

VAN HAM

An abstract collage artwork featuring a large, irregular white shape in the center, surrounded by various colored paper scraps and paint splatters. The colors include purple, black, yellow, red, and light blue. There are also some small, dark, brush-like marks at the top and bottom of the composition.

EVENING SALE
4. JUNI 2025

AUKTIONEN
FRÜHJAHR 2025

Fine Jewels
Watches
Works of Art
& Art Nouveau
Fine Art

Auktionen:
14. – 16. Mai 2025
Vorbesichtigung:
9. – 12. Mai 2025

The Bayer Collection

Auktion:
Evening Sale
3. Juni 2025
Vorbesichtigung:
30. Mai – 2. Juni 2025

Modern
Post War
Contemporary

Auktionen:
Evening Sale
Day Sale
4.+ 5. Juni 2025
Vorbesichtigung:
30. Mai – 2. Juni 2025

AUKTIONEN
HERBST 2025

Fine Jewels
Watches
Works of Art
& Art Nouveau
Fine Art

Auktionen:
19. – 21. Nov. 2025
Vorbesichtigung:
14. – 17. Nov. 2025

Modern
Post War
Contemporary

Auktionen:
Evening Sale
Day Sale
3.+ 4. Dez. 2025
Vorbesichtigung:
28. Nov. – 1. Dez. 2025

ONLINE ONLY-AUKTIONEN
FRÜHJAHR 2025

From Beuys to Warhol
14. – 22. Mai 2025

A Journey Through 20th-Century-Art
21. Mai – 2. Juni 2025

The Bayer Collection – Part II
28. Mai – 9. Juni 2025

Photography
4. – 13. Juni 2025

Jewels
25. Juni – 3. Juli 2025

Finds under 5,000
25. Juni – 3. Juli 2025

Modern Art
27. August – 4. September 2025

Made in America
3. – 11. September 2025

Prints & Editions
Fine Art
Jewels
Contemporary Curated

to be continued....

Einlieferungen von Sammlungen, Nachläs-
sen und Einzelstücken sind bis zwei Monate
vor den Auktionen möglich.

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

Abbildung Titel
Los 5 | Willi Baumeister

Abbildung Rückseite
Los 21 | Fernando Botero

Evening
Sale

AUKTION/AUCTION:
4. JUNI 2025

VORBESICHTIGUNG/PREVIEW:
30. MAI – 2. JUNI 2025

EXPERTEN
SPECIALISTS

Robert van den Valentyn
Abteilungsleitung
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

Martina Janke
Tel. +49 (221) 925862-306
m.janke@van-ham.com

Lisa-Marie Wiesel
Tel. +49 (221) 925862-309
l.wiesel@van-ham.com

Sabine Lachenmaier
Tel. +49 (221) 925862-310
s.lachenmaier@van-ham.com

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

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

Dr. Barbara Haubold
Provenienzforschung

Hellei Schadkami
Susanne Schreinemacher
(Elternzeit)

SERVICE
SERVICE

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

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

Katalogbestellungen
catalogue order
Hannah von Sigriz
Tel. +49 (221) 925862-103
katalog@van-ham.com

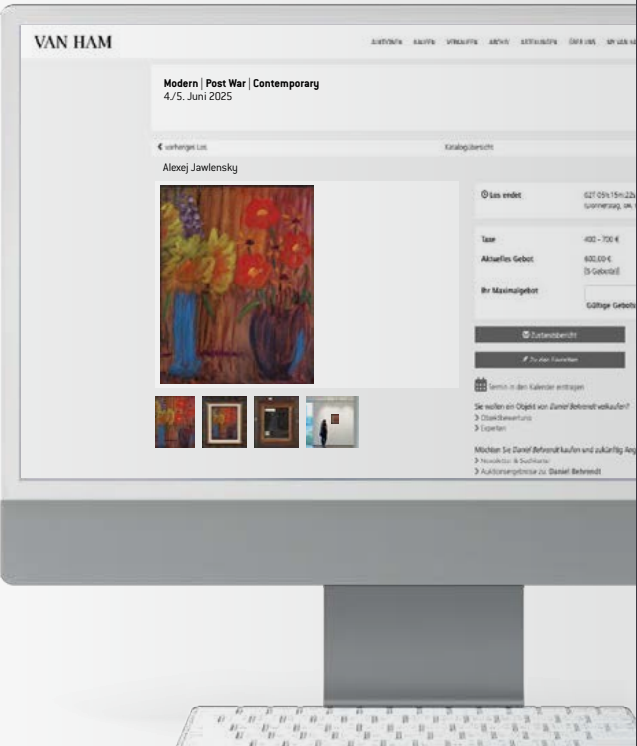


AUKTION
IM INTERNET
AUCTION
ONLINE

Registrierung Live Online Bieten
Registration live online bidding



Online Katalog
Online-catalogue
In unserem Online-Katalog finden Sie
zahlreiche Zusatzabbildungen



TERMINE
DATES

Auktion Sale	
Dienstag, 3. Juni 2025 The Bayer Collection ab 18:00 Uhr	
Highlights	100 – 194
Mittwoch, 4. Juni 2025 Evening Sale ab 18:00 Uhr	
Highlights	1 – 48
Donnerstag, 5. Juni 2025 Day Sale ab 10:30 Uhr	
Modern	200 – 316
ab 14:00 Uhr	
Contemporary	400 – 497
Post War	500 – 710

Auktionatoren
Markus Eisenbeis, öffentl. best.
und vereidigter Kunstversteigerer

Robert van den Valentyn,
Kunstversteigerer

Dana Röttger,
Kunstversteigerin

Marion Scharmann,
Kunstversteigerin

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



Vorbesichtigung
Preview

30. Mai – 2. Juni 2025

Freitag	10:00 – 18:00 Uhr
Samstag	10:00 – 16:00 Uhr
Sonntag	11:00 – 16:00 Uhr
Montag	10:00 – 18:00 Uhr

**Führung durch
die Vorbesichtigung**

Freitag	16:00 Uhr
Samstag	13:00 Uhr

Adresse
address
VAN HAM Kunstauktionen
Hitzelerstraße 2
50968 Köln
Tel.: +49 (221) 925862-0
Fax: +49 (221) 925862-199
info@van-ham.com
www.van-ham.com

Geschäftszeiten nach der Auktion
Business hours after the sale

Montag bis Freitag	10:00 bis 17:00 Uhr
Samstag	10:00 bis 13:00 Uhr

**EXPERTEN
SPECIALISTS**

v. l. n. r.
Lisa-Marie Wiesel
Martina Janke
Lennart Milatz
Marion Scharmann
Robert van den Valentyn
Johann Herkenhöner
Louisa Seebode
Sabine Lachenmaier
Hilke Hendriksen



”**Art should
be an oasis:
a place or
refuge from
the hardness
of life.**

Fernando Botero



1

KARIN KNEFFEL

1957 MARL

- **Das Werk besticht durch seine anspruchsvolle ästhetische und bildanalytische Qualität**
- **Verführung durch den Oberflächenreiz koloristischer Valeurs**
- **Das Werk entstammt jener Schaffensphase, in der Kneffel weltweite Aufmerksamkeit erlangte**

Kirschen VII. 1995. Öl auf Leinwand.
150 × 150 cm. Signiert, datiert und
bezeichnet verso oben links:
Karin Kneffel 1995 (F VII).

Provenienz:
- Galerie Rüdiger Schöttle, München
- Bremer Landesbank
(1995 von Vorheriger erworben)

Ausstellungen:
- Galerie Rüdiger Schöttle,
München 1995
- Kunsthalle Tübingen, 2010

Literatur:
- Ausst.-Kat. Karin Kneffel 1990-2010,
Kunsthalle Tübingen, 2010, S. 12, Abb.
- Lohmüller, Matina/ Schmidt,
Sabine Maria (Hrsg.): Augenblicke,
Zeitgenössische Kunst der
Norddeutschen Landesbank, Köln 2019,
S. 112/113, Abb.

€ 60.000 – 80.000 | *
\$ 63.600 – 84.800 | *



Illusionen und Ideale

Bekannt wird Karin Kneffel durch eine hyperrealistisch anmutende Malweise in Öl auf Leinwand, die sie ausschließlich mit sehr feinem Pinsel ausführt. Anfang der 1990er Jahre schafft sie kleinformatige Tierporträts, mit denen sie sich die jahrhundertlang einer repräsentativen Funktion folgende Bildgattung aneignet, um nicht etwa Herrscher und wohlhabende Bürger, sondern Hühner, Schafe, und Kühe in altmeisterlicher Art zu veranschaulichen. Schon hier unterläuft sie raffiniert die formalen und inhaltlichen Bedingungen traditioneller Malereiformen. Mitte der 1990er Jahre entstehen jene Werke, die bis heute untrennbar mit dem Namen der Künstlerin in Verbindung stehen: Oft wandfüllende, sich auf bis zu sieben Meter lange Bildflächen erstreckende florale und fruchtige Motive, wie etwa Äpfel, Pfirsiche oder Weintrauben in extremer Nahsicht.

Die riesigen Formate mit ihren intensiv leuchtenden Farben suggerieren eine irritierende Plastizität – und stellen einen Bezug her zur Malerei des „Trompe l’oeil“, aber auch zu den plakativen Darstellungsmodi der konsumorientierten Popkultur bis hin zu gegenwärtigen, mit Filtern verfremdeten digitalen Bildern.

Die ehemalige Meisterschülerin von Gerhard Richter vermag mit ihrer virtuellen Technik Mechanismen und Möglichkeiten der Illusionsbildung, aber auch die Manierismen idealisierter Gestaltung raffiniert auszuloten. Dabei führt sie sowohl die Malerei als klassisches Medium täuschend echter Wirklichkeitswiedergabe vor und reflektiert zugleich das unzuverlässige Aussagepotenzial von Bildern, die im Dienst der Vortäuschung einer Welt des schönen Scheins stehen.

Satte und saftige Verführungsmomente

Das Gemälde „Kirschen VII“ von 1995 entstammt jener Schaffensphase, in der Kneffel weltweite Aufmerksamkeit erlangt mit Werken, deren hohe ästhetische Qualität einer selbstreflexiven, bildanalytischen Auffassung folgt.

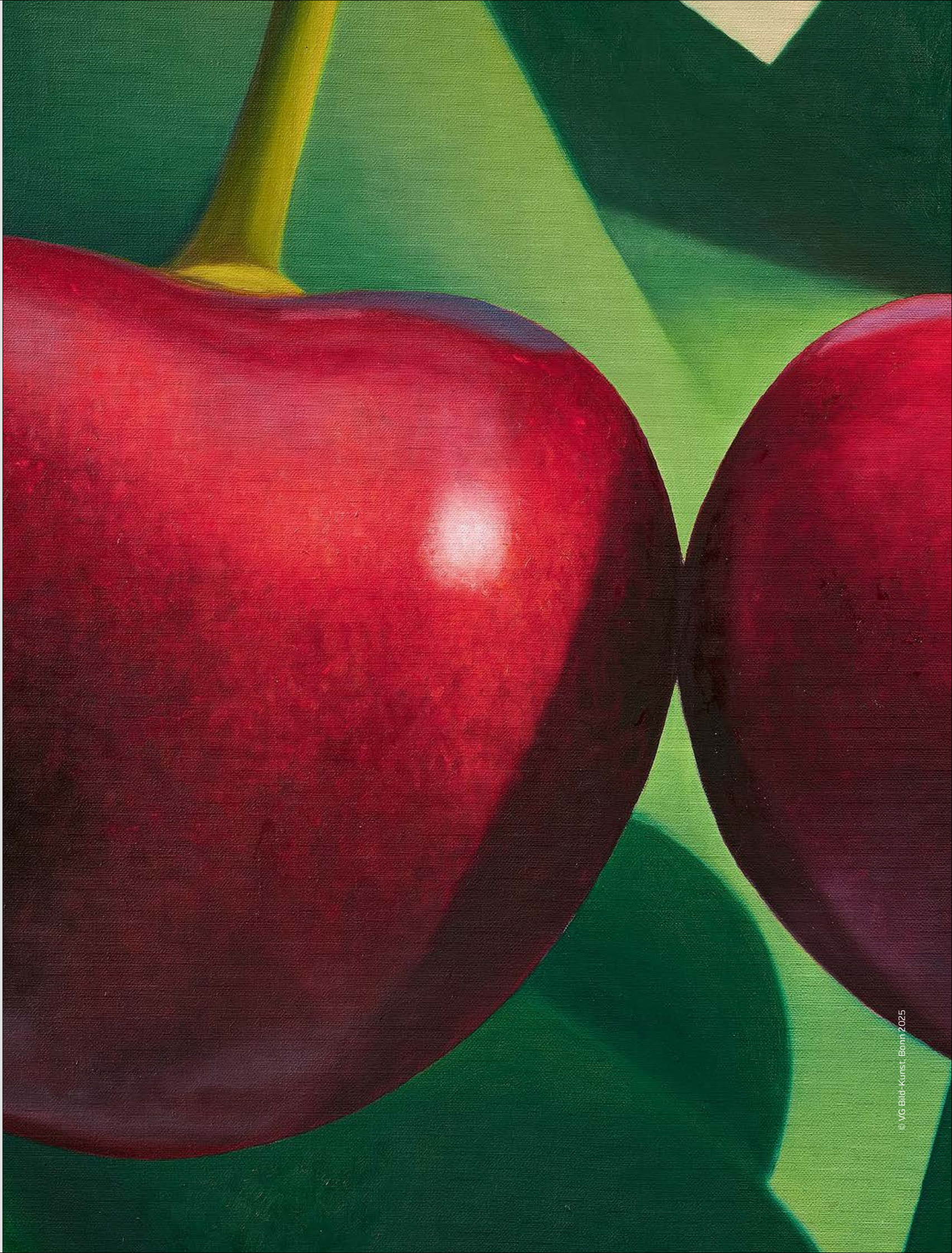
Das gezeigte Kirschenpaar ist bildfüllend und somit überdimensioniert ins Format gesetzt. Die vollreife, rote Frucht erscheint in vollkommen ebenmäßiger Herzform, das satte, saftige Fleisch ist von einer prallen, glänzenden Haut umgeben. Im Hintergrund zeichnen sich stilisiert weitere Kirschen ab und die ganze Komposition besticht durch das kontrastierende Rot vor dem grünen Blattwerk. Ungewiss bleibt, ob die Kirschen in einem Baum hängen: Zweifel an einer natürlichen Umgebung drängen sich auf. Denn die meisterhaft ausgeführte Malweise erzeugt – jenseits von Naturalismus oder Realismus – den irreführenden Eindruck absoluter Perfektion und Makellosigkeit, der mit der Realität einer natürlich gewachsenen, echten Frucht unvereinbar ist. Offensiv, fast obszön, schiebt sich die Künstlichkeit des in knackigem koloristischen Valeurs ausgeführten Bildgegenstandes in den Vordergrund. Glatt und geschmeidig wie polierter Stein, quietschbunt wie Plastikspielzeug, erscheint der Oberflächenschmelz durch die unnatürliche Sehschärfe zugleich genussvoll gesteigert und verstörend aufdringlich.

Kneffel lockt den Betrachter absichtsvoll auf die falsche Fährte einer konstruierten, innerbildlichen Realität, fordert ihn zur Begegnung mit der eigenen Unsicherheit auf.

Kneffel lockt den Betrachter absichtsvoll auf die falsche Fährte einer konstruierten, innerbildlichen Realität, fordert ihn zur Begegnung mit der eigenen Unsicherheit auf.

