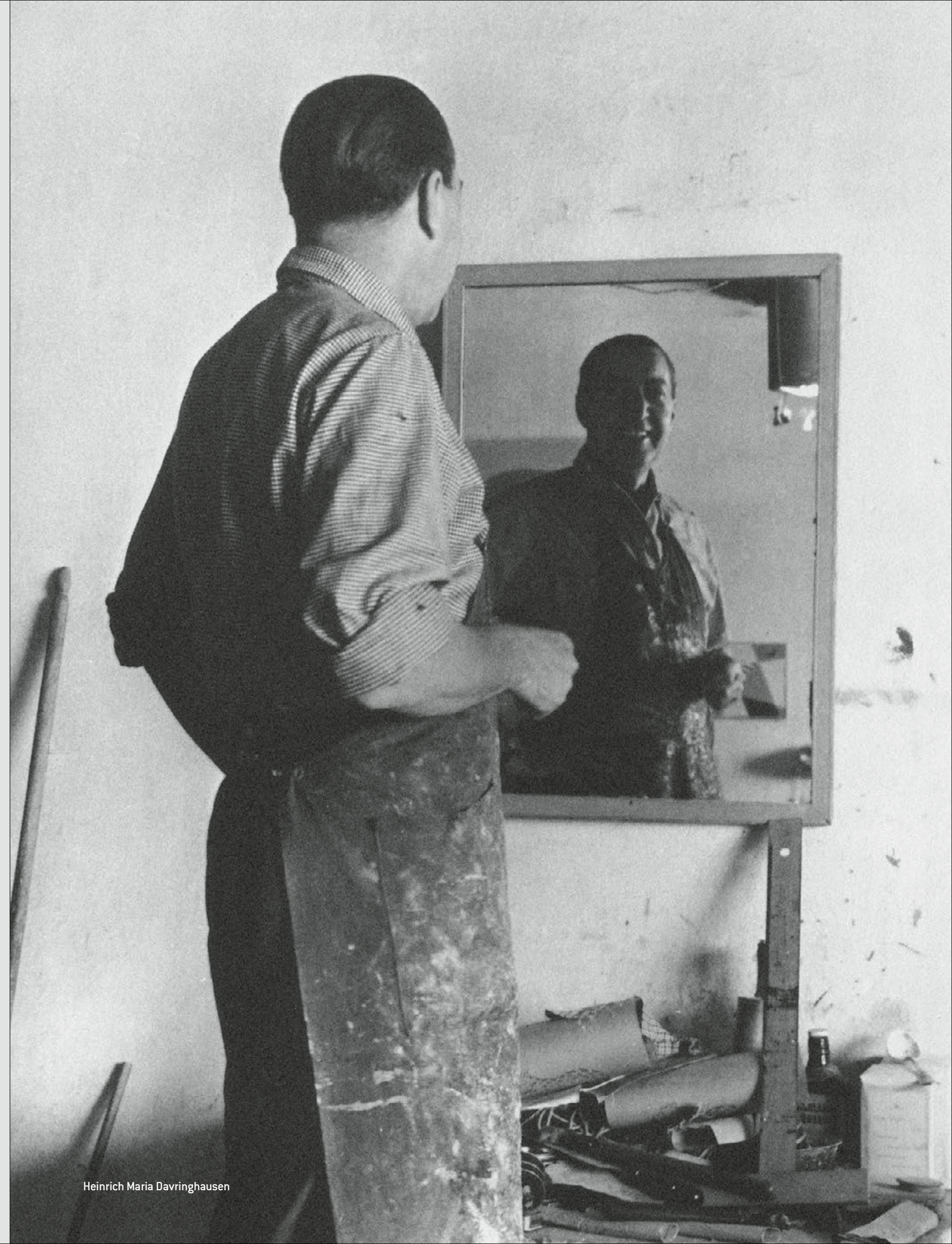
Man beachte die schnurgerade gezogenen Fugen, die die Tiefe prägnant ausformen. Dann gibt es die penibel abgesetzten Schatten der Körperflächen – ein sorgfältig ausgeführter Kontrast wie mit der Schere geschnitten. Dann beachte man den Gegensatz der Materialbeschaffenheit vom glatten Brett des Tisches, den changierenden Bretterboden im Gegensatz zur krümelig verputzten Wand, deren Farbe mit feinen Sandkörnern versetzt ist.

Dann erkennt man im Bild nicht mehr nur das Spiel von Klötzen und Spielzeugelementen, sondern das Kombinationsspiel abstrakter Formen zu Kuben, die sich in die dritte Dimension strecken und beim klar gescheiterten Zusammenstoßen der Wände erkennt man den nicht stimmigen rechten Winkel.

Es ist eine raffinierte Konstruktion einer eleganten Raumwirkung, die aus den Fugen zu brechen droht. Sie forciert kalt lächelnd die Perspektive, weicht die Nah-Form und Fern-Form untergräbt. Der räumliche Effekt – eine Methode, den Gegebenheiten eine irrationale surreale Note abzugewinnen.

Ein bewundernswerter Könnler ist Davringhausen, der eine Fläche fast unbemerkt, mit leichtem Schatten überzieht. Oder eine Farbe fleckenlos aufträgt – eine Zauberatmosphäre, eine bange Verwunschenheit, eine geniale geistreiche Erfindung.

Dr. Dorothea Eimert



Heinrich Maria Davringhausen

6
**GEORG
TAPPERT**
BERLIN 1880 – 1957

Tänzerin mit erhobenem Fächer. Ca. 1918/20.
Öl auf Pappe. Auf Holzplatte kaschiert.
85 x 59 cm. Bezeichnet verso mittig von der
Witwe des Künstlers: Tänzerin mit Fächer
von Georg Tappert ca 1918/20 Annalise
Tappert 1960. Künstlerrahmen.

Provenienz:

- Galerie Brockstedt, Hamburg (lt. Einlieferer)
- Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen:

- Galerie Flechtheim, Düsseldorf 1920
- Galerie Nierendorf, Berlin 1970
- BAT-Haus, Hamburg 1977
- Kunsthalle Emden, 1996

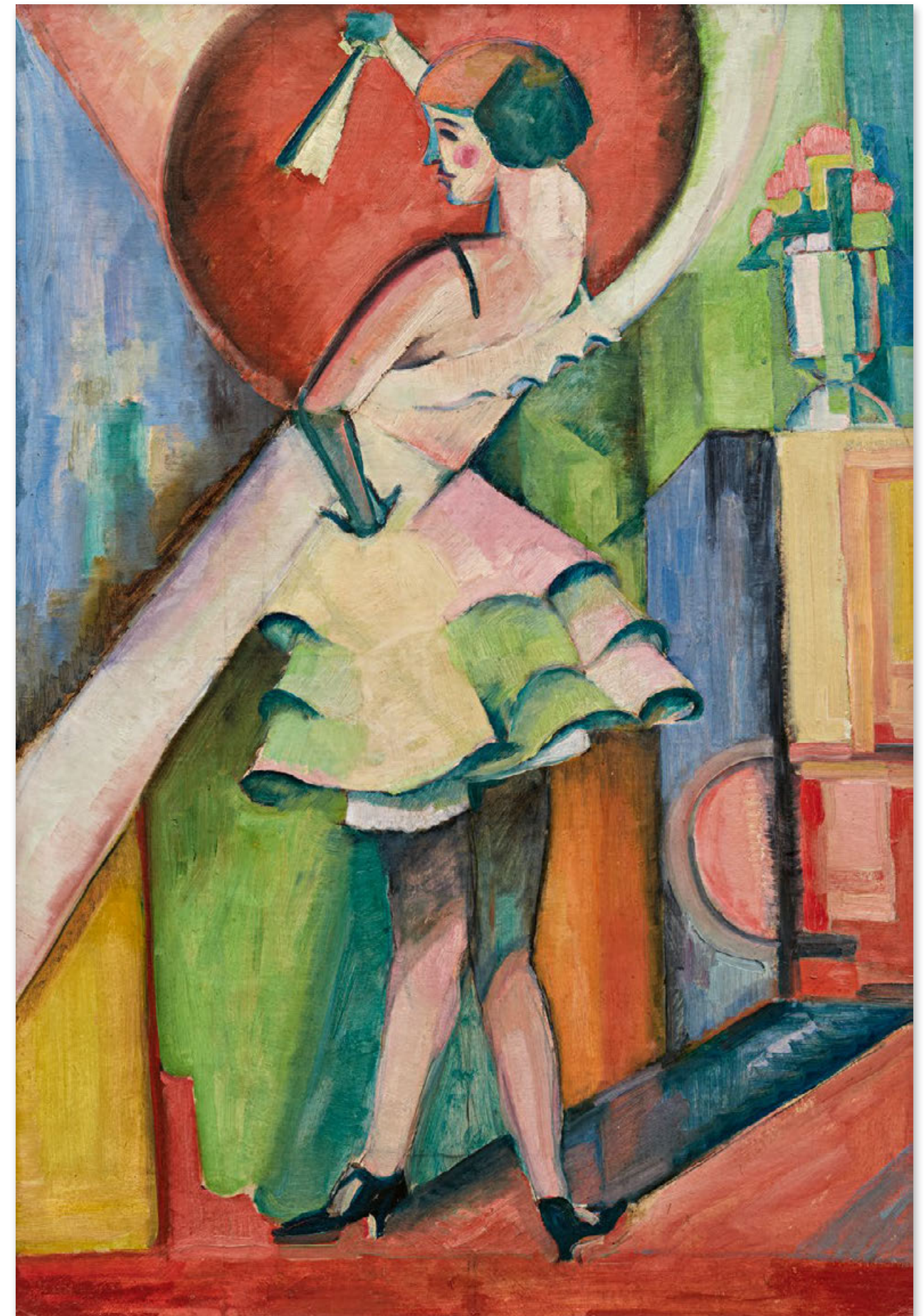
Literatur:

- Wietek, Gerhard: Georg Tappert - Ein Wegbereiter der Deutschen Moderne, München 1980, WVZ.-Nr. 205, Abb.
- Ausst.-Kat. Wilhelm Morgner, Galerie Flechtheim, Düsseldorf, 1920
- Ausst.-Kat. Georg Tappert. Deutscher Expressionist, Nürnberg 2005, Kat.-Nr. 53b, Abb. S. 99

€ 50.000 – 70.000

\$ 53.500 – 74.900

- Wichtiger Vertreter der Berliner Avantgarde und Gründungsmitglied der ‚Novembergruppe‘, der auch George Grosz, Otto Dix und Hannah Höch angehörten
- Seine Frauendarstellungen der Berliner Halbwelt der 1920er Jahre markieren den Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere
- Wunderschönes, farbindensives Werk mit deutlichen, stilistischen Bezügen zum orphischen Kubismus



Georg Tappert und die Neue Sezession

Georg Tapperts berufliches Tun war ein Dreiklang: Vor allem war er Maler und Graphiker, daneben einflussreicher Kunstpolitiker und -funktionär und – vor allem nach dem zweiten Weltkrieg – Professor und Lehrer.

Der in Berlin geborene Tappert macht zunächst eine Schneiderlehre bevor er, mit Empfehlungsschreiben von Max Liebermann und Paul Schultze-Naumburg und unterstützt von Mäzenen ein Akademisches Kunststudium in Karlsruhe absolviert. Seine erste Einzelausstellung hat der junge Künstler bereits 1905 im Kunstsalon Paul Cassirer. Liebermann – Schultze-Naumburg – Cassirer: Der Sohn eines Schneiders hat von Beginn an Talent für Kontakte und ist ein begabter Netzwerker. Dies zeigt sich deutlich in den kunstpolitischen Entwicklungen in Berlin 1910. Die inzwischen tonangebenden früheren „Rebellen“ der Berliner Sezession um Max Liebermann können mit der neuen Avantgarde der Expressionisten wenig anfangen. Als ungewöhnlich vielen jungen Künstlern, auch ihm selbst, die Teilnahme an der Sezessionsausstellung verweigert wird, wird Georg Tappert Mitinitiator der „Neuen Sezession“ und auch in den kommenden Jahren treibende organisatorische Kraft der jungen Künstler. In der „Neuen Sezession“ kommen 1911 die Künstler der „Brücke“ und des „Blauen Reiters“ zusammen; sie bereitet dem Expressionismus in Berlin eine Bühne.



Abb. 1: Georg Tappert. Tänzerin mit Fächer, ca. 1921–1922. Tuschfeder und Pastellkreide auf Pergamentpapier.

Neben seinem kunstpolitischen Engagement stellt Georg Tappert in den avantgardistischen Ausstellungen der 1910er Jahre aus und erfüllt mehrere feste Lehraufträge. Nach dem ersten Weltkrieg ist er Mitinitiator der „Novembergruppe“ und erhält 1921 eine Professur an der „Staatlichen Kunstschule Berlin“ an der er schon seit Jahren gelehrt hat. Unter den Nationalsozialisten verliert Georg Tappert die Lehr- und Berufserlaubnis. Seine Arbeiten gelten als „entartet“ und ein großer Teil seines Werkes wird 1944 im Krieg zerstört. Um diese Zeit stellt Georg Tappert die eigene Kunstproduktion ein und widmet sich nach dem Krieg dem Wiederaufbau und der Weiterentwicklung der Berliner Hochschule für Kunst- und Musikpädagogik. Georg Tapperts eigenes Werk wird erst Jahre nach seinem Tod 1957 wiederentdeckt und mit umfangreichen retrospektiven Ausstellungen im In- und Ausland gewürdigt.

Tänzerin mit erhobenem Fächer

Eine Tänzerin steht an der Bühnen-Rampe. Die Figur mit dem dachziegelartig gerüschten Rock steht im Kontrapost mit keck in die Seite aufgestütztem linken Arm und erhobener Rechten in der sie einen zusammengeklappten Fächer hält. Sie schaut in das im Bild nicht sichtbare Publikum. Der Standort des Betrachters ist „back-stage“, hinter ihr auf der Bühne. Am rechten Bildrand ist ein vasenartiges Art-Deko Objekt zu erkennen, das den Treppenaufgang flankiert. Starkes Scheinwerferlicht bestimmt die Szene. Ein weißer, gebündelter Strahl kommt von links und trifft den Körper der jungen Frau, ohne aber ihren linken Arm zu streifen, der auf dieser vom Publikum abgewendeten Seite dunkel verschattet ist. Auch die Nase und Partien des Halses werden in dieser Ansicht nicht vom starken Licht erfasst. Dominant in diesem kaleidoskopartigen, fröhlich bunten Revue-Gemälde ist die rote Scheinwerferlicht-Scheibe, die den Kopf, Brust, (Ober-)Arme und den Fächer hinterfängt.

Theater, Revue und Kabaret im Berlin der Nachkriegszeit

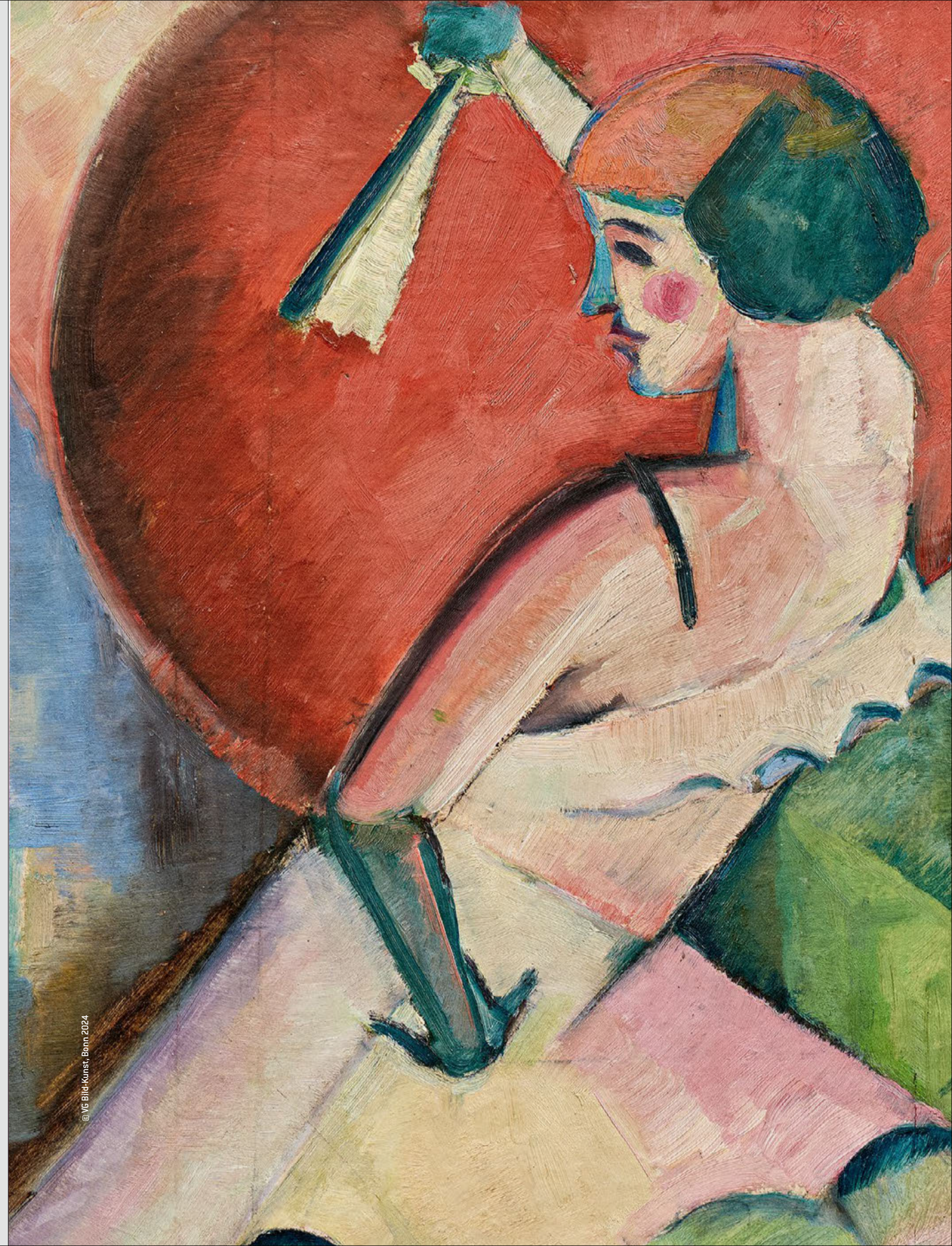
Die Frauen in den Berliner Theatern, Revuen und Kabarets vor und nach dem ersten Weltkrieg sind das zentrale Thema der Kunstwerke Georg Tapperts. Zunächst ist seine Darstellungsweise stark beeinflusst von Paul Gauguin, Henri Matisse und auch Edvard Munch. Nach dem ersten Weltkrieg setzt Tappert sich dann intensiv mit den Stilrichtungen des Kubismus und Futurismus auseinander, die er in theoretischen, schriftlichen Zeugnissen ablehnt, jedoch experimentell in seinem Werk verarbeitet.

Dabei verbindet er diese zeitgenössischen Strömungen mit dem Orphismus Robert Delaunays, der das Licht als Farbe und die Wirkung des Farbspektrums malerisch gestaltete.

Das vorliegende Gemälde ist ein ganz typisches, koloristisch ungemein reizvolles Werk aus dieser Phase nach dem ersten Weltkrieg und wurde als solches in wichtigen Ausstellungen exemplarisch präsentiert. Es ist eine Vorarbeit zu diesem Bild in Pastell/Mischtechnik bekannt (vgl. Abb. 1) und Georg Tappert hat dieses besonders reizvolle Motiv auch als Radierung umgesetzt (vgl. Abb. 2).



Abb. 2: Georg Tappert. Tänzerin mit erhobenem Fächer, 1923-24. Radierung.



7 JOHANNES MOLZAHN

1892 DUISBURG
1965 MÜNCHEN

- Eindrucksvolles Beispiel für Molzahns Meisterschaft in multiperspektivischer Gestaltung
- Marktfrische Arbeit aus dem Nachlass des Künstlers
- Charakteristisches Gemälde in attraktiver Farbigkeit

„The Fable of the Contorsionist II“. 1947. Öl auf Leinwand. 124 x 101,5 cm. Signiert und datiert unten links: Johs Molzahn 47. Bezeichnet und betitelt verso unten links: JOHANNES MOLZAHN 1947 NEW YORK „THE FABLE OF THE CONTORSIONIST II“. Darüber nummeriert: 37. Rahmen.

Das Werk ist im fragmentarischen Gemälde-Inventar von Loretto Molzahn unter der Nummer 37 aufgeführt.

Wir danken dem Johannes-Molzahn-Centrum, Kassel für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:

- Nachlass Molzahn
- Loretto Molzahn (zweite Frau des Künstlers), München
- Privatsammlung Hessen

Ausstellungen:

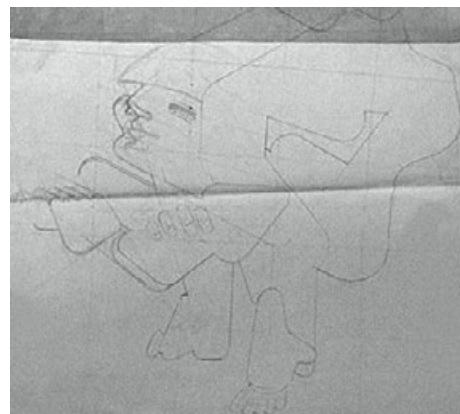
- Galerie nächst St. Stephan, Wien 1973
- Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1973, Nr. 38

Literatur:

- Gries, Christian: Johannes Molzahn (1892-1965) und der ‚Kampf um die Kunst‘ in Deutschland der Weimarer Republik (Anhang: Werkverzeichnis der Gemälde von Johannes Molzahn), Diss. Universität Augsburg 1996, WZ.-Nr. 275 A
- Ausst.-Kat. Johannes Molzahn. Gemälde und Grafik, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1973, Nr. 38

€ 20.000 – 30.000

\$ 21.400 – 32.100



Johannes Molzahn, Vorstudie

Von Breslau nach Chicago

Von den Nationalsozialisten diffamiert und aus der Breslauer Kunstakademie entlassen, emigriert Johannes Molzahn 1938 in die USA. Von Seattle zieht er 1941 nach New York, wo er bis zu seiner Berufung ans „Kleine Bauhaus“, die New School of Design in Chicago, im Jahr 1943 lebt. 1943 entsteht ein erstes Werk mit dem Titel „The Fable of the Contorsionist“. Bei seiner Rückkehr nach New York, 1947, wohin er als Dozent an die New School for Research berufen wird, greift er in der „Fabel des Kontorsionisten bzw. der Kontorsionistin II“ Titel und Thematik wieder auf. Diese kontinuierliche Beschäftigung mit Bildthemen, die sich in Variationen weiterentwickeln, ist typisch für sein Werk und seine Arbeitsweise.

Spiritualität in Bewegung

In unterschiedlichem Grad der Kontorsion (lat. contortio, ‚Drehung, Windung‘) ziehen sich die umgangssprachlich auch als „Schlangenmenschen“ bekannten, namensgebenden Protagonistinnen und Protagonisten über die Bildfläche. Insgesamt gibt es fünf dieser chiffreartig ausgestalteten Wesen, deren Körper jeweils s-förmig durchbrochen den Blick auf den Hintergrund freigeben und deren Wesenhaftigkeit sich nur aus angedeuteten Gesichtern, Füßen und Händen ergibt. In verschiedene Richtungen strebend, unterstreichen sie den dynamischen Charakter der übrigen Bildkomposition, die durch Architekturfragmente und Reflexionen ohne eindeutigen Fluchtpunkt gekennzeichnet ist. Es ist anzunehmen, dass Molzahn hier seine neue und alte Heimat und Wirkungsstätte New York ins Bild setzt. Die Wolkenkratzer Manhattans, die Spiegelungen und Lichtreflexe in der Oberfläche der Fenster werden zum dynamisch-konstruktiven Bildgerüst, mit dem die abstrahierten Figuren verschmelzen. Am unteren Bildrand befindet sich eine mittig gefaltete Papierbahn, auf die in kunstvollen Lettern die Aufschrift „armariolo in antisma“ gedruckt ist. In dieser häufig gebrauchten Wendung – sie taucht in insgesamt 13 seiner Bilder auf – führt Molzahn eine kontinuierliche Beschäftigung mit dem Werk der hochmittelalterlichen Mystikerin Hadewijch fort, deren Visionen seine eigene Spiritualität und damit auch sein Werk prägen. Im XXIX. Brief schreibt Hadewijch: „Armariolo heißt das Innerste der Ader des Herzens, womit man liebt; und Antisma heißt das Innerste des Geistes, womit man lebt und voller Empfindung ist in ernsthafter Bemühung.“ Die (Nächsten-)Liebe in der geistigen Tätigkeit und die Weitergabe dieses Prinzips in der Lehre lassen sich mit der neu aufgenommenen Tätigkeit in Verbindung bringen, in ihnen zeigt sich eine Art programmatische Selbstvergewisserung.



- Wunderschöne, subtile Paardarstellung aus dem Frühwerk des Künstlers
- Seit den 1960er Jahren in familiärem Privatbesitz und erstmalig auf dem Kunstmarkt angeboten
- Mit wenigen Strichen und Bildelementen gelingt Polke eine erstaunlich intime und erzählerisch dichte Komposition

Ohne Titel. 1968. Aquarell und Sprühfarbe auf Velin. 95 x 63 cm. Signiert unten rechts: S. Polke (leicht verblasst). Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Das Werk ist bei dem Estate of Sigmar Polke, Köln, registriert.

Provenienz:

- Privatsammlung Johannes Brus (direkt vom Künstler 1969)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (durch Schenkung Mitte 1970er Jahre)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (durch Schenkung 2010)

€ 60.000 – 80.000
\$ 64.200 – 85.600

Polkes Frühwerk – Konsumkritik mit Augenzwinkern

Sigmar Polke zählt zu den einflussreichsten deutschen Nachkriegskünstlern, dessen Werk junge Kunstschaaffende bis heute inspiriert. Witz und hintergründige Ironie, aber auch Kritik an gesellschaftlichen Bedingungen sind für seine Arbeiten charakteristisch. Polkes umfangreiches Oeuvre umfasst Malerei, Arbeiten auf Papier, Fotografie, Film, Objekte und Grafik. Sein experimenteller Umgang mit unterschiedlichen Medien und Materialien macht ihn zu einem unkonventionellen und international gefragten Künstler.

Im Oeuvre Sigmar Polkes nehmen die Arbeiten auf Papier einen breiten Raum ein. Sehr bekannt sind seine Kugelschreiberarbeiten, die ihren Beginn in den 1960er Jahren finden und oftmals Motive aus der Warenwelt der Konsumgesellschaft zeigen: Gebäck, Würstchen, Pralinen, Sekt oder Socken beispielsweise.

Zum Teil aquarelliert der Künstler die Kugelschreiberzeichnungen auch sparsam und vergrößert das Format. Manche Blätter stehen für sich selber, andere bereiten Bildideen und Konzepte für größere Arbeiten vor. Es ist die Zeit, in der Polke zusammen mit Gerhard Richter, Konrad Lueg und Martin Kuttner 1963 die künstlerische Bewegung des „Kapitalistischen Realismus“ gründet, die als Antwort auf den „Sozialistischen Realismus“ gedacht ist und mit Humor sowie Ironie das bundesdeutsche Wirtschaftswunder kommentiert. Die Themen finden sich dementsprechend im Alltäglichen, der Werbung, in Zeitschriften und Comics. Anders als die amerikanische Pop Art, hinterlegt Polke seine Arbeiten mit Ironie und findet so zu einer kritischen Haltung der Konsumwelt.

Markante Paardarstellung aus den 1960er Jahren

Die angebotene Papierarbeit von 1968 entstand ein Jahr nach Polkes Abschluss an der Düsseldorfer Kunstakademie. Zwei mit wenigen Strichen dargestellte Gesichter bestimmen die Bildkomposition. Beschützend legt die rechte Person ihren Arm um die linke. Wird die Zartheit dieser Geste durch den leichten Rosaton des Armes verstärkt? Handelt es sich um ein Liebespaar? Oder vielleicht um die rührende Geste zwischen Mutter und Kind? Diese Fragen lässt der Künstler im Unklaren. Einen Kontrast zu den weichen, runden Formen bilden die geometrischen Elemente, die immer wieder in Polkes Oeuvre auftauchen. Durch die zusätzliche Kombination von zarten Pastelltöne und kräftigem Gelb und Rotbraun wird eine interessante Spannung zwischen Figuration und Abstraktion erzeugt. Die für Polke so charakteristische Verknüpfung von Widersprüchlichem und Gegensätzlichem kommt auch in der Wahl der Maltechniken zum Ausdruck: hier werden Aquarell- und Sprühfarbe spielerisch miteinander kombiniert. Diese Arbeit zeigt die Prinzipien der Polarität und des Dualismus, die sich wie ein Leitfaden durch das Werk des Künstlers ziehen.





- Vögel sind ein wiederkehrendes Motiv in Appels Oeuvre und symbolisieren für den Künstler uneingeschränkte Freiheit
- Frühes, expressives Werk das mit pastosem Pinselduktus die Grenzen zwischen Figuration und Abstraktion auslotet
- Vom Mitbegründer der berühmten Künstlergruppe CoBrA
- Zum Zeitpunkt der Entstehung wurde Appels Kunst bereits international gefeiert

Orange Bird. 1958. Öl auf Leinwand.
80 x 100 cm. Signiert und datiert unten
rechts: K. Appel '58. Rahmen.

Provenienz:

- Martha Jackson Gallery, New York (Aufkleber)
- Galerie Lambert Tegenbosch, Heusden (Aufkleber)
- Privatsammlung Belgien

€ 120.000 – 150.000
\$ 128.400 – 160.500

Gewaltvolle Gestik

Der niederländische Maler, Grafiker und Bildhauer Karel Appel erlangt weltweite Bekanntheit als Avantgardist der Nachkriegszeit und Gründungsmitglied von CoBrA, eine Künstlergruppe abstrakter Ausrichtung, die 1948 in Paris gegründet wird.

In Entsprechung der vorherrschenden abstrakten Tendenzen, vom Surrealismus und der Art brut beeinflusst, steht der vordergründige Ausdruck der Imagination im Zentrum von Appels künstlerischer Auseinandersetzung. Bestimmend für seinen Stil ist eine an der Kunst von Picasso, Matisse und Dubuffet angelehnte unmittelbare, urwüchsige Darstellungsform. Die von massiven Umwälzungen bestimmte Zeit verlangt nach der direkten, unvermittelten Umsetzung des Unterbewussten ohne die Intervention eines reflektierenden, rationalisierenden Bewusstseins. Trotzdem äußert sich das aus einem existenziellen Bedürfnis nach geistiger Freiheit aufkommende Abstraktionsbemühen nicht in einer kategorischen Ablehnung von Gegenständlichkeit. Vielmehr verwendet Appel immer Formen, die auf Gegenständen basieren. Dennoch vollzieht sich in seinem Oeuvre die Auflösung der Grenzen des Gegenstands zugunsten einer stark emotionalen Qualität, die direkt aus dem malerischen Tun, der spontanen Einwirkung auf die Materie der Farbe, der Bewältigung der Malmasse, entspringt. In seinen Kompositionen tritt die Figuration in ein spannungsvolles Wechselspiel mit dem reinen Rhythmus der Malerei, der sich mitunter in einer gewaltvollen Gestik entlädt.

„Orange Bird“

Die „Gestalt“ des Vogels im Gemälde „Orange Bird“ ergibt sich kraftvoll aus dem schöpferischen Schwung des urgewaltigen Duktus, mit dem Appel seine Leinwand überzieht. Die Bildfläche ist keinem Kompositionsprinzip unterworfen und kaum organisiert, erscheint stattdessen wie ein orchestriertes Chaos, wild und ungestüm mit Farbflecken besetzt. Die modellierende Kraft des Pinsels strukturiert die Oberfläche, hinterlässt Tropfen, Schlieren, pastose Furchen. Der Körper des Tieres entsteht als dichte Konzentration von Rottönen und hebt sich vom dunklen Hintergrund als dynamischer Bogen hervor wie ein loderner Schweif vor düsterem Himmel. Die apokalyptische Assoziation ist durchaus berechtigt, hat Karel Appel doch selbst sein Wirken in engen Bezug zu einer „barbarischen Zeit“ gesetzt. Wie die Auferstehung aus den Ruinen verbildlicht das Motiv des Aufstiegs hier Aggressivität und Brutalität als überlebensnotwendige Schaffenskraft. Die geballte Entäußerung von roher, kreativer Energie in Appels Werk kann vor dem Hintergrund der erlebten kriegsbedingten Zerstörung als Befreiungsschlag und Lebensbekenntnis betrachtet werden.

Das Gemälde „Orange Bird“ fällt in eine Werkphase, in der Appel die größten Erfolge erzielt. 1953 gelingt ihm der internationale Durchbruch als seine Werke auf der Biennale von São Paulo gezeigt und mit dem Großen Preis der Malerei ausgezeichnet werden. Öffentliche Aufträge untermauern ferner seine internationale Reichweite. So entsteht etwa 1951 ein bedeutendes Fresko für das Stedelijk Museum in Amsterdam und 1959 ein Wandbild für das UNESCO-Gebäude in Paris. Appel nimmt zudem 1959 und 1964 an der documenta in Kassel teil.





”Bildhauerei bedeutet, dass ein Künstler ein Material als Erweiterung seiner selbst benutzt und einen Dialog mit dem Material beginnt, um etwas Neues zu entdecken und zu schaffen: Poesie.

Tony Cragg

- Charakteristische Arbeit mit hohem Wiedererkennungswert
- Hochattraktive, glänzende Oberfläche, die das Auflösen der Formen unterstreicht
- Craggs Skulpturen faszinieren besonders durch ihre spektakuläre, allansichtige Raumwirkung

Points of View. 2020. Edelstahl.
Ca. 75 x 51 x 27 cm. Signiert am unteren Rand: Cragg. Daneben das Signet der Gießerei Schmäke, Düsseldorf. Auf Plinthe (2 x 41,5 x 20,5 cm).

Zu der Arbeit liegt ein Echtheitszertifikat des Künstlers vom 8. November 2023 vor.

Provenienz:
- Privatsammlung Deutschland

€ 160.000 – 220.000
\$ 171.200 – 235.400

„Wenn eine Form sich ändert, ändern sich unsere Ideen davon. Wenn sich etwa die Mimik eines Menschen ändert, wissen wir, dass sich seine Gefühle ändern. Das können wir lesen. Das ist vielleicht das einfachste Beispiel einer Beziehung von Ideen und Form. Genauso ist es, wenn wir die ganze Figur betrachten. Sie ist ein System von Signalen. Mit offenen Armen herumzulaufen, andere zu umarmen, signalisiert Zuneigung ... Was für Gesicht und Figur gilt, gilt für alle Materialien. Sonst würden wir uns für unsere Umgebung nicht so viel Mühe geben. Wir sind emotional und intellektuell mit den Formen unserer Umgebung verbunden und von ihnen abhängig.“ (Cragg, Tony, in: Ich bin jeden Tag im Atelier, Westdeutsche Zeitung, 3.4.2019)

Das Unfassbare erforschen

Die wohl bekannteste und bedeutendste Werkreihe des in Liverpool geborenen, aber mittlerweile seit fast fünf Jahrzehnten in Wuppertal ansässigen, Bildhauers Tony Cragg ist wohl seine Serie „Rational Beings“. In der Werkgruppe stellt Cragg eine faszinierende Verbindung zwischen abstrakten Formen und menschlicher Anatomie her, indem er organische Strukturen aus industriellen Materialien formt und somit die Komplexität des menschlichen Geistes und der natürlichen Welt reflektiert.

Umläuft man eines von Cragg's „Rational Beings“ fallen dem Betrachter immer wieder menschliche Silhouetten auf, die fließend ineinander übergehen, verschwinden oder sich überlagern. Was kurz zuvor noch wie eine menschliche Kinnpartie wirkt, kann wenige Augenblicke später aus einer leicht veränderten Perspektive schon als Augen- oder Stirnpartie wahrgenommen werden. Die Skulpturen Cragg's wirken dabei aber keineswegs chaotisch, sondern strahlen ganz im Gegenteil eine gewisse Natürlichkeit und mathematische Präzision aus.

Points of View

In der – den „Rational Beings“ zugehörigen - Werkreihe „Points of View“ hat Cragg die Metamorphose zwischen industriellen Materialien und anatomischen Formen meisterhaft umgesetzt. In der vorliegenden, 2020 realisierten, Arbeit verwendet Cragg eine polierte, glänzende Oberfläche, die den Kontrast zwischen organischer Form und industriellen Materialien noch stärker unterstreicht. Damit knüpft er direkt an die größte Fassung des Werkes an, die seit 2017 vor der Kunsthalle im schwedischen Malmö steht. In leuchtendem Gold gefasst, ragt Craggs dynamische Skulptur dort über 12 Meter hoch in den Himmel. Auch im Skulpturenpark „Waldfrieden“, in dem der Bildhauer seine bedeutendsten Werke versammelt hat, findet sich eine über 5 Meter hohe Version des Werks. Dass die Arbeit auch über 20 Jahre nach der ersten Präsentation im Jahr 2002 noch eine entscheidende Rolle in Craggs Oeuvre spielt, wird nicht zuletzt durch die im Jahr 2022 erfolgte Anschaffung der Stadt Monheim deutlich: 4 Millionen Euro investierte die Stadt für Kunst im neuen Stadtzentrum. Neben einem Wasser-Pavillon des Künstlers Jeppe Hein und einer Klang- und Lichtinstallation von Mischa Kuball darf sich Tony Cragg mit einer seiner „Points of View“-Skulpturen am Eingang zum neuen Stadtzentrum präsentieren.