Die unwiderstehliche Anziehungskraft von Kneffels Werk, dessen Machart den visuellen Stimulus bis zur reinen Blendung ausreizt, liegt genau in der Hingabe an die sinnliche Überwältigung, in der Lust an der Verführung. Zugleich manifestiert sich in ihren Gemälden die Ambivalenz, die das Wesen und die Wirkungsweisen von Malerei schlechthin betrifft und auch die widersprüchliche Situation des Betrachters zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit offenlegt. Denn verhandelt wird immer die faszinierende und problematische Glaubwürdigkeit des Bildes in seiner Eigenschaft als Trugbild, das eine unwirkliche, imaginierte Welt- und Wunschvorstellungen in sich aufnehmende, Realität erzeugt. Mit den Worten der Künstlerin: „geht es [in der Kunst] um das Erzeugen eines Zweifels, um etwas, das man selber noch nicht ganz verstanden hat. Das ist mein Antrieb. Kunstwerke erzeugen einen Haltegriff, der im Moment des Zugreifens verschwindet.“ (Kneffel, Karin in: Wedewer, Susanne: „Blicke hinter die Kulissen“, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Nr. 84, Heft 27, München 2008, S. 4)

Bettina Haiss



2

KATHARINA
GROSSE

1961 FREIBURG

- **Werktypische Arbeit der späten 1990er Jahre, bei der Grosse erstmals mit Sprühfarbe experimentiert**
- **Innovative Herangehensweise einer der bedeutsamsten Künstlerinnen der zeitgenössischen Abstraktion**
- **Die Arbeit besticht durch das in changierenden Nuancen aufgetragene Türkis**

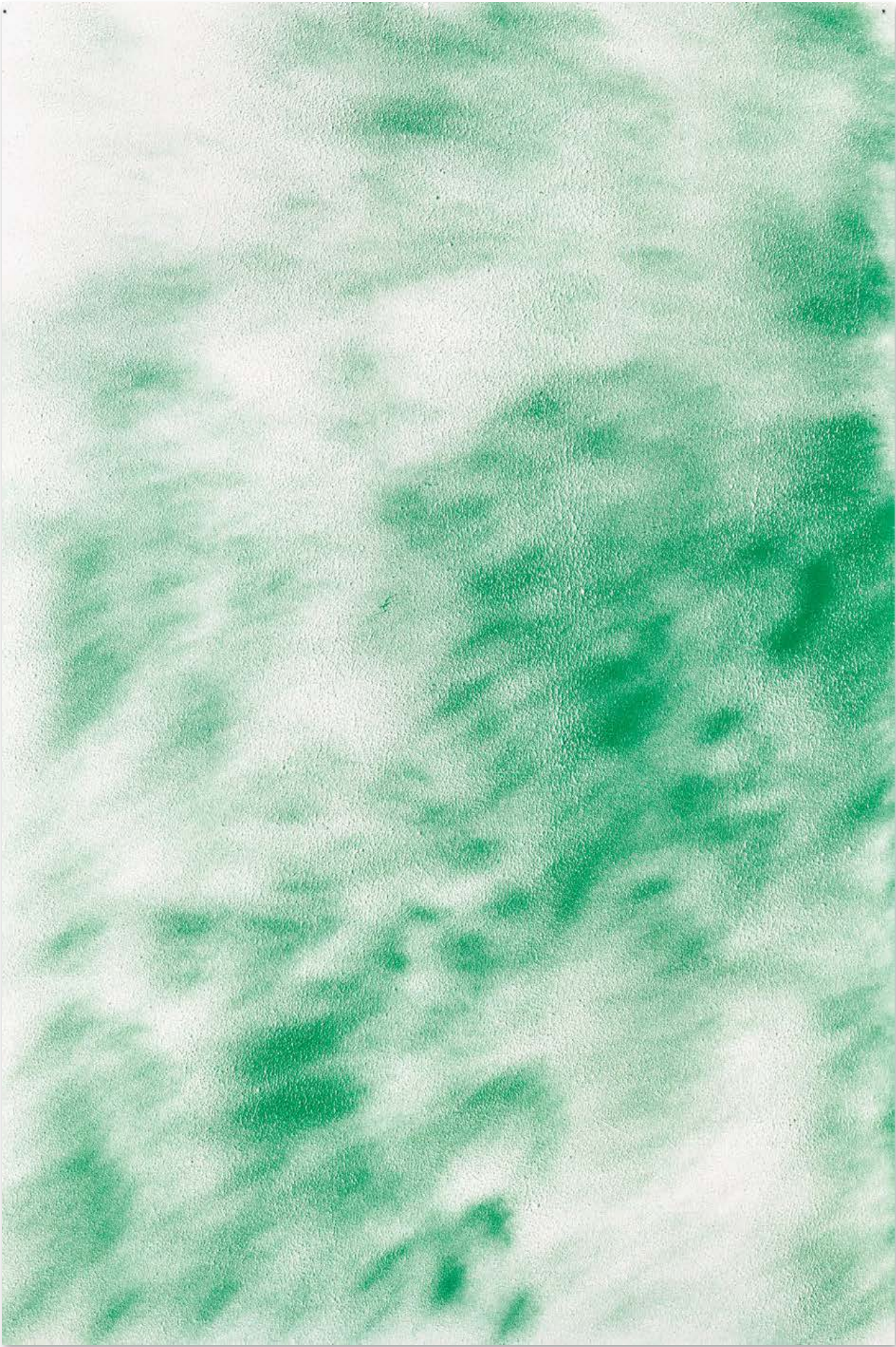
Ohne Titel. 1999. Acryl auf Aluminium.
188 × 125 cm. Dreifach datiert und
signiert verso: 1999 Katharina Grosse.
Hier zudem mit Werkangaben versehen.

Das Werk ist unter der Nummer
1999_2086L im Archiv der Künstlerin
erfasst. Wir danken der Wunderblock
Stiftung (Archiv Katharina Grosse),
Berlin, für die freundliche Unterstützung.

Provenienz:
- Galerie Sfeir-Semler, Hamburg
- Bremer Landesbank
(2000 von Vorheriger erworben)

Literatur:
- Lohmüller, Matina/ Schmidt,
Sabine Maria (Hrsg.): Augenblicke.
Zeitgenössische Kunst der
Norddeutschen Landesbank, Köln 2019,
S. 75, Abb.

€ 40.000 – 60.000 | *
\$ 42.400 – 63.600 | *





Eine radikale Erneuerin der abstrakten Malerei

Katharina Grosse gilt als Ausnahmeerscheinung der internationalen Kunstwelt, die sie seit den 1990er Jahren wie im Sturm eroberte. Heute kann die 63-jährige Künstlerin auf ein mannigfaltiges Oeuvre zurückblicken. Neben malerischen Arbeiten ist Grosse insbesondere für ihre raumgreifenden Installationen bekannt, die die Grenzen der Zweidimensionalität sprengen und dabei ganze Räume in ein Meer aus Farbe tauchen. Ausgebildet in Münster und Düsseldorf, lebt und arbeitet Grosse in ihrer Wahlheimat Berlin. Die jüngste Ausstellungshistorie der Künstlerin veranschaulicht die Aktualität ihres künstlerischen Schaffens: Erst 2024 zeigte das Kunstmuseum Bonn in Kooperation mit dem Kunstmuseum Bern und dem Mildred Lane Kemper Art Museum eine große Überblicksausstellung der zwischen 1988 und 2023 entstandenen Gemälde. 2025 widmen sich gleich zwei der großen deutschen Museen dem Werk Katharina Grosses: Ab April die Staatsgalerie Stuttgart und ab Juni die Hamburger Deichtorhallen. Gefeiert für ihren Einsatz von Farbe, Raum und Materialität befinden sich ihre Arbeiten am Puls der Zeit.

Ausgestattet mit einem abstrakten Vokabular, schrillen Farbkombinationen, ausladend expansiven Bewegungen und heterogenen Formen bietet Grosse eine intuitive Erfühlung der Welt an. Es geht ihr um die Aktivierung malerischer Oberflächen und Untergründe, weniger um das Suggestieren von kompositionellen Bildräumen. Folglich ist ihre Malerei frei von jeglichem Illusionismus herkömmlicher Malerei.

Experimentieren mit neuen Techniken

Gegen Ende der 1990er Jahre verändert sich Grosses künstlerische Praxis grundlegend: 1998 beginnt sie eine neue kompressorbetriebene Sprühtechnik, einen Schutzanzug und eine Atemmaske tragend, anzuwenden. Die Art und Weise, wie sich der Farbnebel auf das Trägermedium legt, spiegelt die körperliche Handlung der Künstlerin. Ein impliziter Abdruck ihrer Bewegungen entsteht. Die Arbeit aus dem Jahr 1999 ist in dieser, für Grosse entscheidenden Umbruchsphase entstanden und macht dieses Werk zu einem vortrefflichen Beispiel ihres experimentellen Umgangs mit innovativer Technik.

Die auf einen weiß bemalten Grund aufgesprühte, türkis anmutende Acrylfarbe erstreckt sich in heterogenen Verdichtungen auf der Aluminiumtafel. Das mal intensiv deckend, mal sanft aufgetragene Türkis vermittelt eine enorme farbliche Brillanz. In seiner gestischen Qualität evoziert die ungleichmäßig besprühte Tafel ein Gefühl von Dynamik, das den Ausdruck von Grosses unmittelbarer Körperbewegung aufgreift. Mit dem Einsatz der Sprühtechnik, der faktischen Trennung von Farbe und Trägersystem, führt sie das Erbe von Jackson Pollock fort, der mit seinen berühmten „Drip-Paintings“ ebenfalls auf Distanz zur Leinwand ging.

Doch Grosse geht einen Schritt weiter: In der unbetitelten Arbeit von 1999 dehnt sie die Grenzen der abstrakten Malerei aus. Das Aufsprühen von Farbe ermöglicht ihr die ästhetische Erfahrbarkeit von farblichen Schichten, heterogenen Fragmentierungen und malerischen Beziehungen noch intensiver zu erkunden. Ihre Technik ist umso mehr mit einer neu gewonnenen körperlichen Freiheit gleichzusetzen. Im Gegensatz zu Pollock und Grosses weiteren Vorgängern muss sie nicht länger zurücktreten, um die Entwicklung des Bildes, die türkisen Farbexplosionen auf weißem Grund, zu beurteilen. Dabei nimmt sie die Betrachtenden mit, die Fähigkeiten von Malerei und Farbe gemeinsam auf sich wirken zu lassen.

Malerei ermöglicht die Gleichzeitigkeit von Imaginieren und Handeln in ungewöhnlicher Weise [...].

Katharina Grosse

3 HERBERT BRANDL

1959 GRAZ/ÖSTERREICH

- **Kraftvoll gestische Malerei einer Naturimpression**
- **Das Bild als expressiver Farb- und Lichtraum**

Ohne Titel. 2016. Öl auf Leinwand.
200 × 300 cm. Signiert und datiert verso
oben links: Brandl 2016.

Provenienz:
– Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M.
– Privatsammlung Hessen
(2015 von Vorheriger erworben)

€ 50.000 – 70.000
\$ 53.000 – 74.200

Malerei als Sehnsuchtsort

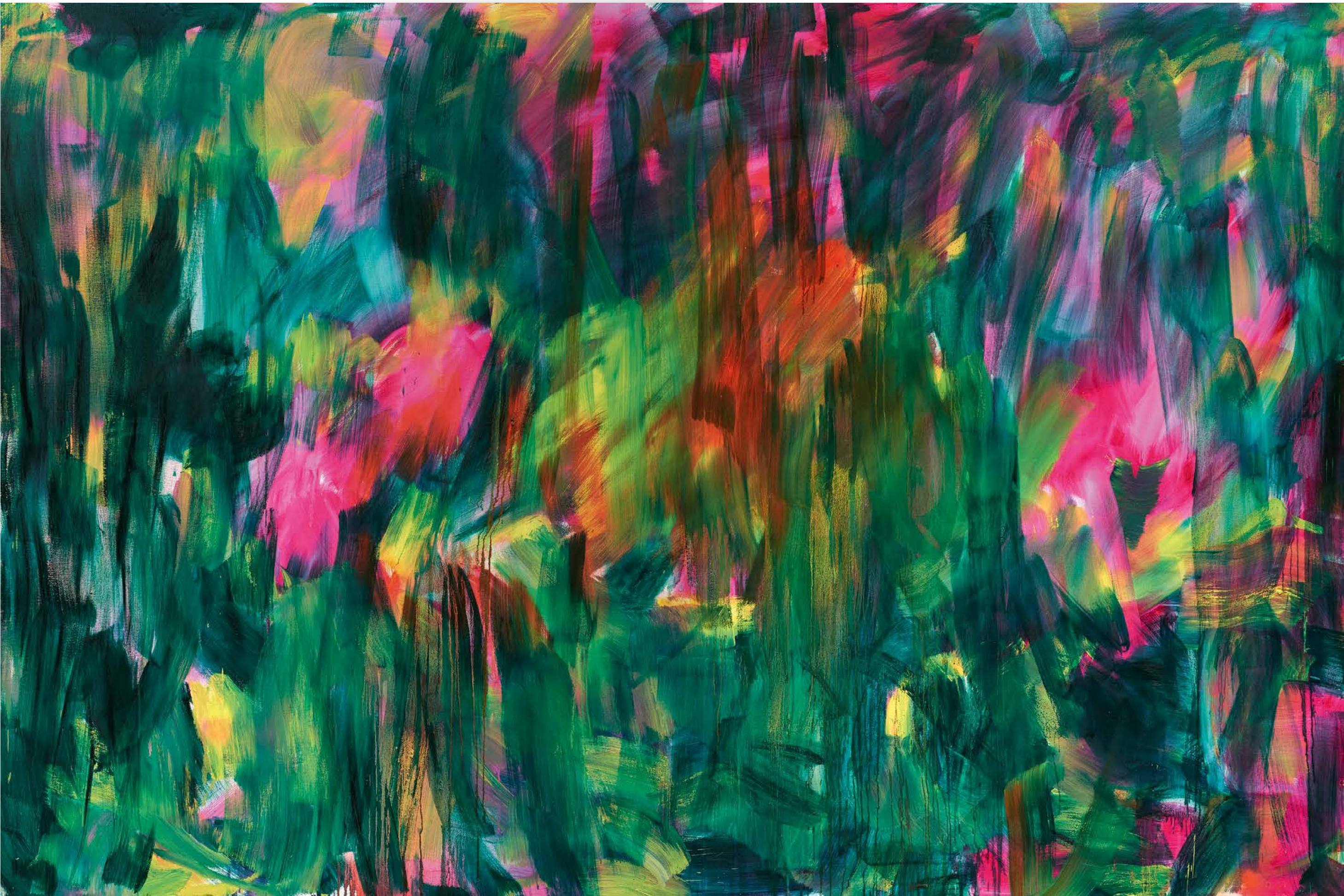
Ausgehend von Naturphänomenen betreibt Herbert Brandl, der zu den wichtigsten österreichischen Vertretern des Neoexpressionismus gehört, die Erschließung von Farb- und Lichträumen in der Malerei. Die Abstraktion von zerklüfteten Felsen, reißenden Wasserfällen, dichten Wäldern oder scharfkantigen Bergkristallen dient zur Eröffnung assoziativer Freiräume, die eine metaphysische Dimension berühren. Mit seinen Gemälden thematisiert Brandl so die menschliche Verortung in der Welt und Beziehung zum Kosmos. Die Anschauung der Landschaft weicht einer individuellen Auffassung dieser als Projektionsfläche für Seelenzustände. Brandls Ausführung entspricht einer emotionalen Entäußerung, bei der die realitätsgetreue Darstellung der Landschaft einer subjektiven Stimmung weicht. Den Abstraktionen Brandls ist eine romantische Vorstellung von einer Naturidylle eingeschrieben. Jenseits des Sujets wird die Malerei selbst zum Sehnsuchtsort.

In Brandls jüngeren Werken tritt die Form vollkommen hinter der Farbe zurück. Explosive malerische Äußerungen, von expressiven Gesten vollzogen, schöpfen aus der unmittelbaren Ausdruckskraft der Farbmaterie, die sich in der spontanen körperlichen Aktion entlädt.