Die Dynamik und die sinnliche Eleganz der Skulpturen von Tony Cragg, die sich gleichermaßen im offenen wie im geschlossenen Raum entfalten, erzeugen beim Betrachter immer wieder eine visuelle Entdeckerfreude und erheben Cragg zu einem der bedeutendsten lebenden Bildhauer auf dem europäischen Kontinent.



Tony Craggs Skulptur „Points of View“ auf dem Olympischen Platz in Turin

AUSSTELLUNG
TONY CRAGG.
PLEASE TOUCH!
KUNSTPALAST
DÜSSELDORF
BIS 26.5.24



11 KARL HORST HÖDICHE

1938 NÜRNBERG
2024 BERLIN

- Gilt als wichtiger Wegbereiter der ‚Neuen Figuration‘
- Frühes Hauptwerk aus einer seiner bedeutendsten Werkreihe der „Passagen“
- Die Großstadt Berlin nimmt einen entscheidenden Platz in Hödickes Oeuvre ein
- Knüpft direkt an die Konsumkritik der amerikanischen Pop Art an

Passage V. 1964. Öl auf Nessel. 150x160 cm.
Zweifach signiert verso oben rechts: Hödicke
KH Hödicke. Rahmen.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:
- High Museum of Art, Atlanta 1989-1990,
(Aufkleber)

Literatur:
- Ausst.-Kat. Art in Berlin 1815-1989, High
Museum of Art, Seattle 1990, Kat.-Nr. 70,
S. 175, Abb.

€ 35.000 – 55.000
\$ 37.450 – 58.850

Befreier der Figuration

Karl Horst Hödicke gilt heute als einer der wichtigsten Vertreter der „Neuen Figuration“. Mit seinen großformatigen, farbgewaltigen Werken leistete er einen entscheidenden Beitrag zur figurativen Malerei der Nachkriegszeit. Hödicke bildete mit seiner künstlerischen Position dabei einen Gegenpol zu der in den 1960er Jahren dominierenden Abstrakten Kunst.

Der ursprünglich in Nürnberg geborene Hödicke kommt 1957 im Alter von 19 Jahren mit seiner Familie nach Berlin. Bereits in seiner Jugend kam er in Süddeutschland vermehrt mit Werken der Gruppe „Blauer Reiter“ in Kontakt. Die strahlende Farbigkeit der Werke hatte signifikanten Einfluss auf Hödickes Entscheidung Künstler zu werden und findet sich später auch in seinem eigenen Oeuvre wieder. Die Vertreter der „Neuen Figuration“ – zu denen auch Baselitz, Immendorff und Penck gehören - beehrten mit der Rückkehr zur figürlichen Malerei gegen das in ihren Augen zu intellektuelle und verkopfte deutsche Informel auf.

Hödicke befasst sich in seinem Oeuvre inhaltlich mit dem Themenkomplex Großstadt, im speziellen mit Berlin als seinem Schaffensort. Dabei versteht er sich aber nicht als einfacher Chronist Berlins, sondern dokumentiert vielmehr Sinneseindrücke und das herrschende Lebensgefühl. Mit dynamischem Gestus fängt Hödicke verschiedenste Szenen der Großstadt ein. Dabei arbeitet er nicht nur mit dem Pinsel, sondern auch mit einer eigenen Rakeltechnik, mit der er einen zunehmend anonymen und weniger handschriftlichen Gestus schafft, der mit dem Lebensgefühl der Großstadt einhergeht.

Glanz, Gloria und Konsumkritik

Besonders eindrücklich fängt Hödicke dieses Lebensgefühl in seiner frühen Werkreihe der „Passagen“ aus den 1960er Jahren ein. In den Werken der Serie – die zu den wichtigsten Werkreihen des Künstlers gehört - zeigt Hödicke Schaufenster von Einkaufspassagen und die sich darin spiegelnde Umgebung.

Die hier zum Aufruf kommende Arbeit mit dem Titel „Passage V“ stellt sich dabei als ein besonders beeindruckendes Stück aus dieser Werkreihe dar. Dem Betrachter öffnet sich der Blick auf eine Berliner Straßenszene. Ein Auto fährt an einer nächtlichen, aber hell erleuchteten Fassade vorüber und hinterlässt mit seinen Scheinwerfern einen leuchtenden roten Streifen. Das Werk Hödickes wirkt so fast wie ein Nachtfoto mit hoher Belichtungsdauer, in dem – ganz im Sinne des Künstlers - Bewegung und Licht miteinander verschmelzen. Die Farbgebung weckt dabei Assoziationen zu den nächtlichen Stadtscenen Edward Hoppers.

Nicht nur die spiegelverkehrte Schrift, sondern auch die hier von Hödicke meisterhaft umgesetzten und für große Glasscheiben so typischen Verzerrungen, geben dem Betrachter subtile Hinweise, dass es sich bei dem gezeigten um eine Spiegelung handelt. Die „Passagen“ Hödickes knüpfen direkt an die Konsumkritik der amerikanischen Pop Art an. Im Gegensatz zum plakativen Wesen der Pop Art zeigt Hödicke jedoch keine Konsumwaren. Durch geschickt inszenierte Spiegelungen verbirgt der Künstler dem Betrachter den Blick auf die Warenauslage. Der einzelne Konsumartikel verliert sich im hektischen Wirbel aus Farb- und Lichtreflexen der Großstadt und das Sujet von Hödicke oszilliert so im Raum zwischen Form und Nichtform.

Mit der Arbeit „Passage V“ können wir ein Hauptwerk Hödickes aus einer seiner bedeutendsten Schaffensphasen anbieten. Die Arbeit von musealer Qualität überzeugt nicht nur als herausragendes Exempel für Hödickes Oeuvre, sondern ist auch unumstritten eines der relevantesten Werke aus der Anfangszeit der Neuen Figuration und steht so stellvertretend für eine Zeit, in der die figurative Malerei deutscher Künstler erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg wieder internationale Bedeutung erlangte.





”Stille ist
nicht nur die
Abwesenheit
von Lärm.

Serge Poliakoff

12 SERGE POLIAKOFF

1900 MOSKAU
1969 PARIS

- 1962 repräsentiert Poliakoff Frankreich auf der Biennale in Venedig
- Intensives Werk mit nuancierter Farbigkeit, die den Charakter eines Meditations-Objekt hat
- Die Verwendung von Sand verleiht dem Werk eine immense Plastizität und Haptik

Composition abstraite. 1962. Öl auf Leinwand.
162 x 130 cm. Signiert unten rechts: SERGE
POLIAKOFF. Modellrahmen.

Provenienz:
- Privatsammlung Deutschland

Literatur:
- Poliakoff, Alexis: Serge Poliakoff – Catalogue
Raisonné, Vol. III, 1959-1962, München 2011,
WVZ.-Nr. 62-27, Abb.

€ 180.000 – 240.000
\$ 192.600 – 256.800

Das Jahr des Umschwungs

Aus dem für Serge Poliakoff so wichtigen Jahr 1962 stammt dieses außergewöhnliche Gemälde. Der seit über 25 Jahren in Paris lebende Exil-Russe nahm 1962 die französische Staatsangehörigkeit an und noch im selben Jahr vertrat er sein neues Heimatland bei der Biennale in Venedig. Ein doppeltes Ausrufungszeichen in dieser so ereignisreichen Künstler-Vita.

Auf den ersten Blick erinnert das Gemälde an die monumentalen Formen, die Serge Poliakoff in den letzten Jahren seines Lebens schuf. Eine mächtige dunkle Fläche mit Ausbuchtungen und Einkerbungen macht sich auf dem rechteckigen Bildgrund breit und lässt dem hellen Beige nur wenig Raum.

Das Spiel der Kontraste

Wie reich wird dieser hell-dunkel Kontrast, wenn dieses Bild einige Zeit wirken darf: Die dunkle Form lässt den Aufbau aus einer Vielzahl von Elementen in Braun-, Grün-, Blau- und Grautönen erkennen – alle am dunkelsten Ende ihrer Farbskala, dazu ein sattes Schwarz am linken Bildrand.

Der Farbauftrag variiert von haptisch pastos bis durchscheinend. Auch der beige Farbwert besteht aus minimal abgestuften Tönen. Auf der rechten Seite des Gemäldes sind zwei Elemente auszumachen, die die größere helle Form bilden. So wird deutlich, dass Hell und Dunkel gleichrangig nebeneinanderstehen. Das Beige ist nicht der Hintergrund, der es im ersten Eindruck zu sein scheint. Auch der auffällige Pinselduktus an den „Begegnungslinien“ von Hell und Dunkel verstärken diese gegenseitige Präsenz. Serge Poliakoff hat in diesem Gemälde den Farben recht durchgängig Sand beigemischt, der teilweise grobkörnig auf dem Malgrund haftet. Diese Technik in Verbindung mit dem malerisch strukturierten Aufbau einzelner Formen, die eine helle, pastose Binnenzeichnung aufweisen, gibt dem Gemälde in einzelnen Partien eine immense Plastizität.

Im für Poliakoff typischen Bildaufbau lässt sich eine senkrechte Linie ausmachen, die sich von der unteren Bildkante fast bis zur oberen durchzieht. Auch in der Waagerechten verdichtet sich ein Bildzentrum: Die Oberkante des „Ausläufers“ des schwarzen Elements am linken Bildrand wird – überlagert von den nachtblauen Formen – von der Oberkante der gewinkelten dunkelbraunen Form aufgenommen. Diese Konzentration auf die Mitte hin kombiniert mit den minimalen optischen Abstufungen der unterschiedlich plastisch wirkenden Formen machen aus diesem zunächst klar strukturierten Hell-Dunkel-Gemälde ein ganz intensives Kunstwerk, das genau den Charakter eines Meditations-Objektes hat, den Serge Poliakoff seinen Werken zu geben verstand



13 GÜNTHER UECKER

1930 WENDORF

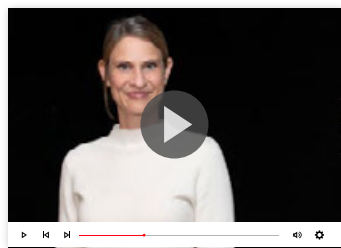
„Weisser Wind“. 1990. Eingeschlagene Nägel und weiße Farbe auf Leinwand. Auf Holz.
110 x 90 x 17,5 cm. Datiert und signiert verso unten rechts: '90 Uecker. Betitelt verso mittig links: WEISSER WIND. Hier zudem gewidmet und mit Richtungspfeil versehen.

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.90.016 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

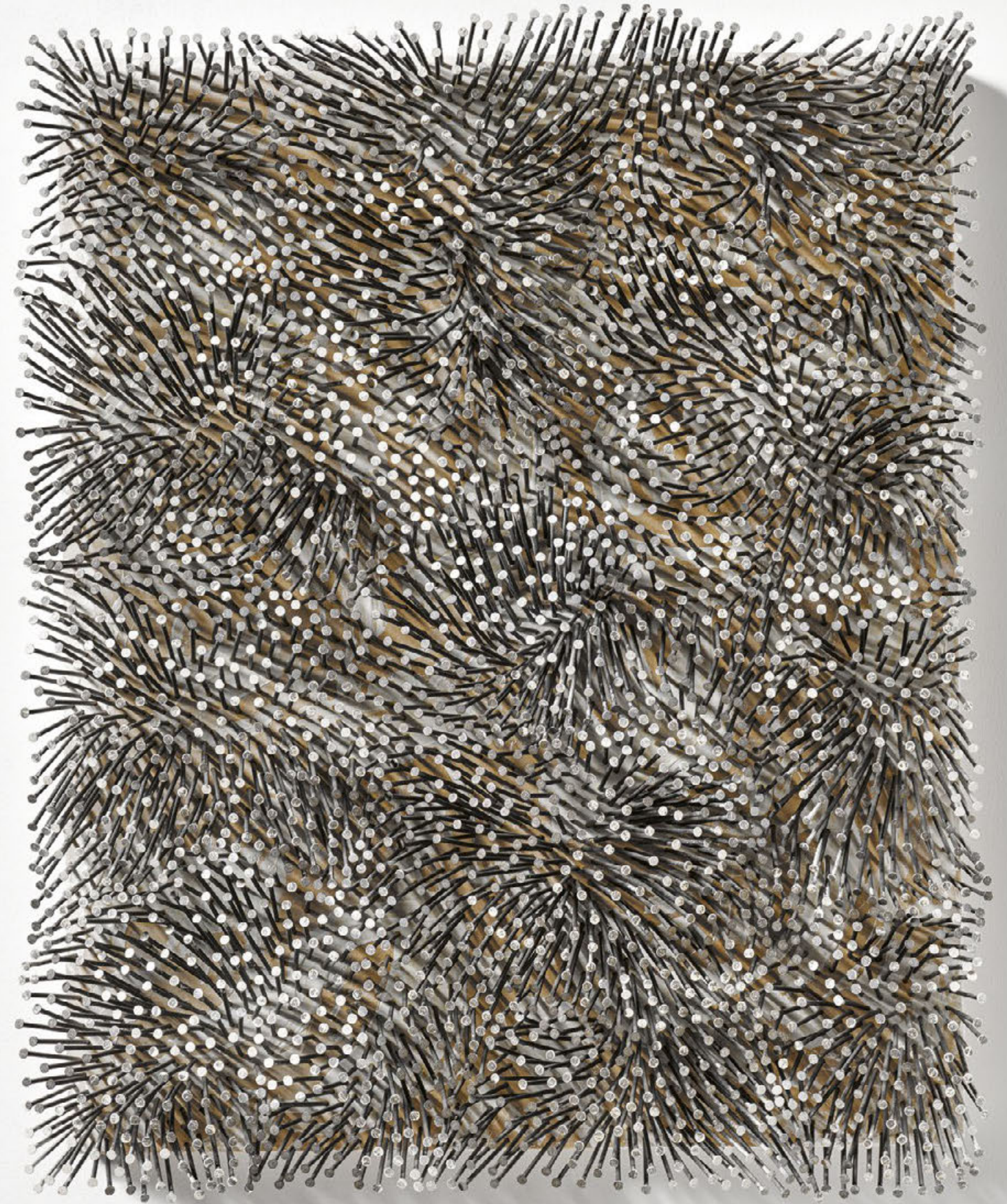
Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(direkt vom Künstler)

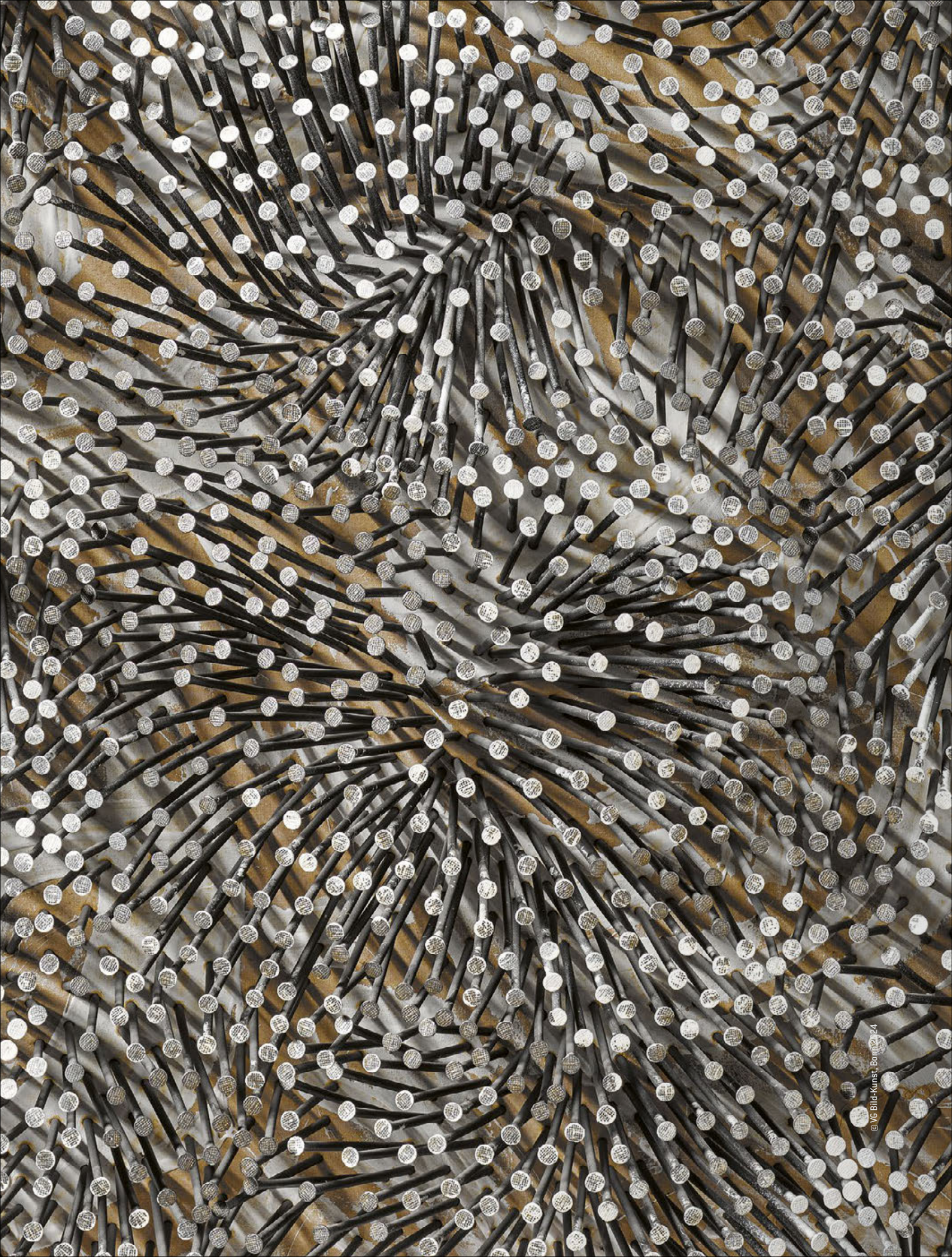
€ 300.000 – 500.000
\$ 321.000 – 535.000

- Eines der gefragten, besonders dichten Nagelfelder mit bewegter Oberfläche
- Titel gibt Assoziationen auf Naturereignisse preis, die das Werk wunderbar nahbar und emotional erfahrbar machen
- Seit seiner Entstehung in rheinischem Privatbesitz



Expertin Hilke Hendriksen
über die Werke von Günther Uecker





Die Anfänge

„Poesie wird mit dem Hammer gemacht.“ Dieses Motto des russischen Dichters Wladimir Majakowski (1893-1930) hat sich Günther Uecker früh zu eigen gemacht. Eindrucksvoll unterstrichen hat er seine Devise 1969 mit einem Auflagen-Objekt, bestehend aus einer Holzplatte, in die er zwei Nägel einschlug und daran einen Hammer aufhängte. Der Titel: „Do it yourself“.

Als 23-Jähriger war Uecker 1953 aus der DDR nach West-Berlin geflüchtet. Zwei Jahre später ließ er sich in Düsseldorf nieder, um bei Otto Pankok an der Kunstakademie zu studieren. Seit 1957 ist der Hammer sein wohl wichtigstes Werkzeug, der Nagel das unverkennbare Signet seiner Kunst. 1961 schließt er sich der 1958 von Heinz Mack und Otto Piene initiierten ZERO-Bewegung an, die sich 1966 einvernehmlich mit einer gemeinsamen Ausstellung wieder auflöste. Schon früh ist Günther Uecker international erfolgreich. Bedeutende Museen sammeln bereits in den 1960er Jahren seine Werke, nicht nur in Leverkusen, Krefeld, Düsseldorf oder Berlin. Auch das Museum of Modern Art in New York besitzt ein frühes weißes Nagelfeld aus dem Jahr 1964 – zu dieser Zeit eine große Ausnahme und ungewöhnliche Auszeichnung für einen deutschen Künstler. Das Ethos physischer Arbeit – „Do it yourself“ – und die souveräne Beherrschung seiner Materialien prägt seit mehr als sechs Jahrzehnten sein unverwechselbares Oeuvre. Seine Herkunft – die Eltern waren Landwirte in Mecklenburg – hat Günther Uecker nie verleugnet, sondern vielmehr zur unerschöpflichen Quelle seiner künstlerischen Arbeit gemacht. Dazu gehören auch die Naturerfahrungen an der Ostsee, wo er auf der Halbinsel Wustrow aufwuchs. „Wie ein Bauer auf dem Feld“ lautet der Titel eines dokumentarischen Filmporträts, das aus Anlass seines 60. Geburtstags entstand. „Jeder macht seine Felder“, bemerkt er anerkennend, „und jeder ist darin auch erkennbar. Das ist wie ein Gebetsteppich, so ein Acker.“ (Zit. nach Günther Uecker, Poesie der Destruktion. Im Dialog mit Michael Kluth 1988-2018, Halle an der Saale 2018, S. 177) Aber nicht nur auf die Elemente der Natur, auch auf historische Ereignisse und auf Katastrophen wie den Nuklearunfall von Tschernobyl hat Uecker mit seiner Kunst immer wieder mit seismografischer Sensibilität reagiert.

„Weisser Wind“

Das angebotene, großformatige Nagelbild „Weisser Wind“ aus dem Jahr 1990 ist beispielhaft für die Werkgruppe der Nagelfelder. Diese wecken den Eindruck einer wogenden Bewegung, die das gesamte Feld erfasst und strukturiert – wie ein kräftiger Windstoß, der durch ein Getreidefeld fährt. Besonders markant sind in diesem Werk die lebhaften Hell-Dunkel-Kontraste: Nur die Köpfe der dunklen Metallstifte weisen Spuren weißer Farbe auf, während die Stifte selbst nicht farbig gefasst sind. Auch die über die Holztafel gespannte Leinwand ist nur in vereinzelten, schwungvollen Strichen mit weißer Farbe bemalt, was die naturhaft-organischen Assoziationen verstärkt. Der subtile Einsatz der Materialfarben steigert das meditative Spiel mit realem Licht und Schatten, das Ueckers Werk seit seinen Anfängen antreibt. Die Farbe Weiß, die in seinem Schaffen vorherrschend ist, dient vor allem dazu, das Licht einzufangen.

Poesie wird mit dem Hammer gemacht.

Wladimir Majakowski
(1893–1930)

Das wogende Nagelfeld bildet eine dreidimensionale Zone mit wechselnden Lichtverhältnissen. Bewegt man sich vor dem Nagelfeld und betrachtet es aus verschiedenen Blickwinkeln, entstehen immer wieder neue Perspektiven und Ansichten der reliefartigen Oberfläche.

Die künstlerisch-experimentelle Auseinandersetzung mit dem Thema Wind reicht im Schaffen von Günther Uecker weit zurück. (Siehe Ralph Merten, Günther Uecker · Wind. 82 Liebesbriefe an die Natur · 82 love-letters to nature, Mainz 1995) 1966 gibt er dem ersten Nagelobjekt den Titel „Großer Wind“. Im gleichen Jahr entsteht für den Außenraum seine Skulptur „Windorgan“, die eine quasi musikalische Funktion hat: Fünfzehn weiße, abgeschrägte Zylinder, die an Orgelpfeifen erinnern, sind an Metallstangen installiert und verstärken die natürlichen Windgeräusche. „Wind – 82 Liebesbriefe an die Natur“ nannte er 1992 einen Zyklus von Aquarellen. Das angebotene Werk „Weißer Wind“ ist der vollendete Ausdruck einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung des Künstlers mit den elementaren Kräften der Natur. Mit seinen unverwechselbaren Instrumenten gelingt es ihm, das Flüchtige und Unsichtbare – den Wind und das Licht – ästhetisch zu bändigen und ihnen Dauer zu verleihen.

14 ARNULF RAINER

1929 BADEN BEI WIEN

- Arnulf Rainer zählt zu den einflussreichsten Vertretern der österreichischen Nachkriegskunst
- Wunderschöne Übermalung mit typischer dichter Textur, die das darunterliegende nur in Ansätzen zeigt
- Übermalungen aus den frühen 1960er Jahren zählen zu den gefragtesten Werken des Künstlers auf dem Kunstmarkt
- Seit über 40 Jahren in Privatbesitz

Ohne Titel. 1963. Ölkreide auf Leinwand. 51 x 66 cm. Signiert unten rechts: A Rainer. Nochmals signiert und datiert auf der umgeschlagenen Leinwand verso oben mittig: A Rainer 63. Zudem verso bezeichnet: Entwurf 1 für Druckblatt. Rahmen.

Provenienz:
- Privatsammlung Hessen
- Privatsammlung Hessen (erworben von obiger in den 1980er Jahren)

€ 70.000 – 100.000
\$ 74.900 – 107.000

„Ich male nicht, sondern ich bemale, übermale oder zermale, das heißt, ich brauche einen Auslösefaktor, etwas Existierendes, das ich bestalte.“
(Arnulf Rainer, zit. nach: www.arnulf-rainer-museum.at)

Zum Künstler geboren

Der Aufstieg Arnulf Rainers zum österreichischen Ausnahmekünstler war anhand seines seit frühesten Kindertagen auffälligem künstlerischem Talent möglicherweise zu erahnen, verlief jedoch keineswegs widerstandslos. Rainer, im Jahr 1929 geboren, eckt in der nationalsozialistischen Erziehungsanstalt, die er seit 1940 besuchen muss, an. Als ein Lehrer ihn zwingt nach der Natur zu malen, verlässt Rainer 1944 im Alter von 15 Jahren kurzerhand die Schule und beschließt Künstler zu werden. Auf Wunsch seiner Eltern schließt Rainer zunächst – wenn auch weitestgehend unmotiviert - ein Hochbau-Studium an der Bundesgewerbeschule in Villach ab. Nach dem Abschluss wird er 1949 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien zugelassen. Bereits nach nur drei Tagen verlässt er die Akademie und gibt den begehrten Platz in der Malerei-Klasse auf, nachdem seine Arbeiten von einem Professor als entartet bezeichnet wurden.

Eine Reise mit der Künstlerkollegin Maria Lassnig nach Paris im Jahr 1951 stellt einen weiteren Schlüsselmoment in der künstlerischen Entwicklung Rainers dar. Nachdem der eigentliche Grund der Reise – eine Begegnung mit André Breton, dem Urvater des Surrealismus – für Rainer enttäuschend verlief, kommt er in Paris nun erstmals mit den Arbeiten des Informel in Kontakt. In der Folge wendet er sich begeistert der neuen Kunstrichtung zu und seine bis dahin zumeist surrealistisch-figurativen Sujets werden zunehmend abstrakter. Hier wird auch der Grundstein für die Übermalungen gelegt, denen er sich bis Mitte der 1960er Jahre intensiv widmet.

Entinnerlichungen und Veräußerungen

Es sind Werke wie die hier vorliegende Vermalung, die zu gesuchtesten Werken des österreichischen Ausnahmekünstlers zählen. Entstanden im Jahr 1963 entstammt die Arbeit einer besonders prägenden Schaffensphase des Künstlers, in der er seinen kunsttheoretischen Ansatz erprobt, ausformuliert und zur Meisterschaft führt. Den Vermalungen von Rainer liegen zu dieser Zeit die Werke anderer Künstler zugrunde, deren vermeintliche Schwachstellen er übermalt. Diese Fehlstellen des Imperfekten reizen Rainer und kombiniert mit dem inhärenten Schöpfertrieb des Künstlers entstehen so die charakteristischen Übermalungen Rainers. Er übermalt die Werke dabei bis zu einem Grad, bei dem das zuvor Sichtbare verborgen wird. Obwohl die physische Präsenz der Werke dadurch verschwindet, bleibt die geistige Präsenz erhalten und verschmilzt gleichsam mit dem Innenleben Rainers. Diesen Vorgang nennt Rainer „Entinnerlichung“. Die Form der Übermalung ist dabei keineswegs beliebig, sondern eine direkte Referenz auf das zugrundeliegende Motiv, das jedoch in den meisten Fällen nicht mehr zu erkennen ist.

Die zum Aufruf kommende Arbeit zeichnet sich durch eine besonders lebhaft Komposition aus. In dynamischen Schwüngen erstreckt sich die Vermalung – nur von einzelnen, geschickt platzierten Akzentuierungen durchbrochen – über die Leinwand. Form und Farbigkeit evozieren beim Betrachter vielfältige Bezüge und erheben das Werk so zu einer spektakulären Arbeit aus der Hochzeit von Rainers wichtigster Schaffensperiode.



15 KARL OTTO GÖTZ

1914 AACHEN
2017 WOLFENACKER

- Karl Otto Götz gehört zu den bedeutendsten Vertretern der deutschen informellen Malerei
- Kraftvoll-dynamische, großformatige Komposition aus der Hauptphase des Informel
- Marktfrisches Gemälde aus langjährigem Familienbesitz

„Falan“. 1957. Mischtechnik auf Leinwand.
155 x 175 cm. Signiert unten links: K.O. Götz.
Zudem signiert, betitelt und datiert verso
oben links: K.O.GÖTZ „FALAN“ 1957. Darunter
bezeichnet: Karin zugeeignet Dg. 65. Atelier-
leiste.

Das Werk ist im offiziellen Online-
Werkverzeichnis der Gemälde unter der
WVZ-Nr. WVZ-1957-20 verzeichnet.
(www.ko-goetz.de).

Wir danken Herrn Joachim Lissmann,
K.O. Götz und Rissa-Stiftung, Niederbreitbach-
Wolfenacker, für die freundliche,
wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
- Ströher, Ina: K. O. Götz – Werkverzeichnis,
Bd. 1, 1937-1979, Köln 2014,
WVZ.-Nr. 1957-20, Abb.
- Götz, K.O.: Erinnerungen und Werk Ib,
Düsseldorf 1983, Nr. 891, S. 789, Abb.

€ 80.000 – 120.000
\$ 85.600 – 128.400





Der Künstler bei der abschließenden Kontrolle

Von der Figuration zur Abstraktion – ein Lebenswerk

Karl Otto Götz gehört bis heute zu den bedeutendsten Vertretern der deutschen informellen Malerei. Mit seiner energiegeladenen, an das Actionpainting erinnernde Maltechnik, nehmen seine Werke eine Sonderstellung ein und finden auch über seinen Tod hinaus internationale Beachtung. Von 1932 bis 1935 besucht Götz die Werbeschule sowie die Kunstgewerbeschule in Aachen. Götz beginnt seine künstlerische Laufbahn mit figurativer Malerei und findet in den 1940er Jahren zu abstrakten Motiven, die teilweise an den späten Miró erinnern. Von 1936 bis 1945 leistet er Militärdienst. Die Arbeiten des Frühwerks fallen im Frühjahr 1945 zu großen Teilen einem Bombenangriff auf Dresden zum Opfer. In der Nachkriegszeit widmet er sich dann wieder ganz seinem künstlerischen Schaffen und führt seine abstrakte Malerei weiter voran. Als einziger deutscher Künstler wird er 1949 Mitglied der bereits 1948 gegründeten Künstlergruppe CoBrA, die zu den wichtigsten Gruppen der internationalen Avantgarde zählt. Gemeinsam mit Otto Greis, Bernard Schultze und Heinz Kreutz gründet er 1952 die Künstlergruppe Quadriga, die maßgeblichen Anteil daran haben wird, dass die deutsche Nachkriegskunst auch international Beachtung findet. 1959 bis 1979 nimmt Götz eine Professur an der Düsseldorfer Kunstakademie an. Seine Arbeiten sind bei wichtigen Ausstellungen zu sehen, so etwa auf der documenta 1959 und der XXXIV. Biennale von Venedig 1968. Zudem erhält er bedeutende Preise, wie z.B. 1948 den Kunstpreis Junger Westen, 1956 den Westfälischen Kritikerpreis, 1996 den Staatspreis für Malerei des Landes Rheinland-Pfalz, 2000 den Goldenen Ehrenring der Stadt Aachen und 2007 das Bundesverdienstkreuz. 2013 widmet ihm die Neue Nationalgalerie in Berlin eine umfassende Retrospektive. Karl Otto Götz verstirbt im Jahr 2017 im Ort Wolfenacker in Rheinland-Pfalz.

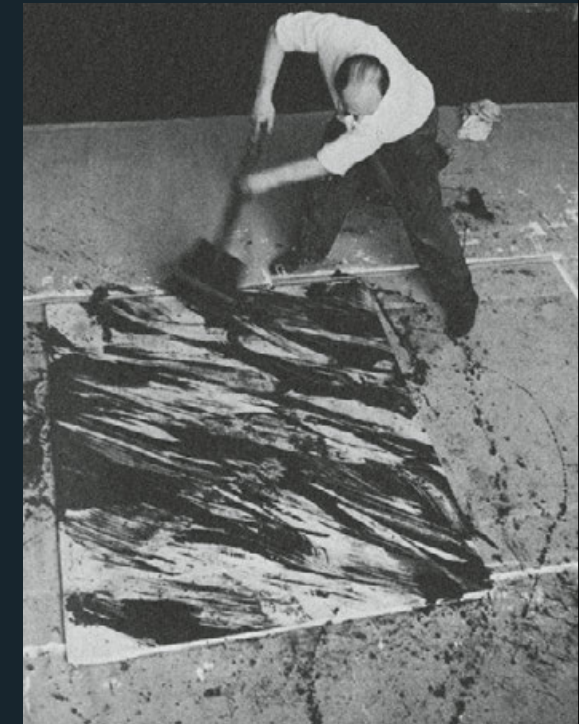
Der Formalist unter den Informellen

Die Malerei von Karl Otto Götz scheint von ungeheurer Schnelligkeit und Dynamik zu sein. Fast wirkt sie ein wenig getrieben von Launen und intuitiven Eingebungen. Seine Kunst ist jedoch weitaus mehr als eine spontane Geste. Der Mal- und Zeichenvorgang steht am Ende einer langen Vorbereitungszeit, die – je nach Bildtypus – sogar einige Jahre in Anspruch nehmen kann. Karl Otto Götz hat, wie kein anderer Vertreter des Informel, eine starke Affinität zum Konzept. Seine Bildfindungen folgen einem akribisch angelegten Programm. Auch der Malprozess selbst erfolgt nach einer strukturierten Methodik, die er bis zum Beginn der 1950er Jahre perfektioniert: Zunächst bringt Götz flüssige, meist dunkle Farbe auf weißen oder hellen Grund auf. Anschließend arbeitet er zügig mit einer Raketentechnik in der nassen Farbe. Zuletzt schafft er mit einem trockenen Pinsel Verbindungen zwischen den hellen und dunklen Farbbereichen.

„Falan“

Die Arbeit „Falan“ entsteht 1957. Ein Jahr, das Götz selbst in seinen schriftlich verfassten Erinnerungen als ein Jahr mit vielen beruflichen und privaten Höhepunkten beschreibt (Götz, K.O.: Erinnerungen und Werk 1b, Düsseldorf 1983, S. 750). Er bestückt zahlreiche Museums- und Galerieausstellungen in Köln, Paris, Amsterdam, Düsseldorf, Santa Barbara, Mannheim, Witten, Ludwigshafen, München, Darmstadt und Brüssel. Über die Ausstellung deutsch-französischer informeller Malerei im Wiesbadener Museum bemerkt Götz, dass dies die erste Ausstellung jüngerer Kunst gewesen sei, zu der sogar das deutsche Fernsehen erschien, welches zu diesem Zeitpunkt noch recht zögerlich zu neusten Kunsttendenzen berichtete (Götz, K.O.: Erinnerungen und Werk 1b, Düsseldorf 1983, S. 751). Auf seinen Reisen entstehen besondere Begegnungen, wie das Kennenlernen mit Fred Thieler anlässlich der Wiesbadener Ausstellung und die Begegnung mit Henri Michaux bei dem Pariser Sammler Pierre Brache, der Götz zu Beginn des Jahres zwei Bilder abgekauft hatte. Im selben Jahr erwirbt Karl Otto Götz spontan und ungesehen sein Ferienhaus „Brakken“ in Norwegen. Hier wird er bis 1999 jedes Jahr mehrere Monate verbringen. Aus der Affinität zur norwegischen Sprache entstehen in den folgenden Jahren auch viele seiner Bildtitel. Auch das Wort „Falan“ könnte aus dem Norwegischen abgeleitet sein. Neben der Begegnung mit vielen Künstlerkollegen, Philosophen und Schriftstellern hinterlassen auch die musikalischen Experimente der Komponisten

Karlheinz Stockhausen und György Ligeti nachhaltigen Einfluss bei Götz, da sie ihm in ihrem seriellen Ansatz sehr ähnlich sind. Am meisten jedoch identifiziert er sich und seine eigene Kunst mit den ungewöhnlichen Klangschöpfungen des griechischen Komponisten Iannis Xenakis, der seinen Musikstücken meist mathematische, geometrische oder architektonische Formeln zugrunde legt. Das Ergebnis, das spontan anmutet, jedoch einer strengen Ordnung unterliegt, entspricht dem Formalisten Götz. So wie Xenakis durch Rhythmen und Töne Klangräume erschafft, entwickelt Götz durch Strukturen und Farbrhythmen komplexe Bildräume.



Entstehung der ersten Bilder im Düsseldorfer Atelier, Herbst 1959

In der großformatigen Arbeit „Falan“ gelingt Götz eine unglaublich energiegeladene, explosive Komposition. Die großzügigen dunklen Schwünge auf rosé-beigem Fond streben zur dunklen Bildmitte, der man sich kaum entziehen kann. Götz wählt bewusst eine reduzierte Farbigkeit zugunsten einer sog-artigen Dynamik. Die hellen und dunklen Farbbereiche sind sorgfältig ausgewogen angelegt, wenngleich die Bewegungen alle zum Zentrum hinstreben. Nichts bleibt dem Zufall überlassen und doch schwingt eine Leichtigkeit mit, die von besonderem ästhetischem Reiz ist.

16 BERNARD SCHULTZE

1915 SCHNEIDEMÜHL
2005 KÖLN

- Spannungsvolle und farbgewaltige Komposition aus dem Frühwerk des Kölner Ausnahmekünstler
- Solitär von musealer Qualität
- Marktfrische Arbeit aus langjährigem Privatbesitz in herausragender Qualität

„Penthesilea“. 1954. Öl und Collage auf Hartfaser. 137,5 x 104 cm. Signiert und datiert unten rechts: Bernard Schultze 54. Zudem signiert, bezeichnet, betitelt und datiert verso rechts: Bernard Schultze Frankfurt/M „Penthesilea“ 1954. Daneben gewidmet: für Ursel. Hier zudem mit Richtungspfeil versehen. Modellrahmen.

Provenienz:

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:

- Kölnischer Kunstverein/Kunstverein Braunschweig/Haus am Waldsee, Berlin/Palais des Beaux-Arts, Brüssel, Köln 1968
- Kunsthalle Darmstadt, 1968
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottdorf, Schleswig 1996
- Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2007
- Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2010

Literatur:

- Diederich, Stephan/Hermann, Barbara (Hrsg.): Bernard Schultze - Verzeichnis der Werke, Bd. II, 1939 bis 1989, Köln 2015, WVZ.-Nr. 54/15
- Ausst.-Kat. Alte und Neue Arbeiten, Kölnischer Kunstverein, Köln 1968, Kat.-Nr. 14
- Ausst.-Kat. Menschenbilder, Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt 1968, Kat.-Nr. 14
- Romain, Lothar/Wedewer, Rolf: Bernard Schultze, München 1991, Farbtafel 26

- Ausst.-Kat. Bernard Schultze, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, Schleswig 1996, Kat.-Nr. 6
- Althöfer, Heinz (Hrsg.): Informel (1). Der Anfang nach dem Ende, Dortmund 1999, S. 261
- Ausst.-Kat. Claude Monet und die Moderne, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001, S. 167, Abb.
- Ausst.-Kat. Die Kunst zu sammeln, Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2007, S. 104, Abb.
- Ausst.-Kat. Le grand geste! Informel und Abstrakter Expressionismus 1946-1964, Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2010, Kat.-Nr. 128, Abb.
- Handschriftliche Werkliste Nr. 2/54

€ 20.000 – 30.000

\$ 21.700 – 32.100

„Penthesilea“

Schultze lebte seit 1947 in Frankfurt am Main. Bis 1968 wurde er zusammen mit seiner Frau Ursula zu einer festen Größe in der dortigen Kunstszene. Schultze war Mitbegründer der Gruppe Quadriga und stellte seit 1952 in der Zimmergalerie Franck aus. Seine ersten informellen Bilder entstanden 1951. Dank seiner regelmäßigen Besuche in Paris hatte er die Arbeiten von Wols, Dubuffet und Fautrier kennengelernt. Zu den früheren Inspirationsquellen gehörte neben Paul Klee und den Surrealisten auch der belgische Maler James Ensor, von dem er eine Publikation mit farbigen Abbildungen stets im Tornister dabei hatte, als er Soldat in Russland und Afrika war. Ensors Farben finden sich in Schultzes Gemälde „Penthesilea“ wieder. Der Krieg hatte Bernard Schultze traumatisiert, und in seiner Kunst zeigt sich das deutlich. „Die düstere Seite, das Zerstörerische liegt mir sehr nahe, aber ich will es verwandeln in eine Kostbarkeit“, schrieb er 1998 in einem Brief an den Sammler und Freund Willi Kemp. (Bernard Schultze: zit. nach „Gespräch mit Willi Kemp am 24.3.1998“, in: Ausst.-Kat. Die Sammlung Ingrid und Willi Kemp, Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf 2001, S. 121) „Penthesilea“ ist eines der informellen Hauptwerke von Bernard Schultze. Es spiegelt die ganze Ambivalenz von Schultzes Malerei, in der sich Trauma und Optimismus auf vielschichtige Weise mischen. Anders als viele andere Gemälde aus dieser Zeit, die von einer einzigen Farbstimmung, etwa Rot, Blau oder sehr häufig auch verschiedenen Erdfarben dominiert werden, leuchten in „Penthesilea“ äußerst fein und subtil gezeichnete Formen und Linien in Rosa- Gelb-, Hellblau und

Weißtönen neben schwarzen Konfigurationen wie in einem üppig gewachsenen Garten. Schultzes Malweise war immer intuitiv, ohne Vorausplanung begann er seine Gemälde an irgendeinem Punkt auf der Leinwand und arbeitete langsam in alle Richtungen über die gesamte Bildfläche so lange, bis das Bild stimmte. Auch wenn er keine Gegenstände wiedergab, strahlten seine informellen Bilder doch eine starke, organische Körperlichkeit aus. Die Verwandtschaft zu Pflanzenformen, Wachstum und Verfall hob der Künstler selbst hervor: „Am Rande Frankfurts entstehen in einem Gemisch aus Kräutergärtlein und Hinterhof meine ersten informellen Bilder, gleichsam in Konkurrenz zu Fliederbusch und Apfelblütenbäumen.“ (Bernard Schultze in: Romain, Lothar und Wedewer, Rolf: Bernard Schultze. München, 1991, S. 13) „Penthesilea“ ist ein besonders überzeugendes Beispiel für Schultzes Arbeitsweise.

Malerei und Literatur

Literatur war für Schultze ein ebenso wichtiges Bezugsfeld wie die Malerei. Er kannte die wesentlichen Werke seiner Zeitgenossen von Beckett bis Sartre, die Literatur der Surrealisten, und auch die Dichter der Romantik sowie die Klassische Dichtung seit der Antike. Seine Bildtitel sind sehr häufig poetisch und beziehen sich auf seine diverse Lektüre. Schultze wählte die Werktitel stets erst nach der Fertigstellung eines Gemäldes, und auch hier war das so. Penthesilea war in der griechischen Mythologie die Königin der Amazonen, Schultze kannte jedoch auch Heinrich von Kleists Drama nach diesem antiken Mythos. Das tragische Drama um den Tod der Penthesilea und ihres Geliebten Achill mit seiner Mischung aus Leidenschaft, Hoffnung, Gewalt und Zerstörung bietet viele Anregungen zur Auseinandersetzung mit Schultzes informeller, existenziell geprägter Malerei.

Das Gemälde befand sich lange in Düsseldorfer Privatbesitz und wurde 2010 in der Ausstellung „Le Grand Geste. Abstrakter Expressionismus und Informel 1946-1964“ im Museum Kunstpalast präsentiert. Neben dem Gemälde „Rosen-Geschwüre“ [1955] aus der Sammlung Kemp war es einer der Glanzpunkte der Auswahl deutscher informeller Malerei, die sich neben Amerikanern wie Jackson Pollock, Philip Guston, Franz Kline, Adolph Gottlieb oder Joan Mitchell und Franzosen wie Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Wols oder Georges Mathieu souverän behauptete.

Kay Heymer





17 SERGE POLIAKOFF

1900 MOSKAU
1969 PARIS

- Entstanden in einer Zeit hoher Schaffenskraft, die geprägt ist von der Verwendung leuchtender Farben und klar gegeneinander abgesetzten Farbflächen
- Werk mit besonders schöner Anordnung der Farbfelder, die eine reizvolle Tiefe erzeugen
- Zum Zeitpunkt der Entstehung war der Künstler bereits ein international gefeierter Star der ‚Nouvelle École de Paris‘

Composition abstraite. 1965. Öl auf Leinwand. 116 x 89 cm. Signiert und datiert unten links: SERGE POLIAKOFF 65. Modellrahmen.

Provenienz:
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Galerie A, München 1982

Literatur:
- Poliakoff, Alexis: Serge Poliakoff – Catalogue Raisonné, Vol. IV, 1963-1965, München 2012, WVZ.-Nr. 65-29, Abb.

€ 100.000 – 150.000
\$ 107.000 – 160.500

Vom Schüler zum Meister

Serge Poliakoff, der Meister der „Nouvelle École de Paris“, entstammte der privilegierten, gebildeten russischen Oberschicht und war in seiner Kindheit stark von der Ikonen-Malerei fasziniert. Nach der russischen Revolution schlug er sich auf abenteuerlichem Weg nach Paris durch. Hier entwickelte er, Ende der 1940er Jahre, auch unter dem Einfluss Robert und Sonia Delaunays, Wassily Kandinskys und Otto Freundlichs, die für ihn so typischen, gänzlich abstrakten, aber immer auch organisch wirkenden Farbflächen-Kompositionen. Die Verhältnisse der Formen und Farben zueinander, die Anordnung der Elemente in der einzigen Realität, der Begrenzung der Leinwand, das war das von Poliakoff erschaffene und unendlich neu zu entdeckende Kunst-Universum.

Serge Poliakoff war nicht nur Maler, sondern auch Musiker und verdiente bis in die 1950er Jahre seinen Lebensunterhalt überwiegend als Gitarrist. Harmonie und Spannung, Tonalität und Rhythmus waren für ihn als Musiker wie als Maler die bestimmenden Elemente. Im Idealfall sollten die Betrachter seiner Werke „eine positive Ruhe (finden), die den Menschen die Augen für eine andere Welt öffnet“. (Henkel, Katharina: Serge Poliakoff und sein künstlerisches Umfeld. In: Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden 2006: Serge Poliakoff, Retrospektive. S. 66) Hier schließt sich der Kreis zur Ikone als spirituellem Meditations-Medium.

Die Stabilität der Linien

Die meisten Kompositionen Poliakoffs sind um zwei – nicht immer mittige – senkrechte und waagerechte gedachte Linien gruppiert. Diese dienen als Kompositions-Stützen und organisieren die nur scheinbare Zufälligkeit der Farbformen. In ihrer Subtilität konzentrie-

ren diese Linien aber auch die Wahrnehmung des Betrachters. Der schweifende Blick wird immer wieder von den Rändern der Komposition in deren Zentrum geführt.

In dieser frischen Arbeit aus dem Jahr 1965 ist die beschriebene Vorgehensweise des Künstlers deutlich erkennbar. Die linke, senkrechte Begrenzungslinie der blauen Formen, verlängert durch den rechten Rand der „kleinen Schwarzen“, wird zwar von dem großen, zinnoberroten Element unterbrochen. Und ebenso unterbricht diese leuchtend rote Form die nur angedeutete waagerechte Linie, die sich aus den Begrenzungen von Zinnober und Schwarz sowie Blau und Weinrot ergibt. Und doch verankert diese gleichsam gestrichelte, unterbrochene Kreuzform die Elemente innerhalb der Grenzen des Bildes. Und das ist auch nötig. Denn in diesem aus nur vier Farbtönen bestehenden Gemälde gibt es eine ausgeprägte Dynamik. Ein Vorne und Hinten. Ein Hinterfangen und Vorschieben.

Den blauen Formen ist durch das beigemischte Weiß eine starke Leuchtkraft eigen. Somit ist der allen Farben beigemengte Sand auch in diesen blauen Elementen am augenfälligsten. Die farbliche und haptische Homogenität der blauen Formen und die unterbrochene Senkrechte evozieren, dass es sich um ein einziges, großes Element handelt, das von dem darüber liegenden Zinnober verdeckt wird.

Auch die beiden Zinnober-Formen sind genau genommen ein einziges Element, denn links von der kleinen Schwarzen Form sind sie miteinander verbunden. Diese kleine schwarze Form wiederum scheint durch angedeutete Schattierungen im Rot vor diesem zu liegen. Während der schwarze, vom Rand herkommende Keil eher hinter dem Zinnober liegt. Das Weinrot hingegen, obschon pastos und gestisch gemalt, beruhigt die große Dynamik. Die Zacken und Kanten, das Vorne und Hinten, das Laut und Leise der (Farb-)Töne wird von ihm gedämpft und hinterfangen. Mit Muße betrachtet, sind Energie und Ruhe, Spannung und Entspannung in diesem reifen Werk genial austariert.



18 SERGE POLIAKOFF

1900 MOSKAU
1969 PARIS

- Im Entstehungsjahr dieses Gemäldes war Poliakoff Preisträger des renommierten Premio Lissone
- Durch den Pinselduktus entsteht eine immense Plastizität und Lebendigkeit inmitten der ausgewogenen Komposition
- Beeindruckende Ausstellungshistorie mit wichtigen Ausstellungen in Europa und Asien

Composition grise. 1956. Öl auf Leinwand.
97 x 130 cm. Signiert unten links: SERGE
PoLiAKoFF. Modellrahmen.

Provenienz:

- Knoedler & Co, New York
- Privatsammlung Deutschland

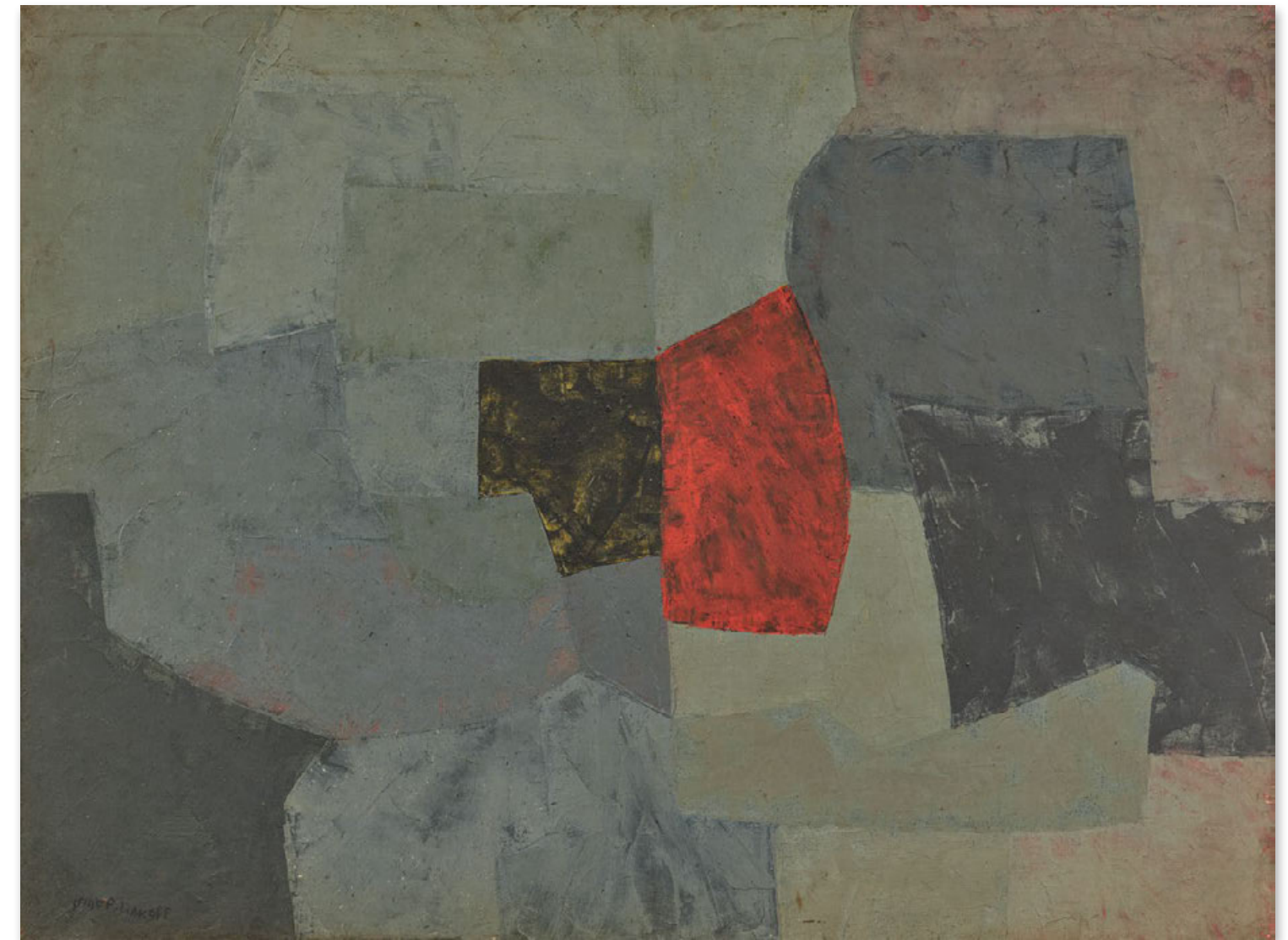
Ausstellungen:

- Galerie S. Mamède, Lissabon 1972 (Aufkleber)
- Musée Fabre, Montpellier 1974
- Musée des Beaux-Arts, La-Chaux-de-Fonds 1975
- Galerie Melki, Basel 1976 (Aufkleber)
- Pori Art Museum, Pori/Finnland 1983
- Kunsthalle Helsinki, 1984
- Malmö Konsthall, 1984 (Aufkleber)
- Association Campredon Art et Culture, L'Isle-sur-la-Sorgue 1986 (Aufkleber)
- Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1987
- The Seibu Museum of Art, Tokyo 1988 (Aufkleber)
- Tsukashin Hall, Amagasaki 1988
- Galerie Melki, Paris 1991 (Aufkleber)
- Museum Würth, Künzelsau 1997
- Künstlerhaus Wien, 1998

Literatur:

- Poliakoff, Alexis: Serge Poliakoff - Catalogue Raisononné, Vol. II, 1955-1958, Paris 2010, WVZ.-Nr. 56-76, Abb.
- Ausst.-Kat. Poliakoff, Galeria S. Mamède, Lissabon 1972, Kat.-Nr. 16, Abb.
- Ausst.-Kat. Serge Poliakoff, Musée Fabre, Montpellier 1975, Kat.-Nr. 13
- Ausst.-Kat. Serge Poliakoff, Musée des Beaux-Arts, La-Chaux-de-Fonds 1975, Kat.-Nr. 13
- Ausst.-Kat. Klar Form II, Pori Art Museum, Pori 1984/Malmö Konsthall, 1984, Kat.-Nr. 88, Abb.
- Ausst.-Kat. Serge Poliakoff, Association Campredon Art et Culture, L'Isle-sur-la-Sorgue 1986, S. 17, Abb.
- Ausst.-Kat. Serge Poliakoff, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1987, S. 17, Abb.
- Ausst.-Kat. Serge Poliakoff, The Seibu Museum of Art, Tokyo 1988/Tsukashin Hall, Amagasaki 1988, Kat.-Nr. 29, S. 46, Abb.
- Ausst.-Kat. Serge Poliakoff, Galerie Melki, Paris 1991, Kat.-Nr. 29, S. 81, Abb.
- Ausst.-Kat. Poliakoff - Eine Retrospektive, Museum Würth, Künzelsau 1997, S. 138, Abb.
- Ausst.-Kat. Serge Poliakoff, Künstlerhaus Wien, 1998, S. 138, Abb.
- Durozoi, Gérard: Serge Poliakoff, Angers 2001, S. 188 Abb.

€ 200.000 – 300.000
\$ 214.000 – 321.000





Serge Poliakoffs Werke sind Klassiker. Es ist zeitlos faszinierend, sie zu studieren und sich ihrer Wirkung zu überlassen.

Das Geheimnis der Lebendigkeit

Im Zentrum eines Meers aus grünlichen Grautönen begegnen sich zwei Formen, die den Blick anziehen: ein Rot und ein Schwarz. In diesem Gemälde, das Serge Poliakoff 1956 malte, sind alle Farbwerte der ihm so eigenen „Bausteine“ vage, in sich polychrom und changierend. Die Oberfläche des Rot flimmert mit seinen Schwarzanteilen, während aus den Tiefen der schwarzen Form ein leuchtendes Gelb hervor strahlt. Aber auch das vermeintlich graue Umfeld ist vielfarbig. Rote und blaue Farbwerte schimmern aus den tieferen Schichten durch. Grünes Pigment ist dem helleren Grau beigemengt. Helle und dunkle Grautöne überdecken einander in lebhafter Spachtel- und Pinselstruktur und geben den Formen eine haptische Oberfläche.

Es gibt eine Anekdote darüber, wie Serge Poliakoff sich den Tiefenaufbau eines Gemäldes, die Über- und Untermalung „begreifbar“ gemacht hat: Bei einem Besuch des British Museum (während seines zweijährigen Aufenthalts in London in den 1930er Jahren) war Poliakoff durch den außergewöhnlichen Farbton und die besondere Beschaffenheit der Farbe eines ägyptischen Sarkophags derart neugierig geworden, dass er eines Tages die kurze Abwesenheit eines Museumswächters nutzte, um ein Sakrileg zu begehen: Mit einem extra zu diesem Zweck mitgenommenen Messer kratzte er etwas Farbe von einem der Sarkophage ab, um so die einzelnen übereinander bzw. untereinander liegenden Farbschichten freizulegen. Der so ermittelte Befund deckte sich mit dem, was er längst in seiner künstlerischen Ausbildung gelernt hatte: die Leuchtkraft und Lebendigkeit der Farbtöne beruht auf der Überlagerung einzelner Schichten. (Vgl.: Karin Koschkar: Serge Poliakoff – Biografie. In: Serge Poliakoff. Retrospektive. Ausst.-Kat. Emden 2007, S 185 f.)

Die Nähe zu den Skulpturen Otto Freundlichs, die Poliakoffs Formfindung stark beeinflusst haben, wird in diesem Gemälde deutlich. Die Elemente bekommen durch den lebhaften Duktus eine immense Plastizität; zudem lädt der Meister der École de Paris zu einem Vexierspiel ein: Die Formen sind so angeordnet, dass sie bei intensiver, anhaltender Betrachtung in manchen Bereichen ein Vorne und Hinten suggerieren. Dabei kommt aber keinerlei Unruhe auf, die Komposition ist perfekt auf ihre Stabilität austariert.

Die Verkörperung des Erfolgs

Dieses Gemälde stammt aus der Lebensphase Serge Poliakoffs, in der er nach vielen Jahrzehnten der Unsicherheit nun ganz arriviert war. Er war sich seines eigenen künstlerischen Ausdrucks sicher und hatte seit 1952 eine finanzielle Basis erlangt, die es ihm ermöglichte, von seiner Kunst zu leben. Nun, vier Jahre später, war seine gesellschaftliche und künstlerische Anerkennung so groß, dass er und seine Familie einen ersten festen Wohnsitz in Paris hatten und sich auch manchen Luxus gönnen konnten, mit dem der in großbürgerlichen Kreisen Moskaus aufgewachsene Künstler vertraut war: Er wurde Besitzer eines Rennpferdes und eines (gebrauchten) Rolls Royces.

1956, im Entstehungsjahr dieses Gemäldes, war Poliakoff Preisträger des renommierten Premio Lissone und es erschien die erste Monographie über ihn.

Exemplarisch für diese so überaus positive Phase im Leben des Malers ist die „Composition grise“ immer wieder bei wichtigen Ausstellungen in Europa und Asien gezeigt worden und hat in dieser Hinsicht eine ganz außergewöhnliche Historie.

Serge Poliakoffs Werke sind Klassiker. Es ist zeitlos faszinierend, sie zu studieren und sich ihrer Wirkung zu überlassen. Mit seinem einfachen aber unerschöpflichen Formenkanon und dem auf wenige Pigmente zurückzuführenden unendlichen Farbspektrum hat er verschiedenartigste Gemälde und Gouachen geschaffen, die aber alle in ihrem Wesen Andachtsbilder sind. Den Reiz dieser Wirkung zu erfahren und zu verstehen braucht Zeit – und kein Messer, das an der Farbe kratzt.

19 BRIGITTE UND MARTIN MATSCHINSKY- DENNINGHOFF

1923 BERLIN – 2011 BERLIN
1921 GRÖTZINGEN/BADEN – 2020 BERLIN

- Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff zählen zu den zentralen bildhauerischen Positionen des Informel
- Entwurf aus einer der wichtigsten und erfolgreichsten Werkphasen
- Es handelt sich um die letzte ausgeführte Großplastik und das letzte offiziell autorisierte Werk des Künstlerpaars



62/14, 1962, Messing und Zinn, H. 26cm

Mars. Um 2008. Chromnickelstahl.
360 x 150 x 150 cm.

Bei dieser Skulptur handelt es sich um das letzte entstandene und autorisierte Werk des Künstlerduos. Das Werk wird in der unveröffentlichten Fortschreibung des Werkverzeichnisses unter der Nummer 921 mit dem Titel „Mars“ geführt.

Provenienz:
- Privatsammlung Sachsen-Anhalt

Literatur:
- Vgl. Költzsch, Georg-W. (Hrsg.): Matschinsky-Denninghoff – Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen, Köln 1992, WVZ.-Nr. 146

€ 60.000 – 80.000
\$ 64.200 – 85.600

Die Venedig-Biennale 1962

1962 ist Brigitte Matschinsky-Denninghoff auf einem ersten Höhepunkt ihres Erfolges. Drei Jahre nach ihrer ersten Documenta-Teilnahme und dem Gewinn des „Prix Bourdelle“ stellt sie, damals noch unter ihrem Mädchennamen Meier-Denninghoff, im Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig aus. Im gleichen Jahr schafft sie eine Reihe unbetitelter kleiner Plastiken, die nur mit der Jahreszahl und einer fortlaufenden Nummer innerhalb des Jahres benannt sind. Während zeitgleich entstehende Arbeiten vorwiegend gerade Stabbündel zu dynamischen Konstruktionen verbinden, experimentiert die Künstlerin hier mit gewölbten, schaufel- bis halbkugelförmigen Strukturen, die auf Stäben ruhen bzw. aus diesen erwachsen. Entfernt erinnern diese Formen an Parabolantennen unterschiedlicher Größe, die in die gleiche Richtung ausgerichtet sind.

VAN HAM
ART ESTATE

VAN HAM Art Estate vertritt seit 2022 den künstlerischen Nachlass von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff für die Stiftung Matschinsky-Denninghoff der Berlinischen Galerie.
www.matschinsky-denninghoff.org

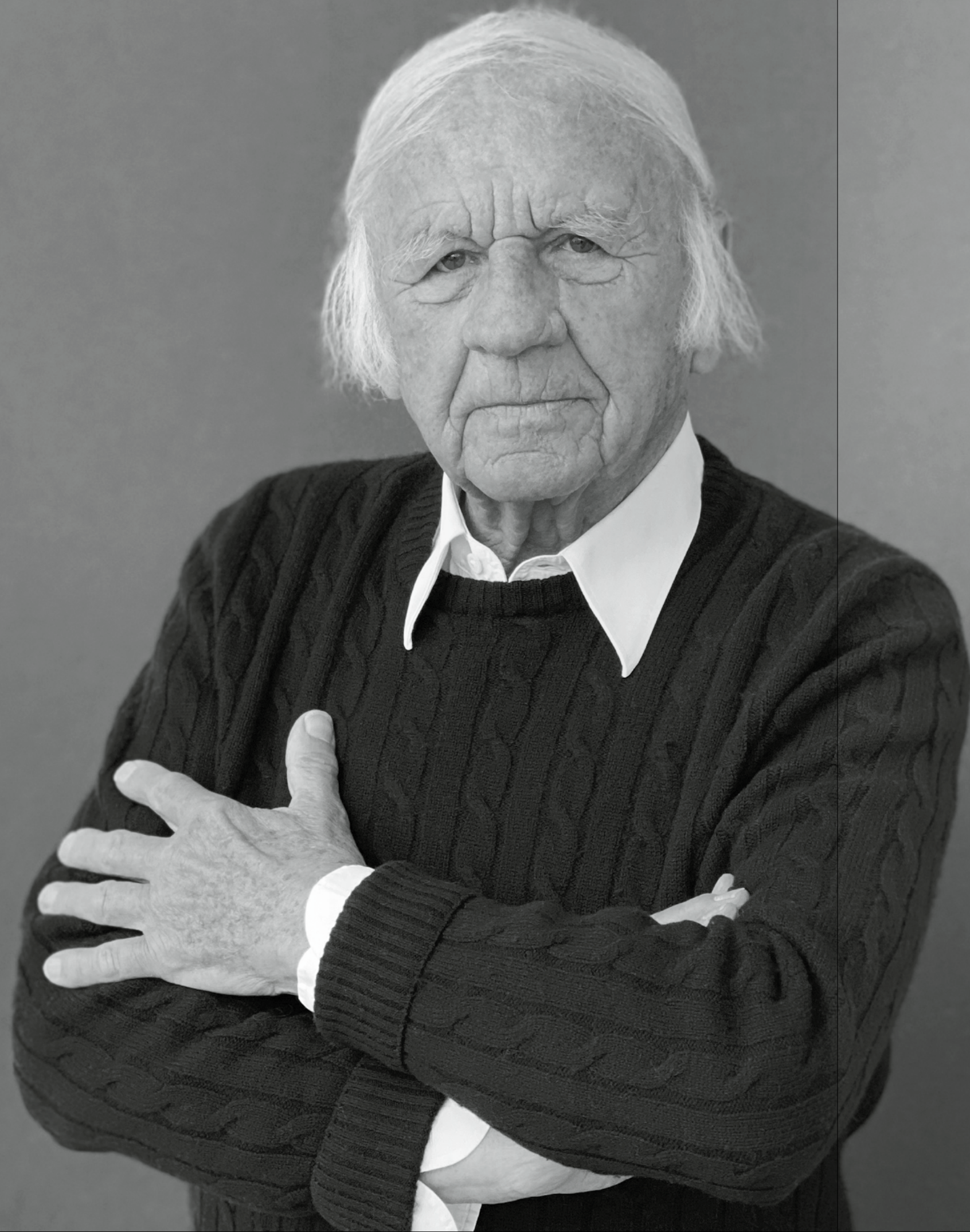
Kunst und Technologie

Am 10. Juli 1962 wird mit „Telstar 1“ von Cape Canaveral aus der erste zivile Kommunikationsatellit ins All geschossen, der im selben Monat die erste Live-Fernsehsendung zwischen den USA und Europa überträgt: eine Rede des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy. Die zu diesem Zeitpunkt bereits geplante erste Erdfunkstelle Deutschlands im Bayrischen Raisting kann aufgrund von Protesten der örtlichen Landwirte allerdings erst ab 1963 errichtet werden, der direkte Empfang der Übertragung ist bis dahin nicht möglich. Brigitte Matschinsky-Denninghoff, die zeitlebens ein privates Sammelalbum mit Zeitungsausschnitten zu interessanten Motiven führt, sammelt darin in den Folgejahren unter anderem verschiedene Bilder der Erdfunkstelle. Sie belegen das Interesse der Künstlerin am Thema und der damit zusammenhängenden Formensprache.

Großskulpturen in Schönfeld

Als Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff 1994 ihr Sommerdomizil in Schönfeld (Sachsen-Anhalt) einrichten, ergibt sich dort zum ersten Mal eine permanente Möglichkeit, Großskulpturen direkt im Atelier zu produzieren. In den Folgejahren nutzt das Künstlerpaar die Gelegenheit, auch ältere Plastiken noch einmal in größerem Maßstab nachzubauen. Darunter befinden sich die Plastik „Planeten“, 2007, die auf die Kleinplastik „62/15“ zurückgeht sowie „Mars“, 2008, das „62/14“ paraphrasiert. In der Betitelung wird deutlich, dass in keinem Fall die mimetische Abbildung einer äußeren Bildrealität erzielt werden soll. Stattdessen vermischen sich unterschiedliche Impulse zu einer neuen Bildidee, die in der typischen, unverwechselbaren Formensprache aus geschweißten bzw. gelöteten Stäben umgesetzt wird. Der Planet Mars mit seinen beiden Monden Deimos und Phobos ist nur eine mögliche Assoziation, die sich aus der Betrachtung ergeben kann.





„Ich habe immer die Einfachheit gesucht. Denn die Welt ist angefüllt mit Bildern, die Verwirrung stiften. Aber diese Einfachheit ist nicht gleichzusetzen mit Verarmung – sie erzeugt Energie.

Heinz Mack

- **Typisches und aufwendig
erstelltes dreidimensionales
Objekt, welches in Macks' Sinne
die Lichtreflexion kraftvoll
ins Sichtbare steigert**
- **Schon bei leichtem Lichteinfall
gerät die hochglänzende
Oberfläche in spannende
Bewegung und Schwingungen**
- **Besonders schönes Beispiel
für das erzeugte Wechselspiel
zwischen Materialität und
Immaterialität**

„Lamellenrelief“. 1960. Aluminium auf Holz.
66 x 50,5 x 6 cm. Signiert und datiert unten
mittig: mack 60. Signiert, betitelt und bezeich-
net verso oben mittig: mack 60 LAMELLENRE-
LIEF Nürnberg. Hier zudem mit Richtungspfeil
versehen. Plexiglastasterahmen.

Das Werk ist im Archiv der Atelier
Prof. Heinz Mack, Mönchengladbach,
dokumentiert und unter der Werkverzeichnungs-
nummer 532 registriert. Dem Werk liegt ein
Zertifikat des Atelier Mack, von März 2024, bei.

Provenienz:
- Galerie Reckermann, Köln (Stempel)
- Privatsammlung Niedersachsen

€ 60.000 – 80.000
\$ 64.200 – 85.600

Heinz Mack und das Licht

Der Maler, Grafiker und Bildhauer Heinz Mack ist ein Hauptvertreter der lichtkinetischen Kunst in Deutschland. In den 1960er Jahren zählt er mit dem erweiterten Kreis der ZERO Bewegung zur internationalen Avantgarde, die für ihre Kunst einen neuen Ausdruck und erweiterte Präsentationsformen suchen. Ihre Objekte sollen Teil des urbanen Lebens und der architektonischen Umwelt sein. Die Malerei gibt Heinz Mack 1963 auf (er findet ab 1991 wieder zu ihr zurück), um sich auf seine Lichtobjekte und Environments zu konzentrieren. Wichtiger als das Kunstwerk ist ihm dabei die Wirkung auf den Betrachter, ihm sollen die Sinne für neue Erfahrungen geöffnet werden. Macks Werke wirken auf den ersten Blick mitunter geometrisch. Auf den zweiten Blick erschließt sich einem ihre lyrische Natur, die viel Raum für den Zufall lässt. Macks Lichtobjekte zeichnen sich dadurch aus, dass sie auf ihre Umgebung reagieren, besonders da wo natürliches Licht eine Rolle spielt. Die ersten „Lichtreliefe“ entstehen 1957 und folgen den gemalten dynamischen, schwarz-weißen Strukturen. Es sind meist reflektierende Aluminiumstrukturen, die er zu Rotoren, Stelen und Kuben weiterentwickelt. Indem er die Formbarkeit von Aluminium erforscht, beschäftigt sich Mack mit den skulpturalen Qualitäten des Lichts, um eine rhythmisch oszillierende Oberfläche zu schaffen.

„Lamellenrelief“

Bei dem angebotenen „Lamellenrelief“ aus der frühen ZERO Zeit hat der Künstler immer breiter werdende Streifen von Aluminiumfolie mechanisch bearbeitet und in regelmäßigen Abständen senkrecht eingeschnitten. Das verleiht dem Werk formal eine strenge, serielle Struktur. Die Oberflächen der leicht abstehenden Lamellen brechen jedoch das Licht auf unterschiedliche Weise, so dass das Licht in verschiedenen Helligkeitsstufen reflektiert wird. Die Materialität scheint damit aufgehoben und zwischen Objekt und Betrachter entsteht ein immaterieller Schwingungsraum, der je nach Position mitbestimmt und verändert werden kann. Heinz Mack beschreibt dieses treffend als „Ruhe der Unruhe“ und charakterisiert seine Kunst wie folgt: „Auch wenn es den Anschein haben mag, dass ich meine Arbeit ausschließlich dem Licht gewidmet habe, so muss ich doch erklären, dass es immer meine Absicht war und ist, Objekte zu schaffen, deren Erscheinungsweise immateriell ist; um dieses Ziel zu erreichen, sind vor allem Licht und Bewegung meine Mittel“ (Mack, Heinz zitiert in: Honisch, Dieter, Mack-Skulpturen 1953-1986, Düsseldorf 1987, S. 12). Der das Werk umfassende Künstlerrahmen aus Aluminium macht es zu einem spannenden, zeitlos faszinierenden Wandobjekt und erweitert die immaterielle Wirkung über das Relief hinaus.



- Kinetisches Lichtobjekt aus der frühen ZERO Zeit
- Seit der Entstehung in rheinländischem Privatbesitz
- Fesselnde, visuelle Kraft durch bewegtes Licht- und Schattenspiel

„Lichtkasten“. 1966. Eingeschlagene Nägel und weiße Farbe auf Leinwand, auf Holz-scheibe. In Holzkasten, weiß gefasst. Mit Beleuchtung und elektronischem Motor. 80 x 80 x 17 cm. Lichtscheibe: Ø 60 cm. Betitelt, signiert und datiert verso oben rechts: Lichtkasten Uecker 66.

Das Werk ist im Uecker Archiv, Düsseldorf, unter der Nummer GU.66.036 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das ent-stehende Uecker-Werkverzeichnis.

Provenienz:

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (direkt vom Künstler 1966)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (durch Erbfolge seit 1999)

€ 150.000 – 200.000
\$ 160.500 – 214.000

Die radikale Entscheidung

Die „Lichtscheiben“ sind die wohl faszinie-rendsten und poetischsten Werke in Günther Ueckers Oeuvre. Bereits in den 1960er Jahren entstehen die ersten kinetischen Lichtschei-ben. Nachdem Uecker in den späten 1950er Jahren mit den „Monochromen“ von Yves Klein in Berührung kommt, wird er bald von der Verwendung reiner, monochromer weißer Oberflächen inspiriert, die die Wirkung des Lichts verstärken und den Werken einen me-ditativen und spirituellen Unterton verleihen. Geboren aus dem Wunsch den künstlerischen Ausdruck zu radikalisieren, widmet sich Uecker 1957 der Verwendung von Nägeln, einem Medium, das heute Synonym für sein künstlerisches Schaffen ist. Die Entwicklun-gen und Entdeckungen, die Uecker in dieser prägenden Zeit macht, stehen ganz im Geiste der avantgardistischen Künstlerbewegung ZERO, der auch Uecker angehört. Der „Licht-kasten“ entstand in dem Jahr als sich die Düsseldorfer ZERO Gruppe um Günther Uecker, Heinz Mack und Otto Piene nach knapp neun Jahren der gemeinsamen Zusammenarbeit und Ausstellungen auflöst. Der gemeinsame Weg endet am 25. November 1966 mit der ZERO-Demonstration „ZERO ist gut für dich“ im Bahnhof Rolandseck.