Auflösung von Gegenständlichkeit und Fluss der Pinselstriche

So ist das Motiv des vorliegenden Gemäldes kaum bestimmbar. Sind exotische Blüten dargestellt, die durch das dichte grüne Blätterwerk des Dschungels aufleuchten? In eine reine Impression verwandelt, dominiert ein farblicher Dreiklang aus Magenta, Petrol und Gelb das Bild. Die Zweidimensionalität der Leinwand wird durch einen wechselnden Tiefeneindruck durchbrochen, der einzig durch farbperspektivische Effekte zustande kommt: In der Wahrnehmung suggerieren die warmen rot- und gelbhaltigen Farben eine Nähe, während die kalten, türkishaltigen Farben eher in der Ferne verortet werden. Vor- und zurückspringende Pinselstriche versetzen die Bildfläche in vibrierende Bewegung. Das intensive Flimmern des Kolorits erinnert an Monets flüchtige Beobachtungen seines Gartens in Giverny oder an die ekstatische Glut wirbelnder Farbstrudel, mit denen William Turner Licht und Atmosphäre schafft. „[...] im Grunde geht es mir darum, ob ein Flirren entsteht, ob es eine Harmonie gibt und ob die Pinselstriche einen Fluss kriegen und miteinander kommunizieren.“ (Herbert Brandl zit. nach „Es ist alles verbunden, wie ein riesiger Körper“ in: Kurier, 26.01.2020)

Bettina Haiss



4 MAX ERNST

1891 BRÜHL
1976 PARIS

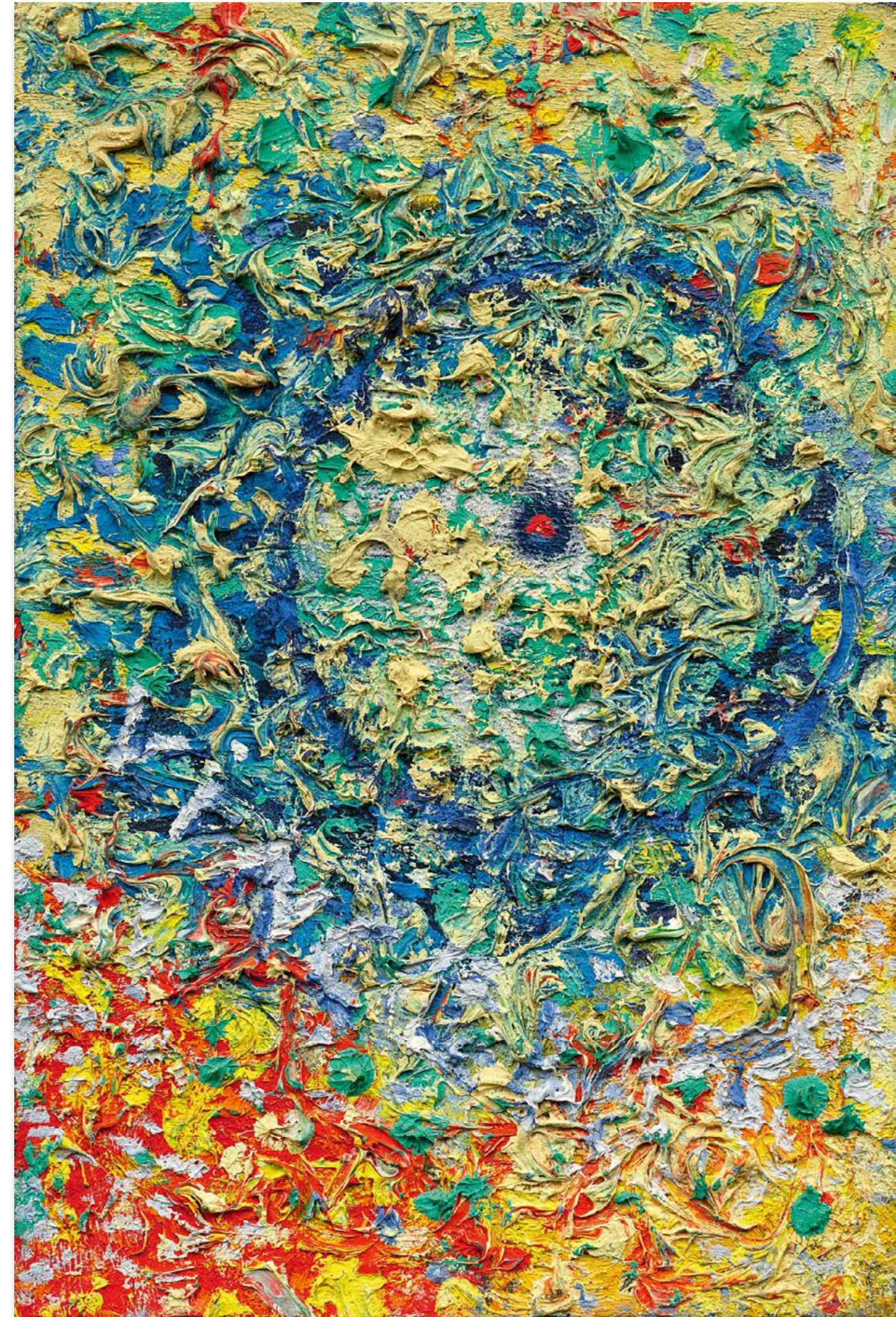
- **Ein persönliches Statement, das die Bedeutung Vincent van Goghs für Max Ernst belegt**
- **Erstmals auf dem Kunstmarkt angeboten**
- **Lange Zeit in Besitz der Familie des Künstlers**

„L'oeil de Vincent“. 1958. Öl auf Leinwand. 24 × 16 cm. Betitelt, signiert und datiert verso: L'OEIL DE VINCENT max ernst 58. Rahmen.

Provenienz:
– Sammlung Heike (Henrike) Pretzell, Köln (direkt vom Künstler)
– Privatsammlung Japan (um 1990 von Vorheriger erworben)
– Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
– Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst – Oeuvre-Katalog, Werke 1954-1963, Houston/Köln 1998, WVZ.-Nr. 3378, Abb.

€ 60.000 – 80.000
\$ 63.600 – 84.800





© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Das „Theatrum Mundi“ als Kunstprinzip

Das künstlerische Schaffen und Wirken Max Ernsts kurz zu fassen, ist kaum möglich. Mehr als 65 Jahre als Künstler aktiv, ist er in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Teil der Avantgarde, die er über weite Strecken mitprägt. Max Ernst wächst im Rheinischen Brühl unweit von Köln auf. Sein Vater, ein Taubstummlehrer und selbst talentierter Hobbymaler, bringt seinem Sohn die ersten Grundlagen der Malerei bei. Der kleine Ort Brühl ist geprägt durch das imposante, barocke Schloss Augustusburg, das der spätere Künstler in seiner Jugend jeden Tag vor Augen hat. Und es scheint, als ob er das barocke Prinzip des „Theatrum Mundi“ zu seinem eigenen Leitfaden gemacht hat. Alles in der Welt Sichtbare (und sogar das Unsichtbare) kann künstlerisch interpretiert, gewandelt und verwertet werden. Alles wird Bedeutungsträger und zugleich wird die Kunst zum Leben schlechthin.

Als Max Ernst das hier vorgestellte Gemälde 1958 malt, hat er die Kunstgeschichte vor dem Hintergrund der europäischen Geschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig mitgestaltet: Als Autodidakt kann der junge Student der Bonner Philosophischen Fakultät schnell erste Anerkennung als Maler finden. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, in dem er selbst als Soldat kämpfen muss, wird er als „DADAMAX“ an der Seite von Hans Arp und Johannes Theodor Baargeld wichtiger Motor für die internationale Kunstbewegung DADA in Deutschland. DADA knüpft auch Verbindungen und schafft Netzwerke, die Max Ernst 1921 nach Paris führen. Bis weit in die 1930er Jahre prägt er dort die Kunst des Surrealismus mit. Er entwickelt neue Maltechniken wie die „Frottage“ und die „Grattage“, die seine Malerei fortan prägen. Auch die Technik des „Drip-Paintings“ geht auf Max Ernst zurück. In der Papiercollage entdeckt der Künstler eine ihm besonders eigene, surreale Ausdrucksmöglichkeit. Wohl auch durch seinen Nachbarn und Freund Alberto Giacometti inspiriert, schafft Max Ernst seit den 1930er Jahren zudem auch ein großes plastisches Gesamtwerk. In Nazi-Deutschland als „entartet“ diffamiert, wird ihm auch die neue Heimat Frankreich feindlich.

Max Ernst wird mehrfach interniert, kann fliehen und kommt 1941 mit Hilfe seiner späteren Ehefrau Peggy Guggenheim in die USA. Dort arbeitet er weiter surrealistisch; 1948 erhält er die amerikanische Staatsbürgerschaft. 1951 ehrt seine Heimatstadt Brühl den Maler mit der ersten großen Retrospektive: natürlich im Schloss Augustusburg. 1953 kehrt Max Ernst endgültig nach Frankreich zurück. Im Folgejahr wird er mit dem Preis für Malerei der 27. Biennale von Venedig ausgezeichnet. 1958 erhält Max Ernst seine dritte, die französische Staatsbürgerschaft. Der Künstler nimmt an den ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel teil und wird zu Lebzeiten mit Ausstellungen und Retrospektiven von den bedeutendsten Institutionen geehrt. Max Ernst stirbt 1976 in Paris. Heute gehört sein malerisches, plastisches und graphisches Werk weltweit zum festen Kanon der führenden Museen für Moderne Kunst.

Ein Maler mag wissen, was er nicht will. Doch wehe, wenn er wissen will, was er will. Ein Maler ist verloren, wenn er sich findet.

Max Ernst

Max und Vincent

Als farbiges, pastoses Flirren begegnet uns diese kleinformatige Arbeit. Gelb herrscht vor; in der oberen Bildhälfte kombiniert mit Blau und ihrer beider Mischfarbe Grün. Das untere linke Bildviertel wird von Orange-Rot dominiert. In diesem Farbfimmern fällt die runde blaue Kontur ins Auge, die ein kleines rotes, von schwarzem Schatten umgebenes Zentrum hat. In Max Ernsts Bildwelt ist die kreisrunde Form als Sonne, Vollmond oder sonstiger Planet vertraut, begegnet aber auch als Iris mit stecknadelkopfkleiner Pupille. Es ist evident, dass das Runde hier auch an eine weibliche Brust erinnert. Max Ernsts Kunst fordert den Betrachter immer zu freier Assoziation auf; hier gibt der Maler aber ausnahmsweise einen deutlichen Hinweis zur Interpretation. Unterhalb der runden Form steht in weißer zu blauer Schrift wechselnd: VINCENT. Die Buchstaben sind in der pastosen, farbigen Unruhe nicht direkt erkennbar. Auf der Rückseite des Gemäldes hat der Maler die Leinwand zudem betitelt: „L'oeil de Vincent“ (Vincent's Auge). Tatsächlich erinnern der nervös flimmernde Farbauftrag wie auch die verwendete Farbpalette stark an Gemälde Vincent van Goghs. Der „Prototyp“ des zu Lebzeiten unverständenen Künstlers, dessen Werk heute zum kollektiven Bildgedächtnis von Generationen gehört, war ein wichtiges Vorbild Max Ernsts.



Abb. 1: Max Ernst, Landschaft mit Sonne, 1909



Abb. 2: Aus Ford, Charles Henry (Hrsg.), View Through the eye of poets, Max Ernst Sondernummer, Serie Nr. I, New York, April 1942

Eines seiner ersten bekannten Gemälde „Landschaft mit Sonne“ (1909) zeigt die frühe Nähe Ernsts zum berühmten Niederländer (Abb. 1) und in einem Zeitschriftenbeitrag von 1942 (Ford, Charles Henry (Hrsg.), View: Through the eye of poets. Max Ernst Sondernummer. Serie Nr. I, New York, April 1942), in dem Max Ernst seine liebsten Dichter und Maler typographisch darstellt, ist Van Gogh als einem der wenigen Modernen ein Platz sicher (Abb. 2). Im Entstehungsjahr des Gemäldes 1958, erlangt Max Ernst die französische Staatsbürgerschaft. Auch diese zweite Heimat verbindet ihn mit seinem Vorbild. Ist die Schrift im Bild einmal gesehen, fühlt sich der Betrachter herausgefordert: Ist da nicht noch mehr Verborgenes zu lesen? Einzelne Buchstaben tauchen in dem Farbgewirr scheinbar auf und verschwinden. Das kleine Bild entwickelt großes Suggestions-Potential und scheint ein humorvolles Augenzwinkern Max Ernsts zu vermitteln, der diese Arbeit vermutlich als ein persönliches Statement schuf. So ist es nicht verwunderlich, dass das Gemälde lange im Besitz der Familie des Künstlers blieb. Alexandra Bresges-Jung

**Die Form steht
über allem. Sie
ist das Ziel allen
Seins, ist das
Göttliche, das
Ideale, Ordnung,
Harmonie, Adel,
Schönheit.**

Willi Baumeister



5 WILLI BAUMEISTER

STUTT GART 1889 – 1955

- **Baumeisters Werk hat die Weiterentwicklung der abstrakten Kunst nach 1945 entscheidend vorangetrieben**
- **Heitere Komposition mit hoher poetischer Aussagekraft**
- **Ausdruck von Baumeisters Erkundungen des Unbekannten und Unbegreiflichen**

Monturi, Diskus (mit Segmenten).
1954. Öl, Kunstharz und Sand auf
Hartfaserplatte. 185 × 129 cm. Signiert
und datiert unten rechts: Baumeister
3 54. Verso unten mit Stempel versehen:
atelier willi baumeister. Modellrahmen.

Provenienz:

- Nachlass Willi Baumeister
- Galerie Michael Hertz, Bremen
- Unternehmenssammlung Deutschland
(1981 von Vorheriger erworben)

Ausstellungen:

- Galerie Beyeler, Basel 1978
- Leonard Hutton Galleries,
New York 1978/79
- Württembergischer Kunstverein,
Stuttgart 1979 (Aufkleber)

Literatur:

- Beye, Peter/Baumeister, Felicitas: Willi
Baumeister – Werkkatalog der Gemälde
II, Ostfildern Ruit 2002, WVZ.-Nr. 2004,
Abb. (hier abweichend betitelt:
Monturi mit Segmenten)
- Grohmann, Will: Willi Baumann – Leben
und Werk, Köln 1963, WVZ.-Nr. 1546, Abb.
- Ausst.-Kat. Baumeister, Galerie
Beyeler, Basel 1978, Kat.-Nr. 42
- Ausst.-Kat. Willi Baumeister, Leonard
Hutton Galleries, New York 1978/79,
S. 29, Kat.-Nr. 21, Abb.
- Ausst.-Kat. Willi Baumeister
1945-1955, Württembergischer
Kunstverein, Stuttgart 1979, S. 137,
Kat.-Nr. 51

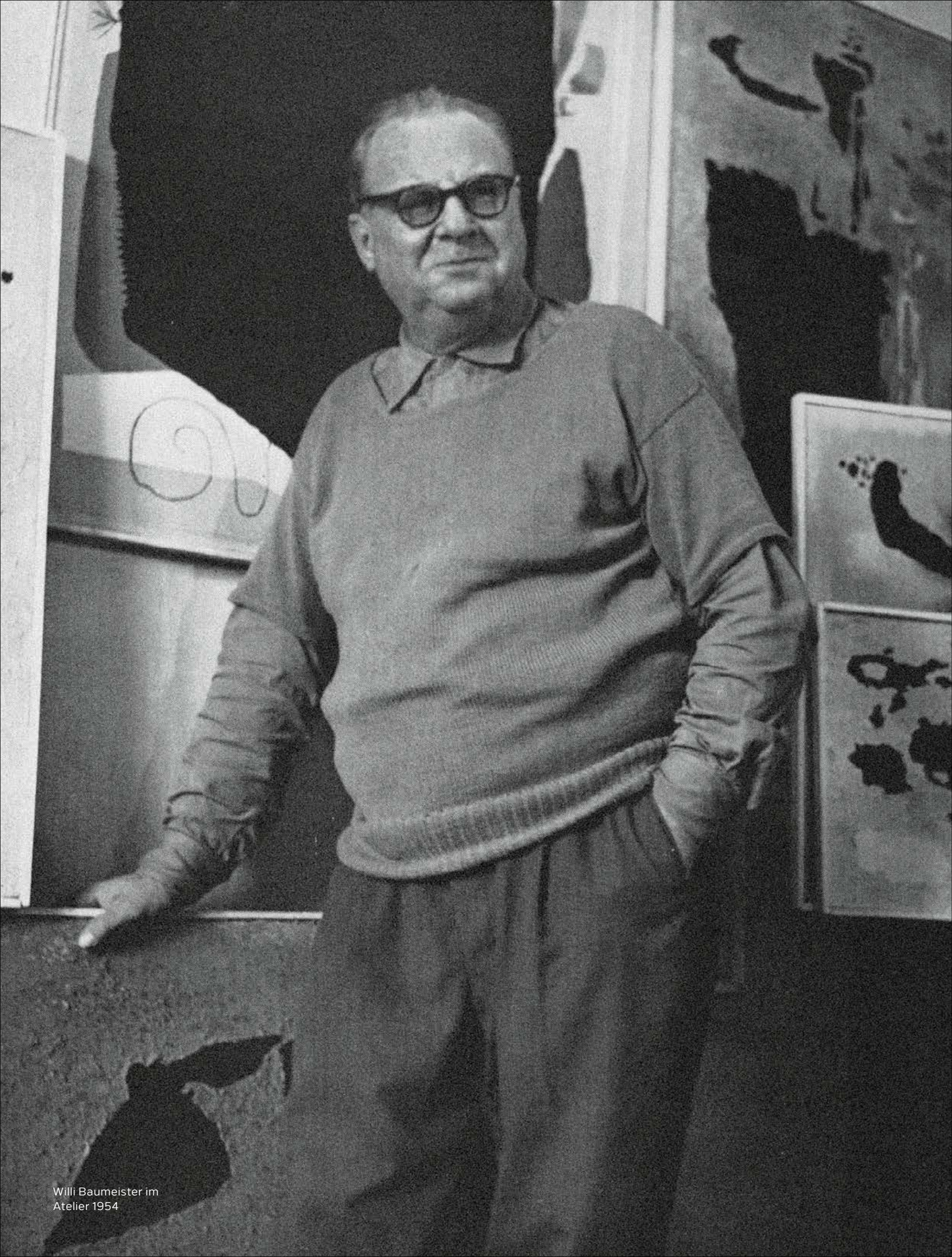
€ 350.000 – 500.000 | *

\$ 371.000 – 530.000 | *



Robert van den Valentyn
über das Werk von Willi Baumeister





Willi Baumeister im
Atelier 1954

Das Unbekannte in der Kunst

In seinem Buch „Das Unbekannte in der Kunst“, das zwischen 1943 und 1944 verfasst und 1947 veröffentlicht wird, bereitet Willi Baumeister die Grundlagen für einen Neuanfang der Kunst. Aus der inneren Emigration formuliert er seine Vision einer Erlösung der Kunst: „Der originale Künstler verlässt das Bekannte und das Können. Er stößt bis zum Nullpunkt vor. Hier beginnt sein hoher Zustand.“ (Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, 3. überarb. Auflage, Köln 1988, S. 138). Baumeister, dessen künstlerisches Werk die Weiterentwicklung der abstrakten Kunst nach 1945 entscheidend vorantreibt, zählt zu den bedeutendsten Künstlern der deutschen Nachkriegsmoderne. Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs verteidigt er zeitgenössische Tendenzen der Gegenstandslosigkeit gegen den Vorwurf vom „Verlust der Mitte“ (Hans Sedlmayr). Nach seiner Auffassung einer absoluten, von jeder Abhängigkeit und Zielgerichtetheit entbundenen Kunst, entspringt das wahre Kunstwerk dem vitalen Forscherdrang des Künstlers, der aus einem unbedingten Lebenswillen heraus notwendig wird.

**Der originale
Künstler verlässt
das Bekannte
und das Können.
Er stößt bis zum
Nullpunkt vor.
Hier beginnt sein
hoher Zustand.**

Willi Baumeister

Lebenslange Entdeckungsreise

Der originale Künstler setzt am Nullpunkt seiner Existenz an, lässt Erfahrung und Anwendung hinter sich. Er begibt sich ohne Vorbild, gleichsam blind, auf die Suche, um zu finden – und ist sich dabei ständig auf der Spur. In seiner lebenslangen Entdeckungsreise strebt Baumeister, der 1955 im Atelier während der Arbeit an einem Werk verstirbt, unermüdlich danach, dem Unsichtbaren und Unbegreiflichen Ausdruck zu verleihen.

Für Baumeister ist die Auseinandersetzung mit dem Schöpfungsprozess zugleich Motivation und Motiv. Seine Werke treten als Äußerungen einer Dynamik kreativer Kräfte in Erscheinung. In ihnen fallen mikroskopische und makrokosmische Erscheinungsformen zusammen in einer universellen Metamorphose der Kunst. Diese stets offene Herangehensweise und ihre Offenbarungen zeichnet vor allem Baumeisters letzte Werke aus. So folgen die künstlerischen Formerfindungen der zwischen 1953 und dem Todesjahr des Künstlers entstandenen, zugleich kontrastierenden und komplementären Serien „Monturi“ und „Montaru“ dem Antrieb fortdauernder Genese und permanenter Entfaltung. Mit den titelgebenden Wortschöpfungen ergänzt er seine rein abstrakten Formen auf einer lautmalerischen Ebene, in der Klänge die Bildwirkung unterstreichen.

Existenzielle Strukturen und „immer neue Formungen“

Den zentralen Anziehungspunkt von „Monturi, Diskus (mit Segmenten)“ von 1954 bildet eine weiße kreisförmige Fläche; am unteren Bildrand ist eine weitere, angeschnittene Scheibe angelegt. Wie zwei sich umkreisende Himmelskörper, deren unregelmäßige Konturen an die eruptive Oberfläche der Sonne denken lassen, schweben sie auf dem hellbeigen, mit Sand angemischten Grund. Auf dem oberen Rand des prominenten Runds, balanciert eine zarte Figur wie ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln. Schwarze Linien bewegen sich tastend über die Bildfläche, filigran wie Fäden. Im Gegensatz zu den losen, unbestimmten graphischen Setzungen vermitteln die farbigen Segmente einen Eindruck von Gegenständigkeit oder Materialität: Wie Papiauraussrisse durchbrechen sie collageartig die einheitlich weißen Bereiche.

Die heitere Komposition ergibt sich aus dem bewegten Zusammenspiel sich austarierender Elemente und Spannungsfelder. Gegensätze wie Positiv – Negativ, Schwarz – Weiß, Farbe – Form, Fläche – Linie sind existenzielle Strukturen, die auf den Entwurf einer künstlerischen Ordnung, einem Weltbild gleich, verweisen. Sie behaupten sich als Manifestationen von Baumeisters Erkundungen „immer neuer Formungen, aus denen die Welt des Sichtbaren unsichtbar besteht.“ (ebd. S. 138) Gegenständliche Andeutungen eröffnen freie Assoziationsspielräume, erinnern an die primitive Organisation von Zellen und Mikroorganismen, aber auch an archaische Urformen. Striche kreuzen und bündeln sich, werden zu Sternen, Haaren oder Federn. Ebenso wie die eigenwillig chiffrenhafte Bildsprache von Joan Miró von einem materiellen wie geistigen Werden und Wandel zeugt, führt auch Baumeister in seinen Werken ein variantenreiches poetisches Vokabular vor, in dem das Bekannte ausgeschaltet wird zugunsten verrätselnd sich durchdringender Kunst- und Lebensformen: Baumeister begreift diese als Zeichen jener schöpferischen Naturkräfte, die dem Unbekannten Gestalt verleihen.

Bettina Haiss

6
**MAX
ERNST**

1891 BRÜHL
1976 PARIS

- **Die Bronze gehört zu den wichtigsten Skulpturen aus dem Spätwerk des Künstlers**
- **Beeindruckende Dichte der künstlerischen Ideen Max Ernsts gebündelt in einer Plastik**
- **Weitreichende kunst-historische Bezüge bis hin zu den Anfängen des Surrealismus**



Rückseite

L'Oiseau Janus. 1974 (Entwurf). Bronze.
44 × Ø 23 cm. Signiert und bezeichnet auf
der oberen Standfläche: max ernst epr.
d'essai. Darunter Gießerstempel:
A. Valsuani Cire Perdu. Ex. épreuve
d'essai.

Dieses Werk stammt aus einer Auflage
von 20 Exemplaren, 8 épreuves d'artiste
und einigen épreuves d'essai.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
- Vgl. Kaufmann, Susanne: Im
Spannungsfeld von Fläche und Raum.
Studien zur Wechselwirkung von Malerei
und Skulptur im Werk von Max Ernst,
Weimar 2003, Nr. 104
- Vgl. Pech, Jürgen: Max Ernst.
Plastische Werke, Köln 2005, S. 208-211,
Abb.

€ 50.000 – 70.000
\$ 53.000 – 74.200



Max Ernst – Ein Jahrhundertkünstler

Max Ernst prägt die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts wie kaum ein anderer Künstler. Ausgehend von seiner 1911 entstandenen Freundschaft zu August Macke und der großen Anerkennung, die er für seine ersten Werke durch den Freundeskreis Mackes erfährt, beschließt Ernst sich ohne akademische Ausbildung der Malerei zuzuwenden. Besonders Künstler wie Vincent Van Gogh und Caspar David Friedrich, die mit den traditionellen Sehgewohnheiten der Malerei brechen und so das Zeitalter der modernen Kunst einläuten, üben eine große Faszination auf den Autodidakten Ernst aus.

Nachdem er 1919 – unter anderem gemeinsam mit Hans Arp – an der Gründung der DADA-Gruppe in Köln maßgeblich beteiligt ist, wandert er 1922 endgültig nach Frankreich aus, um sich dort den Surrealisten um André Breton anzuschließen. Nachdem Ernst in Köln mit der DADA-Gruppe bereits avantgardistische und radikale Kunst geschaffen hat, fasziniert ihn am Surrealismus besonders die Betonung des Unbewussten, des Traumhaften und des Irrationalen.



Abb. 1: Max Ernst bei der Arbeit an der Skulptur „L’oiseau Janus“ in seinem Atelier in Paris 1974.

Der Surrealismus & Freud: Eine kreative Allianz

Der Surrealismus formiert sich ausgehend vom Dadaismus als künstlerische Reaktion auf die Schrecken des Ersten Weltkriegs. Die surreale Plastik soll dabei kein realitätsgetreues Abbild darstellen, sondern die Tür zur freien Assoziation öffnen – ein Konzept, welches eng mit der Freud’schen Psychoanalyse verbunden ist. Ausgehend von Freuds Annahme, dass sich im Unterbewussten Ängste, Träume und Triebe materialisieren, ist es erklärtes Ziel des Surrealismus über Kunst einen Zugang zu dieser Bewusstseinssebene zu schaffen. Surrealistische Skulptur wird so zur Bühne, auf der Freuds Konzepte körperlich in Szene gesetzt werden.

Der Janus-Vogel

Die 1974 entstandene Arbeit „L’Oiseau Janus“ von Max Ernst (Abb. 1) zählt zu den herausragenden Plastiken aus dem Spätwerk des Künstlers und darf als direkte Fortführung von Giacomettis Scheibenplastiken aus den späten 1920er Jahren verstanden werden. Giacomettis reliefartige Scheibenplastiken brechen mit der klassischen bildhauerischen Tradition, laden sie mit psychischen, symbolischen und surrealen Inhalten auf und eröffnen völlig neue Wege, über Form, Fläche und Bedeutung nachzudenken.

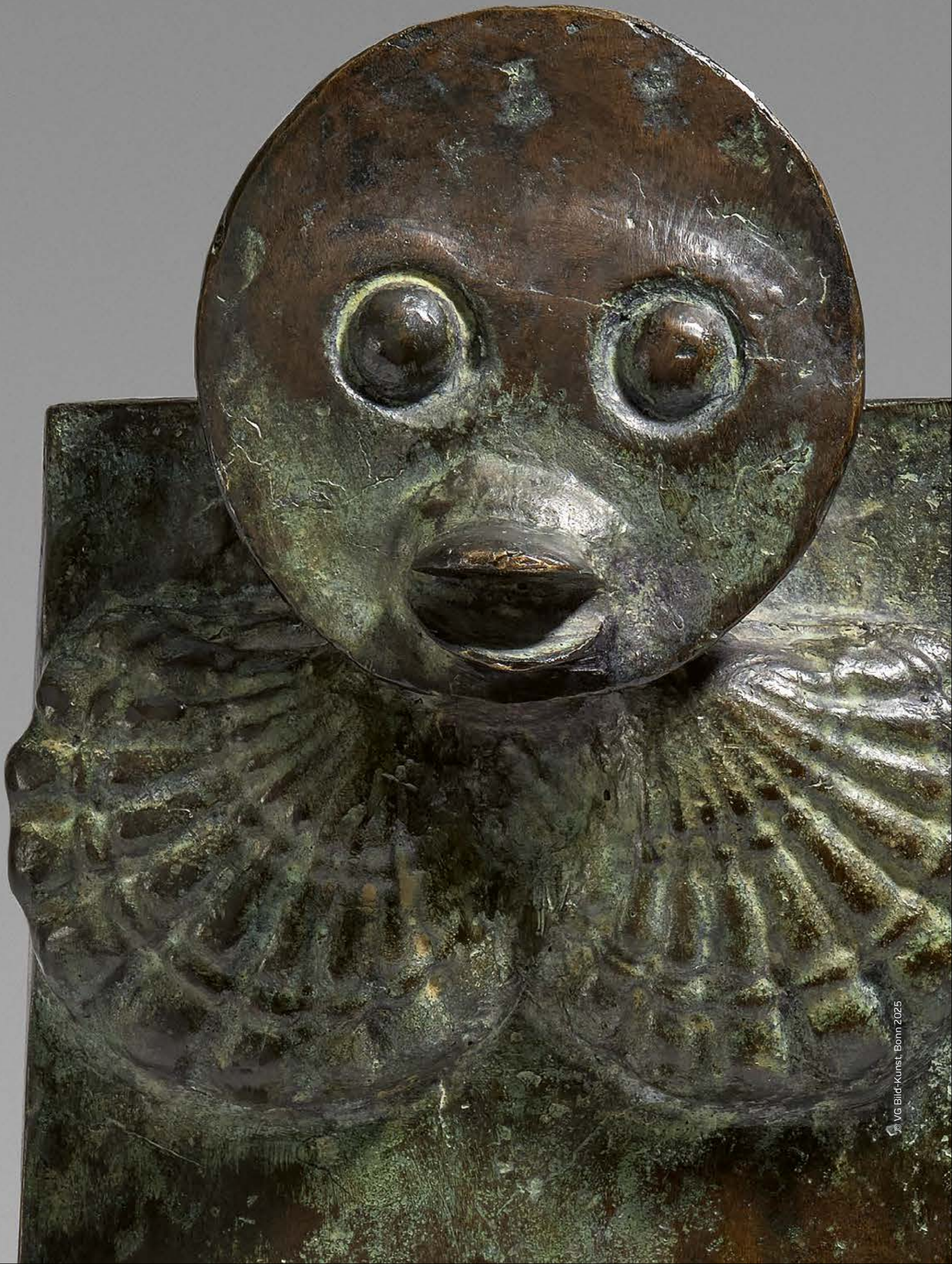
Die vorliegende Arbeit weist eine Vielzahl von Bezügen zu den künstlerischen Ideen Ernsts auf und kann so als zentrales Ergebnis jahrzehntelanger Auseinandersetzung künstlerischer Grundfragen gelesen werden. Das Vogelmotiv spielt im Oeuvre des Künstlers eine zentrale Rolle und wird hier in der traditionellen doppelgesichtigen Darstellungsweise des römischen Gottes Janus, der für den Anfang und das Ende steht, umgesetzt. Ausgehend von einem Erlebnis in der Kindheit des Künstlers – ein vom jungen Max Ernst sehr geliebter Vogel verstarb im Zeitraum der Geburt seiner jüngeren Schwester – findet das Motiv des Vogels als Symbol für den Kreislauf des Lebens und die unbestreitbare Verflochtenheit von Leben und Tod immer wieder Einzug in die Arbeiten des Künstlers.