Über das Fest schrieb Mack: „1966 fand Zero ein positives Ende. Über tausend Menschen ha-ben es in einer Nacht gefeiert. Ich selbst hatte mir dieses Ende gewünscht: ein Ende, das ich genauso befreiend fand wie den Anfang von Zero.“ (zit. nach: Schmitt, Ulrike: „Zero ist gut für Dich“, in: Sediment. Mitteilungen zur Geschich-te des Kunsthandels. Heft 10. 2006).

Skulpturale Qualität in Bewegung

Die Einfachheit der Materialien und die Kraft ihrer kombinierten, lyrischen Wirkung sind ausschlaggebend für die fesselnde visuel-le Kraft des Lichtobjekts. In kreisförmiger Reihung hämmert der Künstler Hunderte von Nägeln in die runde Holzplatte, bevor er sie mit einem einheitlichen weißen Anstrich versieht. An einem Punkt der Komposition beginnend, setzte der Künstler einen Nagel nach dem anderen ein und schafft so eine anziehende Komposition, die in die Welt des Betrachters hineinreicht. Als kinetisches Werk wird die Scheibe an einem Motor befestigt, der sie rotieren lässt, und von einem Punkt aus anstrahlt. So wird ein betörender Tanz aus Licht und Schatten erzeugt. Weit von der Wand abstehend hat die Arbeit eine skulp-turale Qualität, die durch ihre mobile Natur noch verstärkt wird. Beim Betrachten der sich drehenden Arbeit spürt man eine gewisse Spannung zwischen dem Sog der vergehen-den Zeit und dem meditativen, fesselnden Rausch der sich drehenden Nägel. Wie fas-ziniert muss der jetzige Besitzer gewesen sein, als er 1966 dieses Kunstwerk im Atelier von Günther Uecker als junger Mann abholen durfte. Der Motor bedurfte noch Feinjustierung und so erhielt er noch einen kurzen Einblick in das künstlerische Schaffen im Atelier. Es war kurz vor Weihnachten und es sollte ein Geschenk des Vaters an die Mutter werden. In den Jahrzehnten, in denen sich das Werk im Familienbesitz befand, hat es nichts an Faszination eingebüßt und soll nun wieder in den Kunstmarkt eingebracht werden, um weitere Sammler mit der zeitlosen Schönheit zu begeistern.



Handwritten text on a dark, textured background, possibly a chalkboard. The text is written in white chalk and consists of a large, stylized letter 'K' on the left, followed by the word 'Krone' in a cursive script.

22 JOSEPH BEUYS

1921 KREFELD
1986 DÜSSELDORF

- Unikat des bekanntesten, deutschen Konzept- und Aktionskünstlers von hohem Wiedererkennungswert
- Kreidearbeiten und Tafelbilder dienten Beuys zur Visualisierung seines Konzepts eines erweiternden Kunstbegriffs und der Sozialen Plastik
- „Zone“ als Zeugnis Beuys' anregender Idee, das Kunstwerk als einen integralen Bestandteil der Kultur zu erheben
- Geheimnisvoll poetisches Werk mit erstaunlicher, räumlicher Präsenz

„Zone“. 1978. Kreide auf geätzter Kupferplatte in Kupferrahmen. 78 x 53 x 5 cm. Signiert, datiert und betitelt verso mittig: Joseph Beuys 1978 Zone. Plexiglaskastenrahmen.

Zu dem Werk liegt eine von Joseph Beuys verfasste Postkarte, sowie ein Brief des Nachlasses an den Sammler in Kopie vor.

Provenienz:

- Privatsammlung Düsseldorf
- Galerie Schmela, Düsseldorf (lt. Einlieferer)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:

- Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988

Literatur:

- Ausst.-Kat. Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988, Kat.-Nr. 72, S. 216, Abb.

€ 80.000 – 120.000
\$ 85.600 – 128.400

Die Legende von Fett und Filz

Wie keinem anderen Künstler der deutschen Nachkriegsavantgarde wurde Joseph Beuys weitreichende internationale Anerkennung zuteil. Ein einzigartiges künstlerisches Selbstverständnis durchdringt Werk und Wirken des einflussreichen Aktionskünstlers und Pädagogen, der sein künstlerisches Schaffen auf verschiedene Lebensbereiche übertragen und in seiner ganzheitlichen Form mit gesellschaftspolitischem Handeln gleichgesetzt hat. Schon während des Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie bestimmt die Auseinandersetzung mit dem Humanismus, der Sozialphilosophie und der Anthroposophie sein Denken, das konventionelle Vorstellungen von Kunst zugunsten eines „erweiterten Kunstbegriffs“ aushöhlt. Ab 1960 lässt Beuys klassische Formen der bildenden Kunst – etwa Plastik und Malerei – zurück, um mit Fluxus Performances eine neue Auffassung von Bildhauerei zu propagieren, die der Skulptur eine soziale Dimension hinzufügt. Beuys stellt sich dabei in den Dienst des kollektiven Gemeinwesens, um zur Verbesserung der menschlichen Existenz beizutragen. Im Zentrum seiner künstlerischen Praxis soll fortan der dynamische Aufbruch in eine neue humane Gesellschaftsordnung stehen. Sowohl seine Aktionen als auch seine öffentlichen Auftritte spiegeln ein ernsthaftes Bemühen um ökologisches Gleichgewicht, den Kampf für direkte Demokratie und freie Bildung. Ein Flugzeugabsturz während des Zweiten

Weltkrieges bildet den Ausgangspunkt einer lebenslang von Beuys verbreiteten Legende, deren Wahrheitsgehalt zwar umstritten ist, die jedoch als wichtiges Narrativ die Themen und typischen Materialien in seinem Werk bestimmt. Nomadische Krimtataren sollen seine Verletzungen mit tierischem Fett behandelt und seinen Körper mit Filzdecken gewärmt haben. In der Folge verwendet Beuys in seinen an kultischen Prozessen orientierten Aktionen symbolisch aufgeladene Materialien wie Fett, Filz, Honig und Kupfer. Es ist diese Durchdringung von individueller Mythologie und Materialikonografie, die dem Werk von Beuys seine unverkennbare, universelle Ausstrahlung als Lebensmetapher verleiht.

„Zone“

Die vorliegende Arbeit besticht durch ihre grafische Einfachheit. Schnörkellos ist mit Kreide handschriftlich der Begriff „Zone“ mittig auf die graue Fläche der Trägerplatte aus Kupfer gesetzt. Im Kosmos von Beuys steht Kupfer als wärmespeicherndes und leitendes Element in unmittelbarer Nähe zum menschlichen Körper, da es die zum Überleben notwendige Temperatur darstellt.

Trotz der reduzierten Anmutung des Schriftbildes liegt hier die konzentrierte Darstellung eines komplexen existenziellen Konzepts vor. Mit vielfachen Konnotationen versehen, erscheint „Zone“ bedeutungsgeladen und damit im Beuys'schen Sinne spannungsvoll „aufgeladen“. Denn den hier scheinbar isolierten Begriff umgibt die Aura des weltanschaulichen Kontexts des Künstlers, der in seinen Notizen, Skizzen und Schaubildern die fließende Zirkulation von Energien aufzeigt, um Heilung und Versöhnung zu bewirken. Zonen erweisen sich in diesem Netz aus Kreativitätsströmen und Verbindungslinien als revolutionäre Kraftfelder, um Erneuerung und Fortschritt voranzutreiben.

Mit seinem erweiterten Kunstbegriff entwirft Beuys keinen rein theoretischen Ansatz, sondern postuliert eine Grundformel für ein gleichwertiges Miteinander. Wie in einer mathematischen Gleichung strebt er danach, ein Ungleichgewicht zu regulieren und einen Ausgleich herzustellen: In seinem Zeichensystem stellen Bezeichnungen Beziehungen dar. Er erforscht verborgene Verbindungen, um die Entfremdung zwischen Mensch und Umwelt durch archetypische, mythische und magisch-religiöse Zusammenhänge aufzuheben.



- Ein für Uecker außer-
gewöhnlich farbiges Werk
mit besonderer Oberfläche
- Wunderbarer Kontrast
zwischen dem weichen
Kimonostoff und der harten
Materialität der Nägel
- Zeigt Ueckers stetige und
intensive Auseinandersetzung
mit den verschiedensten
Kulturen dieser Welt
- Erstellt in einer kleinen
Werkgruppe mit
unterschiedlichen Stoffen

„Verborgene“ (9). 2007. Eingeschlagene Nägel und Acrylfarbe auf Kimonostoff. Auf Holz. 40 x 60 x 4,5 cm. Betitelt verso mittig: Verborgene. Datiert und signiert verso unten rechts: '07 Uecker. Zudem mit Richtungspfeil versehen. Rahmen.

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.07.009.9 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Provenienz:
- Akira Ikeda Gallery, Tokio
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Akira Ikeda Gallery, Tokio 2007
- Akira Ikeda Gallery, Tokio 2010
- Akira Ikeda Gallery, Tokio 2017

€ 80.000 – 120.000
\$ 85.600 – 128.400

Der Weltbürger Günther Uecker

Günther Uecker ist in der Welt zuhause. Ob Südamerika, Afrika oder Asien: Uecker unternimmt – besonders in den 1970er und 1980er Jahren – zahllose Reisen. Die Reisen dienen dabei keinesfalls nur seiner persönlichen Zerstreuung, sondern nehmen als Inspirationsquelle auch entscheidenden Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen. Während zu Beginn der künstlerischen Karriere Ueckers zunächst Religion und Philosophie die inhaltliche Dimension seines Oeuvres bestimmen, beginnt spätestens mit den 1980er Jahren auch eine politische Dimension – möglicherweise als direktes Resultat Ueckers Reisefreudigkeit - in seinen Werken Einzug zu halten. So thematisiert er die Nuklearkatastrophe in Tschernobyl, die politische Situation im Irak und auch immer wieder menschengemachte Umweltprobleme in seinen Arbeiten.

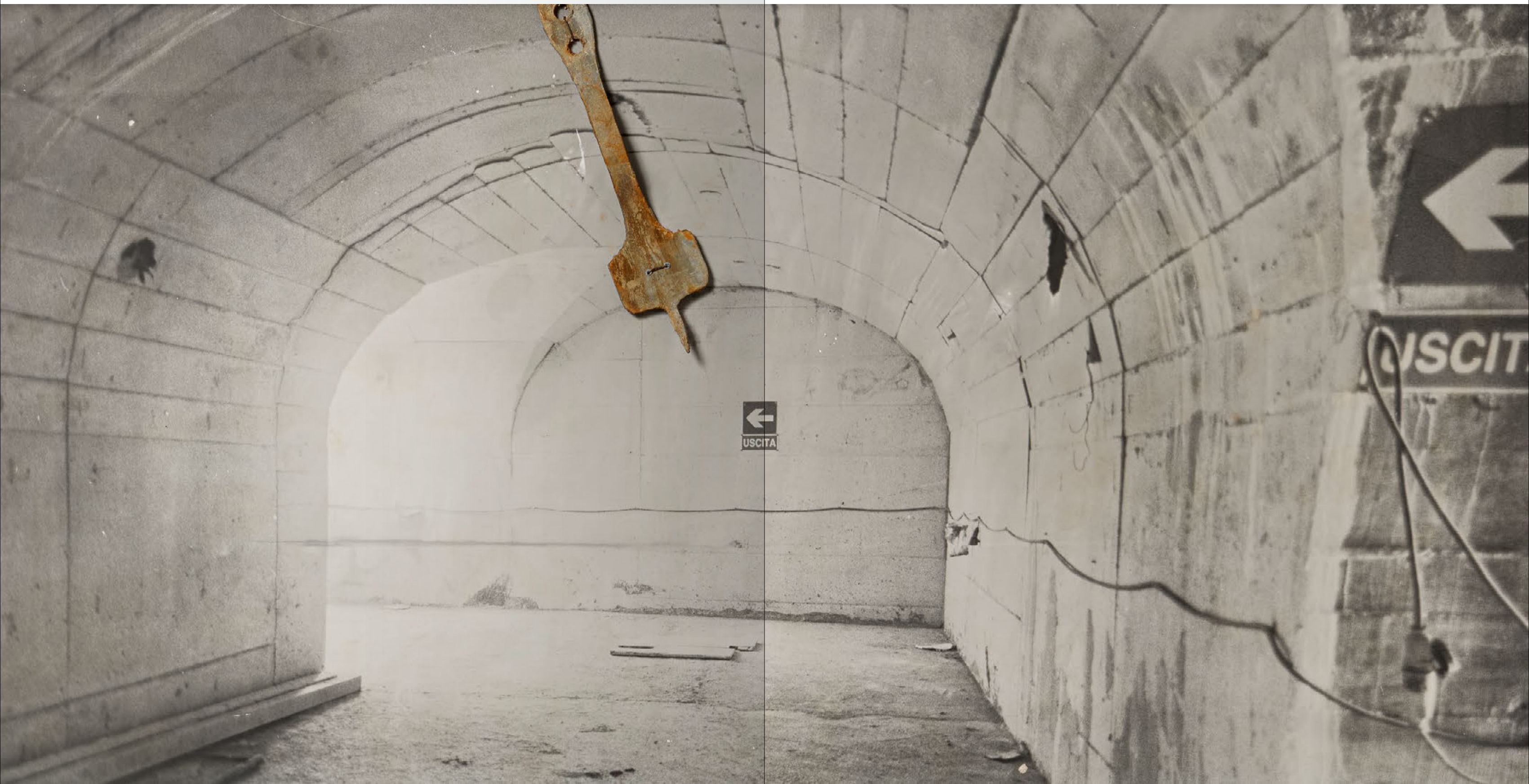
Günther Uecker betrachtet das Reisen nicht nur als eine äußere Erfahrung, sondern auch als eine innere Reise, die seine künstlerische Sensibilität und sein Verständnis für die Welt um ihn herum vertieft. Es ist daher kaum verwunderlich, dass Uecker während seiner Reisen überaus produktiv war. Davon zeugt nicht zuletzt auch ein gewaltiger Zyklus von 131 Aquarellen, die er 1984/85 im Rahmen einer Bahnreise von Sibirien in die Mongolei schuf. Im gleichen Zeitraum bereist Uecker auch erstmals Japan. Ein Land, das durch die reiche kulturelle Tradition und die ästhetische Vielfalt möglicherweise einen besonders tiefen Eindruck hinterlassen hat, denn Uecker kehrt immer wieder für Arbeitsaufenthalte und große Ausstellungen nach Japan zurück.

Uecker im Kimono

Die vorliegende Arbeit steht dabei exemplarisch für die intensive Rezeption der kulturellen Erfahrungen in Ueckers künstlerischem Schaffen. Die auf seinen Reisen gemachten Erfahrungen lässt Uecker meisterhaft in sein Werk einfließen. Ob in Form von bestimmten kulturellen Symbolen, spezifischen Materialien oder regionalen Arbeitstechniken: Uecker stellt den seinen Werken inne liegenden kulturellen Austausch offen zur Schau.

Die angebotene Arbeit ist dabei ein herausragendes Beispiel für diese charakteristische Arbeitsweise Ueckers. Der leuchtend rote, auf Holz aufgezugene Seidenstoff eines Kimonos bildet das Herzstück dieser Arbeit, die 2007 im Rahmen einer Ausstellung in der Akira Ikeda Gallery in Nagoya in Japan entstanden ist. Die Arbeit, die auch in den kommenden Jahren immer wieder in Japan ausgestellt war, zeichnet sich durch die für Uecker so charakteristischen Nägel und schwarzen Kontrastpunkte aus. In einer lebendigen Komposition betont Uecker das für ihn so außergewöhnliche, strahlende Rot, welches im zumeist von Schwarz und Weiß dominierten Oeuvre nur selten auftaucht. Die Arbeit ist unumstritten der ästhetische Höhepunkt einer Werkreihe, die gleichzeitig die tiefsten künstlerischen Überzeugungen Ueckers nach Außen trägt.





24 ANSELM KIEFER

1945 DONAUESCHINGEN

- Eindrucksvolles, monumentales Werk, das auf subtile Weise den Einfluss des Menschen auf die Natur zeigt
- Teil der bedeutenden Ausstellung „Anselm Kiefer – Memorabilia“ im Museum Ludwig in Koblenz 2012
- Wim Wenders porträtierte Anselm Kiefer jüngst in seinem beeindruckenden Dokumentarfilm „Das Rauschen der Zeit (2023)“

Unfruchtbare Landschaften II. 2002-2010.
Acht Fotografien, mit Säure überarbeitet und verschiedenen Collage-Elementen versehen, auf Fotopapier. Auf Holz aufgezogen. Jeweils 65,5 x 124,5 cm. Jeweils Künstlerrahmen.

Provenienz:
- Galerie Klaus Benden, Köln
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:
- Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz 2012

Literatur:
- Ausst.-Kat. Anselm Kiefer – Memorabilia, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz 2012, S. 108-111, Abb.

€ 70.000 – 100.000 | *
\$ 74.900 – 107.000 | *

Anselm Kiefers existentielle Erinnerungsarbeit

Anselm Kiefer ist einer der renommiertesten deutschen Künstler, der für seine monumentalen Gemälde und Installationen bekannt ist, die sich mit Themen wie Geschichte, Mythologie und Erinnerung auseinandersetzen. Während seiner gesamten Laufbahn hat sich Kiefer mit der deutschen Geschichte und Kultur beschäftigt und sich mit der Komplexität der nationalen Identität und der Last der Vergangenheit auseinandergesetzt. Kiefers künstlerische Praxis zeichnet sich durch die Verwendung verschiedener Materialien wie Blei, Asche, Stroh und anderer unkonventioneller Stoffe aus, die er in dicken, strukturierten Schichten aufträgt. Seine Werke zeigen oft weite Landschaften, architektonische Ruinen und symbolische Bilder, die Themen wie Zerstörung, Wiedergeburt und das Vergehen der Zeit ansprechen.

Kiefers entseelte Natur

Das Werk „Unfruchtbare Landschaften II“ besteht aus acht schmalen Querformaten auf denen Kiefer jeweils ein Fundstück appliziert, dessen Zusammenhang mit den Darstellungen auf den schwarz-weiß Fotografien diffus bleibt. Die abgebildeten, unbelebten Landschaften versetzen den Betrachter in eine melancholische Grundstimmung. Selbst ohne den Titel wird deutlich, dass das Leben aus den Landschaften gewichen zu sein scheint. Die von Kiefer hier gezeigte entseelte und trostlose Natur lässt vermuten, dass der Mensch seinen Anteil dazu beigetragen hat. Das Auseinandersetzen mit der Erinnerung, die oft einen hohen Stellenwert in Kiefers Bildsprache einnimmt, ist in dem fragmentarischen Charakter der „Unfruchtbaren Landschaften“ abhandengekommen. „In diesem Sinne zeigen besonders die ‚Unfruchtbaren Landschaften‘ die Zerrissenheit, das Unabgeschlossene der Wahrnehmung, die sich ihrerseits deckt mit einer Natur, die in sich auch nichts Abgeschlossenes bietet.“ (Beate Reifenscheid: Anselm Kiefer – Die Sprache der Bilder und Bücher, in: Anselm Kiefer. Memorabilia, Ludwig-Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz 2012, S. 34).



AUSSTELLUNG
ANSELM KIEFER
PALAZZO STROZZI,
FLORENZ
BIS 21.7.24

- Werk fasziniert durch sein spannendes Zusammenwirken von Formen und Farben und seine Monumentalität
- Schulze zählt zu den interessantesten deutschen Künstlern seiner Generation, der in seinem unverwechselbaren Malstil humorvolle Bildwelten erschafft, die Realistisches mit Symbolischem vereinen
- Werke des Künstlers sind in namhaften Sammlungen vertreten, u.a. Museum Ludwig, Köln, Städel Museum, Frankfurt, Kunstmuseum St. Gallen

“Mon Chéri”. 2-teilig. 1989. Acryl auf Leinwand. Jeweils: 230 x 180cm; Gesamtmaß: 230 x 360 cm. Signiert und datiert auf der rechten Tafel verso unten rechts: A. Schulze 89. Jeweils betitelt auf dem Keilrahmen: Mon Chéri.

Provenienz:
- Privatsammlung Süddeutschland

€ 40.000 – 60.000
\$ 42.800 – 64.200

Schulzes Charakteristik der Kugelbilder

Andreas Schulze studiert ab 1978 an der renommierten Kunstakademie in Düsseldorf. In den 1980er Jahren setzt er sich mit den Künstlern und der Bewegung der „Neuen Wilden“ der Mülheimer Freiheit auseinander und findet trotzdem eine ganz eigene Ausdrucksweise in seiner Malerei. Eine eigenwillig klare Struktur und Formgebung dominieren seine Werke, die alltägliche Gegenstände, Interieurs und Landschaften zeigen. Seit 2009 ist er Professor für Malerei an der Kunstakademie in Düsseldorf. Seine Werke wurden international ausgestellt, u.a. im MoMA, New York, in der Tate Britain, London, der Schirn Kunsthalle Frankfurt, der Sammlung Falckenberg, Hamburg und der Kunsthalle Bielefeld.

Das vorliegende monumentale Werk “Mon Chéri” aus dem Jahr 1989 zählt zu der Serie der sogenannten Kugelbilder, die Schulze bereits 1982 beginnt. Darin setzt er sich mit der Transformation von Kugelmotiven auseinander. Eine wesentliche Inspiration für den Künstler sind dabei die Werke von Ernst Wilhelm Nay, die er weiterentwickelt.

„Mein erstes Kugelbild habe ich 1981 gemalt. Ich kannte die Bilder der „Mülheimer Freiheit“ und war beeindruckt. Von der Richtigkeit ihrer Arbeit war ich überzeugt. Ich hatte erkannt, dass die „wilde Malerei“ dieser Gruppe die ideale Reaktion auf Minimal- und Konzeptkunst war. Was sollte ich tun? Die künstlerische Haltung war mir sehr nahe, aber die expressiv-figurative Malweise entsprach mir überhaupt nicht. Meine Antwort waren in gewisser Weise abstrakte Bilder, die Kugelbilder.“ (Andreas Schulze, zit. nach: Ausst.-Kat. Andreas Schulze. Bilder 1980-1988, Kunstmuseum Luzern; Drac & Frac, Nantes; Kunstverein München, 1989, S.16)

“Mon Chéri”

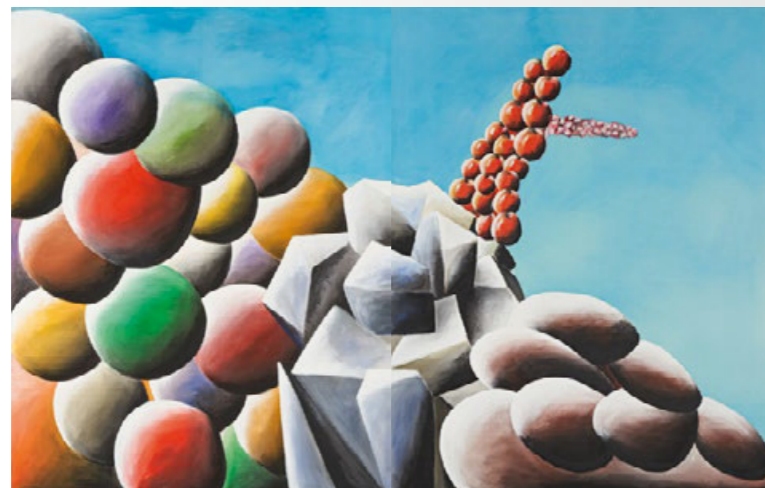
Das monumentale Werk “Mon Chéri” aus dem Jahr 1989 zeigt im Querformat mehrere Kugeln und Formen auf hellblauem Bildgrund. Von der linken oberen, hinunter in die rechte untere Bildecke verlaufend, füllt Schulze das sich daraus ergebende Dreieck mit unterschiedlich farbigen Kugeln. Wie ein Berg aufgetürmt überlagern sich die einzelnen, unterschiedlich großen und nicht ganz runden Kugeln. Auf halber Strecke nach unten wechselt die Form von Kugeln zu grauen Vielecken, die sich dann wiederum in bräunliche langgezogene Formen verwandeln. Auf den grauen Vielecken, die Steinen ähneln, ragt eine kleine Spitze an roten kleinen Kugeln in den hellblauen Bildgrund hinein. Der Bildtitel gibt dem Betrachter Hinweise auf das Dargestellte. Ein kleiner, schmaler Streifen an mini „Mon-Chéri“-Packungen streckt sich von den Kirschen-ähnlichen Kugeln in Richtung rechtem Bildrand. Die Form und Verpackung der mit Likör gefüllten Praline scheint dem Künstler Inspiration für die vorliegende Arbeit gewesen zu sein. Räumliche Tiefe entsteht durch Schatten auf den Objekten.

Gleichzeitig demonstriert die hier angebotene Arbeit gekonnt die Neuformulierung einfacher Motive und Formen in einem einzigartigen Malstil, der einen Widerspruch zwischen einer hintergründigen und zugleich vertrauten Erscheinung schafft. Damit etabliert Schulze auf außergewöhnliche Weise seinen eigenen charakteristischen und unverwechselbaren Stil.



„Gemälde haben eine subversive Kraft, und sie drängen unbewusst in mich ein. Und genau diese Subversivität sollte ein Gemälde auch haben, um unser Denken von gesellschaftlichen Zwängen zu befreien.“

William Nelson Copley



26 WILLIAM NELSON COPLEY

1919 NEW YORK
1996 KEY WEST

- Frühes Werk aus seiner wichtigen Pariser Zeit
- Aus dem Nachlass des Künstlerfreundes Max Ernst
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Charakteristisch für Copleys provokativ-ironischem Umgang mit gesellschaftlichen Wertvorstellungen

Horse Fair. 1955. Öl auf Leinwand.
97,5 x 145 cm. Signiert und datiert innerhalb
der Darstellung oben rechts: CPLY 55.

Wir danken Herrn Anthony Atlas,
William N. Copley Estate, New York, für die
freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:
- Nachlass Max Ernst
(seit 1976, direkt vom Künstler)
- Sammlung Dorothea Tanning
- seitdem in Familienbesitz

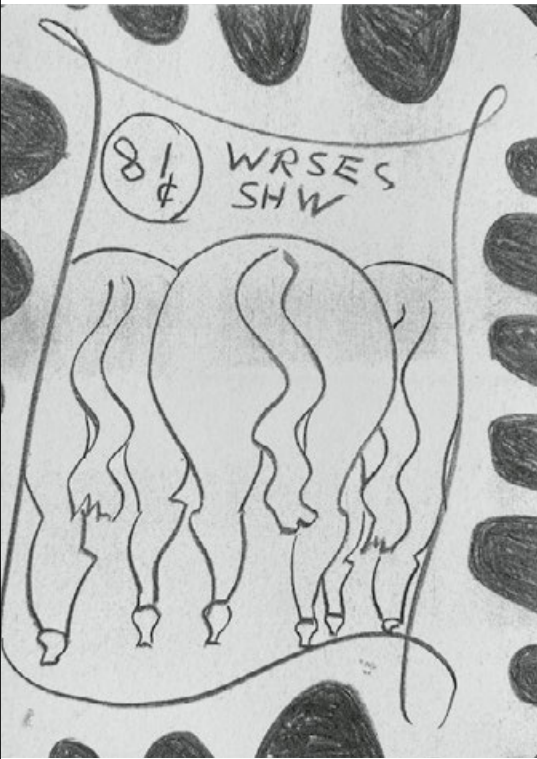
€ 60.000 – 80.000
\$ 64.200 – 85.600



Copley mit seiner Frau Noma und Max Ernst
in Huismes, um 1960

Copley und das Motiv der Pferde

William Copley wuchs in einem reichen Haushalt auf, und er genoss eine vorzügliche Schul- und Universitätsausbildung. Bereits mit 17 Jahren war er ein guter Polospieler und begeisterte sich so sehr für Pferdesport, dass er – auch aufgrund seiner geringen Körpergröße – für kurze Zeit mit dem Gedanken spielte, Jockey zu werden.



William N. Copley, WRSES SHW, 1980, Kohle auf Papier.

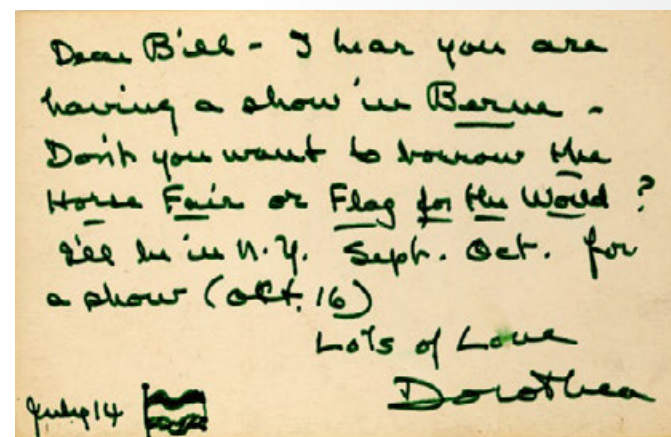
Pferde spielten seit seiner Jugend eine wichtige Rolle in seinem Leben. Copley hatte einen Abschluss in Literatur an der Universität in Yale gemacht und kam erst im Alter von 26 Jahren mit Bildender Kunst in Berührung.

Als Maler war er Autodidakt. Pferde tauchen schon früh in seiner Malerei auf – „Crossing the Bar“, 1953, „Love of Four Horses“, 1956, und „Lady Chatterly's Horse“, 1960 sind einige der wichtigeren Beispiele – und auch das hier vorgestellte noch in Frankreich entstandene Gemälde ist ein wichtiger Beleg für seine Vorliebe. Er war fixiert auf die Darstellung der Hinterteile, und diese Fixierung überlagerte sich gelegentlich mit der Darstellung von üppigen Frauen.

Die sehr selbstbewusste Aktfigur in der linken Bildhälfte verweist bereits darauf. Sie ist einen Kopf größer als der etwas missmutig dreinblickende Pferdetrainer, der zwei lange Reitgerten hält und sich mit Baskenmütze, Gauloises und Menjou-Bärtchen deutlich als Franzose zu erkennen gibt.

Die Malweise changiert zwischen Naivität und Raffinesse und gibt sich deutlich als Arbeit eines ungeschulten Malers zu erkennen. Seine Figuren sind stark konturiert und mit einer Bildsprache ausgeführt, die an Comics erinnert. Copley (oft nur „CPLY“ genannt) selbst wollte mit der Malerei nicht zuletzt auch seine Sprache bildhafter machen. Seine zahlreichen Aphorismen belegen, dass ihm das durchaus gelang: „There are secret poets like there are secret Drinkers“, „I think poets are nicer than other people, but it takes longer to find this out“, „I have a very dirty mind. It has brought me neither success nor failure.“ (William Nelson Copley zit. nach Johannes Gachnang (Hrsg.): William N. Copley, Bern 1980, S. 32-62).

Das Motiv der Pferde zieht sich durch CPLY's gesamtes Werk, und die Verschmelzung von Pferden und Prostituierten wird zunehmend deutlicher. In einer Gruppe programmatischer Zeichnungen, die der Maler dem Verleger und Museumsdirektor Johannes Gachnang schenkte, findet sich auch ein Blatt mit dem Titel WRSES SHW. Bei einem Besuch im Landsitz des Künstlers in Roxbury 1979 ritten Künstler und Direktor gemeinsam aus, was CPLY in dem Gemälde „Votre Directeur“ festhielt. Der Titel der Kohlezeichnung „WRSES SHW“ verweist gleichzeitig auf „horses“ und „whores“, und seine latent machohaft auf die Frauenbefreiung ist in der heutigen Zeit sicher auch etwas anachronistisch, aber mit seinem Sinn für doppelbödigen Humor kam er damit immer noch durch.



Korrespondenz zwischen Dorothea Tanning und William Copley

Im selben Jahr 1979 begann CPLY, anthropomorphe Pferde zu malen, die 1980 in der Ausstellung „Whorses“ in der Brooks Jackson Iolas Gallery in New York präsentiert werden. Das Thema der Pferdeschau, wie es in dem bedeutenden Frühwerk „Horse Fair“ vorgestellt wird, war ein wesentlicher Fixpunkt im surrealen, comichaften und erotisch aufgeladenen Slapstickuniversum des Künstlers.

Copley und die Surrealisten

Das Bild wurde von Max Ernst direkt beim Künstler erworben. Copley hatte Max Ernst 1948 kennengelernt, als er in Beverly Hills zusammen mit seinem Schwager John Ployardt eine Galerie eröffnete, die Werke von den Künstlern Man Ray, René Magritte, Marcel Duchamp, Max Ernst und anderen zeigte und ein kommerzieller Misserfolg war. Was Copley aber gewann, war die enge Freundschaft zu diesen Meistern des Surrealismus. Er baute eine umfangreiche Sammlung auf, unterstützte andere Künstler finanziell und tauschte seine eigenen Bilder mit seinen Idolen.

Kay Heymer





27 MARTIN KIPPENBER- GER

1953 DORTMUND
1997 WIEN

- Marktfrische, charakteristische Arbeit des Ausnahmekünstlers
- Ein Hauptwerk der wegweisenden Überblicksausstellung „Tiefe Blicke“ zur Kunst der 1980er Jahre
- Gespickt mit dem einzigartigen Humor und Zynismus Kippenbergers

Hans-Jesus M. (Der Freizeitknopf, Reserviert für Oma, Nase aus der Gaststätte zur Erholung, Erster Schnee im Schwarzwald). 4-teilig. 1981. Jeweils Öl auf Leinwand. Jeweils 60 x 50 cm. Atelierleiste.

Dem Werk liegt ein Zertifikat der Galerie Gisela Capitain/Estate Martin Kippenberger, Köln, von November 2013 bei.

Provenienz:

- Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (ehemalige Dauerleihgabe)
- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen:

- Forum Kunst Rottweil, 1982
- Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1985/86
- Kunsthalle Darmstadt, 2012

Literatur:

- Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt (Hrsg.): Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz, Köln 1985, Kat.-Nr. 55, Abb.
- Ausst.-Kat. Schlachtpunkt, Malerei der achtziger Jahre, Kunsthalle Darmstadt, 2012, S. 43f., Abb.

€ 120.000 – 180.000

\$ 128.400 – 192.600



Expertin Marion Scharmann
über das Werk von Martin Kippenberger



Martin Kippenbergers Weg in die Kunstszene

Martin Kippenberger war seinem Umfeld weit voraus, ganz ähnlich wie Andy Warhol oder Josef Beuys zu ihrer Zeit, und hat die Grenzen der Kunst neu definiert, oder fast schon niedergedrückt. Somit gilt er heute als einer der bedeutendsten Künstler seiner Generation.

Das Enfant Terrible wird 1953 geboren, macht seit Ende der 1970er Jahre in der Kunstszene auf sich aufmerksam und prägt diese in den 1980er und 90er Jahren maßgeblich. Er überlegt anfangs, ob er Schriftsteller, Schauspieler oder Maler werden soll – seine vielfältigen Talente und Interessen werden sich in seinem einzigartigen Kunststil niederschlagen. Er studiert in Hamburg und eröffnet dann gemeinsam mit seiner späteren Galeristin Gisela Capitain in Berlin das legendäre „Kippenberger's Büro“. Ein frühes Erbe erlaubt es ihm, viele Reisen zu unternehmen, wie z.B. nach Florenz oder Paris, und es finanziert seine Ausstellungen in den ersten Jahren. Er wendet sich der Malerei zu, in dem er sich zunächst als Autor zurückzieht. So entsteht „Lieber Maler male mir“, eine seiner bekanntesten Serien, für die er Auftragsmaler zur Ausführung der Gemälde bittet. Nur kurze Zeit später wird die eigene Malerei zu einem seiner zentralen Ausdrucksmittel.

Humor, Provokation und Zynismus charakterisieren Kippenbergers Werke, die dem Gegenüber einen Spiegel vorhalten. In unterschiedlichen Medien hat er so die Kunstwelt hinterfragt und köstlich-ironisch kommentiert.

Serie Hans-Jesus M

Das hier vorgestellte Werk aus dem Jahr 1981 vereint vier Gemälde, jeweils in der Größe 60 x 50cm, die Kippenberger zu dieser Zeit als Standardmaß dient. In wässrig-hellen Farben in eher skizzenhafter Manier bannt der Maler im Close-Up das Detail einer Jacke mit Hand auf die erste Leinwand. Ein Finger zeigt hier auf den titelgebenden „Freizeitknopf“, der so zur Attraktion erhöht wird. Kippenbergers Witz und Ironie zeigt sich vor allem auf dem nächsten Gemälde, das der Künstler „Reserviert für Oma“ nennt und das einen Toilettenstuhl präsentiert. Auf dem dritten Bildträger hängt die „Nase aus der Gaststätte zur Erholung“ humorvoll in Form einer Maske wie eine Trophäe vor einem vierfarbigen Hintergrund, während die letzte Darstellung auf eine wichtige Wirkungsstätte des Künstlers verweist: Im beschaulichen St. Georgen im Schwarzwald, der Heimat der Sammlerfamilie Grässlin, die den Künstler zeitlebens unterstützt, verbringt auch Kippenberger viel Zeit. Das Gemälde zeigt ein für die Region typisches Bauernhaus mit Mühle. Dicke, weiße runde Klebepunkte, die wild über den Himmel geleimt wurden, symbolisieren den „Ersten Schnee im Schwarzwald“.