Abb. 2: „L’oiseau Janus“ im Entstehungsprozess mit den von Max Ernst überarbeiteten Gipsformen und -abdrücken.

Die beiden Ansichten der Arbeit „L’Oiseau Janus“ zeigen Darstellungen von Mann und Frau, deren primäre Geschlechtsmerkmale vom Künstler durch stilisierte Tierformen dargestellt werden. Ernst verwendete hierfür Gipsabdrücke, die er mittels überarbeiteter Spielzeugförmchen anfertigt. So entfernt Ernst beispielsweise die Füße des Frosches und schafft eine phallusartige Form, in der die ursprüngliche Tierform aber erhalten bleibt (Abb. 2). Auf der weiblichen Seite deuten zwei Muscheln Brüste an. Besonders deutlich wird in der vorliegenden Arbeit die additive Arbeitsweise Ernsts, bei der das Gesamtobjekt aus mehreren individuellen Einzelobjekten konstruiert wird.

In „L’Oiseau Janus“ kommen so alle wichtigen inhaltlichen Punkte Max Ernsts künstlerischer Position zur Geltung: Die Gegenüberstellung von Mann und Frau, der Vogel als Symbol der universellen Verflochtenheit von Tod und Leben, sowie der formale Rückbezug auf die revolutionären Scheibenplastiken Giacomettis bündeln sich in der vorliegenden Arbeit zu einer wunderbar reinen Konzentration surrealistischer Skulptur.



© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

7

PABLO
PICASSO

1881 MALAGA
1973 MOUGINS

- **Zeichnung aus der wichtigen kubistischen Phase des einflussreichsten Künstlers des 20. Jahrhunderts**
- **„Dokument“ mit sehr intmem Charakter**
- **Erstklassige Provenienz: Marina Picasso und Konrad Klapheck**

Femme couchée. 1915. Bleistift auf Papier. 16 × 24,5 cm. Von fremder Hand bezeichnet verso. Rahmen.

Provenienz:
- Nachlass Pablo Picasso, Paris
- Sammlung Marina Picasso, Frankreich
- Galerie Jan Krugier, Genf
- Sammlung Konrad Klapheck, Düsseldorf

Ausstellungen:
- Haus der Kunst, München 1981
- Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venedig 1981
- Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1981
- Städtische Galerie im Städel'schen Kunstinstitut, Frankfurt 1981/82
- Kunsthaus Zürich, 1982
- The National Museum of Modern Art, Tokio 1983
- Municipal Museum, Kyoto 1983
- Fundazio de Caixa, Barcelona 1987
- Jan Krugier Gallery, New York 1987
- Tokyo Station Gallery, 1988
- The Israel Museum, Jerusalem 1993

Literatur:
- Ausst.-Kat. Pablo Picasso – Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag – Werke aus der Sammlung Marina Picasso, Haus der Kunst, München 1981, S. 283, Kat.-Nr. 101, Abb.
- Ausst.-Kat. Picasso. Opere dal 1895 al 1971 dalla Collezione Marina Picasso, Centro di Cultura di Palazzo Grassi, Venedig 1981, S. 246, Kat.-Nr. 121, Abb.
- Ausst.-Kat. Picasso: Masterpieces from the Marina Picasso Collection and from Museums in USA and USSR, The National Museum of Modern Art, Tokio 1983, S. 228, Kat.-Nr. 85, Abb.
- Ausst.-Kat. Picasso: Cubist Works from the Marina Picasso Collection, Jan Krugier Gallery, New York 1987, Kat.-Nr. 42, Abb.
- Ausst.-Kat. Pablo Picasso: Focused on Cubist Works from the Marina Picasso Collection, Tokyo Station Gallery, Tokio 1988, Kat.-Nr. 30, Abb.
- Ausst.-Kat. Picasso the draughtsman: 103 Works from the Marina Picasso Collection, Israel Museum, Jerusalem 1993, Kat.-Nr. 32

€ 60.000 – 80.000
\$ 63.600 – 84.800

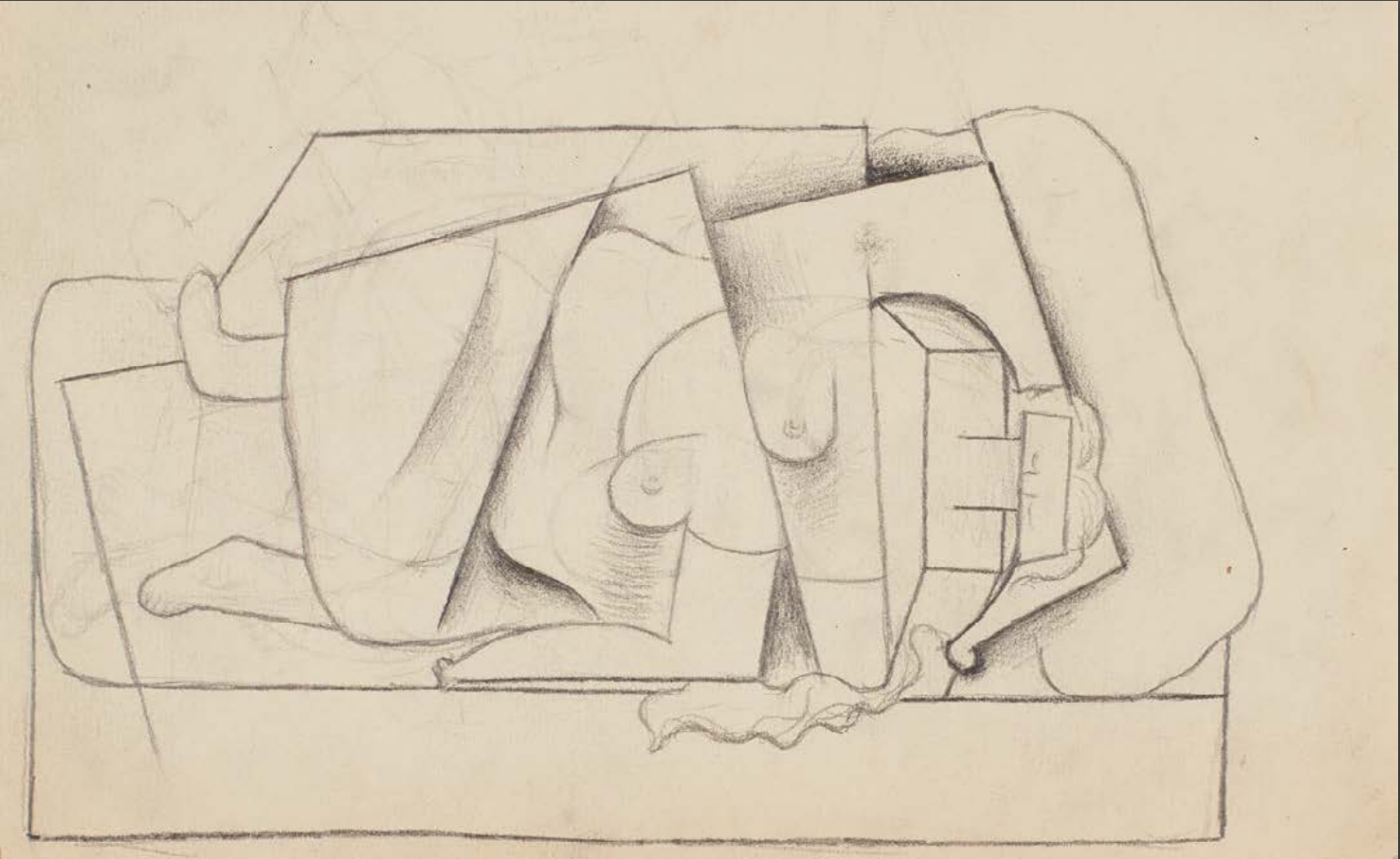




Abb. 1: „Ma Jolie“: Eva Gouel

Die Mehrdimensionalität in der Fläche

Als Pablo Picasso die vorliegende Zeichnung 1915 fertig, hat der 34-Jährige die Kunstwelt schon nachhaltig beeindruckt und grundlegend verändert. In seiner spanischen Heimat kann der so talentierte Maler im Jahr 1900 bereits seine erste Einzelausstellung feiern; der Besuch der Weltausstellung führt ihn aber in das Kunst-Mekka Paris, das seine zweite Heimat werden wird. Dort sind die Anfänge in den ersten Jahren hart, auch wenn Picasso schnell die Galerist*innen Berthe Weill und Ambroise Vollard auf sich aufmerksam machen kann. Gertrude und Leo Stein werden wichtige „Katalysatoren“ in Picassos Karriere und Mitte der 1900er Jahre ist der Spanier nicht nur in Künstlerkreisen geachtet, sondern auch finanziell konsolidiert. Vor diesem Hintergrund wagt er 1907 Unerhörtes, als er die „Demoiselles d'Avignon“ malt, das Initial-Gemälde des Kubismus. Das Risiko ist groß und lange bleibt die verstörende Ansicht der fünf nackten Frauen allein dem Freundeskreis Picassos bekannt: Die Kunsthändler Wilhelm von Uhde und Daniel-Henry Kahnweiler sowie Guillaume Apollinaire, André Derain, Georges Braque und Henri Matisse diskutieren intern über Picassos radikal neue Darstellung der Welt.

Die Maler Derain und Braque, später auch Juan Gris nehmen die Idee der simultanen Vielansichtigkeit in der zweidimensionalen Malerei auf. 1909 bekommt der neue Stil einen Namen: Der Kubismus ist in der Welt. Etwa zehn Jahre wird diese, den Betrachter herausfordernde „Weltansicht“ für Picassos Werk prägend sein. Ab 1910 wird Pablo Picasso auch im Deutschen Reich und in England, 1913 auch in den USA berühmt – im Alter von 30 Jahren liegt ihm die Kunstwelt zu Füßen.

„Ma Jolie“: Eva Gouel

Diese kubistische Zeichnung der „Femme couchée“ wird in das späte Jahr 1915 datiert. Eine Frau mit geschlossenen Augen und ohne sichtbaren Mund liegt auf einem Bett. Ihr Gesicht ist auf ein schmales Rechteck reduziert. Schultergürtel, Hals und Dekolleté der Ruhenden sind hartkantig und kubisch gezeichnet, wogegen die weich schraffierte Rundung der nackten Brust stark differiert. Die Linie links von dieser Brust markiert die Oberkante der Bettdecke, unter der sich die zweite Brust und der Leib deutlich abzeichnen, während der Verlauf der Kontur der Beine kaum angedeutet ist. Die summarisch dargestellten Füße der Frau schauen unter der Zudecke hervor. Ihr linker Arm ist parallel zu der vorderen Bettkante sichtbar; ein welliger Haarzopf unterbricht die Strenge dieser Linie. Das Bett selbst ist als geschlossener Kasten gedacht und hat ein schräg aufgestelltes Kopfteil.

Pablo Picasso hat seine Werke als „Einträge in sein persönliches Tagebuch“ (Nancy, Hugues/Widmaier Picasso, Olivier: Picasso – L'inventaire d'une vie, ARTE 2013) bezeichnet und bei dieser Zeichnung handelt es sich um ein ungewöhnlich intimes „Dokument“. Es ist Eva Gouel (1885-1915, auch bekannt als Marcelle Humbert), die hier in ihrem Krankenbett liegt. Sie war seit 1912 Picassos zweite Lebensgefährtin nach Fernande Olivier.

Pablo Picasso hat Eva Gouel kaum portraitiert; ihr Name erscheint aber in verschiedenen seiner kubistischen Werke als Schriftzug oder als Bildtitel: „Ma Jolie“ (dies ist Picassos Kosenamen für Eva Gouel, Abb. 1), „Violon 'Jolie Eva“ oder „Guitar 'J'aime Eva“.

1915 erkrankt Eva Gouel schwer an Tuberkulose und wird im November stationär ins Krankenhaus von Auteuil eingewiesen; dort besucht Picasso sie täglich und zeichnet sie auch (Abb. 2). Am 14. Dezember 1915 stirbt Picassos „Jolie“, Eva Gouel. Pablo Picasso behält dieses Blatt, das nach seinem Tod in das Eigentum seiner Enkelin Marina übergeht. Es handelt sich um eine anrührende, sehr private Zeichnung aus der kubistischen Phase des einflussreichsten Künstlers des 20. Jahrhunderts. Dass die Zeichnung aus der Provenienz des Künstlers Konrad Klapheck stammt, gibt ihr noch eine zusätzliche historische Dimension. Alexandra Bresges-Jung

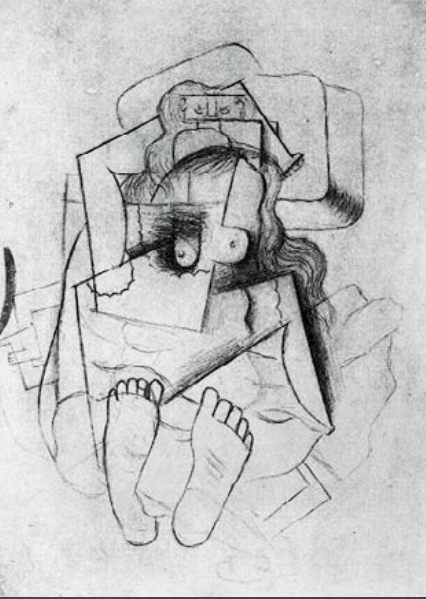


Abb. 2: Pablo Picasso, Femme couchée, 1915 (Christian Zervos 2.2, WVZ.-Nr. 842)



ALEXEJ JAWLENSKY

1867 TWER/MOSKAU
1941 WIESBADEN

- **Ein Künstler von Weltrang aus dem Kreis des Blauen Reiters**
- **Herausragendes Ölgemälde der letzten Werkphase, das den berühmten Meditationen in nichts nachsteht**
- **Das Bild stammt ursprünglich aus der Sammlung der bekannten Malerin, Mäzenin und Galeristin Hanna Bekker vom Rath**

Großes Stilleben: Blumenstilleben mit zwei Vasen. 1936. Öl auf Karton mit Leinenprägung. 45 × 35 cm. Monogrammiert am linken Bildrand unten: A.J. Zudem unten rechts datiert: 36. Signiert, datiert und (von fremder Hand) bezeichnet verso: A v. Jawlensky. IX.1936. N.ST.N.1. Zudem unleserlich bezeichnet (eingeritzt). Modellrahmen.

Zu dem Werk liegt eine Fotoexpertise von Maria Jawlensky, Alexej von Jawlensky Archiv SA, Locarno, vom 31. März 1991 vor.

Provenienz:

- Hanna Bekker vom Rath, Hofheim
- Stuttgarter Kunstkabinett R.N. Ketterer, Auktion, 20./21.11.1959, Lot 299 (Aufkleber)
- Sammlung Schrag, Stuttgart
- W. Ketterer, München, Auktion, 30.5.1989, Lot 140
- Galerie Bertram, Bremen
- Galerie Thomas, München
- Galerie Neher, Essen (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1991 von Vorheriger erworben)
- Selbstständige Stiftung in der Betreuung des Deutschen Stiftungszentrums, Essen

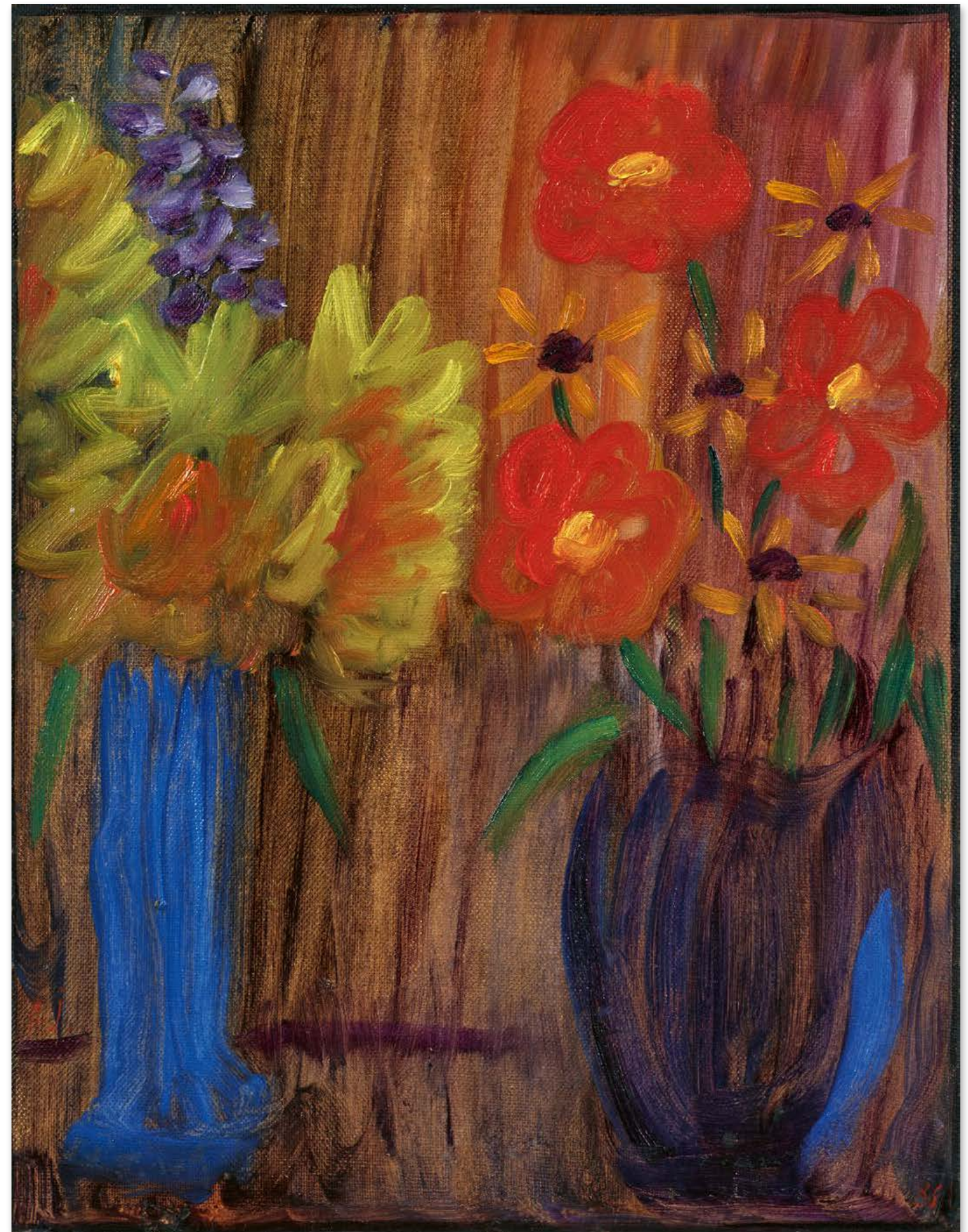
Ausstellungen:

- Frankfurter Kunstkabinett, Frankfurt 1954
- Kunstkabinett Klihm, München, 1954
- Neues Museum, Wiesbaden 1954
- Galerie Bertram, Bremen 1990
- Galerie Neher, Essen 1991
- Museum am Ostwall, Dortmund 1998

Literatur:

- Jawlensky, Maria/Pieroni-Jawlensky, Lucia/Jawlensky, Angelica: Alexej von Jawlensky – Catalogue raisonné of the oil paintings, Vol. three 1934-1937, München 1993, WVZ.-Nr. 2049
- Weiler, Clemens: Alexej Jawlensky, Köln 1959, WVZ.-Nr. 777, Abb. (hier abweichend betitelt: Blumenstilleben)
- Ausst.-Kat. A. von Jawlensky, Neues Museum, Wiesbaden 1954, Kat.-Nr. 83
- Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstkabinett, 1954, Kat.-Nr. 45
- Ausst.-Kat. Kunst des 20. Jahrhunderts, Galerie Bertram, Bremen 1990, S. 18, Abb.
- Ausst.-Kat. Alexej von Jawlensky – Reisen, Freunde, Wandlungen, Museum am Ostwall, Dortmund 1998, Nr. 286, Abb.
- Ausst.-Kat. Alexej von Jawlensky und sein Kreis, Galerie Neher, Essen 1991, S. 50/51, Abb.

€ 100.000 – 150.000
\$ 106.000 – 159.000



Ein durch die Zeitläufe geprägter Lebensweg
Als Mitglied der Künstlergruppe „Blauer Reiter“ und Wegbereiter des Expressionismus fand Alexej von Jawlensky Eingang in die Geschichte der Kunst. 1896 von Russland nach München übergesiedelt, wird er schnell zum Teil der avantgardistischen Kunstszene der Metropole und revolutioniert die Malerei mit seiner leidenschaftlichen Verwendung von Farbe und Form. Sein Lebensweg ist geprägt von den wechselhaften politischen Zeitläufen: Nachdem er die Jahre ab 1914 im Schweizer Exil verbracht hat, kehrt er 1921 nach Deutschland zurück und lässt sich in Wiesbaden nieder, wo sein malerisches Spätwerk entsteht. Die Porträts, Landschaften und Stilleben von Alexej von Jawlensky zählen zu den Hauptwerken der Klassischen Moderne.

Jawlensky und Hanna Bekker vom Rath
Das „Große Stilleben: Blumenstilleben mit zwei Vasen“ stammt aus der Sammlung der bekannten Malerin, Mäzenin und Kunsthändlerin Hanna Bekker vom Rath. Die bedeutende Wegbereiterin der modernen Kunst, deren Haus im Taunus in den dunklen Jahren des Nationalsozialismus Zufluchtsort für zahlreiche Künstler wird, spielt im Leben von Alexej von Jawlensky eine bedeutende Rolle. Mitte der 1920er Jahre lernt der Künstler sie in Wiesbaden kennen. Sie wird ihm während der späten, von einem unheilbaren Leiden geprägten Jahre seines Schaffens – 1929 erkrankte er schwer an Arthritis, ab 1938 war er fast vollständig gelähmt – treu und unterstützend zur Seite stehen. Ihr ist die Gründung der „Vereinigung der Freunde der Kunst Alexej von Jawlenskys“ zu verdanken, die dem Maler mit der Zahlung eines monatlichen Einkommens das finanzielle Überleben sichert. „Sie sollte mir auch eine treue Freundin werden“, bemerkt Jawlensky 1937 in seinen Lebenserinnerungen. „Ich habe ihr vieles zu verdanken. In meiner schweren Zeit der Krankheit hat sie sich immer wieder als ein inniger Freund gezeigt und mich und meine Familie vor bitterer Not bewahrt.“ (Alexej von Jawlensky, Erinnerungen, 1937, zit. nach Weiler, Clemens: Alexej Jawlensky. Köpfe – Gesichte – Meditationen, Hanau 1970, S. 120)

Das Stilleben im Spätwerk des Künstlers
Das Motiv des Stillebens rückt in der letzten Werkphase neben den Meditationen noch einmal in den Mittelpunkt des Schaffens von Alexej von Jawlensky, die Serie der zwischen 1934 und 1937 entstandenen Blumenbilder umfasst mehr als 180 Ölgemälde. Inzwischen muss der Maler den Pinsel aufgrund seiner Krankheit mit beiden Händen führen, doch initiiert die motorische Einschränkung einen innovativen Aufbruch, einen ungeahnten neuen Reichtum in seiner Malerei.

Als ich etwas Erleichterung in meinen Händen fühlte, malte ich gleich größere Bilder, nur Stilleben, meistens Blumen. Sie sind sehr schön in Farben und haben großen Erfolg bei den Menschen.

Alexej von Jawlensky, Erinnerungen

Die bisweilen laute Dominanz der kraftvollen, leuchtenden Farbpalette früherer Jahre weicht nun einer tiefen, glutvollen und sonoren Farbigkeit, die einstige Präzision konturumschlossener Formen dem ruhigen, meditativen Rhythmus gleichmäßig gezogener Pinselstriche.
Diese eindrucksvolle Malweise der späten Jahre prägt auch das „Große Stilleben“. Der Künstler präsentiert zwei spätsommerliche Blumensträuße mit Eisenhut, Dahlien und Sonnenhut in blauen, nebeneinander platzierten Vasen auf einer schmalen Vordergrundbühne, der Hintergrund wird vom Takt der breiten, flächigen Pinselführung rhythmisiert. Und während die gleichzeitig entstandenen, den Stilleben stilistisch eng verwandten Meditationen auf die jenseitige Welt vorausweisen, legen die späten Blumenbilder Zeugnis ab von dem sich immer mehr verengenden Aktionsradius des Künstlers, werden zu letzten malerischen Symbolen der diesseitigen Welt. Das „Große Stilleben: Blumenstilleben mit zwei Vasen“ aus der letzten Lebensphase des herausragenden Malers steht den großen Meditationen in nichts nach. Mit Bildern wie diesen führt Alexej von Jawlensky sein malerisches Werk zur Vollendung.

Doris Hansmann



9 MAX LIEBER- MANN

BERLIN 1847 – 1935

- **Unbeschwerte spätimpressionistische Arbeit**
- **Aus der begehrten Grunewaldserie**
- **1912 wird Liebermann Mitglied der französischen Akademie des Beaux-Arts**
- **Beste Provenienz mit den Galerien Paul Cassirer und Thannhauser**

Aus dem Grunewald. 1912. Öl auf Malkarton. 56,5 × 42,5 cm. Signiert und datiert unten links: M Liebermann 1912. Modellrahmen.

Provenienz:

- Otto Hermann Claass, Königsberg (seit 1914)
- Paul Cassirer, Berlin (1916 vom Vorherigen erworben)
- Galerie Thannhauser, München (1916 von Vorheriger erworben)
- Sammlung Karolina Arbini, Luzern (seit 1943)
- Galerie Fischer, Luzern, Auktion 1.-5.6.1948, Lot 2385
- Privatsammlung Stein am Rhein (seit 1979)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:

- Eberle, Matthias: Max Liebermann, 1847-1935 – Werkverzeichnis der Gemälde und Öl Studien, Bd. II 1900-1935, München 1996, WVZ.-Nr. 1912/34, Abb. (hier mit abweichenden Werkangaben)
- Hancke, Erich: Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke. Mit einem Werkkatalog der Gemälde und Pastelle bis 1913, Berlin 1914, S. 546

€ 150.000 – 200.000

\$ 159.000 – 212.000



Das Ländliche und Barbizon

Zwei Jahre vor Beginn des Ersten Weltkrieges ist Max Liebermann am Zenit seiner gesellschaftlichen und künstlerischen Wirkung. Im durchaus konservativen, aber für die bürgerliche Welt auch recht unbeschwerten Kaiserreich widerfahren Liebermann zahlreiche Ehrungen und Ämter. So übt er von 1898 bis 1911 das Amt des Vorsitzenden der Berliner Sezession aus, deren Gründungsmitglied er bereits war. Im Jahr der Bildentstehung, also 1912, wird er sogar Mitglied der Akademie des Beaux-Arts in Paris. Vorbei sind die Jahre des Kampfes und der Schmähungen wie zu Beginn seiner Karriere. Die anfängliche Ablehnung seiner Bildmotive aus den 1870er Jahren, in denen er Alltagsszenen der ärmeren Bevölkerungsschichten thematisiert und in ihrer drastischen Realität darstellt, wie z.B. „Die Gänserupferinnen“, ist inzwischen vorbei. Ihn interessiert ohnehin weniger der soziale Aspekt als vielmehr das Malerische. Sein eigenes Verständnis ist doch eher das eines Großbürgers, der eben auch Künstler ist. Bei seinem fünfjährigen Paris-Aufenthalt von 1873-1878 lässt er sich stark von der Schule von Barbizon beeinflussen, malt Bauernmotive in erdigen Tönen, verpasst wohl aber auch nicht die 1874 in Paris abgehaltene erste Impressionisten-Ausstellung.



Abb. 2: Édouard Manet, Spargelstillleben, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, Inv.-Nr. Dep. 0318

Er übernimmt die neue Sichtweise der Impressionisten nicht unreflektiert, sondern bringt sie in Einklang mit seiner eigenen künstlerischen Entwicklung und erarbeitet sich eine im besonderen Maße von realistischen Elementen bestimmte Variante. Dabei gibt er im Gegensatz zu den Franzosen den flüchtigen visuellen Natureindruck nicht mittels winziger Pinselstriche wieder und löst die Modellierung von Figuren und Gegenständen wie auch die räumliche Staffelung und perspektivischen Verkürzungen nicht in flimmernden Flächenerscheinungen auf.

Die Großstadt und „Männer“

Einhergehend mit der malerischen Auseinandersetzung wendet sich Liebermann aber mit seinen Ansichten von Straßenzügen und Parkanlagen oder Szenen von Caféterrassen und Gartenlokalen den Sujets der Impressionisten zu – das pulsierende, moderne Leben in der Großstadt und die Vergnügungen des Bürgertums. Liebermann malt in unserem Bild „Aus dem Grunewald“ das, was er vorfindet: Menschen bei Freizeitbeschäftigungen in einer Großstadt; Menschen beim Flanieren. Erstmals gibt es Orte, wo sich das Flanieren überhaupt lohnt. So wie bei Gustave Caillebotte, der eine Großstadt als neues, unerschöpfliches Sujet entdeckt und in zahllosen Ansichten thematisiert, sind „all diese Aktivitäten unter freiem Himmel [...] wie dafür geschaffen, die lichtdurchflutete Atmosphäre eines unbeschwerten Sommertages zu bannen“ (Faass, Martin/Schmidt, Jessica in: Ausst.-Kat. Ich. Max Liebermann – Ein europäischer Künstler, Dresden 2021, S. 24). Der Flaneur ist das Gegenstück zu den ländlichen Szenen der Barbizon Schule.

Wir sehen hier promenierende Großstädter in sommerlicher Kleidung in einer Allee des Grunewalds. Im Hintergrund ein umschlungenes Paar und ein Mann mit Hund. Im Vordergrund eine fünfköpfige Personengruppe mit zwei Kindern, zwei Damen und einem am Stock gehenden Herrn, der seinen Hut in der Hand hält, um den Kopf von der Hitze zu lüften. Die Bäume spenden Schatten, während in der Perspektive die Baumkronen bereits wieder ein Stück Himmel freigeben.

Die Licht- und Farbflecke vermitteln die immer wieder durchscheinende Sonne und lassen uns die konturenlosen Bäume weniger botanisch, denn als atmosphärisches Bild erscheinen. Eine schöne Petitesse ist der kleine Hund im Vordergrund, mit dem die beiden herausgeputzten Kinder spielen. Es handelt sich dabei wohl um eine Reminiszenz an Liebermanns Dackel „Männer“, der ihn bei Ausflugspartien und fußläufigen Exkursionen begleitete. (Abb.1)

Der Impressionismus und Liebermann

Liebermanns Begeisterung und Wertschätzung für seine französischen Malerkollegen schlägt sich auch in seiner persönlichen Sammlung nieder: Seine zahlreichen Werke von Cézanne, Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Toulouse-Lautrec und sage und schreibe 17 Arbeiten Édouard Manets waren die Glanzpunkte in den Impressionismus-Sammlungen Berlins. Eines der bekanntesten Werke ist Manets „Spargelbündel“ (Abb.2), welches bis zu Liebermanns Tod 1935 in dessen Besitz bleibt und heute im Kölner Wallraff-Richartz-Museum der Öffentlichkeit zugänglich ist. Der damit deutlich manifestierte inhaltliche Austausch mit den Impressionisten hat in Liebermanns Werk bleibende Spuren hinterlassen, die ihn aber nicht davon abhielten, seine eigene Sicht- und Malweise zu entwickeln.