Kippenberger behandelt alle Motive und Themen gleichwertig. Es gibt keine Hierarchien, denn er bringt alles auf die Leinwand, was ihn umtreibt – inspiriert von seinem banalen Alltag, von Comics, von Zeitungen, von der Kunstwelt. So vermischt sich Belangloses mit Bedeutsamem, Ernstes mit Humorvollem.

Eine wichtige Ausstellung

Gemeinsam werden die vier Gemälde zur „Serie Hans-Jesus M.“ Dies ist eine humorvolle Hommage an Hans-Jürgen Müller, einem Kunsthändler und Mitbegründer des Kölner Kunstmarkts, der verantwortlich ist für eine Überblicksausstellung zur Kunst der 1980er Jahre im deutschsprachigen Raum. Müller baut gemeinsam mit Johann-Karl Schmidt, dem damaligen Kustos des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, die Sammlung und Ausstellung „Tiefe Blicke – Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland der DDR, Österreich und der Schweiz“ auf. Die wegweisende Ausstellung versammelt relevante künstlerische Positionen, darunter viele namhafte Weggefährten von Kippenberger wie bspw. Albert Oehlen, Werner Büttner oder Georg Herold.

Der Ausstellungstitel „Tiefe Blicke“ greift einen Werknamen Martin Kippenbergers auf. Welch zentrale Rolle der provokante Selbstdarsteller in dieser Sammlung und Ausstellung einnimmt, bezeugt neben dem Titel auch der Ausstellungskatalog, dessen Cover das Detail eines Gemäldes des Künstlers ziert. Mehrere Werke Kippenbergers finden Einzug in dieses Museum und in Folge in weitere Sammlungen sowie Ausstellungshäuser.

1997 stirbt Kippenberger viel zu jung mit nur 44 Jahren in Wien. Sein Werk könnte jedoch lebendiger nicht sein – es markiert eine wichtige Position der Kunstgeschichte und beeinflusst noch immer junge Künstlerinnen und Künstler. Viele Tendenzen aktueller Kunst wären ohne das Oeuvre dieser Ausnahme Persönlichkeit nicht denkbar. Zu Lebzeiten nimmt er an der Documenta IX und der Biennale in Venedig teil. 2003 wird Kippenberger posthum im Deutschen Pavillon der Biennale gewürdigt. Wichtige monografische Ausstellungen präsentieren seine Arbeiten wie z.B. 2020 die Retrospektive „Bitteschön Dankeschön“ in der Bonner Bundeskunsthalle.



Cover des Sammelbands des Hessischen Landesmuseums 'Tiefe Blicke'



„Es gehört zu den prägnanten Eigenschaften des Foto-realismus, die äußere Wirklichkeit so präzise und detailgetreu abzubilden, dass diese in der überschärften Darstellung fast verfremdet erscheint.“



28 RICHARD ESTES

1932 KEWANEE, IL/USA

- Richard Estes gehört zu den prominentesten Vertretern des amerikanischen ‚Fotorealismus‘
- Das Spannungsfeld zwischen faktischer Darstellung und fiktionalem Sujet wird wirkungsvoll ausgelotet
- Estes ist bekannt für seine Straßenansichten der Großstadt mit ihren reizvollen Oberflächeneffekten und Spiegelungen

Downtown. 2002. Öl auf Holz. 48,5 x 32,5 cm.
Signiert innerhalb der Darstellung mittig links: R. ESTES. Rahmen.

Provenienz:

- Marlborough Gallery, New York (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 80.000 – 120.000
\$ 85.600 – 128.400

Auf der Suche nach der Wirklichkeit

Es gehört zu den prägnanten Eigenschaften des Fotorealismus, die äußere Wirklichkeit so präzise und detailgetreu abzubilden, dass diese in der überschärften Darstellung fast verfremdet erscheint. Neben Chuck Close und Robert Bechtle zählt Richard Estes zu den prominentesten Vertretern dieser Mitte der 1960er Jahre in den USA aufkommenden Strömung. Von der Pop Art mit ihrer Hinwendung zur Werbung und zu banalen Gebrauchsgegenständen der Konsumkultur beeinflusst, wendet sich Estes den alltäglichen Ansichten des Großstadtlebens zu. Der Künstler, der sich nach seinem Studium am Art Institute of Chicago in New York niederlässt und zunächst als Illustrator tätig ist, verwendet zunehmend fotografische Vorlagen, um die im urbanen Kontext auftretenden visuellen Reize und Oberflächeneffekte mit der größtmöglichen Genauigkeit malerisch umzusetzen. Die dabei vorgenommene Steigerung der Wirklichkeitstreue verleiht den Ansichten eine beinahe surreale Anmutung. Die Möglichkeiten der Wahrnehmung erscheinen geradezu übertrifft zugunsten der Simultaneität von Eindrücken. Sie ergeben sich etwa aus der Durchdringung glatter, spiegelblanker Hochhausfassaden und Schaufensterfronten, die, von grellen Leuchtanzeigen durchbrochen, Einblicke in Diners und Ladenlokale gewähren.

Downtown

Nicht urbane Schnelllebigkeit, sondern eher statische Ruhe bestimmt Estes' Ansicht eines im Schatten von Hochhäusern gelegenen Straßenzuges im Zentrum von Manhattan. Lediglich eine Person ist auf dem ansonsten menschenleeren Gemälde zu erkennen. Zunächst bleibt der Blick auf der stromlinienförmigen sportlichen Silhouette eines hochglänzend schwarzen Autos haften das beinahe aggressiv seinen Platz im Bildraum beansprucht und eine lückenlose Reihe parkender Autos am rechten Rand anführt.

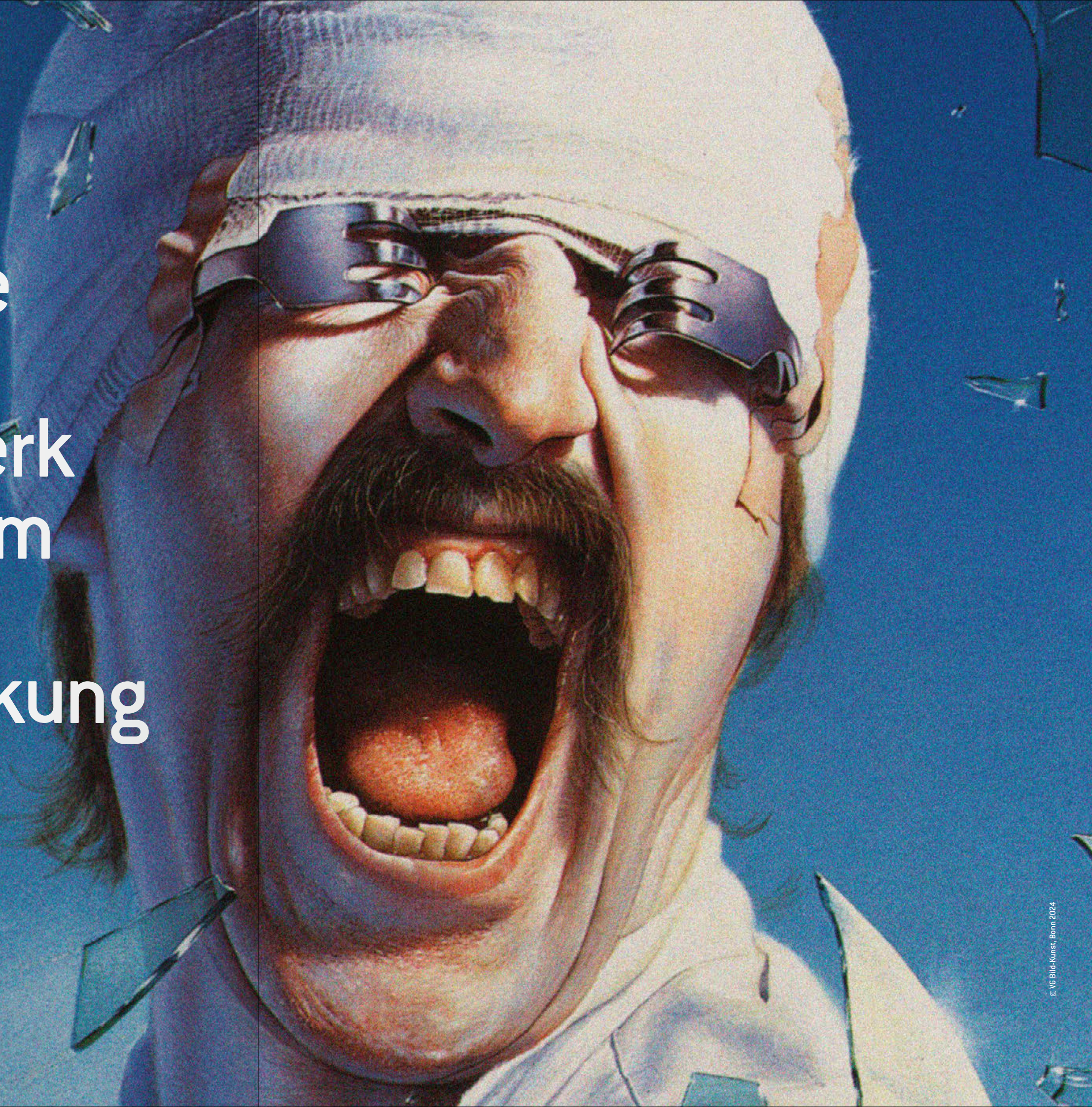
Die verschiedenen Oberflächen des Wagens, das leicht konkave Glas der Windschutzscheibe und die polierte Karosserie, ergeben Brechungen, in denen sich fragmentarisch der Umraum spiegelt. Derlei Reflektionen ermöglichen unterschiedliche Ansichten und Ausschnitte der Umgebung innerhalb eines einheitlichen perspektivischen Rahmens. Denn während der Fluchtpunkt der Komposition feststeht, öffnet sich ausgehend vom stehenden Fahrzeug der Blick nach oben. Dadurch werden der blaue Himmel und die steil aufragenden Spitzen der umliegenden Gebäude versetzt sichtbar. Durch die im Hintergrund zulaufenden Diagonalen in die Tiefe gelenkt, trifft der Blick schließlich auf eine Straßenbiegung im hellen Sonnenlicht, eine Öffnung in der engen Blockbebauung, die in einen lichten Platz zu münden scheint.

Obwohl sich Estes' Bildsprache durch die übertriebene Wirklichkeitsnähe eines gesteigerten Realismus auszeichnet, offenbart sich der konkrete Wirklichkeitsbezug seiner Szenarien als trügerisch. Sie geben keine real existierende Situation wieder, sondern werden aus montierten Ausschnitten, die wiederum auf erkennbare Gegebenheiten weisen, künstlich konstruiert. Das Echtheitsversprechen der Malweise auf formaler Ebene erweist sich als Täuschung auf inhaltlicher Ebene. Damit lotet Estes wirkungsvoll das Spannungsfeld zwischen faktischer Darstellung und fiktionalem Sujet aus. Da zudem alle malerischen Spuren getilgt sind und die künstlerische Handschrift zugunsten einer gleichmäßig perfekten Oberflächenwirkung negiert wird, nähert sich die Malerei der Fotografie und den maschinellen Reproduktionstechniken an. Damit verschreibt sich das Werk von Richard Estes weniger dem exakten Abbild der Wirklichkeit als einer kritischen Hinterfragung der Realität des Bildes angesichts seiner zunehmenden technischen Perfektionierung durch Fotografie und elektronischen Bildmedien. Im Zentrum seiner konzeptuellen Auseinandersetzung stehen die Bedingungen von Bildproduktion und -rezeption zwischen subjektivem und objektivem Wahrheitsgehalt.



„Die wesentliche Frage ist doch: Ist ein Kunstwerk in der Lage, beim Betrachter eine emotionale Wirkung auszulösen?“

Gottfried Helnwein



29
**GOTTFRIED
HELNWEIN**
1948 WIEN

- Aus dem wichtigen, 17 Gemälde umfassenden Zyklus der Selbstporträts
- Wiederaufnahme und Verfremdung des berühmten Selbstporträts von 1982, das Helnweins Durchbruch markiert
- Das Motiv wurde 1982 als Titelbild des Zeit Magazins und als Cover der LP „Blackout“ der deutschen Rockband Scorpions veröffentlicht

Selbstportrait 5, 6, 7. Triptychon. 1986.

Selbstportrait 5: Acryl auf Papier. Auf Aluminium aufgezogen. 210 x 148 cm. Signiert unten links: HELNWEIN.

Selbstportrait 6: Acryl auf Leinwand. 211 x 148,5 cm. Signiert und datiert verso oben rechts: HELNWEIN 1986.

Selbstportrait 7: Öl auf Leinwand. 211 x 148,5 cm. Signiert und datiert verso oben rechts: HELNWEIN 1986.

Provenienz:

- Dorotheum, Wien 2013 (Private Sale)
- Privatsammlung Deutschland

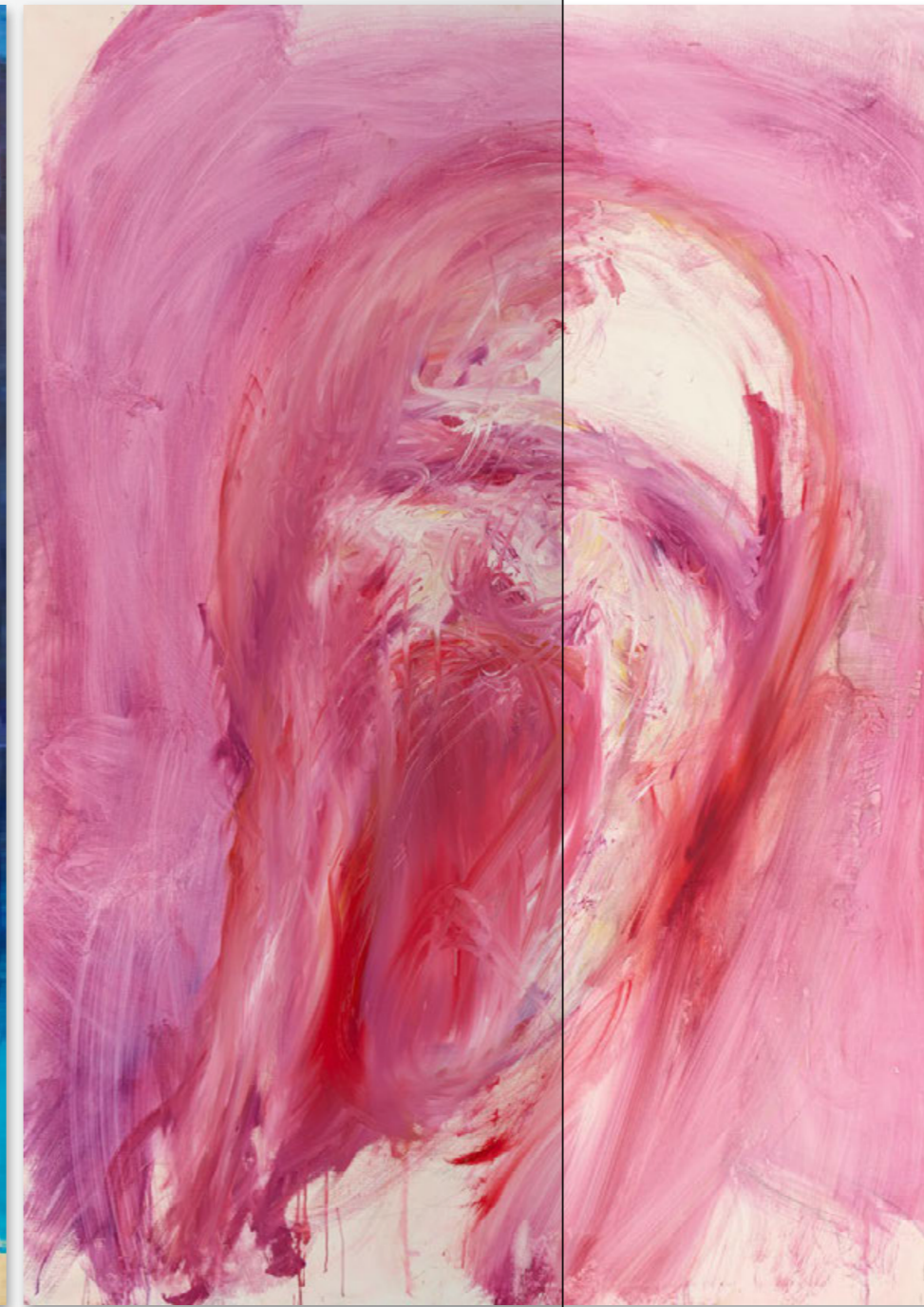
Ausstellungen:

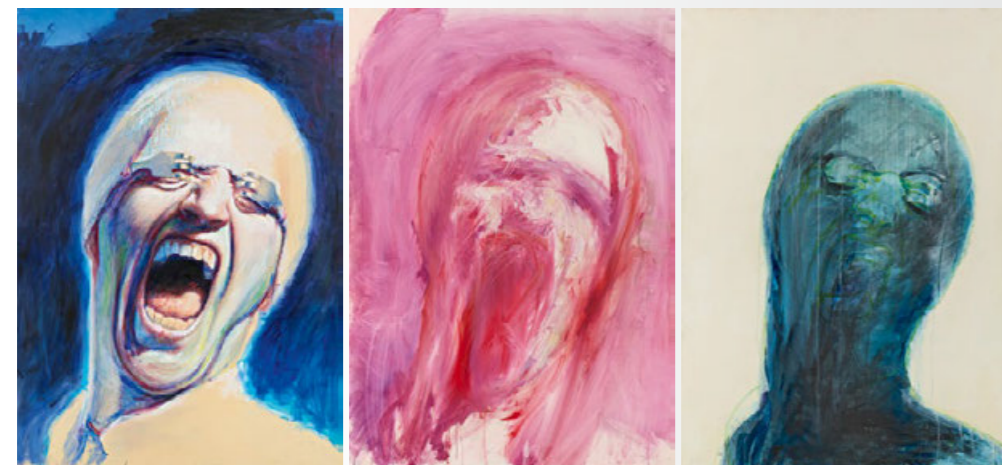
- Mittelrhein-Museum, Koblenz 1986
- Leopold-Hoesch-Museum, Düren 1987
- Galerie Würthle, Wien 1987
- Petersburg Museum, Otaru/Japan 1996

Literatur:

- Ausst.-Kat. Gottfried Helnwein, Leopold-Hösch Museum, Düren; Galerie Würthle, Wien; Mittelrhein-Museum, Koblenz, 1987, Abb. [Beigabe]
- Der Untermensch, Selbstbildnisse, Self-portraits, Autoportraits 1970-1987, Jugend & Volk Verlagsgesellschaft, Wien [in Zusammenarbeit mit der Edition Braus] 1988, Abb. [Beigabe]
- Ausst.-Kat. Gottfried Helnwein, Petersburg Museum, Otaru 1996, S. 45, Abb.

€ 100.000 – 150.000
\$ 107.000 – 160.500





Kunst als Anklage gegen die Gesellschaft

Mit seinen Arbeiten und Aktionen will der international bedeutende, aber auch kontroverse österreichische Künstler nicht provozieren. Vielmehr versteht er seine Kunst als Protest gegen den gegenwärtigen und vergangenen Zustand der Welt, mit dem er stets zum Nachdenken und zur Diskussion anregen will. Seine hyperrealistischen Werke, die von der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und deren Reiz- und Tabuthemen geprägt sind, erschrecken, beunruhigen und faszinieren zugleich. Seine Werke sind als Anklage gegen Grausamkeit, gesellschaftliche Missstände und gegen die Geschichte des Nationalsozialismus und Holocaust zu verstehen.

Die Arbeiten von Gottfried Helnwein sind vor seinem biografischen Hintergrund zu betrachten: Aufgewachsen im Wien der 1950er und 60er Jahre und aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammend, wird er katholisch und gemäß den entsprechenden Moralvorstellungen erzogen. Helnwein erlebt sich als Kind in seiner Machtlosigkeit gegenüber der Erwachsenenwelt und sieht sich mit der Unfähigkeit der Erwachsenen konfrontiert, über die jüngsten Ereignisse, die Gräueltaten des Dritten Reiches, zu sprechen. Diese kollektive Verdrängung empfindet er als zutiefst bedrückend und versucht, wie viele in seiner Generation, sich gegen gesellschaftliche Reglementierungen und Zwänge zur Wehr zu setzen und findet die einzige Antwort in der Kunst. Nach dem Besuch "Der Graphischen" (Lehranstalt) studiert Gottfried Helnwein von 1969 bis 1973 Malerei bei Rudolf Hausner an der Kunstakademie in Wien und erhält schon 1971 erste Kunstpreise. Bekannt wird er bald mit seinen hyperrealistischen Bildern, in denen der misshandelte und der Gewalt ausgesetzte Körper sowie der damit einhergehende Schmerz zum zentralen Thema wird. Neben der Malerei wendet Helnwein sich in den 1980er Jahren auch der Fotografie zu und verbindet dieses Medium mit zahlreichen Performances. Er schwankt immer wieder zwischen unterschiedlichen Medien, greift beispielsweise seine Fotografien in seiner Malerei auf und verwischt so die Grenzen zwischen den Medien.

Im Rückblick versteht Helnwein sich nicht als Maler, sondern vielmehr in der Umgebung der „konzeptionellen Kunst“ beheimatet. Diese hebt für ihn die Begrenztheit einzelner Techniken auf, um eine Objektivierung der künstlerischen Formulierung anzustreben und dem Kern seiner Kunst näher zu kommen: „Die wesentliche Frage ist jedoch: Ist ein Kunstwerk in der Lage, beim Betrachter eine emotionale Wirkung auszulösen? Berührt, bewegt, erschreckt, inspiriert, erhebt es, provoziert oder fordert es heraus?“ (Helnwein, Gottfried, in: Blick nach Innen: Ein Gespräch mit Gottfried Helnwein, 2013.)

Über die Jahre hinweg ist die Darstellung des Kindes in Helnweins Werk ein konstantes Motiv, das er variiert und weiterentwickelt hat. Er verarbeitet es in den unterschiedlichen Medien - in seinen Aktionen, deren fotografischer Dokumentation, in der späteren Farbfotografie ebenso wie seinen Arbeiten auf Papier und der Malerei. Das verwundete Kind fungiert als Stellvertreter für den wehrlosen, abhängigen und ausgelieferten Menschen und erhält die Rolle des Märtyrers. Neben dem Motiv des Kindes entwickelt sich eine zweite künstlerische Phase, in der er sich in einer Vielzahl von Arbeiten unterschiedlicher Genres dem Motiv des Selbstbildnisses zuwendet.

Das Selbstportrait als Schmerzensmann

Erste Selbstbildnisse entstehen im Jahr 1972 und werden zu einem der zentralen Themen in seinem Oeuvre. Er übt in seinen Selbstbildnissen massive Gesellschaftskritik aus und nutzt diese gleichzeitig als Verweis auf das Ausgeliefertsein der Menschen innerhalb der Gesellschaft. Mit seinem Umzug nach Deutschland beschäftigt sich Helnwein auch zunehmend mit der Frage der menschlichen Selektion: Wie konnte es jemals zu der bestialischen Kennzeichnung des "Untermenschen" kommen? In dieser Auseinandersetzung entstehen zahlreiche zum Teil monumentale Selbstinszenierungen als schwer verletzter "Untermensch" und verdeutlichen stärker als je zuvor das Leiden des Künstlers an einer repressiven, autoritären Gesellschaft. Seine Werke sind folglich als Selbstbildnisse mit politischer Aussage zu verstehen.

Unter all den Selbstbildnissen tritt eines besonders hervor: die Selbstinszenierung mit Verbandsmüll und klinischen Instrumenten. Sie wird schnell zur ästhetischen „Uniform“ seiner Selbstbildnisse. (Vgl. Abb. 1) Mit seinen Selbstportraits, in denen der Kopf mit Verband umbunden ist und die Augen von Operationsbesteck verdeckt sind, inszeniert er einen Aufschrei eines Hilfsbedürftigen schmerzgeprägten Menschen.

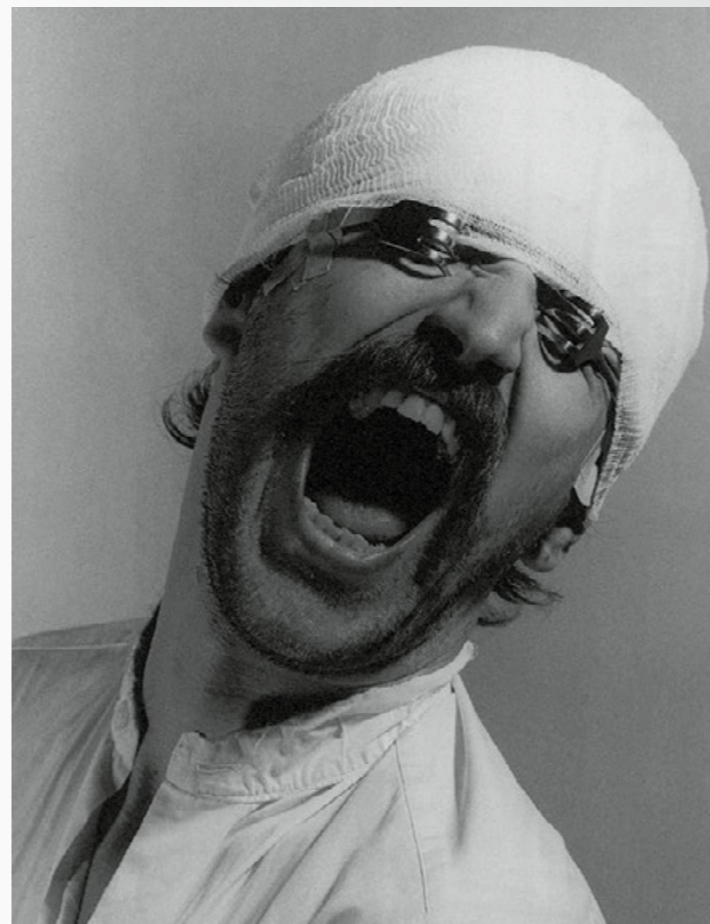


Abb. 1: Gottfried Helnwein, Selbstporträt, 1981

Helnwein zeichnet das Künstlerportrait eines auf Leiden reduzierten Menschen und steht somit in der spätmittelalterlichen Tradition des Schmerzensmannes. Darüber hinaus gibt es weitere thematische Bezüge zur österreichischen Kunst, wie beispielsweise zu Franz Xaver Messerschmidt, Arnulf Rainer und den Wiener Aktionisten, deren Werk ebenfalls Verletzungen, Schmerz und Tod am eigenen Körper beinhalten. Auch ihre Werke zeigen den menschlichen Körper und das Gesicht als Austragungsort massiver gesellschaftlicher Konflikte, deren Opfer immer wieder das widerständige Individuum ist. Doch Helnwein geht weiter: Es geht Helnwein nie um eine Darstellung seiner eigenen Persönlichkeit, er fungiert lediglich als Modell und seine Persönlichkeit rückt in den Hintergrund. Er strebt eine subjektlose Inszenierung an: Seine Werke sind Mahnmal und Projektionsflächen des Weltgeschehens, ohne sich direkt auf den Künstler zu beziehen. Die Selbstbildnisse stehen für den leidenden, verletzten, unterworfenen Menschen, dem nur noch der verzweifelte Aufschrei bleibt. So entsteht das ikonische „Helnwein-in-Bandagen-Portrait“, das er in zahlreichen Werken wiederholt aufgreift. Helnwein ist es von großer Bedeutung mit seinen Mitmenschen in den Dialog zu treten. In seinen Straßenaktionen der 1970er Jahre, bei denen er mit bandagierten Kindern in der Öffentlichkeit auftritt oder sich selbst als Verwundeter auf die Straße legt, versucht er, Passanten zur Reaktion zu bewegen. Der Wunsch, durch seine Kunst möglichst viele Personen anzusprechen, lässt Helnwein den Weg in die Massenmedien suchen. So entsteht bei der Suche nach erweiterter Konfrontation mit einem größeren Publikum, das er nun abseits von Ausstellungen und der Kunstszene erreichen kann, auch die Zusammenarbeit mit Zeitungen und Magazinen. 1982 wird der Künstler schlagartig auch international bekannt, als sein bandagiertes Selbstportrait als Titelblatt des Zeit-Magazins mit der Coverstory „Der Schocker von Wien“ publiziert wird. Hierzu schreibt der Autor Peter Sager: „Warum malt einer so, warum malträtiert er sich so in seinem Selbstportrait: den Kopf bandagiert, Wundhaken in die Augen gebohrt, den Mund weit aufgerissen zu einem wahnsinnigen Schrei. Ein Schrei des Schmerzes und des Schocks, der Angst, des Entsetzens, der Aufschrei eines Gequälten und Geblendeten. a“ (Peter Sager in: Der Schocker von Wien, Zeit-Magazin Nr. 11, 1982) Im gleichen Jahr erscheint das Selbstbildnis auch als Cover der Scorpions-LP „Blackout“. Beides trägt entscheidend dazu bei, dass Helnweins Selbstportraits, als Aufschrei und gleichsam Anklage an die Gesellschaft, zu Ikonen des 20. Jahrhunderts werden.

Das Triptychon

Das hier angebotene Triptychon, bestehend aus den Selbstbildern 5-7 aus dem Jahr 1986 entstammt einem Zyklus von 17 Selbstbildern. Alle Werke dieser Serie beziehen sich auf die Urform des Selbstbildnisses mit Bandagen und Medizinischem Besteck und stellen jeweils unterschiedliche Variationen dar. Helnwein überarbeitet im gesamten Zyklus sein eigenes Bild unter Verwendung verschiedener Formen der Gestaltung: der Abstraktion, des abstrakten Expressionismus, der surrealistischen Umsetzung usw. Es handelt sich um drei große Werke mit stringentem Kompositionsaufbau: Im Zentrum jedes Werkes befindet sich ein monumentales Selbstbildnis. Ist der linke Teil in seiner Darstellung noch sehr detailliert und durch Form und Farbe realistisch anmutend, so wird die Darstellung im mittleren und rechten Teil deutlich abstrakter und reduzierter. In der Lesart von links nach rechts verschwinden die menschlichen Merkmale zunehmend und die physiologische Identität der Person wird aufgelöst. In diesem Triptychon wird das Motiv des Schmerzensmannes um eine erzählerische und dramatische Ebene erweitert: Wie in einer Geschichte wird der Betrachtende Zeuge einer fortschreitenden Enteignung der dargestellten Person, die am Ende der Erzählung als leere Formhülle zurückbleibt.

Es ist ein Echo jener Schreie überall auf der Welt, die weit schrecklicher sind als dieses, der Schrei der Kunst.

Peter Sager



Gottfried Helnwein, „Bruch der Gefäße“, 1987

30 KIKI KOGELNIK

1935 GRAZ
1997 WIEN

„Real Life Stinks“ (I + II). Diptychon. 1979. Öl und Sicherheitsnadeln auf Leinwand. Jeweils 195 x 100 cm; Gesamtmaß: 195 x 200 cm. Signiert und datiert unten rechts: Kiki Kogelnik 79. Betitelt, datiert und signiert verso oben links: „REAL LIFE STINKS“ 1979 Kiki Kogelnik. Hier zudem mit der jeweiligen Nummerierung versehen.

Provenienz:

- Jack Gallery, New York
- Privatsammlung Frankreich (seit 1979)

Ausstellungen:

- Marquette University, Milwaukee 1981

€ 80.000 – 120.000

\$ 85.600 – 128.400

- Kogelnik ist eine Ikone der österreichischen Pop Art
- Marktfrisches Werk, seit Entstehung in französischem Privatbesitz
- Ein “hidden treasure” des Ausstellungsbetriebs



RETROSPEKTIVE
KIKI KOGELNIK
KUNSTHAUS
ZÜRICH
BIS 14.7.2024



© Kiki Kogelnik Foundation. All rights reserved.

Die Anfänge in Wien

Kiki Kogelnik war eine der Künstlerinnen, die ihr Leben in der Kunstwelt durchaus nicht „unter dem Radar“ verbrachte. 1935 in Graz geboren, wechselte sie Mitte der 1950er Jahre an die Akademie der bildenden Künste in Wien und gehörte dort bald zur jungen Avantgarde-Szene um die Galerie St. Stephan mit Kolleginnen und Kollegen wie Maria Lassnig, Markus Prachensky und Arnulf Rainer, mit dem sie kurze Zeit verlobt war. Waren ihre anfänglichen Werke noch von der École de Paris beeinflusst, lernte sie bei ihren Besuchen in Paris Ende der 1950er Jahre Sam Francis kennen, mit dem sie Anfang der 1960er Jahre eine Beziehung führte und der ihr kurz darauf die New Yorker Kunstwelt nahebrachte.

New York – im Zentrum der Pop Art

Ihre Reisen in die USA und ihr 1962 erfolgter Umzug nach New York führte sie in das Zentrum der damaligen Kunstwelt. Waren die 1950er Jahre noch von den abstrakten Expressionisten geprägt, konstituierte sich in New York City jetzt mit großer Dynamik eine neue Kunstrichtung: die Pop Art! Ob Tom Wesselmann, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein - sie alle bildeten den Nucleus der neuen Kunstrichtung. Und Kiki Kogelnik war mittendrin! Sie war, neben anderen Künstlerinnen wie Niki de Saint Phalle und Marisol Escobar eine extravagante, auch modische Erscheinung inmitten der Bewegung. Künstlerisch entwickelte sie ihren eigenen Stil unter Einbeziehung von Pop Art Elementen, aber ohne die Verherrlichung der kommerziellen Aspekte der Alltagsgegenstände.

Sie fertigte lebensechte Schablonen von Freundinnen und Freunden, Familienmitgliedern, Bekannten und sich selbst an und nutzte diese für ihre auf die Pop Art bezogenen Bilder in den 1960ern. Ihr Farbauftrag wurde flächiger, die gewählten Farben poppig bunt und sie wählte häufig Primärfarben. Die entindividualisierten Figuren waren flach und zum Teil in Gliedmaßen dekonstruiert. Aufgefüllt wurden die Bilder mit Kreisen und Punkten.

Mit ihren, aus den oben erwähnten Schablonen, in Vinyl gefertigten "Hangings" kulminierte ihr mit der frühen US-amerikanischen Pop Art in Verbindung stehendes Werk der 1960er Jahre.

Von 1970-79 schuf Kogelnik ihre "Frauenbilder", die - immer noch flach - Posen von Fotomodellen aus Modezeitschriften aufgriffen und stark an Werbegrafik erinnerten. In Abgrenzung zu den 1960ern hatten die Figuren jetzt häufiger Gesichter, blieben aber der Optik, dem Visuellen verhaftet. Die Mode war für Kogelnik eine wichtige Kommunikationsform. Bereits seit den 1960ern fand bei der Künstlerin eine "Stilisierung der eigenen Person zur Kunstfigur" statt. (Lisa Ortner-Kreil in: Ausst.-Kat. Kiki Kogelnik - Now is the time, Heidelberg 2023, S.66)

Punks und Crossdressing

Das Diptychon „Real Life Stinks“ von 1979 markiert einen Gegenentwurf zur schönen Magazinwelt, ist aber dennoch stringent in Kogelniks Auffassung von Inszenierung. Ihr Interesse an der Welt der Punks und deren Crossdressing manifestiert sich in dem fünfminütigen 16-mm-Film „CBGB. Punks Don't Bleed“, den sie 1978 produzierte. Das "CBGB" war ein New Yorker Club auf der Bowery, der als eine Keimzelle des US Punk galt. Kiki Kogelnik war dort häufige Besucherin und nahm in der "New York Post" vom 29. September 1979 dazu Stellung: „I myself am not a Punk. I go to Punk clubs. I like the music, the energy, the way they dress up, their way of saying: 'I'm an individual. I'm not taking a boring job'. My work has been related to their movement for many years: the aggression, the scissors, cutting things up“.

Zwei überlebensgroße Figuren mit markanten, neonleuchtenden Haarfarben blicken frontal zum Betrachter. Schaut die mit kurzer Jacke und allerlei Punksymbolen ausgestafferte Figur uns selbstbewusst und provokativ an, scheint die grünhaarige mit einer Krawatte bekleidete Figur zurückgenommener, erschöpfter. Die Protagonisten sind individualisiert und nicht mehr flächig gemalt. Der Hintergrund zeigt den deutlichen Pinselduktus, der durch ein Accessoire der Punkbewegung, die Sicherheitsnadel, nahezu übersäht ist und dem Diptychon zu seiner Dreidimensionalität verhilft.

Tragen beide die als Kleidungsmerkmal der Punkszene immer wiederkehrende ausgebleichte „Domestos“-Hose, so ist der Mann mit Accessoires der Punk-Ästhetik noch stark aufgeladen: mit Halsband, Nieten, Sicherheitsnadeln, Buttons, Aufnäher, militärischen Rangabzeichen und einer Hakenkreuzbinde. Der Punk betont das Hässliche und will provozieren. Beim Nazi-Chic ging es um Tabubruch und Schockelemente, die keine Unterstützung der Ideologie bedeuteten. So stellt Klaus Farin in einem Artikel für die Bundeszentrale für politische Bildung fest: „Hakenkreuze wurden auf

T-Shirts, SS-Zeichen auf Lederjacken gemalt [...]. Tatsächlich waren sie keine Neonazis. Für die Punks stellte das ironische Spiel mit dem Tabu Nazi-Symbol ein Stilmittel dar, um den Empörten genau jene Reaktionen der Intoleranz zu entlocken, die sie bei ihnen hinter der lächelnden Fassade der Toleranz vermuteten“ (Klaus Farin in: Protest und Provokation, o.S., 03.03.2010, Homepage Bundeszentrale für politische Bildung). Kogelnik hatte darüber hinaus eine Vorliebe für die Aneignung typisch männlicher Kleidungsstücke wie Krawatten, Jacketts und schwere Stiefel. Das abgebildete Foto, indem sie inmitten ihres Diptychons steht, deutet auf eine starke Ähnlichkeit zur Frauenfigur hin. Ob es sich dabei um ein Selbstporträt handelt, lässt sich schwerlich abschließend beantworten. Gewiss ist jedoch, dass es sich beim Titel der Arbeit um eine Verknüpfung zur Realität handelt: „Real Life Stinks“!