Abb. 1: Max Liebermann auf der Gartenbank mit 'Männer'

10 KARL HOFER

1878 KARLSRUHE
1955 BERLIN

- **Das Motiv der sinnenden, melancholischen Frau ist zentrales Motiv in Hofers Oeuvre**
- **Flieder als Symbol für Liebe, Sehnsucht und Unschuld**
- **Geschlossene Provenienz**
- **Das Menschliche darzustellen und nicht den Mensch allein war zeitlebens Hofers bestreben und kommt hier wunderbar zum Ausdruck**

„Mädchen am Tisch mit Vase“. 1930.
Öl auf Leinwand. Doubliert. 80 × 65 cm.
Monogrammiert unten rechts: CH
(ligiert).

Zu diesem Werk liegt eine Foto-
Expertise von Karl Bernhard Wohler,
Dortmund, vom 16.12.1994 vor.

Das Gemälde wird auf der Grundlage
einer gütlichen Einigung zwischen dem
Einlieferer und den Erben nach Hans
Dittmayer angeboten.

Provenienz:

- Galerie Alfred Flechtheim, Berlin
- Hans Dittmayer, Dresden (1939/1940
von Vorheriger erworben)
- K. Michalová-Horáková, Prag (nach
1946, dem Tod von Hans Dittmayer)
- Nationalgalerie, Prag (ehem.
Inv. Nr. O-797, Aufkleber,
1960 von Vorherigem erworben)
- Galerie Lodi, München (seit 1970)
- Galerie Henze, Bern (seit 1976)
- Privatsammlung Solingen
- Galerie Neher, Essen (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(1994 von Vorheriger erworben)
- Selbstständige Stiftung in
der Betreuung des Deutschen
Stiftungszentrums, Essen

Ausstellungen:

- Nationalgalerie Prag, 1966, Kat.-Nr. 28
- Spalova Galerie, Prag 1966/1967

Literatur:

- Wohler, Karl Bernhard: Karl Hofer –
Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 2,
VAN HAM Art Publications, Köln 2007,
WVZ.-Nr. 891(B), Abb.
- Ausst.-Kat. Moderne Kunst, Galleria
Henze, Bern 1978, Kat.-Nr. 55, Abb.

€ 70.000 – 100.000

\$ 74.200 – 106.000





Der absolute Individualist...

Der so erfolgreiche Maler Karl Hofer hatte keinen leichten Start ins Leben: Sein Vater stirbt vier Wochen nach der Geburt des Sohnes; und so wächst der Junge bei zwei Großtanten und kurzzeitig auch im Waisenhaus auf. Nach einer Buchhändlerlehre wird er 1897 als Stipendiat an der Kunstakademie Karlsruhe aufgenommen. Hier studiert er bei Hans Thoma, später noch kurzzeitig in Stuttgart bei Leopold von Kalckreuth. Entscheidender für seine künstlerische Entwicklung sind aber Auslandsaufenthalte, die Karl Hofer dank der Unterstützung eines Schweizer Mäzens möglich werden. Fünf Jahre lebt er in Rom und setzt sich hier intensiv mit den Fresken Hans von Marées auseinander. Weitere fünf Jahre, von 1908 bis 1913, wohnt der Maler dann in Paris; Werke von Pierre Puvis de Chavannes beeindrucken ihn. In diese Zeit fallen auch zwei Reisen des Künstlers nach Indien. Als Karl Hofer 1913 nach Berlin zieht, vernetzt er sich schnell in der deutschen Kunstmetropole. 1914 zeigt Berlins einflussreichster Galerist, Paul Cassirer, Hofers Gemälde in einer Einzelausstellung und nimmt den Künstler unter Vertrag. Eine Reise des Künstlers nach Frankreich fällt mit dem Ersten Weltkrieg zusammen. Als Tourist aus einem feindlichen Land wird Karl Hofer 1914 umgehend verhaftet. Später gelingt die Ausreise in die Schweiz; erst 1919 kehrt der Maler nach Berlin zurück. Im Jahr darauf wird er Hochschulprofessor und bald auch in die Preußische Akademie der Künste aufgenommen. Karl Hofer hebt sich mit dem ihm eigenen Stil aus der Masse seiner malenden Zeitgenossen ab. Seine Gemälde weisen auch expressionistische Züge auf, bleiben aber in Kontur, Farbtextur und Palette immer speziell und wiedererkennbar. Neben Landschaften und Stilleben sind es menschliche Konstellationen und Empfindungen, die er vor allem im Gemälde thematisiert. Museen und Sammler kaufen seine Werke.

Es ergeben sich erste Kontakte in die USA. Dann eine erneute Zäsur: das Stigma der „Entartung“, verbunden mit zeitweisem Berufsverbot und Entzug der Lehrerlaubnis. Der Gegenwart beraubt, verliert Karl Hofer auch seine Vergangenheit, als sein Atelier und auch seine Wohnung durch Bombenangriffe zerstört werden. Nach dem Krieg ist Hofer intensiv als Direktor der Hochschule für bildende Künste in Berlin am Wiederaufbau des Hochschulwesens beteiligt und setzt sich als Präsident des Deutschen Künstlerbundes und Mitherausgeber der Zeitschrift „Bildende Kunst“ in unterschiedlichen Bereichen auch kulturpolitisch ein.



Abb. 1: Karl Hofer, Sinnende junge Frau, um 1925, Öl auf Leinwand, 81,5 x 65,5 cm. (Wohlert 2867, Nachtrag)

... der die Seele malt

Eine gemalte Tischplatte trennt und verbindet den realen Raum des Betrachters und den gedachten Bildraum. Vis-à-vis, in der linken Bildhälfte, sitzt ein junges Mädchen, das den Kopf melancholisch in seine aufgestützte rechte Hand schmiegt. Ihr linker Unterarm ruht auf der Tischplatte und mit der linken Hand fasst sie den rechten Ellenbogen. Sie trägt nur ein dünnes, weißes Hemd, dessen Träger von ihrer rechten Schulter gerutscht ist. Versunken träumend und in sich gekehrt schaut sie aus ihren großen, braunen, ganz Karl-Hofer-typischen, mandelförmigen Augen,

ohne Blickkontakt mit dem Betrachter aufzunehmen. Die rechte Bildhälfte wird von einem üppigen weißen Fliederstrauch in einer schwarzen Überfang-Glasvase eingenommen, der auf dem Tisch steht. Teilweise verdeckt er den linken Arm und die Schulter der Sinnenden. Weißer Flieder steht symbolisch für die erste Liebe, die romantische Liebe und auch für die Unschuld. Dies lässt einiges über die Gedanken des Mädchens vermuten. Es sind zwei Stilmittel, mit denen Karl Hofer in diesem Gemälde die besondere Atmosphäre schafft: Zum einen setzt er Licht und Schatten gekonnt falsch ein. So entsteht eine unbewusste Irritation. Zum anderen umgibt der Maler sein Motiv mit engeren und weiteren Konturen, als wären der Flieder und das Mädchen von einer Aura umgeben. In diesem Werk nimmt Karl Hofer das Motiv der sinnenden jungen Frau wieder auf, das er etwa fünf Jahre früher in einem anderen Gemälde dargestellt hat (Abb.1). Die Melancholie, die in Karl Hofers Gemälden so oft mitschwingt, kommt hier besonders intensiv zum Ausdruck.

Alexandra Bresges-Jung

11

PAULA MODER- SOHN- BECKER

1876 DRESDEN
1907 WORPSWEDE

- **Paula Modersohn-Becker ist eine der ersten wirklich emanzipiert malenden Frauen in Deutschland**
- **Typisches Beispiel der radikalen Reduktion im Werk der Künstlerin**
- **Frühes Werk, wohl aus der ersten Zeit in Worpswede**

Birke vor Herbstlandschaft. 1899.
Öl auf Karton. Auf Karton kaschiert.
54,5 × 40 cm. Monogrammiert unten links: PMB. Sowie schwer leserlich datiert unten links (wohl von fremder Hand): 1899. Modellrahmen.

Verso befindet sich eine handschriftliche Echtheitsbestätigung von Otto Modersohn: „Hiermit bestätige ich, daß dieses Bild von der Hand Paula Modersohn-Beckers stammt, 17. Juni 1926.“

Provenienz:

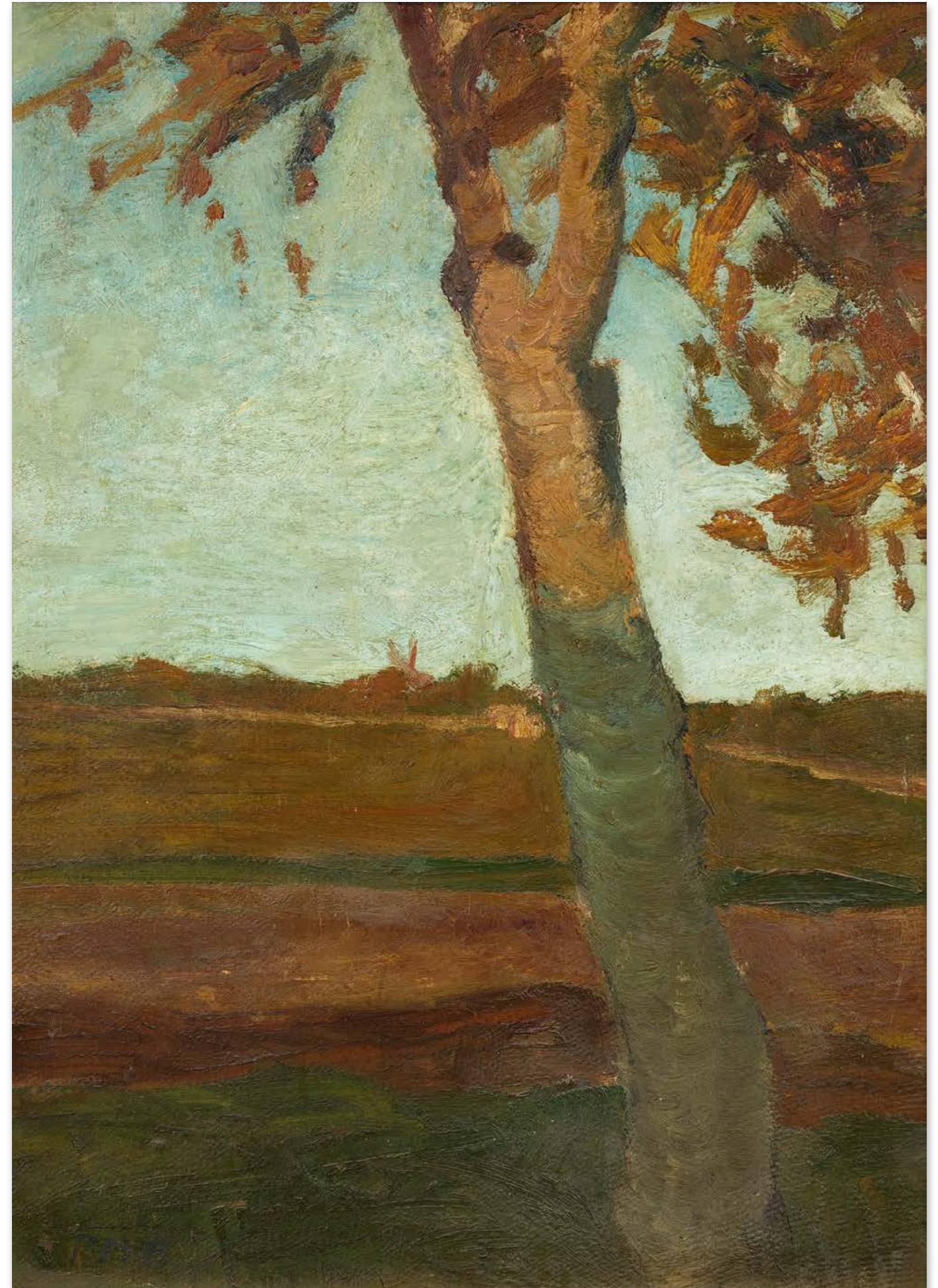
- Privatsammlung Israel (1930er Jahre)
- Kunsthaus Lempertz, Köln, 9./10.12.86, Lot 797
- Privatbesitz
- Galerie Neher, Essen (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2002 von Vorheriger erworben)
- Selbstständige Stiftung in der Betreuung des Deutschen Stiftungszentrums, Essen

Literatur:

- Busch, Günter/Schicketanz, Milena/Werner, Wolfgang: Paula Modersohn-Becker, 1876-1907 – Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II, München 1998, WVZ.-Nr. 138, Abb.

€ 50.000 – 70.000

\$ 53.000 – 74.200





Paula
Modersohn-Becker

Von Dresden und Berlin – über Worpswede – nach Paris

Paula Becker wächst zunächst in Dresden auf, bevor ihre Familie 1888 nach Bremen übersiedelt. Die bürgerlichen Eltern von insgesamt sieben Kindern sind nicht sehr wohlhabend, aber kulturell interessiert. Als Paula ihre Leidenschaft für das Zeichnen und die Kunst entdeckt, wird ein Kompromiss ausgehandelt: Die Tochter soll eine solide Ausbildung zur Lehrerin machen, darf aber daneben privaten Malunterricht nehmen. 1896, nach erfolgreichem Examen, erhält die 20-jährige Paula Becker die Möglichkeit, ihre künstlerischen Studien an der Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen fortzusetzen. Berliner Verwandte unterstützen sie dabei. Eine kleine Erbschaft befähigt Paula Becker ab 1898, ihre Ausbildung zur Malerin selbständig voranzutreiben.

Sie zieht in das Künstlerdorf Worpswede, wo sie Unterricht bei Fritz Mackensen nimmt. Dort kommt sie auch in Kontakt mit Otto Modersohn, Heinrich Vogeler und Fritz Overbeck. Im Jahr 1900 macht die junge Frau eine erste Reise in die Kunst-Metropole Paris.

Hier wird sie an der privaten Académie Colarossi unterrichtet, kommt aber vor allem mit der zeitgenössischen Avantgarde in Kontakt. Werke Paul Cézannes und der Künstler des Nabis-Kreises beeindruckten sie. Im folgenden Jahr kehrt Paula Becker nach Worpswede zurück, heiratet den verwitweten Otto Modersohn und nimmt den Doppelnamen Modersohn-Becker an. Aber Paris bleibt ihre zweite Heimat. Dreimal verbringt die junge Malerin aus der Norddeutschen Provinz lange Aufenthalte in der quirligen französischen Metropole. 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 im Alter von 31 Jahren nach der Geburt ihrer Tochter in Worpswede.

**Es brennt in
mir ein Verlan-
gen, in Einfach-
heit groß zu
werden.**

Paula Modersohn-Becker

Der Baum. Das Land.

Hatten Maler zu allen Zeiten einen komponierten Ausschnitt der Realität auf die meist rechteckige Malfläche gebracht, so änderte sich dies im 19. Jahrhundert. Die Maler, die sich als „Realisten“ verstanden, wollten den Bildausschnitt nicht komponieren, sondern den tatsächlichen Blick auf die Welt abbilden. Zudem änderten sich im Zusammenhang mit der neuen Technik der Fotografie die Sehgewohnheiten. Auch die verstärkte Rezeption japanischer Holzschnitte in Künstler- und Sammlerkreisen war zugleich Ursache und Ausdruck dieser Entwicklung. Um 1900, in der Strömung des Jugendstils, kommt ein beliebtes Motiv immer wieder zur Geltung: Ein oder mehrere schlanke Baumstämme, die vor einer Landschaft stehen. Überschnitten von den realen Begrenzungen des Gemäldes erscheinen sie wie durch ein Fenster gesehen, ohne Wurzel und Krone. Sie versperren den Blick und betonen doch das Nah und Fern, das Davor und Dahinter.