Kiki Kogelnik vor ihrem Werk, 1979 in New York

Kiki Kogelnik ist u.a. vertreten in folgenden öffentlichen Sammlungen (Auswahl):

- Albertina, Wien, Österreich
- Centre Pompidou, Paris, Frankreich
- Hammer Museum, Grundwald Center Collection, Los Angeles, USA
- mumok – museum moderner kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, Österreich
- National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., USA
- Pinault Collection, Paris



„Die Figuren, die ich male, funktionieren wie ein Spiegel, der mein Inneres reflektiert und auf den ich mein eigenes Verständnis der Welt projiziert habe.

Zeng Fanzhi

- Zeng ist einer der bekanntesten, chinesischen Künstler der Gegenwart und seine Werke sind auf dem internationalen Auktionsmarkt gesucht
- Eindringliches Porträt mit lebhaftem Pinselstrich und den charakteristischen, vergrößerten Gesichtszügen
- Zengs Einfluss des deutschen Expressionismus wird in seinen Porträts besonders deutlich
- Werke des Künstlers befindet sich in bedeutenden Sammlungen, u.a. im San Francisco Museum of Modern Art, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und National Art Museum of China, Peking

AUSSTELLUNG
 ZENG FANZHI
 SCUOLA GRANDE
 DELLA MISERICORDIA,
 VENEZIA
 BIS 30.9.2024

Untitled #9. 2001. Öl auf Leinwand.
 70 x 70 cm. Signiert und datiert unten links:
 Zeng Fanzhi 2001. Rahmen.

Provenienz:
 - ShanghART Gallery, Shanghai
 - Privatsammlung

Ausstellungen:
 - ShanghART Gallery, Shanghai 2001

€ 200.000 – 300.000
 \$ 214.000 – 321.000

Menschwerdung in Maos kommunistischem China

Zeng Fanzhi wird 1964 in Wuhan, China, geboren. Er wächst somit in der Kulturrevolution von Mao Zedong heran, deren Ziel es ist, die kommunistische Ideologie zu stärken und damit die sozialistischen Gesellschaftsstrukturen zu festigen. Heutzutage ist diese Zeit vor allem durch die gewaltvolle Unterdrückung des Individuums in Erinnerung geblieben, die die chinesische Gesellschaft bis heute prägt.

1991 macht er seinen Abschluss am renommierten Hubei Institute of Fine Arts in seiner Heimatstadt Wuhan. Nicht nur China öffnet sich in dieser Zeit dem Westen, auch der Künstler wird in seiner Ausbildung vor allem vom deutschen Expressionismus und der französischen Romantik geprägt. Insbesondere die kreative Verarbeitung von extremen gesellschaftlichen Veränderungen fasziniert ihn.

1993 zieht Zeng Fanzhi schließlich nach Peking, was eine harte Zäsur für ihn und seine Kunst bedeutet. Die Schnelllebigkeit und Anonymität der Metropole geben ihm ein Gefühl von Einsamkeit. Um seinem Gefühl von Distanz Ausdruck verleihen zu können, entwickelt er die „Mask“-Serie, die ihm schließlich zu weltweitem Ruhm verhelfen soll und bis heute zu einer seiner bekanntesten Werkphasen zählt. In den Porträts sind die Gesichter der Protagonisten mit Masken bedeckt. So wird ihnen zum einen die Individualität genommen, aber auch ihre wahren Emotionen, die sich nur anhand der Augen erahnen lassen.

Aufbruch in eine neue Ära

Das hier vorgestellte Werk „Untitled #9“ von 2001 markiert einen Umschwung in Zeng Fanzhis Oeuvre, welcher offiziell in der Ausstellung von 2001 „Raw beneath the Mask“ in der ShanghART Gallery gefeiert wird. Die „Mask“-Serie ist nun zu Ende erzählt, die Protagonisten reißen sich die Masken vom Gesicht und zeigen schonungslos ihr wahres, rohes Anlitz. Auch „Untitled #9“ ist Teil der bedeutenden Ausstellung. Nahezu wie ein Blick in den Spiegel offenbart sich dem Betrachter in

diesem Porträt der Oberkörper eines Mannes, der mit starrem Blick geradeaus schaut. Sein leicht verschwommenes Gesicht ist blutverschmiert. Das Abreißen der Maske war ein gewaltvoller Akt, der seine Spuren hinterlassen hat. Seine Gesichtszüge sind stark vergrößert. Der Einfluss der deutschen Expressionisten auf Zeng Fanzhis wird hier ganz eindeutig sichtbar. Mit seinen großen, wässrigen und starren Augen fesselt der Porträtierte den Betrachter an sich. Obwohl in der Bewegung erstarrt, strahlt er eine Energie und Intensität aus, derer man sich kaum entziehen kann. Der Hintergrund bleibt gräulich, in seiner Farbigkeit zurückhaltend, einzig der blaue Schatten des Mannes bringt eine Räumlichkeit in den Hintergrund.

The Young Pioneers

Um den Hals gebunden trägt der Mann ein rotes Tuch. Ein Motiv, was sich häufig in den Werken Zeng Fanzhis und auch auf den Straßen und vor allem Schulen Chinas wiederfindet. Es ist das Erkennungszeichen der „Young Pioneers“, einer Organisation für Kinder zwischen 6 und 14 Jahren, die von der Kommunistischen Partei Chinas geführt wird. Es ist ein Symbol mit einem emotionalen Stellenwert für eine ganze Gesellschaft und einem ganz persönlichen für den Künstler: Zeng Fanzhi wurde die Ehre nicht zuteil, diesen Schal als Kind tragen zu dürfen und damit Teil der Gruppe der „Young Pioneers“ zu sein. Der rote Schal repräsentiert im Kontext des blutunterlaufenen Gesichts die traumatische Erfahrung der Einsamkeit und Isolation, mit denen der Künstler seit seiner Kindheit und Jugend konfrontiert wird und macht es für den Betrachter des Bildes erfahrbar. Zeng bringt mit diesem Werk das Individuum in den Fokus, ein interessantes Spannungsfeld in einer Gesellschaft, in der vor allem die Gemeinschaft zählt.

Zeng ist einer der bekanntesten Künstler der Gegenwart. Im Oktober 2013 wurde sein Werk „Das letzte Abendmahl“ für 23,3 Millionen Dollar versteigert, ein Auktionsrekord für zeitgenössische asiatische Kunst. Zeng hat an zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen auf der ganzen Welt teilgenommen. Er vertritt China 2009 auf der Biennale von Venedig, und 2013 zeigt das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris eine große Retrospektive seines Werks. Seine Gemälde befinden sich in den ständigen Sammlungen des Los Angeles County Museum of Art, des San Francisco Museums of Modern Art, des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und des National Art Museum of China, Peking. Aktuell ist die Einzelausstellung „Near and Far/Now and Then“ in der Scuola Grande della Misericordia in Venedig zu sehen.



32 ANDY WARHOL

1928 PITTSBURGH, PA/USA
1987 NEW YORK

- Eines der begehrtesten Motive aus dem Portfolio „Endangered Species“
- Das Portfolio sollte damals auf die Zerstörung tierischer Lebensräume hinweisen und beweist heute noch große Relevanz
- Der „African Elephant“ sorgt durch seine Art der Darstellung für eine enorme Präsenz im Raum
- Wunderschöne und intensive Farbigkeit

African Elephant. Aus: Endangered Species. 1983. Farbserigrafie auf Lenox Museumskarton. 96,5 x 96,5 cm. Signiert und nummeriert. Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York (Hrsg.). Ex. 133/150.

Das Blatt ist mit dem Trockenstempel des Druckers Rupert Jasen Smith, New York, versehen. Auf der Rückseite befindet sich der Copyright-Stempel des Künstlers.

Provenienz:

- Galerie Heinz Holtmann, Köln
- Privatsammlung Hessen (seit 1984)

Literatur:

- Feldman, Frayda/Schellmann, Jörg: Andy Warhol – Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, Mailand 2003 (4. Aufl.), WVZ.-Nr. II.293, Abb.

€ 70.000 – 100.000

\$ 74.900 – 107.000

Ein ikonisches Tierporträt

„African Elephant“ ist eines von Warhols bekanntesten Tierporträts. Das Motiv zeigt einen imposanten Elefanten in der Savanne in lebendigen Rosa-, Gelb-, Blau- und Grüntönen. Die Arbeit entstammt dem Portfolio „Endangered Species“, welches eine Serie von zehn Serigrafien ist, die Andy Warhol 1983 geschaffen hat. Diese eindrucksvolle Serie umfasst Porträts von verschiedenen, vom Aussterben bedrohten Tierarten wie der Meeresschildkröte, dem Spitzmaulnashorn oder dem Schneeleoparden. Die Serie ist als Reaktion des Künstlers auf die Bedrohung dieser Tiere durch den Klimawandel, die Umweltverschmutzung und die Zerstörung ihrer Lebensräume entstanden und hat heute noch große Relevanz.

Königliche Präsenz – Warhols Beitrag zum Umweltschutz

Warhol veröffentlichte seine Tierporträts anlässlich des zehnten Jahrestages des „Endangered Species Act (ESA)“, eines innovativen Gesetzes zum Schutz gefährdeter und bedrohter Arten und ihrer Lebensräume im In- und Ausland. Der Afrikanische Elefant ist zu einer Art Aushängeschild für das Gesetz und für gefährdete Tiere im Allgemeinen geworden, da er die Probleme der illegalen Wilderei und des Elfenbeinhandels in den Vordergrund rückt. Die Vorlage für das Motiv stammt von dem Tierfotografen Mitch Reardon. Der Elefant ist leicht von unten dargestellt, was ihn als überragende Figur erscheinen lässt. Der Himmel im Hintergrund ist in ein apricotfarbenes Licht getaucht und verstärkt seine Präsenz im Raum. Die weißen Stoßzähne bilden einen Kontrast zu den Schwarztönen der Schatten. Warhol führt eine Art Kreuzschraffur durch, indem er gegenläufige blaue und grüne Linien parallel zu den Falten in der Elefantenhaut setzt und die Konturen des Elefanten in denselben Farben leicht versetzt nachzeichnet. Dass dieses Porträt von Andy Warhol, dem bedeutendsten Prominentenporträtisten seiner Zeit, angefertigt wurde, verleiht dem Tier eine königliche Aura und sorgt für Aufmerksamkeit und Anerkennung.



AUSSTELLUNG
ANDY WARHOL
NEUE NATIONAL-
GALERIE BERLIN
9.6. – 6.10.24

33 ANDY WARHOL

1928 PITTSBURGH, PA/USA
1987 NEW YORK

- Aus einem ikonischen Mappenwerk
- Einzigartiger und intimer Blick auf die Musiklegende
- Warhol gestaltete das legendäre Rolling Stones Album-Cover zu »Sticky Fingers«
- Mick Jagger war eines der Lieblings-Motive Warhols; den Künstler und Musiker verband eine lebenslange Freundschaft

Mick Jagger. 1975. Farbserigrafie auf Arches Aquarelle. 103 x 72cm (111 x 73 cm). Signiert und nummeriert. Zusätzlich signiert von Mick Jagger. Seabird Editions, London (Hrsg.). Ex. 29/250. Rahmen.

Provenienz:
- Martin Lawrence Galleries (Aufkleber)
- Privatsammlung Deutschland

Literatur:
- Feldman, Frayda/Schellmann, Jörg: Andy Warhol Prints – A Catalogue Raisonné 1962-1987, Mailand 2003 (4. Aufl.), WVZ.-Nr. II.142

€ 80.000 – 100.000
\$ 85.600 – 107.000

Der Meister der Pop Art

Der amerikanische Maler, Grafiker und Filmmacher Andy Warhol ist einer der Hauptvertreter der Pop-Art und einer der international gefragtesten Künstler auf dem Kunstmarkt. Seine weltweit bekannten Motive haben inzwischen ikonhaften Status erlangt und erzielen Spitzenpreise auf dem Auktionsmarkt. Seine Erfolgsgeschichte beginnt bereits in seiner Kindheit, wo er am Küchentisch mit seinen Brüdern malt und zeichnet, unterstützt von seiner kunstbegabten Mutter. Andy Warhol studiert 1945 bis 1949 am Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh. Anschließend arbeitet er als Werbegrafiker und Illustrator u. a. für Modezeitschriften in New York. Um 1960 wendet er sich der freien Kunst zu und gründet 1962 die „Factory“, eine Art Experimentier-Werkstatt für Film, Fotografie, Musik und Druckgrafik. Hier gestaltet er die ersten Serienbilder („Campbell's Soup“, 1962). Im Bestreben, die persönliche Handschrift völlig zu eliminieren, bedient er sich schließlich des Siebdruck-Verfahrens nach fotografischen Vorlagen. Mit seiner Motivwahl reagiert er auf die gesellschaftlichen Veränderungen seiner Zeit, die durch die Konsumkultur und Massenmedien beeinflusst wird. Immer wieder porträtiert Warhol berühmte Persönlichkeiten, um damit auf die Idealisierung durch die Öffentlichkeit anzuspüren.

Mick Jagger

Das 10-teilige Portfolio „Mick Jagger“ aus dem das vorliegende Blatt stammt ist ein sehr persönliches, da zwischen Mick Jagger und Warhol eine enge Freundschaft bestand. Die beiden trafen sich erstmals in den 1960er Jahren in New York, als Warhol bereits als führender Künstler der Pop-Art-Bewegung bekannt war und Jagger als Frontmann der aufstrebenden Rockband „The Rolling Stones“. Warhol war von Jagger und seiner Band fasziniert. Jagger selbst war von Warhols Kunst beeindruckt und schätzte seine künstlerische Vision. Ihre künstlerische Zusammenarbeit sorgte schon lange vor der Fertigstellung des Portfolios für Schlagzeilen, als Warhol das legendäre Cover mit dem Reißverschluss für das Album „Sticky Fingers“ der Rolling Stones gestaltete.

Vier Jahre später wurde das Mick Jagger-Portfolio veröffentlicht. Die zehn Siebdrucke basieren auf Fotografien, die Warhol von Mick Jagger aufgenommen hat. Die Grafiken zeigen die typischen leuchtenden Farben und Akzentlinien, aber auch eine Art Collage, die dem Werk eine ganz eigene postmoderne Ästhetik verleihen. Die Mick Jagger-Porträts zählen zu den ikonischsten Motiven des Künstlers und gewähren durch Warhols Augen einen einzigartigen, exzentrischen und doch intimen Blick auf eine Musiklegende.



AUSSTELLUNG
ANDY WARHOL
NEUE NATIONAL-
GALERIE BERLIN
9.6. – 6.10.24

34 BERNARD FRIZE

1941 SAINT-MANDÉ

- Bernard Frize ist eine wichtige zeitgenössische Position der konzeptuellen Malerei
- Herausragendes Beispiel seiner Kunstform, in der er den Farbauftrag zum zentralen Thema seiner Werke macht

Puxo. 2011. Acryl und Kunstharz auf Leinwand. 203,5 x 186cm.

Das Werk ist auf der offiziellen Internetseite des Künstlers verzeichnet. (www.bernardfrize.com)

Provenienz:

- Galerie Perrotin, Paris (Aufkleber)
- Sammlung Prof. Dr. Thomas Olbricht, Essen

Ausstellungen:

- Galerie Perrotin, Paris 2011
- me Collectors Room Berlin, 2016

Literatur:

- Stiftung Olbricht (Hrsg.): Moving Energies - 10 Years ME Collectors Room Berlin, 2020, Abb. S. 153 u. 212, Abb.
- me Collectors Room Berlin/Stiftung Olbricht (Hrsg.): My Abstract World, Berlin 2016, S. 43 u. Cover, Abb.

€ 80.000 – 120.000

\$ 85.600 – 128.400

Bernard Frizes konzeptueller Ansatz

Der 1949 in Frankreich geborene Künstler Bernard Frize nimmt mit seiner konzeptuellen Malerei eine besondere Rolle in der zeitgenössischen Kunst ein. Frize, der in den 1970er Jahren zuerst in Aix-en-Provence und danach in Montpellier südfranzösische Kunstakademien besucht, fertigt Werke, in denen er den Prozess ihrer eigenen Herstellung zum primären Thema macht. Während in den späten 1970er Jahren viele Künstler und Kritiker von dem Tod der Malerei sprechen, kreiert Frize eine Kunstform, in der er das Kunstwerk auf seine pure Essenz reduziert: den Auftrag der Farbe auf einen Bildträger. Er eliminiert das Sujet, also jede Form und jeden Inhalt aus seiner Kunst und verschreibt sich voll und ganz dem Farbauftrag und der damit einhergehenden Struktur. Als herausragende Position der zeitgenössischen Kunst schafft Frize gegenstandslose Malerei, ohne dabei aber abstrakte Malerei zu betreiben und grenzt sich somit von dem klassischen Kunstbegriff ab, bei dem es vordergründig um das künstlerische Produkt geht. Frizes Werk ist nicht ergebnisorientiert, sondern prozessorientiert zu verstehen.

So entstehen seine weltweit gefragten Gemälde, auf denen in Form von Linien, Gittern, Wellen oder Kreisen immer der Farbauftrag im Fokus steht und somit Farbe und der Pinselstrich zum Medium der Konzeptvermittlung werden. Der Künstler mischt Kunstharz in die flüssige Acrylfarbe, wodurch seine reizvollen und gleichsam versiegelten Bildoberflächen zum Erkennungsmerkmal seiner Malerei werden.

Das Innere des Bildes von Außen sehen

„Nicht das, was ich sehe, ist wichtig, sondern wie Was zustande kommt. Allerdings möchte ich, daß man das auch sieht.“ (Bernard Frize zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 68, Heft 25. 2004, S. 3) Frize stellt dem Betrachter mit seinen Werken eine visuelle Aufgabe: „Ein Bild sollte befähigen, herauszufinden, wie es gemacht wurde, so als ob man es selber gemalt hätte.“ (Bernard Frize zit. nach: Ausst.-Kat. Bernard Frize: Size Matters, 1999, S. 19) Dahingehend hinterlässt der Künstler seine Pinselspuren auf der Leinwand, um die Klärung der Frage nach ihrem Zustandekommen dem Betrachter zu überlassen. Der Betrachter entwickelt beim Anblick seiner Werke Hypothesen über die Entstehung des Bildes und versucht den Werkprozess zu erfassen. Somit wird dem Betrachter eine aktive Rolle zugeschrieben, wodurch sich die Produktions- und Rezeptionsperspektive in Frizes Werken einander annähern.

Das hier angebotene Gemälde „Puxo“ aus dem Jahr 2011 verkörpert in allen Ebenen den Ansatz von Bernard Frize. Im Fokus steht kein Sujet oder eine zu transportierende Botschaft, sondern die Verfahrenstechnik des Gemäldes. Die Entstehung des Bildes ist bei näherer Betrachtung auf den ersten Blick zu entschlüsseln: Die verschiedenfarbigen kristallin-artig auf der Bildfläche ausgebreiteten Kreise lassen sich als Abdrücke eines in Farbe eingetauchten Pinsels identifizieren. Im Zentrum steht somit die Sichtbarmachung des Pinselstrichs bzw. die Erstellung von Kreisen durch die Pinseldrehung beim Farbauftrag auf die Leinwand.



FROM A
UNIVERSAL
COLLECTOR –
THE OLBRICHT
COLLECTION

Grau. 1973. Öl auf Leinwand. 50 x 70,4 cm.
Signiert und datiert verso mittig: Richter 73.
Zudem verso oben auf dem Keilrahmen mit
der Werknummer versehen: 342/6. Rahmen.

Die Arbeit ist auf der offiziellen Internetseite
des Künstlers unter der WVZ.-Nr. 342-6
aufgeführt. [www.gerhard-richter.com]

Provenienz:

- Galerie Luc van Middelam, Knokke
- Privatsammlung Belgien
- Privatsammlung Deutschland

Literatur:

- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundes-
republik Deutschland (Hrsg.): Gerhard Richter,
Werkübersicht/Catalogue Raisonné 1962-
1993, Bd.III, Ostfildern-Ruit 1993,
WVZ.-Nr.342-6, S.165, Abb.
- Ausst.-Kat. Gerhard Richter, Bilder 1962-1985,
Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1986,
S.383

€ 200.000 – 300.000
\$ 214.000 – 321.000

- Gerhard Richter führt
seit 20 Jahren die Spitze
des Kunstrankings im
„Kunstkompass“ an
- Die Farbe Grau nimmt einen
hohen Stellenwert in seinem
Oeuvre ein
- Schönes, frühes Beispiel
für Richters intensive
Beschäftigung mit der Farbe
Grau, die ihn zur Abstraktion
führte



AUSSTELLUNG
VERBORGENE
SCHÄTZE. WERKE
AUS RHEINISCHEN
PRIVATSAMMLUNGEN
KUNSTPALAST
DÜSSELDORF
5.9.24 – 2.2.25



Die Anfänge

Grau verbindet sich wie kaum eine andere Farbe mit dem Werk Gerhard Richters. Sie bestimmt schon den unscharfen Fotorealismus früherer Gemälde, die nach seiner DDR-Flucht ab Anfang der 1960er Jahre in Düsseldorf entstehen. Es sind gefundene Abbildungen aus Illustrierten, damals noch in Schwarz-weiß gedruckt, die Richter als Vorlagen für seine Gemälde dienen, bevor er zunehmend eigene Fotografien verwendet. Seit Mitte der 1960er Jahre taucht Grau auch in den sogenannten „Farbtafeln“ erstmals als monochrome Flächen auf, die Richter nach standardisierten Lackmusterkarten aus dem Handel malt. Aus der intensiven Beschäftigung mit Farbe und ihrer ausdifferenzierten Verwendung entwickelt der Künstler eine eigene Systematik, die auf den drei Grundfarben plus Grau basiert und die er bis in die Gegenwart weiterführt. Ihr berühmtestes Beispiel ist das monumentale südliche Querhausfenster des Kölner Doms, das sich aus einem Raster von 11.250 Glasquadraten in 72 Farben zusammensetzt.

Richters Farbtafeln der 1960er Jahre, für die er industrielle Emaillfarbe verwendet, bestehen aus unterschiedlich vielen Farbfeldern, die je nach Proportion des Bildes und Anzahl der Farbfelder rechteckig oder quadratisch angelegt sind. In diesen Feldern setzt Richter Grau in Beziehung zu anderen Farbtönen, die in Sättigung und Tonalität variieren – beginnend mit „Zehn Farben“ in abgemischten Primärfarben und Grau sowie „Zwölf Farben“ (beide 1966), die ausschließlich aus Grautönen bestehen und in zwei Reihen von je sechs Farbfeldern angeordnet sind.

Frühe graue Bilder

1967 und 1968 experimentiert Richter erstmals in einer Reihe kleinformatiger grauer Bilder mit unterschiedlichen Oberflächen-texturen: Rolle, Pinsel, wellenförmige und reliefartig pastose Farbaufträge erzeugen sehr unterschiedliche Bildwirkungen. Zu den ersten eigenständig monochrom grauen Bildern zählt auch das „Stadtbild M 8 (grau)“ aus dem Jahr 1968, das Richter übermalt. Alternativ zu einer fotorealistischen Auftragsarbeit für den Sitz der Siemens AG in Mailand hatte der Künstler eine Luftaufnahme des norditalienischen Domplatzes mit umliegenden Straßenzügen in flächig aufgetragenen Schwarz-, Weiss- und Grautönen gemalt. Da er das Bild als misslungen empfand, entschied er sich zu einer Bearbeitung, die dem Prinzip der rasterartigen Farbtafeln ähnlich ist: Er zerschneidet das Gemälde in neun gleich-

große Teile, so dass sich daraus drei mal drei nahezu quadratische Einzelbilder ergeben. Die grobe oder vereinfachte Übertragung der Straßenzüge, Gebäude und Plätze aus der Vogelperspektive erzeugt eine eigenartige Morphologie des städtischen Raumes, die sowohl als gewaltsame Zerstörung oder als kartographische Erfassung ihrer Struktur lesbar ist. Im Kontext der Bildgruppe scheint es, als könne man unter der grauen Farbfläche die einstigen Fassaden und Fluchten noch herauslesen.

Grau ist doch auch eine Farbe, und manchmal ist sie mir die wichtigste.

Gerhard Richter im Interview mit Rolf Schön, 1972

Assoziative Landschaften

Nach den eher skizzenhaft und grobflächig gemalten Stadtbildern, atmosphärischen farbigen Landschaften und bewegt-welligen Seestücken greift Richter Grau als Bildthema 1970 wieder auf. Teils wirkt es so als hätte er mit den Fingern gemalt – wie in dem großformatigen Diptychon „Fingerspuren (mit Palermo)“ – ebenfalls aus dem Jahr 1970. Es sind unruhige, physische Bilder, die energetisch aufgeladen wirken. Ihr rastloses Mäandern der strichförmigen Pinselführung kommt vor allem in den grün-braunen „Parkstücken“ zum Tragen, die dann in abstrakte „Vermalungen“ übergehen. In den grauen Bildern, die darauf wiederum ab 1972/73 folgen, wirken sowohl die Palette der Landschaften als auch das Flirrende der „Vermalungen“ nach.

Richter selbst erklärt in einem Gespräch mit Nicholas Serota zu Beginn der 2010er Jahre, dass ihn die Unterschiede zwischen den verschiedenen Graus, die er mal als bessere, mal als schlechtere wahrnehme, derart faszinierte, dass er begonnen habe, mehr mit dieser Farbe zu malen. Die illusionistische

Anmutung der grauen Bilder bringe sie in die Nähe von Landschaften oder Himmeln und Wolken, die es gar nicht gäbe. So betrete man Orte, an denen man noch nie gewesen sei. [Gerhard Richter zit. nach „Ich habe nichts zu sagen, und ich sage es. Gespräch zwischen Gerhard Richter und Nicholas Serota, Frühjahr 2011“, in: Godfrey, Mark/Serota, Nicholas/Brill, Dorothee/Morineau, Camille (Hrsg.), Gerhard Richter. Panorama, München 2012, S. 15–27, hier S. 19.]

Die Assoziation einer Landschaft stellt sich auch im Bild „Grau“, wie hier abgebildet, ein. Es ist das sechste Gemälde einer Bildgruppe von insgesamt neun Gemälden, die alle das gleiche querrrechteckige Format besitzen. Die feine, quer verlaufende Struktur der Farbschicht ruft unweigerlich die Vorstellung eines Horizonts auf. Richter selbst sagt in einem Interview im Jahr 2004, dass er immer wieder graue Bilder male, da dies fortgesetzte Versuche seien, das richtige Grau entstehen zu lassen. [Gerhard Richter zit. nach „Interview mit Jan Thorn-Prikker 2004“, in: Elger, Dietmar/Obrist, Hans Ulrich (Hrsg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 474–492, hier S. 491.] So ist es nur folgerichtig, dass graue Bilder ab den 1970er Jahren wiederholt in Serien von zwei, drei, acht und mehr Gemälden in zunehmend größeren Formaten entstehen, innerhalb einer Bildgruppe jedoch meist gleiches oder nur leicht abweichendes Maß besitzen.

1974 zeigt Johannes Cladders, Leiter des Städtischen Museum Mönchengladbach, in einer Einzelausstellung ausschließlich „Graue Bilder“ Richters. In späteren Jahrzehnten verwendet der Künstler Grau auch in Arbeiten aus farbig beschichtetem Glas wie beispielsweise in „Grauer Spiegel“ [1992], „Acht Grau“ [2001] oder „Doppelgrau“ [2014].

Gerhard Richter zählt mit seinem mehrere Tausend Werke umfassenden Schaffen zu einem der international bedeutendsten und einflussreichsten Künstler*innen seiner Zeit. Im Deutschen Pavillon der Biennale Venedig zeigt er 1972 die umfangreiche Gemälde-serie „48 Portraits“. Zwischen 1972 und 2017 nimmt er an acht documenta-Schauen in Kassel teil. Seine Werke sind weltweit in bedeutenden privaten und institutionellen Sammlungen vertreten. Richters intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, insbesondere den Verbrechen des Nationalsozialismus oder den Geschehnissen im Deutschen Herbst, machen ihn zu einem epochalen Künstler, der fern jeden Stils immer neue bildnerische Mittel einsetzt, um Gegenwart vor dem Hintergrund ihrer historisch gewachsenen Verantwortung zu reflektieren.



Gerhard Richter

36 GÜNTHER FÖRG

1952 FÜSSEN
2013 FREIBURG

- Aus der beliebten
Werkgruppe der Bleibilder
- Werk rangiert zwischen
Gemälde und Wandobjekt und
vermag mit seiner kraftvollen
Farbigkeit den Raum
nachhaltig zu verändern
- Förg ist national wie auch
international einer der
gefragtesten deutschen
Künstler

Ohne Titel. 1990. Acryl auf Blei über Holz.
120 x 90 x 3cm. Signiert und datiert verso
oben mittig: Förg 1990.

Das Werk ist unter der Nummer WVF.90.B.1227
im Archiv des Estate Günther Förg registriert.

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

Provenienz:

- Politischer Club Colonia, Köln
- Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 100.000 – 150.000
\$ 107.000 – 160.500

Die Werkgruppe der Bleibilder

Das hier angebotene Werk zählt zu einer der
bekanntesten Werkphasen Förgs, zu den so-
genannten Bleibildern. Den provokativen Ein-
satz von Blei anstelle der Leinwand beginnt
Förg in den 1980er Jahren und stellt so die
künstlerische Konvention auf den Kopf. Das
typische Bleibild besteht aus einer Tischler-
platte mit einem Rahmen, um sie von hinten
zu stabilisieren. Das Bleiblech, das üblicher-
weise die Dachdecker verwenden, wird wie
eine Leinwand um die Holzplatte gelegt und
von hinten fest getackert. Ohne Vorbehand-
lung oder Grundierung des Trägermaterials
malt Förg direkt auf das Blei. Jeder Strich
muss sitzen, denn in nur einer Malschicht
wird das Bild realisiert. Auf einem Bierfilz skiz-
ziert er das Werk vorab und legt ungefähr die
Farben fest. Es kann dann jedoch sein, dass
das Blei eine so schöne Oberfläche mitbringt
und dann nur ein Streifen gemalt wird, um
dem Material mehr Raum zu geben. Das ent-
steht dann ganz spontan.

Bei der vorliegenden Arbeit hat Förg sich
entschieden zwei Streifen zu malen. Die linke
Seite wird dominiert durch einen leuchtenden
Orangeton. Diesen kombiniert der Künstler
mit einem satten Dunkelgrün. Diese beiden
Komplementärfarben harmonisieren ganz wun-
derbar miteinander.

Die klare Monochromie und die Farbkombina-
tion der typisch matten Farben wirken in ihrer
eleganten Einfachheit höchstästhetisch. Die
Oberfläche des Bleiblechs kontrastiert mit den
sichtbaren Pinselstrichen der aufgetragenen
Farbe. Das auf der formalen Ebene scheinbar
klar ersichtliche Kompositionsprinzip gewinnt
mit den instinktiv und impulsiv gewählten
Farbtönen, den ungewöhnlichen Trägern und
dem gewählten Hochformat eine optische
wie atmosphärische Klarheit. Die Bleibilder
rangieren zwischen Gemälde und Wandobjekt
und vermögen es, einen Raum nachhaltig zu
verändern.

Meister vieler Medien

Günther Förg ist ein Meister vieler Medien. So
besteht sein Oeuvre nicht nur aus Malerei,
sondern auch aus Wandarbeiten, Skulptur und
Fotografie. Einer Kategorisierung entzieht sich
der Künstler stets: Sobald eine Werkgruppe
von Erfolg gekrönt wird, wendet er sich einer
neuen zu. Neben der Auseinandersetzung
mit Architektur und Geschichte beschäftigen
den Künstler vor allem die Fragen zur Kunst
selbst. Dabei nimmt das Verhältnis von Fläche
und Raum eine zentrale Rolle ein. Seine ab-
strakten Werke, die geometrische Formen und
eine schematische Klarheit aufweisen, sind
von der europäischen Moderne und der ame-
rikanischen Minimal Art beeinflusst. Zudem
sind sie geprägt von seiner allgegenwärtigen
Liebe zur Architektur, die v.a. in den fotogra-
fischen Arbeiten augenscheinlich wird. Förg
absolviert sein Studium von 1973 bis 1979 bei
Karl Fred Dahmen an der Akademie der Bil-
denden Künste in München, an die er ab 1999
als Professor zurückkehrt. In der Zwischen-
zeit, von 1992 bis 1999, unterrichtet er an
der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.
Ab 1979 bestreitet er viele Einzel- und Grup-
penausstellungen. So beteiligt er sich 1992
an der documenta in Kassel und präsentiert
1996 die erste Retrospektive im Kunstverein
Hamburg. Zuletzt realisiert er 2012 eine Über-
blicksschau seines Oeuvres im Kunstraum
Grässlin, St. Georgen/Schwarzwald. 2014 wid-
met ihm das Museum Brandhorst in München
posthum eine Ausstellung, die Einblicke in das
facettenreiche Schaffen des Künstlers gibt.
Es folgen 2018 weitere Retrospektiven im
Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Dallas
Museum of Art, die dem Künstler internatio-
nale Beachtung schenken. Werke des Künstlers
sind in wichtigen öffentlichen Sammlung
vertreten, darunter die Tate Modern, London;
das Kunstmuseum Basel und das Museum of
Modern Art, New York.



„Ich beschloß, ein
ganzes System
aus den Maschinen-
themen aufzu-
bauen und meine
Biographie durch
sie zu erzählen.“

Konrad Klapheck



37
**KONRAD
KLAPHECK**
DÜSSELDORF 1935 – 2023

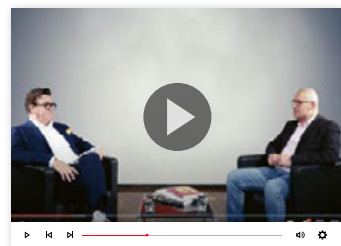
Die Frau im Mann. 1990. Öl auf Leinwand.
169 x 124,5 cm. Signiert und datiert verso
mittig; Klapheck 90. Rahmen.

Das Werk ist im händischen Werkverzeichnis
des Künstlers (1990) unter der Nummer 203
aufgeführt.

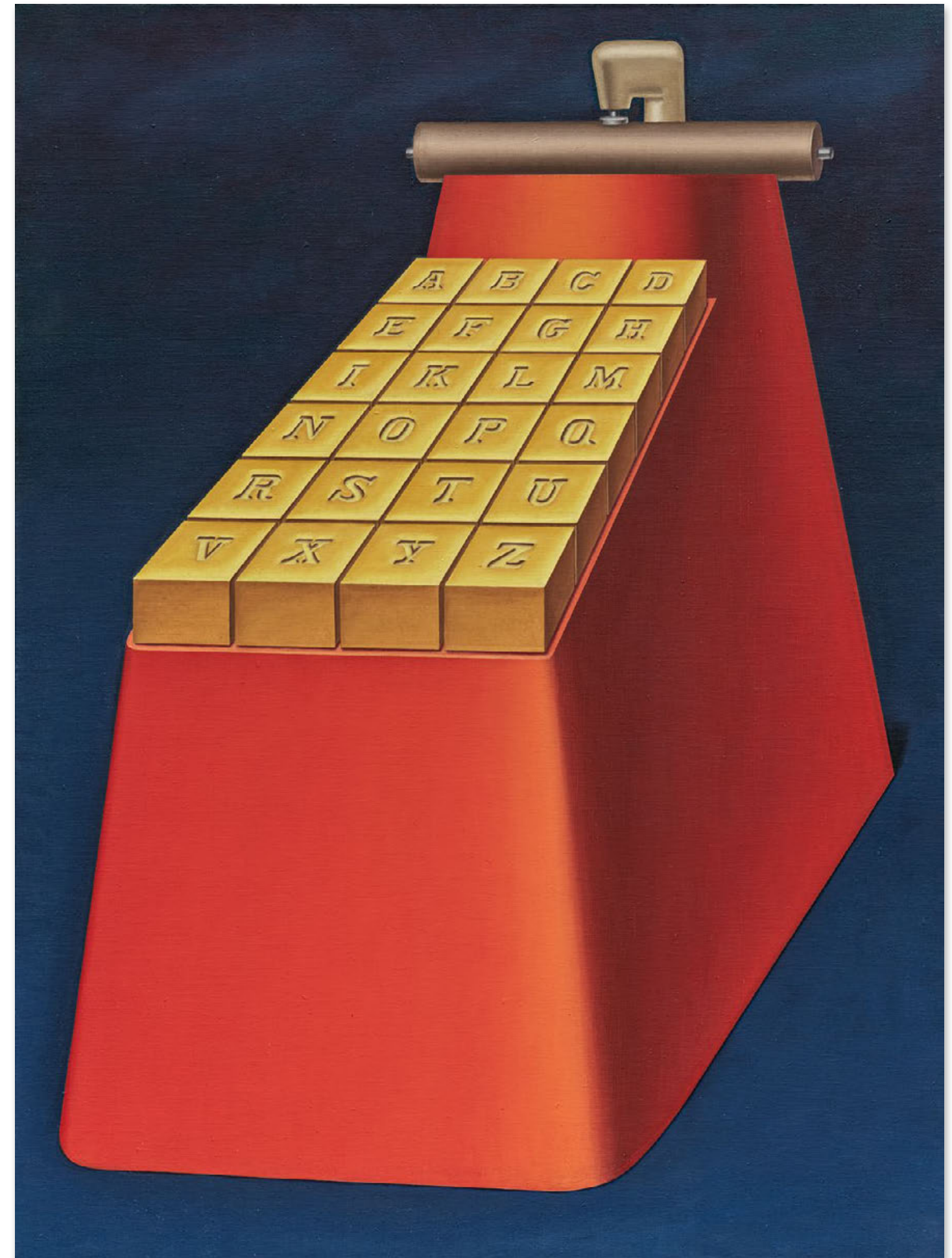
Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

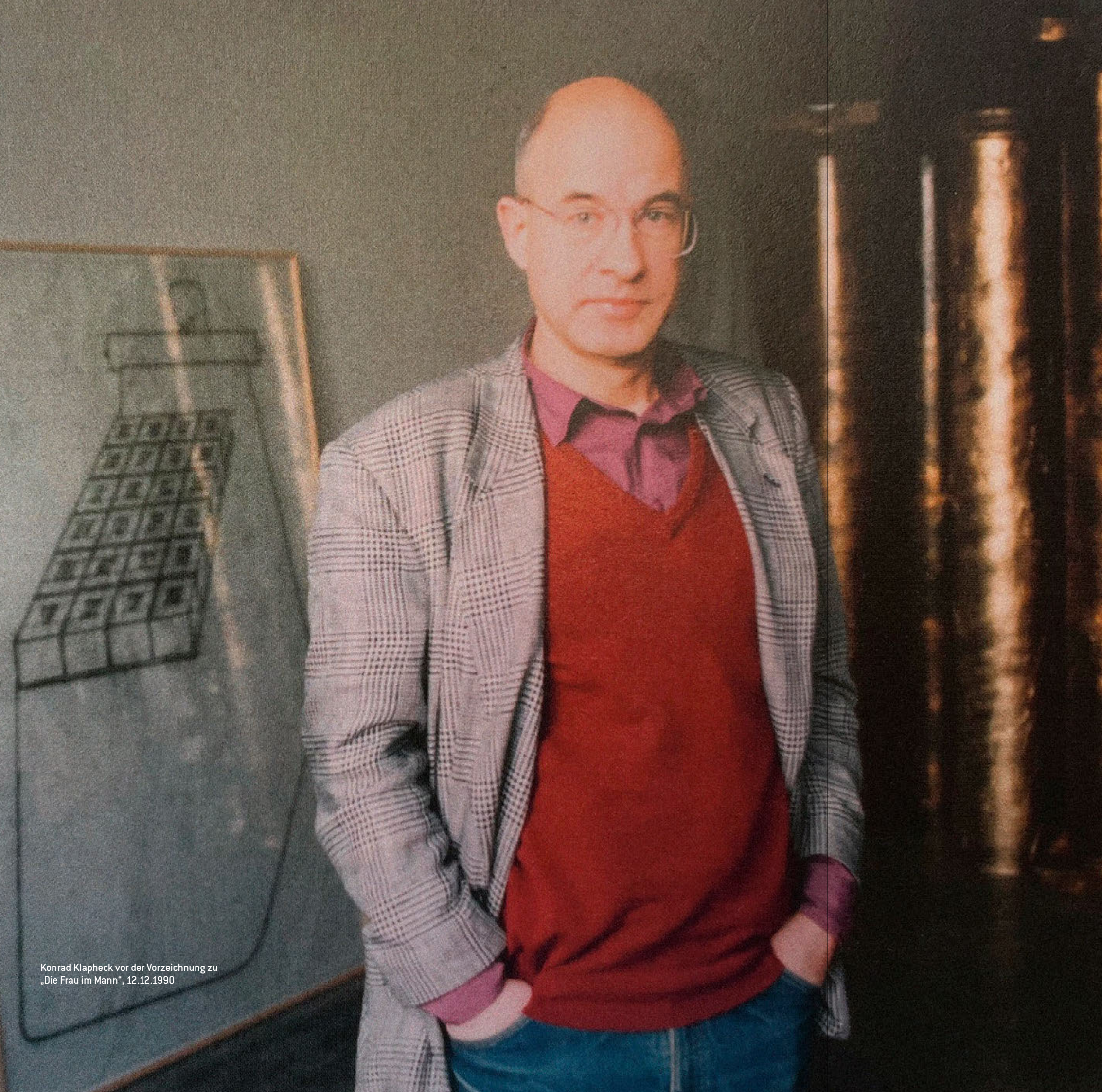
€ 300.000 – 500.000
\$ 321.000 – 535.000

- Gefragtes Schreibmaschinen-
motiv in Klaphecks unver-
kennbarer „prosaischer
Supergegenständlichkeit“
- Seltene Synthese von
weiblicher und männlicher Form
in seinen Maschinenbildern
- Bereits seit den 1950er Jahren
gehören Schreibmaschinen in
den stilistischen „Maschinen-
kosmos“ des Künstlers
- Werk von musealer Qualität
- Erstmals auf dem inter-
nationalen Auktionsmarkt
angeboten



Robert van den Valentyn im Gespräch
mit David Klaphek





Konrad Klapheck vor der Vorzeichnung zu „Die Frau im Mann“, 12.12.1990

Das Rätsel der roten Maschine

Das Gemälde „Die Frau im Mann“ aus dem Jahr 1990 gehört zu den Maschinenbildern, mit denen Konrad Klapheck berühmt geworden ist. Das recht großformatige Bild ist ein spätes Hauptwerk des Künstlers. Es zeigt eine nicht näher bestimmbare, leuchtend rote Maschine mit einer gelben Tastatur, auf der das Alphabet in lateinischen Großbuchstaben zu lesen ist, allerdings nicht in der QWERTZ-Anordnung, wie sie für Schreibmaschinen üblich ist, sondern in der Reihenfolge des Alphabets. Außerdem fehlen die Buchstaben J und W, weil das Tastenfeld ein ordentliches Rechteck ist und aus kompositorischen, bildimmanenten Gründen nur 24 Felder zur Verfügung standen. Am oberen Ende der Maschine ist eine Walze und eine Vorrichtung zu sehen, die wir von Nähmaschinen her kennen. Dass diese Maschine nicht funktionsfähig wäre, wenn man sie in der realen Welt nachbaute, gehört zu den Gesetzmäßigkeiten der Malerei von Konrad Klapheck, der entsprechende Nachfragen immer mit dem Argument zu entkräften wusste, dass dies ja ein Bild sei und keine Maschine – ganz wie bei Magrittes berühmten Gemälde „La trahison des images [Ceci n'est pas une pipe]“. Klapheck wies den Maschinen in seiner Malerei unterschiedliche Geschlechterrollen zu und lud sie so mit psychologischem Gehalt und poetischer Verunsicherung auf. Klapheck malte es nach seinem Schlüsselbild „Schmerz“, das er 1988 nach dem plötzlichen Tod seiner Frau Lilo gemalt hatte. Beide Gemälde zeigen eine Maschine mit Buchstabentastatur.

Die Dualität in „Die Frau im Mann“

Während es bei „Schmerz“ hebräische Schriftzeichen sind, die auf die jüdische Identität der Ehefrau verweisen, sind es im Falle von „Die Frau im Mann“ lateinische Buchstaben. Dieses Gemälde birgt noch etwas von dem Schmerz seines autobiographischen Vorgängers, eröffnet aber eine neue Deutungsebene. Klapheck bereitete dieses Gemälde mit drei Vorzeichnungen ungewöhnlich aufwändig vor. Die besondere Bedeutung des Werkes liegt in der seltenen Synthese der beiden zentralen Themen seiner Maschinenbilder, die bislang entweder männlich oder weiblich konnotiert waren. In einem Gespräch mit dem Sammler Willi Kemp, der zwei der Vorzeichnungen besaß, äußerte sich der Künstler 1997 zum Thema: „Das Bild enthält sowohl männliche wie weibliche Elemente. Ich sehe in der großen, später rot gemalten Basisform, dem Rumpf der Maschine, ein Frauenkleid auf einem Bügel und in dem kleinen Element, das oben die Walze festhält, einen Anklang an die Nähmaschine, die in meiner Malerei von jeher mit der Welt der Frau in Verbindung steht. Hingegen ist für mich das Feld der viereckigen Tasten männlichen Geschlechts. Dort sehe ich die Welt der Ratio und des Handelns angesiedelt. In meinem Themenkatalog erscheint die Schreibmaschine meist männlich.“ (Willi Kemp zit. nach Kemp, Willi/Martin, Sylvia/Wiese, Stephan von: Die Sammlung Ingrid und Willi Kemp. Fokus Farbe: informel – konkret – figurativ. Düsseldorf 2001, S. 372.) Im Hinblick auf die sublimierte Erotik seiner Maschinenbilder nimmt „Die Frau im Mann“ mit seiner Vermischung von männlichen und weiblichen Zügen eine Sonderstellung ein. Es verweist auf eine geschlechtliche Ambivalenz, die vielleicht demjenigen besonders bewusst werden kann, der allein und ohne Partner lebt, wie Klapheck, der nach dem Tod seiner Frau zunächst allein zurückblieb. Die strenge Formgebung steht im Widerspruch zur lebhaften Farbigkeit des Bildes. Es bleibt ein faszinierendes Rätsel, dem sich der Betrachter durch das große Format und die klaren Formen kaum entziehen kann. Klapheck selbst äußerte sich in einem Gespräch mit dem Dichter und Kritiker Alain Jouffroy 1990 zu der Frage, wie er in seiner Malerei mit dem Tod umgeht: „Ich muss sagen, ich habe durch die Begegnung mit dem Tod gewonnen. Ich bin gefühlsmäßig reicher geworden, meine Freunde sagen mir sogar, dass ich häufiger lache. Übrigens mag ich das Wort „symbolisch“ nicht. Ich kenne ja den Sinn meiner Bilder nicht vorher, während die Bedeutung eines Symbols, beim Kreuz z. B. der Tod, vorher feststeht.“ (Konrad Klapheck zit. nach Stiftung Museum Kunstpalast [Hrsg.]: Klapheck. Bilder und Texte. Zürich 1990.) Die Frau im Mann bringt die Widersprüche zwischen Trauer und Zuversicht, zwischen Zweifel und Überzeugung besonders treffend auf den Punkt. Kay Heymer

Das Bild enthält sowohl männliche wie weibliche Elemente.

Konrad Klapheck

38 CHRISTO UND JEANNE CLAUDE

1935 GABROVO – 2020 NEW YORK
1935 CASABLANCA – 2009 NEW YORK

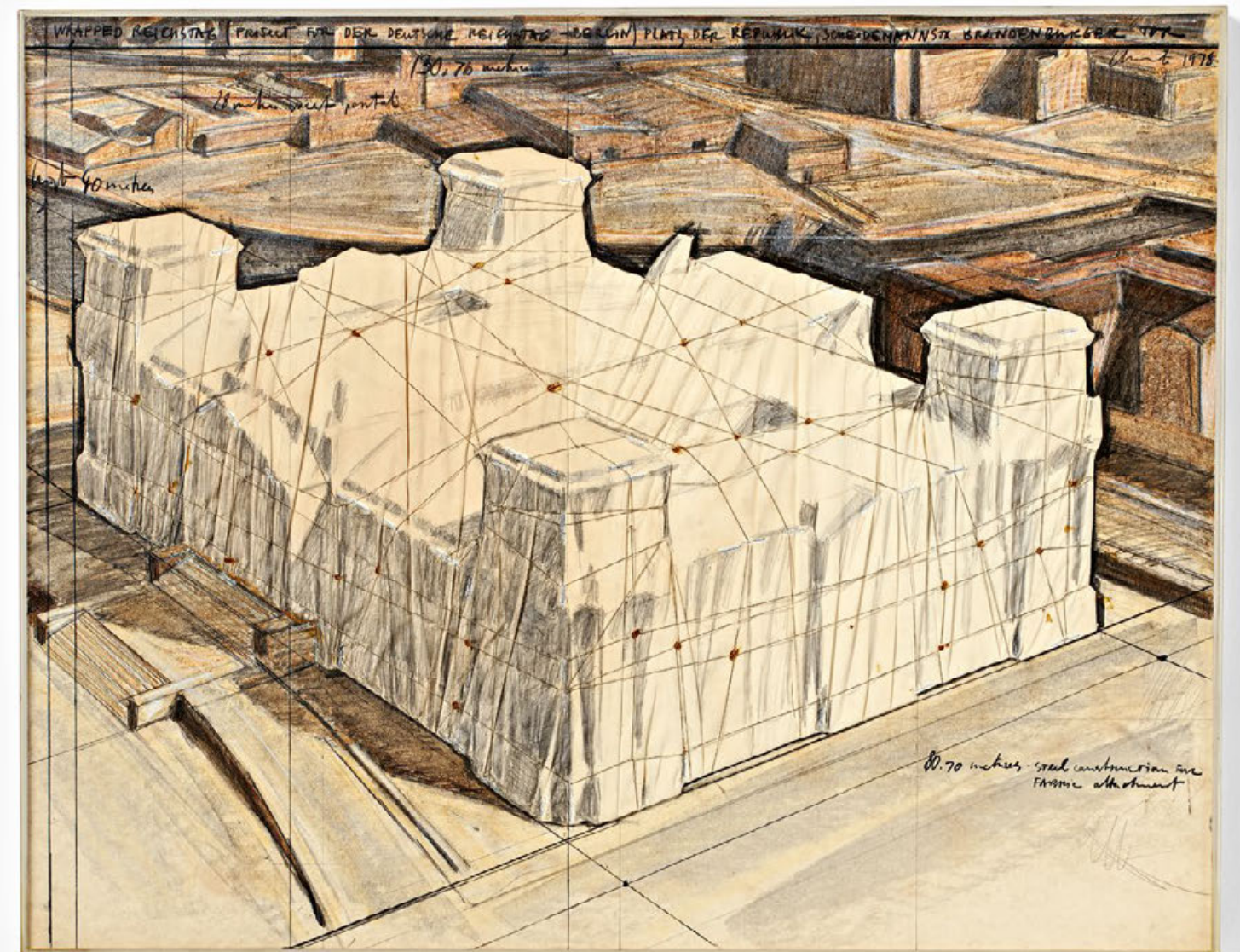
„Wrapped Reichstag (Project for Der Deutsche Reichstag – Berlin, Platz der Republik, Scheidemannstr. Brandenburger Tor)“. 1978. Collage (Stoff, Bindfaden, Heftklammern, Bleistift auf Karton) auf mit Farbstiften bearbeitetem Karton. 56,5 x 71,5 x 4,5 cm. Signiert und datiert oben rechts: Christo 1978. Betitelt entlang der oberen Blattkante. Bezeichnet verso auf Rahmenrückwand: © CHRISTO 1978. Dazu auf der Rahmenleiste: REG 161, KAT No 6. Plexiglasrahmen. Im Rahmen beschrieben.

Die Arbeit ist im Estate Christo and Jeanne-Claude, New York, verzeichnet. Wir danken Herrn Matthias Koddenberg für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 80.000 – 120.000
\$ 85.600 – 128.400

- „Wrapped Reichstag“ ist wohl das spannendste und ambitionierteste Projekt des Künstlers
- Schöne Collage mit subtiler Stofflichkeit und eindrucksvoller haptischer Präsenz
- Sehr schöne Aufsicht auf das gesamte Gebäude mit dreidimensionaler Wirkung



AUSSTELLUNG
CHRISTO UND
JEANNE CLAUDE
KUNSTMUSEUM
LINDAU
BIS 13.10.2024



Die Kunst des „Enthüllen durch Verbergen“

„Die traditionelle Skulptur schafft ihren eigenen Raum. Wir nehmen einen Raum, der nicht zur Skulptur gehört, und machen daraus Skulptur. Das ist vergleichbar mit dem, was Claude Monet mit der Kathedrale in Rouen gemacht hat. Claude Monet ging es nicht etwa darum zu sagen, die gotische Kathedrale sei gut oder schlecht, aber er konnte die Kathedrale in Blau, Gelb und Lila sehen.“ (Christo und Jeanne Claude zit. nach Jacob Baal-Teshuva: Christo und Jeanne-Claude, Köln 1995, S. 26).

Dieses ästhetische Konzept des „Enthüllen durch Verbergen“ verfolgen Christo und Jeanne Claude seit den 1960er Jahren in immer größeren und spektakuläreren Projekten in ganz unterschiedlichen öffentlichen Räumen. Unter ihnen ist „Wrapped Reichstag“ ihre wohl bekannteste Verhüllung.

Schon früh hat der aus Osteuropa stammende Christo eine sehr persönliche Beziehung zum Reichstagsgebäude. Denn trotz dessen wechselvoller Geschichte bleibt es stets ein Symbol für die Demokratie – 1894 fertiggestellt, wird das Gebäude 1933 durch Brand und 1945 durch Kriegsgeschehen zerstört; dann in den 1960er Jahren wieder aufgebaut; nach der Wiedervereinigung folgt 1991 der Beschluss der dauerhaften Nutzung als Parlamentsgebäude. Auch die Stadt Berlin ist Christo wichtig, da sie in den Jahren des Kalten Krieges ein spannungsvoller Ort ist, an dem sich West und Ost begegnen.

Erinnerungen an Vergängliches

Fast ein Vierteljahrhundert, von 1971 bis 1995, dauert es, bis Christo und Jeanne Claude für die Umsetzung ihres Entwurfes die Erlaubnis bekommen. Am 24. Juni 1995 schließlich können sie es vollenden. Zwei Wochen lang bleibt dann der Reichstag mit aluminiumbedampftem Polypropylengewebe und blauen Polypropylenseilen „verpackt“. Diese zeitliche Begrenzung der Betrachtung und des Erlebens, die für all ihre Arbeiten im Freien besteht, ist werkimmanent. Denn im Gegensatz zu der Prämisse, dass die Kunst im Allgemeinen „unsterblich“ ist, legen sie den Focus auf das Vorübergehende. Die damit einhergehende Zartheit, Zerbrechlichkeit und Verletzbarkeit bringen sie durch die Stoffbahnen zum Ausdruck, mit denen sie das imposante Bauwerk verhüllen.

Von der kurzzeitigen Verwandlung bleiben schließlich u.a. Collagen zurück, für welche die hier vorgestellte ein wunderbares Beispiel ist. Sie führt uns aus der Vogelperspektive vor Augen, was einst im Großen zu sehen war: Der Stoff, der sich wie eine Haut um den Reichstag schmiegt und das üppige Fließen seiner vertikalen Falten, das die Bestandteile und Proportionen des Bauwerkes und dessen wesentlichen Merkmale herausstellen. Und noch einmal erzählt die subtile Verhüllung – dieses Mal mittels feinem Leinengewebe, Bleistift und Bindfaden – von der Schönheit und Aussagekraft eines Bauwerkes, das bedeutende Geschichte in sich trägt. So bleibt das Vergängliche doch in Erinnerung und gerät nicht in Vergessenheit.



Christo und Jeanne Claude vor dem verhüllten Reichstag
(Mit spezieller Genehmigung von Wolfgang Volz)

Wir nehmen einen Raum, der nicht zur Skulptur gehört, und machen daraus Skulptur.

Christo und Jeanne Claude



39 GÜNTHER FÖRG

1952 FÜSSEN
2013 FREIBURG

- Papierarbeiten dieser Größe sind von großer Seltenheit
- Charakteristische Arbeit mit hohem Wiedererkennungswert
- Besonders fein modulierte bewegte Oberflächenstruktur

Ohne Titel. 1989.
Acryl auf Canson-Papier. 260 x 150cm.
Signiert, bezeichnet und datiert oben rechts:
Förg Okt 1989. Bezeichnet unten rechts:
FR 5/II. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Das Werk ist unter der Nummer
WVF:89.C.0388 im Archiv des Estate Günther
Förg registriert.

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

Provenienz:
- Galerie Rüdiger Schöttle, München
- Privatsammlung Norddeutschland

Literatur:
- Galerie Gisela Capitan (Hrsg.): Günther Förg -
Große Zeichnungen, Stuttgart 1990, Abb.
S. 9

€ 50.000 – 70.000
\$ 53.500 – 74.900

Die Monumentalität des Schaffens

Die hier angebotenen großformatigen Gouachen (Lot 39 und 40) von 1989 demonstrieren Günther Förgs geschickte Manipulation von Farbe und Raum. Zwischen 1989 und 1990 widmet sich Günther Förg in intensiven Schaffensphasen der Erstellung großer Serien, darunter seine bekannten Bleibilder, Leinwandgemälde und riesige Papierarbeiten. Innerhalb des vorbestimmten Rahmens schafft Förg in dieser Hochphase seines Oeuvres intensive Werke, welche sich verstärkt an der Vertikalen ausrichten. In ihrer reinen Monumentalität und der damit einhergehenden physischen Präsenz beherrschen die Werke den Raum. So erhalten die eigentlich zarten Gouachen in eine unglaubliche, räumliche Dominanz.

Lebendige Visionen

Während Förgs Bleibilder von einem matten und flächigen Farbauftrag auf dem unbehandelten Material leben, findet man in den Gouachen einen malerischen Farbauftrag, der eine andere Lebendigkeit vermittelt. Breite Pinselstriche, Schlieren, Tropfspuren und die variierende Intensität der aufgetragenen Farbe verleihen den Bildflächen von Lot 39 eine unregelmäßige optische Struktur. Diese Struktur besitzt eine erzählerische Qualität, die den Entstehungsprozess des Werkes bis hin zum einzelnen Pinselstrich nachvollziehbar macht. Im Gegensatz dazu steht die geometrische Anordnung der Farbfelder. Der Blick des Betrachters wandert unwillkürlich von den großen Farbflächen ins kleinere Detail. Die kleinen geometrischen Elemente im linken Farbfeld scheinen zunächst willkürlich angeordnet zu sein, wirken dann aber ganz harmonisch austariert. Bei dieser spannenden Dynamik findet man nur durch die vertikale farbliche Trennung einen Halt im Raum.



40 GÜNTHER FÖRG

1952 FÜSSEN
2013 FREIBURG

- Starke räumliche Präsenz
- Leuchtende Arbeit einer intensiven und wichtigen Schaffensphase die durch die besondere Geschlossenheit der Komposition überzeugt
- Ausdruckstarke Farb- und Raummodulation in unverwechselbarer Bildsprache des Künstlers

Ohne Titel. 1989.
Acryl auf Canson-Papier. 260 x 150cm.
Signiert und datiert unten links: Förg 10/89.
Bezeichnet unten rechts: FR 3/II. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Das Werk ist unter der Nummer WVF:89.C.0386 im Archiv des Estate Günther Förg registriert.

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

Provenienz:
- Privatsammlung Norddeutschland

Literatur:
- Galerie Gisela Capitan (Hrsg.): Günther Förg - Große Zeichnungen, Stuttgart 1990, Abb. S. 6

€ 50.000 – 70.000
\$ 53.500 – 74.900

Jenseits revolutionärer Prinzipien

Förgs einfache Kompositionsformel kombiniert in Lot 40 zwei kräftige, warme Farbtöne miteinander. Auch hier ist seine Lust am Handwerk der Malerei gut zu erkennen, die die Oberfläche in Vibration versetzt. Durch die Verwendung von nur zwei Farbtönen erinnert der Künstler an den gestalterisch durchdachten Purismus von Piet Mondrian und der De Stijl-Bewegung. Im Gegensatz zu seinen geschätzten Vorgängern Barnett Newman und Mark Rothko, welche in ihren Werken eine in ihren Augen verlorene Einheit und Ordnung wiederherstellen zu versuchen, betont Förg: „Für mich ist die abstrakte Kunst heute das, was man sieht, und nicht mehr“. (Aus einem Gespräch mit Thomas Groetz, in: Günther Förg. Bilder/Paintings 1973-1990, Galerie Max Hetzler, Berlin 2004). Denn Günther Förgs Bildsprache hat sich aus der Abstraktion entwickelt. Im Gegensatz zum Abstraktionsbegriff der Moderne oder den „Abstract Expressionists“ kümmert sich Günther Förg wenig um „klassische“ Kompositionsprinzipien. Farbe und Material ordnen die Bildfläche nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten. Auf ein narratives Element oder eine metaphysische Aufladung des Dargestellten wird verzichtet. Der Künstler schöpft aus seinem reichen Reservoir an Inspirationen, adaptiert und transformiert Gesehenes und setzt in seinem Schaffen kontinuierlich neue Impulse in Bezug auf Material, Farbe und Raum.

Lebendige Kontraste

Eine vorherrschende spielerische Dynamik halten die Gelb- und Orangetöne im Gleichgewicht und trennen das Werk in zwei unterschiedliche Bereiche – den flächigen Hintergrund und die rechteckigen gestalterischen Elemente. Das Werk verdeutlicht die Fähigkeit Günther Förgs, die sinnliche Kraft der Farbe mühelos und überzeugend zur Geltung zu bringen. Die abstrakten Formen, die fast spontan auf den Bildträger aufgebracht zu sein scheinen, laden den Betrachter unweigerlich zu freien Assoziationen ein. Die geometrische Struktur, die auf diese Weise entsteht, erinnert an Architekturbauten mit Fenstern oder Bögen, aber auch an die Eigenschaften von Natur und Landschaft. Die fließenden Linien von Förgs Pinselstrichen zeigen die elegante Anwendung von Gouache-Farben. „Ohne Titel“ strahlt durch die kontrastreiche und chromatisch intensive Unterbrechung der Farben eine mitreißende Energie in den Raum hinaus aus. Hier zeigt sich Förgs Meisterschaft, den Betrachter mit minimalistischen malerischen Mitteln tief zu berühren.





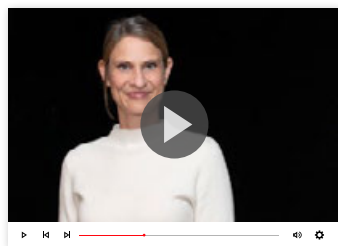
„Lichtscheibe“ (Spirale). 1998. Eingeschlagene Nägel und weiße Farbe auf Leinwand. Auf Holz. Ø 150 x 7 cm. Datiert und signiert verso unten rechts: '98 Uecker. Betitelt und datiert verso mittig links: „Lichtscheibe“ 1998. Hier zudem mit Werkangaben und Richtungspfeil versehen.

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.98.006 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(direkt vom Künstler)

€ 700.000 – 1.000.000
\$ 749.000 – 1.070.000

- Kraftvolles Werk, das die Grenzen zwischen Bildhauerei und Malerei neu definiert
- Dynamische Sogwirkung durch starke Verdichtung im Zentrum der Lichtscheibe
- Die Lichtscheiben und Spiralen zählen zu den gefragtesten Werken des Künstlers



Expertin Hilke Hendriksen
über die Werke von Günther Uecker

Internationales Renommee

Günther Uecker gehört zu den bedeutendsten deutschen Künstlern der Gegenwart. Seit Ende der 1950er Jahre trug er entscheidend zur Erneuerung der Kunst nach 1945 bei. Farbige Kompositionen und Illusionismus wurden abgelöst durch Monochromie, Strukturen, reales Licht und reale Schatten. 1961 schloss sich Günther Uecker der 1958 von Heinz Mack und Otto Piene in Düsseldorf gegründeten Bewegung ZERO an und erlangte rasch internationales Renommee.

Das unverwechselbare Signet seiner Kunst ist der Nagel. Dieser wurde zu seinem bis heute bevorzugten Material und Motiv, dem er immer wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten abgewinnt. Der Künstler entdeckte diesen scheinbar trivialen Alltagsgegenstand 1957 durch seinen experimentellen Arbeitsprozess. Das Ziel war, die starren Konventionen der Malerei hinter sich zu lassen und auch die Verfahren des Farbauftrags zu erneuern. Dazu stellte Uecker seine eigenen, originellen Werkzeuge her: Er schlug zahlreiche Nägel in Holzstücke ein und nutzte diese „Nagel-Bürsten“ als Werkzeuge, um damit pastosen Bildoberflächen kraftvolle Strukturen einzuschreiben. Diese Vorgehensweise war nicht nur ein Zugewinn an ästhetischen Mitteln, sondern diente auch dem dringlichen Wunsch, Kunst und Alltagswirklichkeit stärker zu verknüpfen. Mit den strukturierten, raumhaltigen Oberflächen seiner Werke gelang es Uecker, Licht nicht mehr bloß darzustellen, sondern es zu einem realen Element seiner Kunst zu machen.

Mit dem Nagel, erinnerte sich der Künstler 1972, verfügte er nun über ein Material, das „in den Raum, in dem wir leben, hineinragt, so dass die Wirklichkeit, die sich in diesem Raum befindet, sich darin artikuliert durch Licht und Schatten.“ (Günther Uecker, zit. nach: Günther Uecker, Schriften. Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen, hrsg. von Stephan von Wiese, St. Gallen 1979, S. 142-146).

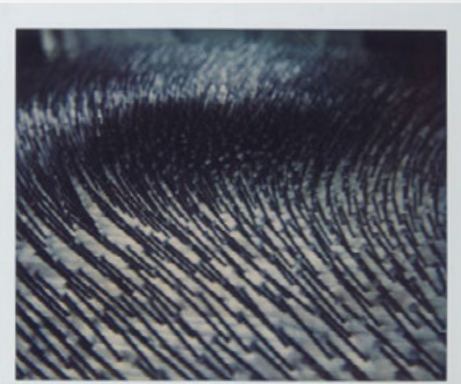
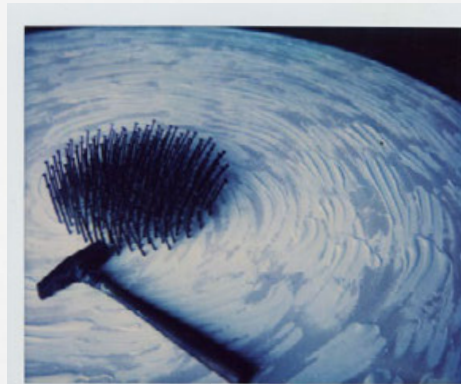
Die Entscheidung für den Nagel war kein Zufall. Als Instrument und Motiv ist er für den Künstler – wie auch für sein Publikum – mit vielfältigen Assoziationen aufgeladen. Günther Uecker hat eindrucksvoll über seine Anfänge geschrieben, über die Kriegs- und Nachkriegszeit und sein Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf, wo er sich noch zwischen Ruinen einrichten musste. Der Nagel kann der Reparatur ebenso wie der Zerstörung dienen, er kann konstruktiv funktionieren, aber auch destruktive Impulse vermitteln.

„Lichtscheibe“ von 1998

Auch der angebotenen „Lichtscheibe“ ist der Akt ihrer Herstellung sichtbar und dauerhaft eingeschrieben. Der Künstler ist in ihr, wenn auch auf indirekte Weise, anwesend. „Mein Körper“, erklärt Uecker, „spielte für die Proportionen meiner Arbeiten von Anfang an eine Rolle. Die Abstände der Nägel zum Beispiel, die ich ja als Lichtartikulationsmittel benutze, hatten ihren Ursprung in den Verhältnissen meiner Hände. Die Dicke meiner Finger waren die Abstände meiner Nägel. Der Zwischenraum war die Proportion meiner Hand. Die Handlichkeit eines Objekts stand immer in Beziehung zu den körperlichen Dimensionen.“ (ebd. S. 167)

Sogar die Rotation und ihre Fliehkräfte hat er 1968 in der Performance eines wirbelnden Derwisch-Tanzes am eigenen Leib erprobt. Mit dem kreisrunden Format hat Uecker bereits Ende der 1950er Jahre experimentiert und solche Werke gelegentlich sogar elektrisch beleuchtet und mit einem Motor ausgestattet, um ihre visuelle Dynamik durch die reale Bewegung zu steigern. Die vorliegende, großformatige „Lichtscheibe“ bezieht ihre Dynamik jedoch allein aus der subtilen Anordnung der weißen Nägel auf weißem Grund. Diese sind im Zentrum dicht an dicht und fast senkrecht eingeschlagen, nach außen hin jedoch mit einem stärkeren Neigungswinkel, was eine kontinuierlich fließende Bewegung im Uhrzeigersinn suggeriert. Hinzu kommt der zeitabhängige Aspekt der Lichtverhältnisse: Je nach Einfallswinkel verändert sich die von den Nägeln geschaffene Zone, variiert das Spiel von Licht und Schatten.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Licht war für Uecker und die frühen Nachkriegsavantgarden wesentlich. Dadurch kam auch der Farbe Weiß, vor allem der weißen Monochromie, eine zentrale Bedeutung zu. Weiß steht in diesem Zusammenhang für die Überwindung der Finsternis und den künstlerischen Neuanfang. Die Farbe Weiß hat für Günther Uecker eine existenzielle Bedeutung: Sie ist Trägerin des Lichts und ein „Triumph über das Dunkel. Eine weiße Welt ist, glaube ich, eine humane Welt, in der der Mensch seine farbige Existenz erfährt, in der er lebendig sein kann. Diese Weißstrukturen können eine geistige Sprache sein, in der wir zu meditieren beginnen.“ (ebd. S. 251)



Entstehung eines großen
weißen Strahls für die
Uecker 98



WÖCHENTLICHE
ONLINE-AUKTIONEN
BEI VAN HAM

ONLINE ONLY



Jewels – Must Haves
10.–23. Mai 2024

Made in Germany
22. Mai – 3. Juni 2024

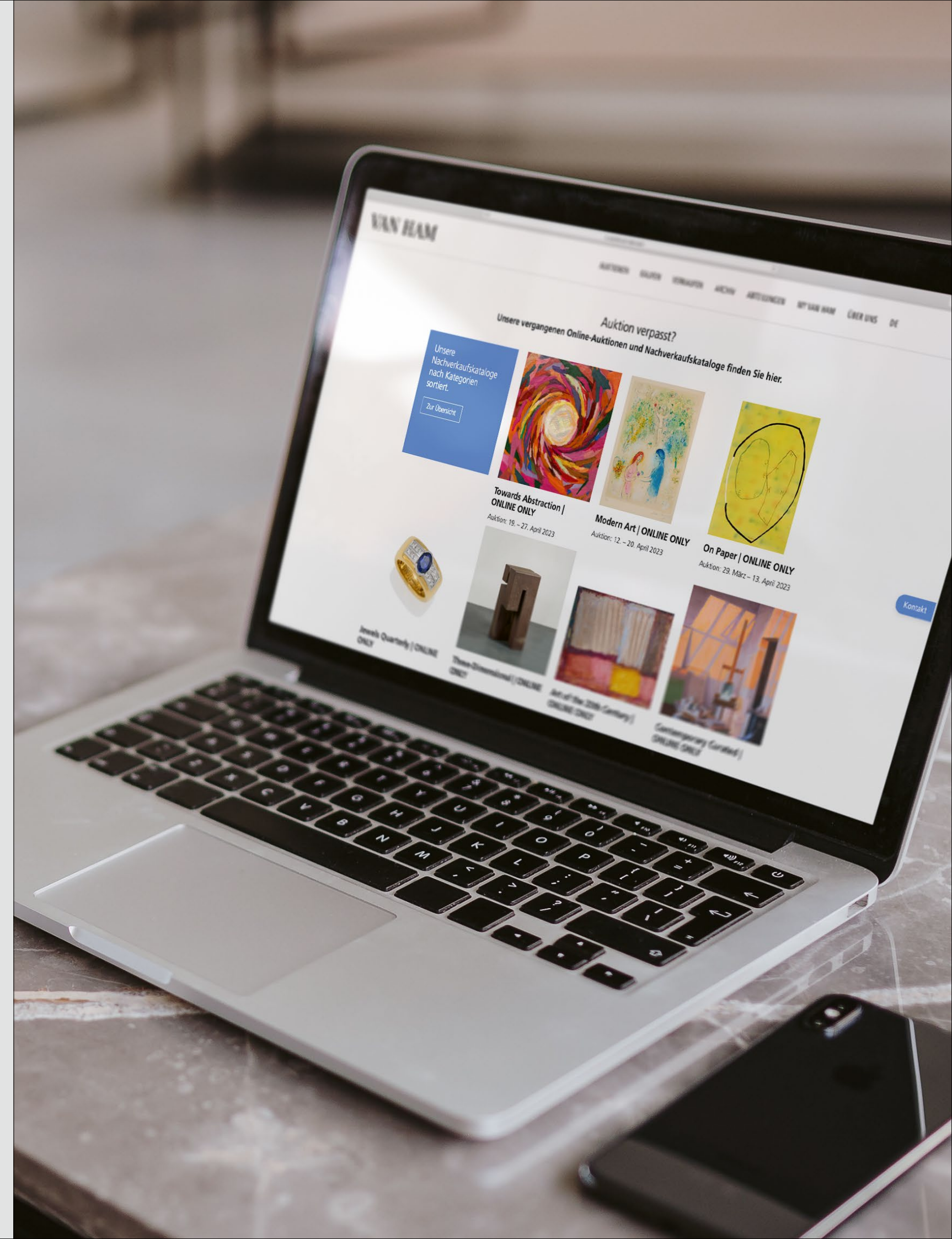
The Frank Hense Collection – Part II
4.–13. Juni 2024

Jewels – Summer Gems
12.–20. Juni 2024

Photography
19.–27. Juni 2024

Finds under 5.000 €
26. Juni – 4. Juli 2024

Modern Art
28. Aug. – 5. Sept. 2024



DAS MANAGEMENT VON KÜNSTLERNACHLÄSSEN BEI VAN HAM

Informationen und Kontakt:
artestate@van-ham.com
www.art-estate.org

Friedrich Gräsel, Working heart –
Skulptur und Zeichnung im Dialog, 2018,
Ausstellung mit Leihgaben des Universitäts-
archivs der Ruhr-Universität Bochum

ERLÄUTERUNGEN ZUM KATALOG

Maßangaben

Maßangaben gelten in folgender Reihenfolge: Höhe, Breite, Tiefe; sie werden in cm angegeben; Maße für graphische Blätter beziehen sich auf die Darstellungsgröße, bzw. bei Radierungen und Kupferstichen auf die Plattengröße, sofern nicht anders angegeben. Maßangaben in Klammern „()“ beziehen sich auf die Blattgröße.

Skulpturen

Künstlerangaben und Datierungen bei Skulpturen beziehen sich auf die geistige Urheberschaft des Modells, die Ausführungen können auch später oder posthum entstanden sein. Größenangaben in cm werden ohne Sockel angegeben.

Allgemeine Angaben

Die Beschreibung der Kunstwerke wurde mit größter Sorgfalt vorgenommen. Wesentliche Mängel sind im Katalog erwähnt. Der Zustand der Objekte wird immer in der Schätzung berücksichtigt.

Zustand

Da die Katalogtexte i.d.R. keine Angaben über den Zustand von Medium, Träger und Rahmen enthalten, erteilen wir Ihnen gerne weitere Informationen auf Anfrage. Für Rahmen kann keine Haftung übernommen werden.

Jeder Zustandsbericht, der von VAN HAM Kunstauktionen vorliegt, ist die Meinung unserer Experten und kann nicht als zugesicherte Eigenschaft geltend gemacht werden.

Zusatzabbildungen finden Sie unter: www.van-ham.com

Name ohne Zusatz

Unserer Meinung nach zweifelsfrei ein Werk des angegebenen Künstlers.

zugeschrieben

Unserer Meinung nach wahrscheinlich in Gänze oder in Teilen ein Werk des angegebenen Künstlers.

Werkstatt/Schule

Unserer Meinung nach aus der Werkstatt des angegebenen Künstlers, vermutlich unter seiner Aufsicht.

Umkreis

Unserer Meinung nach ein zeitgenössisches Werk, das den Einfluss des angegebenen Künstlers zeigt.

Nach

Unserer Meinung nach eine Kopie eines Werkes des angegebenen Künstlers.

Titel in „...“

Unserer Meinung nach ist das Werk von der Hand des Künstlers betitelt.

Signiert/datiert

Unserer Meinung nach ist das Werk von der Hand des Künstlers signiert und/oder datiert.

Bezeichnet

Unserer Meinung nach ist das Werk von anderer Hand signiert/datiert.

EXPORT

Umsatzsteuer

Von der Umsatzsteuer (USt) befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der USt.-Identifikations-Nr. – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die USt erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei einem Gesamtwarenwert ab € 1.000 ist die Vorlage von Ausfuhrgenehmigungen beim Zoll zwingend erforderlich. Für die Erstellung dieser Papiere berechnen wir € 25. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist zusätzlich eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von € 150.000
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab € 30.000
- Skulpturen ab € 50.000
- Antiquitäten ab € 50.000

Ausfuhr innerhalb der EU:

Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz (KGSG) für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von € 300.000
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab € 100.000
- Skulpturen ab € 100.000
- Antiquitäten ab € 100.000

Ausfuhrgenehmigungen werden durch VAN HAM beim Landeskultusministerium NRW beantragt und sollen lt. KGSG binnen 10 Tagen erteilt werden. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an Frau Olga Patriki (o.patriki@van-ham.com; Tel.: +49 (221) 925862-152).

Cites

Mit einem **†** gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird.

KÄUFE

Keine Anwendbarkeit der Regeln über den Verbrauchsgüterkauf (§§ 474 ff BGB)

Bei den von uns durchgeführten Versteigerungen handelt es sich um öffentlich zugängliche Versteigerungen i.S.d. § 312g Abs. 2 Nummer 10) BGB auf denen wir ausschließlich gebrauchte Gegenstände verkaufen. Daher finden die Regelungen zum Verbrauchsgüterkauf, §§ 474 ff BGB, gemäß § 474 Abs. 2 S. 2 BGB keine Anwendung. Das heißt, dass die verschiedenen besonderen Verbraucherschützenden Vorschriften der §§ 474 ff BGB (z.B. bestimmte Hinweispflichten, Beweiserleichterungen) auf einen von Ihnen im Rahmen der Versteigerung abgeschlossenen Kaufvertrag keine Anwendung finden. Die dort geregelten Rechte stehen Ihnen demnach nicht zu.

Katalogversand

Wir schicken Ihnen gern unseren aktuellen Katalog zu, den Sie auf unserer Homepage unter www.van-ham.com oder telefonisch unter 0221 925862-103 bestellen können. Auf gleichem Wege können Sie auch ein Katalogabonnement bestellen.

Vorbesichtigung

Während unserer Vorbesichtigung sind sämtliche zum Aufruf kommenden Gegenstände in unseren Räumen zu besichtigen. Für Fragen stehen Ihnen unsere Experten zur Verfügung.

Anmeldung zur Auktion

Falls Sie zum ersten Mal bei VAN HAM bieten möchten, registrieren Sie sich bitte mindestens 24 Stunden vor der Auktion über unser „Erstbieterformular“, das Sie auf unserer Homepage unter dem Punkt „Kaufen“ finden.

Schriftliche/Telefonische/Live Gebote

Bitte beachten Sie, dass Gebote schriftlich, per Fax oder über unseren Online-Katalog, spätestens 24 Stunden vor der Auktion, bei uns eintreffen müssen, da wir sonst deren Ausführung nicht zusichern können. Die angegebenen Höchstgebote werden nur so weit in Anspruch genommen, bis die Mindestpreise erreicht oder bis die Saalbieter bzw. andere schriftliche Aufträge überboten sind. Bei Schätzpreisen ab € 500 haben Sie auch die Möglichkeit, telefonisch mitzusteigern. Bitte verwenden Sie zur Gebotsabgabe das Gebotsformular am Ende des Kataloges. Über My VAN HAM können Sie live und sicher an einer Auktion teilnehmen. Eine Registrierung muss vor jeder Auktion neu vorgenommen werden und 24 Stunden vor jeder Auktion vorliegen.

Ausruf und Bietschritte

Die im Katalog aufgeführten Objekte werden ca. 20 % unterhalb des Schätzpreises, damit i.d.R. unterhalb des Limits, ausgerufen. Gesteigert wird in max. 10 %-Schritten, wobei sich der Auktionator Abweichungen vorbehält.

Aufgeld

Neben dem Zuschlag ist vom Kunden, der den Gegenstand gekauft hat, pro Lot für die ersten € 800.000 ein Aufgeld von 32 %, auf die darüberhinausgehenden Beträge bis € 3.000.000 von 27 % und auf die darüberhinausgehenden Beträge von 18 % zu zahlen. Hierin ist die gesetzliche Umsatzsteuer bereits enthalten, welche jedoch wegen Differenzbesteuerung nach § 25a UStG nicht ausgewiesen wird. Bei regelbesteuerten Objekten, die im gedruckten Katalog mit einem „*“ gekennzeichnet sind, wird auf den Zuschlag auf die ersten € 800.000 ein Aufgeld von 27 %, auf die darüberhinausgehenden Beträge bis € 3.000.000 von 21 % und auf die darüberhinausgehenden Beträge von 15 % erhoben. Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer von z.Zt. 19 % erhoben. Für Personen, die vorsteuerabzugsberechtigt sind, besteht generell die Möglichkeit des MwSt.-Ausweises. Wir bitten um schriftliche Mitteilung vor Rechnungsstellung. Soweit der Kunde den Gegenstand per Live-Online-Gebot über eine externe Plattform (z.B. www.the-saleroom.com) ersteigert hat, berechnet VAN HAM eine Umlage von 3 % zum Ausgleich der dadurch entstehenden Fremdkosten, für ein Live-Online-Gebot über die Plattform von VAN HAM (My VAN HAM) wird eine Umlage von 0% berechnet.

Folgerechtsumlage

VAN HAM ist gemäß § 26 UrhG zur Zahlung einer gesetzlichen Folgerechtsgebühr auf den Verkaufserlös aller Originalwerke der bildenden Kunst und der Photographie verpflichtet, deren Urheber noch nicht 70 Jahre vor dem Ende des Kalenderjahres des Verkaufs verstorben sind. Der Käufer ist an dieser Gebühr mit 1,5 % auf den Zuschlag beteiligt.

Einlieferungen aus Drittländern

Objekte, die aus einem Drittland eingeführt wurden, sind im Katalog mit einem „N“ gekennzeichnet. Bei der Übergabe dieser Kunstwerke durch VAN HAM an den Käufer wird dieser zum Importeur und schuldet VAN HAM die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von z.Zt. 7 %. So gekennzeichnete Kunstwerke werden differenzbesteuert angeboten und die Einfuhrumsatzsteuer wird als Umlage in Höhe von 8% weiterberechnet. Auf Anfrage unmittelbar nach der Auktion, kann die Rechnung für diese Objekte regelbesteuert ausgestellt werden. Der Mehrwertsteerausweis kann dann zum Vorsteuerabzug berechtigen bzw. kann bei einem Ausfuhrnachweis in ein Drittland erstattet werden.

Please find the English Version of our Explanations to the Catalogue on our Website!



Zahlung

Der Rechnungsbetrag ist per Electronic Cash, per Überweisung oder durch bankbestätigten Scheck zu begleichen. VAN HAM verschickt mit Rechnung per Email einen Paylink. Somit haben Sie die Möglichkeit per Sofortüberweisung mittels Klarna Ihre Rechnung zu begleichen. Schecks werden nur erfüllungshalber angenommen. Alle Steuern, Kosten, Gebühren (inklusive der VAN HAM in Abzug gebrachten Bankspeisen) gehen zu Lasten des Kunden. Zahlungen ab € 10.000 pro Kalenderjahr werden entsprechend der gesetzlichen Vorgaben dokumentiert. Zahlungen können nur vom Rechnungsempfänger entgegengenommen werden. Für eine nachträgliche Umschreibung berechnen wir eine Bearbeitungsgebühr von € 25. Bei Zahlungsverzug können auf den Rechnungsbetrag Zinsen in Höhe von 1% pro angebrochenem Monat berechnet werden.

Abholung

Bezahlte Objekte können während der Auktion abgeholt werden. Bei späterer Abholung bitten wir um kurze Nachricht, um Wartezeiten zu vermeiden. Objekte, die nicht spätestens drei Wochen nach Rechnungslegung abgeholt wurden, können auf Kosten des Käufers eingelagert werden.

Versand/Zoll

Nach Erhalt einer schriftlichen Versandanweisung wird der Versand bestmöglich durchgeführt und auf Wunsch versichert. Bei einem Versand in ein Nicht-EU-Land ist bei einem Gesamtwarenwert ab € 1.000 die Vorlage von Ausfuhrgenehmigungen beim Zoll zwingend erforderlich. Für die Erstellung dieser Papiere berechnen wir € 25.

Auktionsergebnisse

Auktionsergebnisse werden in Echtzeit in den Onlinekatalog übertragen. Diese bedürfen der Nachprüfung und sind ohne Gewähr. Auf Wunsch schicken wir Ihnen Ergebnis- und Restantenlisten zu. Ab dem ersten Werktag nach Auktion können Sie bei uns die Ergebnisse erhalten und unter www.van-ham.com einsehen (Telefon: 0221 925862-0).

Nachverkauf

In der Woche nach der Auktion können die unverkauften Objekte bei uns besichtigt und zum Schätzpreis plus Aufgeld erworben werden.

Ein Euro entspricht 1,07 US \$ bei den Schätzpreisen.

EINLIEFERERERVERZEICHNIS LIST OF CONSIGNORS

101115: 549 - 101311: 9, 537 - 101455: 638 - 102896: 220 - 103327: 38 - 106973: 195 - 107012: 518 - 108689: 525, 526 - 108990: 326 - 109835: 302 - 110979: 544, 545 - 111267: 602 - 111846: 592A - 113272: 500 - 113482: 39, 40, 568 - 113734: 362, 384, 388 - 114099: 11, 15, 16, 22, 37, 533, 535, 540, 542, 576, 587, 588, 589, 601, 621 - 114470: 168, 169 - 115377: 155, 165, 171, 173, 174, 175, 177 - 116434: 404 - 116668: 548 - 117997: 2, 34, 304, 353A, 417A, 592 - 118374: 167 - 118461: 323 - 119297: 410 - 120305: 609, 610 - 120489: 512, 513 - 123542: 123, 130, 134, 148, 172 - 123739: 14 - 123798: 595 - 123844: 411 - 124139: 21 - 124158: 166 - 124950: 397, 398, 406, 416, 633A, 642 - 125600: 185, 186, 197 - 126422: 516, 547 - 126790: 586 - 127056: 523, 524 - 128955: 501, 503 - 129295: 418 - 129427: 534 - 129678: 27, 219, 303, 303A, 315, 322A, 324, 340, 405, 409, 420, 421, 422, 423, 511, 559, 560, 564, 566, 567, 569, 571, 572, 641 - 129719: 543, 573 - 130124: 12, 17, 18, 520 - 130898: 314 - 131325: 361 - 131341: 198 - 131719: 607 - 131806: 313 - 131901: 615A, 615 - 131939: 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394 - 132020: 504, 606 - 132865: 305 - 133884: 10, 35 - 134781: 214 - 135195: 594 - 135346: 226 - 135441: 141 - 135453: 150, 151, 152, 153, 154, 538 - 135499: 408 - 135567: 630 - 135770: 624 - 135818: 203 - 135825: 502, 616, 617, 632, 633 - 135854: 636 - 135914: 358, 359 - 135981: 611 - 136050: 356, 536 - 136053: 401, 563, 577, 578 - 136068: 639 - 136100: 139, 143 - 136351: 113, 182, 196, 199, 200, 201, 202, 509 - 136359: 163 - 136456: 142 - 136706: 556 - 136781: 522 - 137036: 184 - 137474: 329 - 137747: 102 - 137763: 395 - 137768: 613 - 137785: 579 - 137789: 515 - 137804: 598 - 137816: 401A - 137820: 590A - 137824: 400 - 137833: 13, 41, 550 - 137843: 306 - 137847: 164 - 137909: 114 - 137946: 310 - 137972: 32 - 138005: 20, 217, 539, 555 - 138016: 505 - 138024: 180 - 138059: 307 - 138070: 360 - 138288: 417 - 138292: 507, 529, 530 - 138305: 640 - 138306: 510 - 138312: 133 - 138342: 31 - 138553: 131, 145 - 138554: 138 - 138614: 311 - 138619: 552 - 138635: 8 - 138636: 506 - 138640: 620 - 138644: 424 - 138652: 330, 331 - 138659: 321, 321A, 623 - 138683: 508 - 138699: 318 - 138731: 190 - 138745: 193 - 138799: 546 - 138832: 157, 221 - 138894: 612 - 138915: 209 - 138923: 30 - 138933: 229 - 138936: 28 - 138988: 19 - 138994: 627 - 138995: 36 - 139017: 581 - 139037: 309, 336, 337, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 403, 599 - 139043: 334, 335 - 139044: 160 - 139049: 327 - 139050: 415 - 139104: 181 - 139120: 396 - 139122: 100, 108, 109, 210 - 139124: 600A - 139131: 312 - 139139: 603 - 139150: 170 - 139157: 591 - 139161: 357 - 139169: 3, 117, 189 - 139176: 399 - 139182: 553 - 139208: 570 - 139213: 601A - 139219: 590 - 139220: 574, 575 - 139226: 608 - 139231: 25 - 139242: 301, 308, 332, 333, 338, 350, 351, 352, 353, 354, 355 - 139246: 156 - 139255: 320 - 139257: 407, 531 - 139266: 23 - 139269: 234 - 139272: 205, 325 - 139277: 631 - 139283: 33, 322, 622, 626, 628 - 139295: 600 - 139297: 565 - 139299: 5 - 139303: 605 - 139305: 110, 111, 112 - 139307: 147, 149, 216, 517, 521, 597 - 139313: 527, 528 - 139320: 4, 115 - 139364: 116 - 139408: 187 - 139437: 204, 215, 218, 620A - 139438: 618, 619 - 139447: 106 - 139464: 1 - 139531: 413, 414 - 402491: 224, 225, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 237, 238, 239 - 45426: 519 - 45506: 625 - 46479: 132, 158, 176, 402 - 47211: 236 - 47641: 551, 554 - 48085: 140 - 48651: 561 - 48935: 580 - 49268: 179 - 51016: 532 - 51940: 629 - 52518: 26, 582, 583, 584, 585 - 53595: 223 - 53683: 128, 129, 135, 136, 137 - 57096: 300, 316, 317, 319, 328 - 57807: 107, 222, 562 - 60572: 419 - 62794: 127 - 64463: 412 - 65909: 29 - 65962: 7 - 66164: 614, 614A - 69052: 194 - 73050: 122, 124, 159 - 75558: 557, 558 - 79175: 6, 162 - 81759: 188, 596 - 84327: 346 - 84335: 593 - 85015: 604 - 85852: 594A - 85922: 104, 192 - 87021: 208 - 87077: 161 - 90234: 119 - 90435: 118 - 90576: 24 - 91973: 211, 212, 213 - 92454: 121, 146, 183 - 94605: 637 - 94818: 514 - 95333: 103, 105, 120, 125, 126, 144, 178 - 97031: 634, 635.

Impressum

Legal notice

Van Ham Kunstauktionen GmbH & Co. KG, Köln
Layout und Satz: Ben Wozniak, Köln
Digitale Fotografie: Saša Fuis
Digitale Bildbearbeitung: purpur GmbH, Köln
Experten-/Szenenfotos (Serie): © Nadine Preiß, Köln
Druck: Köllen Druck & Verlag GmbH, Bonn

Fotos:

© Minya Diéz-Dührkoop (S. 10)
© Nolde Stiftung Seebüll (S. 17)
© ullstein bild (S. 23)
© Stiftung Bauhaus Dessau (1 7427 G)(S. 26)
© Association Willy Maywald / VG Bild-Kunst, Bonn 2024 (S. 27)
© Grisebach GmbH (S. 30)
© Melting Spot / Alamy Stock Foto (S. 42)
© PHOTOGRAPH BY YOUSUF KARSH, CAMERA PRESS LONDON (S. 46)
© Stiftung Matschinsky-Denninghoff (S. 70)
© Heinz Mack (S. 72)
© Karl Heinz Bauer (S. 92)
© William N. Copley Estate, New York (S. 94)
© Estate of Martin Kippenberger (S. 100)
© 1985 DuMont Buchverlag, Köln (S. 100)
© Werner Kumpf (S. 100)
© Jack Mitchell (S. 103)

© Kiki Kogelnik Foundation.
All rights reserved (S. 115)
© Erhard Wehrmann (S. 129)
© Stiftung Sammlung Kemp, Düsseldorf (S. 136)
© Wolfgang Volz/laif (S. 141)
© Uecker Archiv (S. 152)

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023:
Konrad Klapheck, Georg Tappert, Karel Appel, Günther Uecker,
Karl Otto Götz, Serge Poliakoff, Joseph Beuys, William Nelson
Copley, Gottfried Helnwein, Christo und Jeanne Claude

VAN HAM recherchiert alle Inhalte dieses Katalogs mit größter Sorgfalt und ist bemüht, alle Urheberrechte und Copyrights vollständig und korrekt anzugeben. Eine Gewähr kann nicht übernommen werden.

The Art of Creating Value

Wir schaffen Werte
für Ihre Kunst!

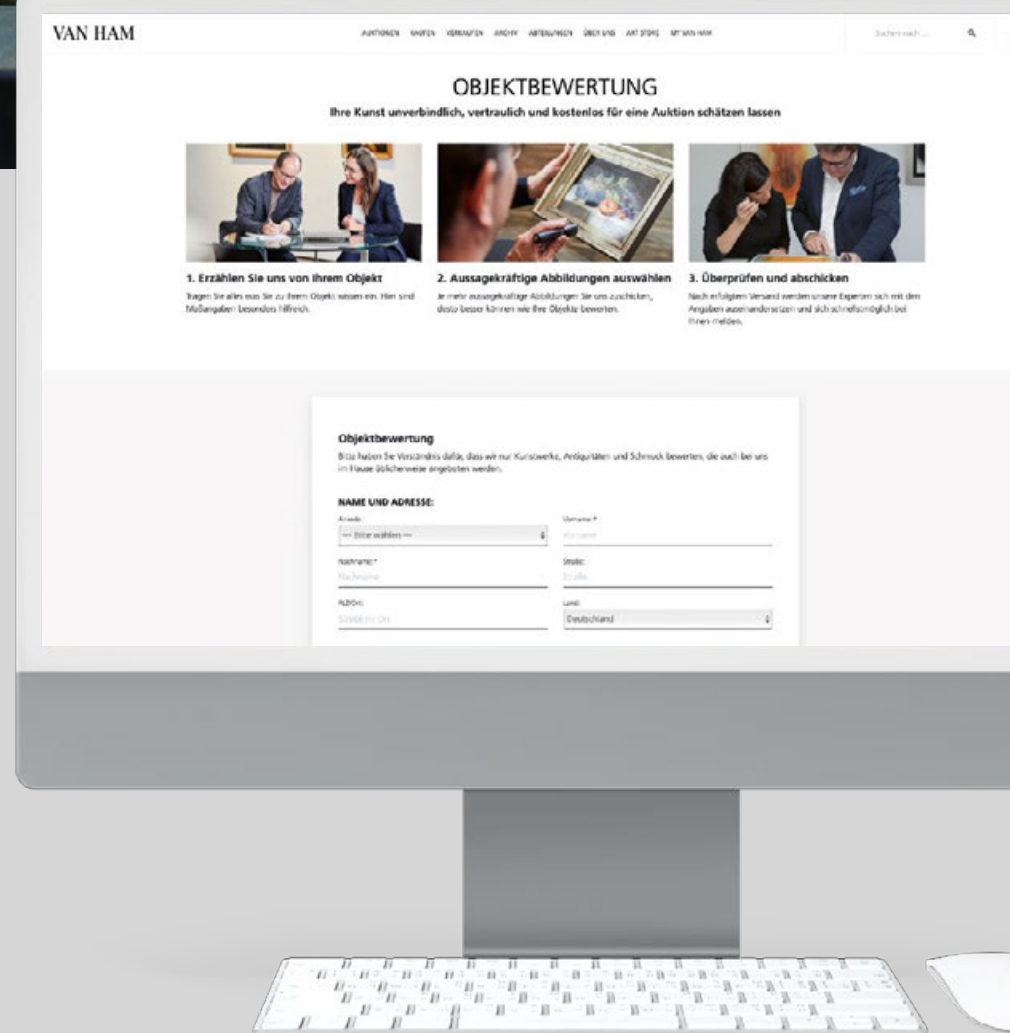
Jetzt
bewerten
lassen

Persönliche Beratung und Leidenschaft für
Ihre Kunstwerke stehen bei uns im Mittelpunkt!
Besuchen Sie uns auf unserer Homepage
www.van-ham.com. Unser fachkundiges
Expertenteam freut sich auf Ihre Anfrage:

- Persönlich in Köln oder bei Ihnen zu Hause
- Online über das Objektbewertungsformular
auf unserer Homepage
- Schriftlich per E-Mail oder Brief
- Bei Expertentagen in Ihrer Nähe



www.van-ham.com/de/verkaufen



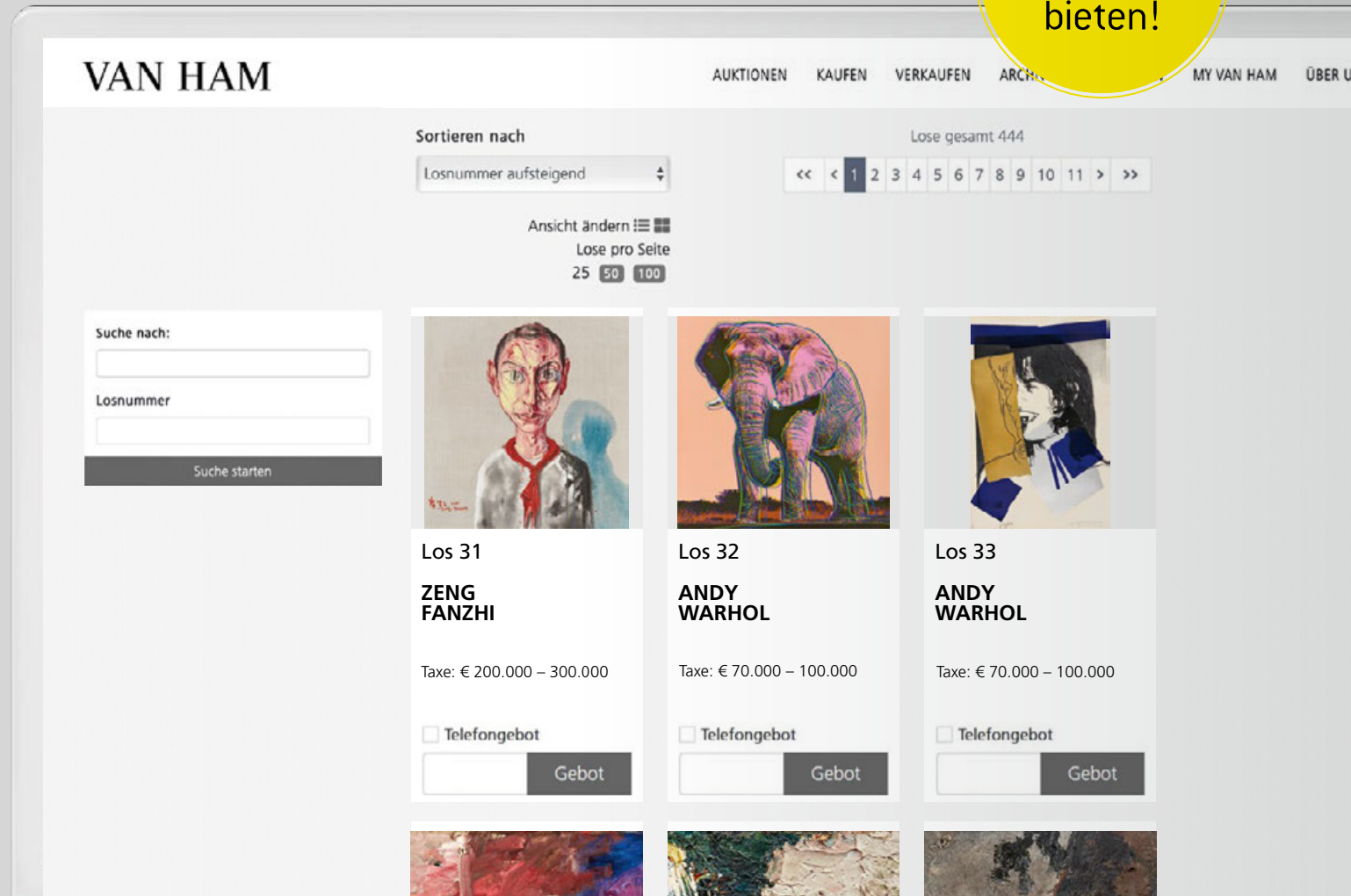
Mit einem Klick zu Ihrem schriftlichen Gebot!

Mit unserem **Online-Katalog** in der eigenen Bietplattform **My VAN HAM** sind Ihre Lieblingsstücke nur wenige Klicks entfernt. Als registrierter Nutzer können Sie Gebote im Vorfeld abgeben oder bei LIVE-Auktionen durch Live-Online-Bidding in Echtzeit mitbieten. Die Registrierung ist bis zu 24 Stunden vor der Auktion möglich.

Ihre Vorteile im Überblick:

- Hochauflösende Zusatzabbildungen der Werke und Rundumansichten der angebotenen Objekte
- Abruf von Zustandsberichten
- Nützliche Zusatzinformationen: Favoritenlisten verwalten, ungefähre Aufrufzeiten und vieles mehr

Online bei
MY VAN HAM
bieten!



<https://auction.van-ham.com/register>

Gebotsformular | Bidding form Auktion Nr. | Sale no:

VAN HAM

Firma | Company Name

Telefon für Auktion | Telephone for the sale

Vorname, Nachname, Titel | First, Last name, Title

Telefon für Auktion | Telephone for the sale

Straße | Street

Tel. | Fax

PLZ, Ort | Postcode, city

E-Mail

Land | Country

Bitte **keine** Rechnung vorab per E-Mail
Please **do not** send invoice in advance via e-mail.

Keine Anwendbarkeit der Regeln über den Verbrauchsgüterkauf (§§ 474 ff BGB) | Rules on the sale of consumer goods (§§ 474 ff BGB) do not apply

Bei den von uns durchgeführten Versteigerungen handelt es sich um öffentlich zugängliche Versteigerungen i.S.d. § 312g Abs. 2 Nummer 10) BGB auf denen wir ausschließlich gebrauchte Gegenstände verkaufen. Daher finden die Regelungen zum Verbrauchsgüterkauf, §§ 474 ff BGB, gemäß § 474 Abs. 2 S. 2 BGB keine Anwendung. Das heißt, dass die verschiedenen besonderen Verbraucherschützenden Vorschriften der §§ 474 ff BGB (z.B. bestimmte Hinweispflichten, Beweiserleichterungen) auf einen von Ihnen im Rahmen der Versteigerung abgeschlossenen Kaufvertrag keine Anwendung finden. Die dort geregelten Rechte stehen Ihnen demnach nicht zu.

Our auctions are publicly accessible auctions within the meaning of Section 312g (2) number 10) of the German Civil Code (BGB) in which we only sell used items. Therefore the regulations for the purchase of consumer goods, §§ 474 ff BGB, do not apply according to § 474 Abs. 2 S. 2 BGB. This means that the various special consumer protection provisions of §§ 474 ff BGB (e.g. certain notification obligations, facilitation of evidence) do not apply to a purchase contract concluded by you within the context of the auction. You are therefore not entitled to exercise the rights regulated there.

Gemäß **GWG (Geldwäschegesetz)** sind wir verpflichtet die Identität und Adresse aller Bieter zu überprüfen. Daher benötigen wir von Ihnen die Kopie eines gültigen amtlichen Ausweises und ggf. einen Adressnachweis, so dieser aus dem Ausweis nicht hervorgeht. Die von Ihnen angegebene Adresse ist für die Rechnungslegung verbindlich; für eine nachträgliche Umschreibung berechnen wir eine Bearbeitungsgebühr von € 25. Sollten Sie nicht für sich persönlich bieten, beachten Sie bitte unser Informationsblatt zum GWG.

According to the **GWG (Money Laundering Act)** we are obliged to verify the identity and address of all bidders. Therefore, we require a copy of a valid official identification document and, if necessary, proof of address if this is not evident from the identification document. The address provided by you is binding for invoicing purposes; we charge a processing fee of € 25 for any changes afterwards. If you are not bidding for yourself personally, please refer to our information sheet on the GWG.

ANGABEN BITTE IN DRUCKBUCHSTABEN | PLEASE WRITE CLEARLY

Gebote müssen 24 Stunden vor Auktion für Bestätigung eingehen. Bei identischen Geboten wird das als erstes eingegangene akzeptiert.
Bids must arrive 24 hours prior to the auction for confirmation. In the event of identical bids, the earliest bid received will take precedence.

Lot	Titel Title	Tel. Gebot Tel. bid	Max. Gebot (Gebot ohne Aufgeld) Max. bid (Bid without premium)
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____

NUR FÜR KUNST-HÄNDLER | FOR ART DEALERS ONLY:

Bitte mit MwSt-Ausweis Please use my VAT-No. for my invoice (VAT-identification number)

Bitte beachten Sie, dass die Ausführung von schriftlichen und telefonischen Geboten ein Service unseres Hauses ist. VAN HAM kann daher keine Zusicherung für deren Ausführung bzw. fehlerfreie Durchführung geben. Hiermit erkenne ich die im Katalog abgedruckten Geschäftsbedingungen an.
I understand that VAN HAM provides the service of executing absentee bids for the convenience of clients and that VAN HAM is not responsible for failing to execute bids or for errors related to the execution of bids. I accept the standard business conditions (see catalogue).

Ort, Datum | Place, date

Unterschrift | Signature

Van Ham Kunstauktionen GmbH & Co. KG
Hitzelerstraße 2 | 50968 Köln
USt-ID Nr. DE 122 771 785
Amtsgericht Köln HR A 375

Tel. +49 (221) 925862-0
Fax. +49 (221) 925862-4
info@van-ham.com
www.van-ham.com

Persönlich haftender Gesellschafter:
Van Ham Kunstauktionen Verwaltung GmbH
Amtsgericht Köln HR B 80313
Geschäftsführer Markus Eisenbeis

VAN HAM

Lot	Titel Title	Tel. Gebot Tel. bid	Max. Gebot (Gebot ohne Aufgeld) Max. bid (Bid without premium)
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____
_____	_____	<input type="checkbox"/>	€ _____

HINWEISE FÜR NICHT ANWESENDE BIETER | INFORMATION FOR ABSENTEE BIDDERS

Schriftliche/telefonische Gebote | Absentee/Telephone bids

Die umstehend und hier eingetragenen Gebote sind bindend und werden nur soweit in Anspruch genommen, wie andere Gebote überboten werden müssen. Das Aufgeld ist nicht enthalten; maßgeblich sind die eingetragenen Katalognummern. Bei Schätzpreisen ab € 500 haben Sie auch die Möglichkeit, telefonisch mitzusteigern. Per Fax geschickte Gebote müssen uns mit Original-Unterschrift bestätigt werden. Telefonische Gebote werden wie schriftliche Gebote behandelt. Bitte geben Sie uns statt des Höchstgebotes Ihre Telefon-Nr. an, unter der Sie zum Zeitpunkt der Auktion zu erreichen sind. Gespräche beim telefonischen Bieten können aufgezeichnet werden.

Im Interesse der Einlieferer können Gebote unter zwei Drittel der Schätzpreise nicht berücksichtigt werden. Ausfuhrlieferungen sind von der Mehrwertsteuer befreit, innerhalb der EU jedoch nur bei branchengleichen Unternehmen mit Umsatzsteuer-Identifikations-Nr.

The overleaf and here inscribed bids are binding and will only be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The buyer's premium is not included. Decisive are the inscribed lot numbers. You have the possibility to bid for lots from € 500 upwards. Bids sent via fax have to be confirmed with the original signature. Telephone bids are treated like absentee bids. Telephone bidders should provide the telephone number at which they can be reached instead of a maximum bid. Phone calls during the telephone bidding can be recorded.

Bids below 2/3rds of the estimate price cannot be accepted. Exported purchases are free of VAT and within the EU only for art dealers with a VAT number.

Abholung | Transport

Bezahlte Objekte können während der Auktion abgeholt werden. Bei späterer Abholung bitten wir um kurze Nachricht vorab, um Wartezeiten zu vermeiden. Objekte, die nicht spätestens drei Wochen nach Rechnungslegung abgeholt wurden, können auf Kosten des Käufers eingelagert oder zugesandt werden.

Paid objects can be collected during the auction. In case of a later pick-up, please inform us to avoid delays. Objects not collected within three weeks of the invoice's issue date can be shipped or stored at the buyer's expense.

Auktionsergebnisse | Auction results

Ab dem ersten Werktag nach Auktion können Sie die Ergebnisse im **Internet** unter www.van-ham.com einsehen.

You find our results one day after the auction on www.van-ham.com.

Ort, Datum | Place, date

Van Ham Kunstauktionen GmbH & Co. KG
Hitzelerstraße 2 | 50968 Köln
USt-ID Nr. DE 122 771 785
Amtsgericht Köln HR A 375

Stand: 1.1.2022

Unterschrift | Signature

Tel. +49 (221) 925862-0
Fax. +49 (221) 925862-4
info@van-ham.com
www.van-ham.com

Persönlich haftender Gesellschafter:
Van Ham Kunstauktionen Verwaltung GmbH
Amtsgericht Köln HR B 80313
Geschäftsführer Markus Eisenbeis

MITGLIEDSCHAFTEN



Van Ham ist Partner von The Art Loss Register.
Sämtliche Gegenstände in diesem Katalog, sofern sie eindeutig identifizierbar sind und einen Schätzwert von mindestens **€ 2.500** haben, wurden vor der Versteigerung mit dem Datenbestand des Registers individuell abgeglichen.

Bundesverband deutscher Kunstversteigerer e.V. (BDK)
Kunsthändlerverband Deutschland (KD)

UNSERE REPRÄSENTANZEN

Hamburg

Dr. Katrin Stangenberg
Magdalenenstr. 18
20148 Hamburg
Tel.: +49 40 41 91 05 23
Fax: +49 40 41 91 05 24
Mobil: +49 172 14 81 800
hamburg@van-ham.com

Berlin

Dr. Katrin Stangenberg
Bleibtreustraße 48
10623 Berlin
Tel. +49 30 62 20 34 96
Mobil: +49 172 14 81 800
berlin@van-ham.com

München

Dr. Barbara Haubold
Elly-Ney-Str. 15
82327 Tutzing
Tel.: +49 81 58 99 712 88
Fax: +49 81 58 90 34 61
muenchen@van-ham.com

Belgien und Niederlande

Dr. Petra Versteegh-Kühner
Sterrenlaan 6
3621 Rekem | Belgien
Tel.: +32 89 71 60 04
Fax: +32 89 71 60 05
Mobil: +31 620 40 21 87
p.versteegh@van-ham.com

Hauptsitz

VAN HAM Kunstauktionen
Hitzelerstraße 2
50968 Köln
Tel.: +49 (221) 925862-0
Fax: +49 (221) 925862-4
info@van-ham.com
www.van-ham.com

BEIRAT

Prof. Dr. Albert Mayer
Drs. Guido de Werd
Rene Spiegelberger

VAN HAM