Um 1900 widmet sich auch Paula Becker intensiv diesem Motiv. Einzelne Bäume oder Baumgruppen, mal mit einem Ansatz von Blattwerk, mal ohne jegliches Laub oder Äste, macht sie zu Protagonisten ihrer Gemälde. Auch in der vorliegenden Arbeit versperrt der Stamm den Blick in die Weite der Landschaft, betont aber zugleich die horizontale Schichtung der landwirtschaftlich genutzten Fläche. Als abstrakte Farbstreifen bauen sich Dunkelgrün, Rot- und Brauntöne in der unteren Bildhälfte auf. Das wolkenlose, leicht milchige Hellblau des Himmels nimmt die obere Bildhälfte ein. Die Horizontlinie verzichtet fast völlig auf Silhouette. Hier zeigt sich Paula Becker als Meisterin der radikalen Reduktion. Allein der Baum mit seinem herbstlich gefärbten Laub gibt einen jahreszeitlichen Kontext an. Der Stamm selbst ist in zwei Farbzonen geteilt: unten grünlich grau, darüber ocker-beige. So einfach macht die Malerin den Stand der Sonne deutlich, während sie auf jede naturalistische Schilderung der Schatten verzichtet. Die junge Paula Becker stellt den Betrachter dieses Gemäldes in den kühlen Schatten eines Herbsttages und lässt ihn die Weite des Himmels über der Worpsweder Landschaft genießen.

Alexandra Bresges-Jung

12

PAULA
MODER-
SOHN-
BECKER

1876 DRESDEN
1907 WORPSWEDE

- Klare, farbstarke
Komposition der viel
zu früh verstorbenen
Ausnahmekünstlerin
- Wunderbares Beispiel
für Modersohn-Beckers
innovativen Ansatz der
radikalen Reduktion der
Form zugunsten von
Fläche und Farbe
- In unverkennbarer
Formensprache, die
stets geprägt ist von
den persönlichen
Empfindungen der
Malerin

Gehöft. Um 1902. Öl auf Karton.
40 × 54 cm. Unleserlich bezeichnet unten
links. Modellrahmen.

Es liegt eine Foto-Expertise von Prof.
Günter Busch, vom 31. August 1987,
sowie eine handschriftliche Bestätigung
von Otto Modersohn, vom 9.11.1922, vor.

Ehemals war dieses Gemälde die
Rückseite des Bildes „Bauernhaus hinter
Kiefern“ (um 1902, WVZ.-Nr. 342).

Provenienz:
- Sammlung Erich Wolfssohn,
Berlin (1920)
- Sammlung Hilde Freund,
Jerusalem (1976)
- Galerie Michael Hasenclever,
München (1982)
- Galerie Michael Neumann,
Düsseldorf (1986)
- Galerie Neher, Essen
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(1988 von Vorheriger erworben)
- Selbstständige Stiftung in
der Betreuung des Deutschen
Stiftungszentrums, Essen

Literatur:
- Busch, Günter/Schicketanz, Milena/
Werner, Wolfgang: Paula Modersohn-
Becker, 1876-1907, Werkverzeichnis der
Gemälde, Bd. II, München 1998,
WVZ.-Nr. 340
- Bestandskatalog Galerie Michael
Neumann, Düsseldorf, 1986/87,
Kat.-Nr. 3, Abb.

€ 80.000 – 120.000
\$ 84.800 – 127.200



Eine Pionierin
der Modernen Kunst

Paula Modersohn-Becker ist eine Ausnahme-Künstlerin: Eine Frau als professionelle Malerin gilt zur Jahrhundertwende an sich schon als unerhört; sie aber setzt sich mit ihrer Art, die Welt zu zeigen, über alle Traditionen in Deutschland hinweg. Der Impressionismus eines Lovis Corinth oder Max Liebermann entspricht ihr nicht. Der Expressionismus ist um 1900 noch nicht „erfunden“: Die Künstlergruppe „Die Brücke“ folgt Paula Modersohn-Becker zeitlich und räumlich (die Künstlerin stammte aus Dresden) unmittelbar nach.

Zwischen zwei extremen Polen pendelnd – hier das abgeschiedene, provinzielle und ärmliche Worpswede, dort die überbordende Kunstmetropole Paris – steht sie mit ihrer radikalen Reduktion der Form zugunsten von Fläche und Farbe sehr allein.

Paula Modersohn-Becker kann in ihrem Leben nur sehr wenige ihrer Bilder verkaufen. Doch nach dem frühen Tod der Malerin 1907 setzen sich ihr Mann, Otto Modersohn, und die mit ihr befreundeten Heinrich Vogeler und Rainer Maria Rilke intensiv für ihr Werk ein. 1908 zeigt die Bremer Kunsthalle eine erste Gedächtnis-Ausstellung; im Folgejahr sind es die wichtigsten Galerien für Moderne Kunst – der Kunstsalon Paul Cassirer in Berlin und die Galerie Ernst Arnold in Dresden – die ihr Werk ausstellen und es Sammlern näherbringen. Sehr schnell springt der Funke über. Allein der Sammler August von der Heydt erwirbt, angeregt durch Rainer Maria Rilke, 28 Werke Modersohn-Beckers. Heute gilt Paula Modersohn-Becker, weltweit die erste Frau, für deren Werk ein eigenes Museum gegründet wurde, international als Pionierin der Modernen Kunst.

Das „Gehöft“ in
Worpswede

„...das Ding an sich, in Stimmung“ (Otto Modersohn, zit. nach www.musenblaetter.de). Dies ist laut Tagebucheintrag Otto Modersohns vom 19. April 1902 die gemeinsame Devise des Künstlerpaars in Bezug auf ihre Malerei. Und es ist die treffende Beschreibung für das vorliegende Gemälde eines Gehöfts in Worpswede.

Vom linken Bildrand beschnitten ist gerade noch ein Teil des Wohnhauses mit einem Sprossenfenster und grünem Fensterladen sichtbar. Den größten Teil der Darstellung nimmt aber der rote Stalltrakt mit grünen Fenster- und Toröffnungen ein. Im Hintergrund wird die Hofsituation durch zwei weitere, ganz reduziert dargestellte Gebäude abgeschlossen. Über diesem menschenleeren Blick auf das Gehöft steht ein bleierner, nur von wenigen blauen Streifen durchzogener Himmel. Eine angeschnittene, belaubte Baumkrone rechts und zwei summarisch dargestellte Rasenstreifen sind die einzig belebten Elemente im Bild. Es herrscht absolute Stille in diesem Gemälde und – ganz typisch für Paula Modersohn-Beckers Malerei – es gibt kein Licht- und Schattenspiel. In dieser Reduktion der Form zu einer subjektiv erlebten Ruhe und Wesenhaftigkeit der Dinge liegt vielleicht die besondere Eigenart der Malerei dieser Künstlerin. Wenn die Künstler der „Brücke“ bald darauf die Formen reduzieren, dann geschieht dies, um Energien aufzuzeigen. Paula Modersohn-Becker führt den Betrachter ihrer Kunstwerke eher zu einer inneren Einkehr.

Alexandra Bresges-Jung

...rücksichtslos und geradeaus malend, Dinge, die sehr worpswedisch sind und die noch nie einer sehen und malen konnte ...

Rainer Maria Rilke über Paula Modersohn-Becker in einem Brief an Karl von der Heydt vom 16. Januar 1906



13

EWALD
MATARÉ

1887 AACHEN
1965 BÜDERICH

- **Tiere und besonders Kühe sind seit 1917 die bevorzugten Motive des Künstlers**
- **Eine der schönsten Kuh-Darstellungen in beeindruckender Größe und formvollendeter Abstraktion**
- **Wunderschöne Patina**

Grasende Kuh II. 1930 (Entwurf).
Bronze, braun patiniert. 15,5 × 32 × 23 cm.
Künstlersignet mittig auf der Plinthe:
Mataré (ligiert). Zudem ein zweites
Künstlersignet unten am Bauch der Kuh.

Früher Lebzzeitguss aus einer kleinen
Auflage auf ovaler Plinthe. Es handelt
sich hierbei um eines von wenigen
Exemplaren des Gusses mit doppeltem
Künstlersignet.

Wir danken Herrn Guido de Werd, Köln,
für die freundliche, wissenschaftliche
Unterstützung.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
- Schilling, Sabine Maja/Werd, Guido de:
Ewald Mataré – Das plastische Werk,
Werkverzeichnis, Bd. II, Köln 2024,
WVZ.-Nr. 70a, Abb.
- Schilling, Sabine Maja: Ewald Mataré –
Das plastische Werk, Werkverzeichnis,
Köln 1987, WVZ.-Nr. 64a, Abb.

€ 60.000 – 80.000
\$ 63.600 – 84.800



Wie der Zufall einem Künstler den Weg weist

„[...] in Ermangelung von Brettern zum Holzschnitt, plastische Schnitzereien gemacht [...]“ (Ewald Mataré, Tagebucheintrag vom 27.6.1922, zit. nach Schilling, Sabina Maja: Ewald Mataré. Das plastische Werk. Köln, 1987, S. 27). Als Ewald Mataré diesen Tagebucheintrag 1922 auf Spiekeroog schreibt, ist er ein an der Berliner Akademie fertig ausgebildeter Maler. Der Sohn aus großbürgerlichem Haus kommt auch in den wirtschaftlich schwierigen 1920er Jahren mit gelegentlichen Aufträgen und Verkäufen über die Runden. Seit vier Jahren ist er in der Berliner „November-Gruppe“ gut vernetzt. Mataré reist viel, gerne nach Norddeutschland an die See. Schon 1920 kommt er auf Wangerooge auf die Idee, Treibholz-Bretter für Holzschnitte zu bearbeiten aber nun, zwei Jahre später, sind da nur Hölzer, die sich für plastisches Schnitzen eignen. Der Bildhauer Ewald Mataré findet sich. Er schnitzt zunächst Menschen: ein schreitendes Mädchen, ein Kopfporträt seiner späteren Ehefrau Hanna. Bald aber nimmt er auch in der vollplastischen Schnitzerei das Motiv „Kuh“ auf, das ihn schon seit 1917 als Maler und später als Graphiker in seinen Holzschnitten so fasziniert hat. Zukünftig prägen Tierskulpturen das Werk des Künstlers. Ob Kuh, Pferd oder Katze, ob in Holz oder Bronze, Ewald Matarés Skulpturen laden Auge und Hand immer zur Berührung ein.

[...] in Ermangelung von Brettern zum Holzschnitt, plastische Schnitzereien gemacht [...]

Ewald Mataré

Jahre später schreibt er über diese Gestaltungsabsicht der 1920er Jahre: „Ich proklamierte für mich und auch außerhalb das Betasten, das Fühlen als das Primärste bei der Gestaltung und mit dieser Erkenntnis, die ich aus mir selbst entwickelte, stand und stehe ich auch jetzt noch allein, da“ (Ewald Mataré, Tagebucheintrag von Juli 1947, zit. nach ebd. S.27). In Dr. Eduard Senff aus Düsseldorf hat Ewald Mataré einen Mäzen und Sammler gefunden, der in den folgenden Jahren weitere Reisen möglich macht.



Abb. 1. Ewald Mataré, Grasende Kuh II, Lindenholz, 1930

Die Begegnung mit den geschlossenen Figuren in Giotto's Fresken in Italien wird wichtig. 1926 zeigt der Kunstsalon Fritz Gurlitts in Berlin eine erste Einzelausstellung von Matarés Skulpturen, allerdings noch ohne großen Erfolg. Der Künstler entwirft und bemalt auch Keramiken, unter anderem für Mies van der Rohe; die angewandte Kunst wird Ewald Mataré immer auch in sein Werk einbinden. Ein monatliches Salär eines Mäzens, der auch einige Arbeiten von ihm kauft, bringt Aufschwung, auch vom Kultusministerium bekommt er finanzielle Unterstützung. Ewald Mataré bereist in den Sommern das Baltikum, Dänemark und Finnland. 1932 gibt er das unstete Leben zugunsten einer Professoren-Stelle an der Düsseldorfer Akademie auf. Dies wird aber nur ein kurzes Intermezzo, denn 1933 wird Mataré von den nationalsozialistischen Verantwortlichen entlassen, gilt später auch als „entartet“. Er hat aber das Glück, dass weder ein Ausstellungs- noch ein Berufsverbot über ihn verhängt wird. In dieser Zeit wird, neben gelegentlichen privaten Verkäufen, ein Kontakt zur katholischen Kirche in Köln ein Glücksfall für den Künstler.

Hier bekommt er Aufträge, die ihn die Zeit bis 1945 überstehen lassen. Nach dem Krieg wird Ewald Mataré rehabilitiert und wieder an die Düsseldorfer Akademie berufen. Sein handwerklicher und materialorientierter Ansatz beeinflusst seine Schüler: Erwin Heerich, Georg Meistermann und Joseph Beuys sind die prominentesten unter ihnen. Der Künstler Ewald Mataré wird in der Nachkriegszeit zu einem der führenden Bildhauer Westdeutschlands. Zahlreiche Ausstellungen sowie Aufträge durch Kirche und Staat zeugen davon. Die vier Türen der Südfassade des Kölner Doms und die Türen der Weltfriedenskirche in Hiroshima sind darunter die bekanntesten seiner Werke. Ewald Mataré nimmt 1955 und 1959 an den ersten documenta-Ausstellungen teil. Der Künstler stirbt 1965 in Büderich.

„Das ganze Problem Kuh“

Als sich der in Berlin lebende Ewald Mataré um 1920 der Tierskulptur zuwendet, ist er mit diesem Themenschwerpunkt nicht allein. Künstler-Kolleg*innen wie August Gaul, Renée Sintenis oder Wilhelm Krieger bemühen sich in ihrem plastischen Werk ebenfalls in besonderem Maß darum, Natur und Kunst zu verbinden. Matarés Interesse scheint aber ein anderes: Immer stärker abstrahiert er den Tierkörper bis Kopf, Rumpf und Glieder zu einer Einheit verschmelzen, ohne dass der Bezug zum Naturentwurf verloren geht. Bei dieser Vorgehensweise spielt das Ornament eine wichtige Rolle, denn für den Künstler bedeutet es Ordnung, Bildung eines inneren Zusammenhangs und Darstellung des Wesentlichen. So werden seine Tierplastiken zunehmend reduzierter, zeichenhafter; sie werden zum Emblem. Mataré geht es nicht um die Wiedergabe von Charakteristika, sondern immer um das Beispielhafte und Ursprüngliche.



Abb. 2. Ewald Mataré, Grasende Kuh I, Bronze, 1930

Den Sommer 1930 verbringt Ewald Mataré in Südfinnland. Zunächst auf Lill Pelling, im Juli dann in Sahalahti. In seinem Tagebuch notiert er: „[...] Diesmal eine fressende Kuh. Ich habe mich immer etwas gehütet, dieses Problem anzugreifen, ich weiß nicht warum, ist es doch fast ein normaler Zustand beim Rindvieh, den Kopf auf der Erde zu haben [...] An das ganze Problem Kuh gehe ich nun heran [...]“ (Ewald Mataré, Tagebucheintrag vom 30.5.1930, zit. nach ebd. S.164). Aus dieser Fragestellung entstehen in dieser Zeit drei Lösungen: Der Rumpf des Rindes ist, geometrisch gesprochen, jeweils aus einem Trapez und einem Dreieck gedacht. Die Linie von Bauch und Kehle bildet nahezu eine Horizontale. Auf naturalistische Details wie Hüfthöcker oder Hufe verzichtet der Künstler zugunsten der geschlossenen Form, der Zeichenhaftigkeit und der Haptik. Die Grasenden Kühe I bis III unterscheiden sich dennoch (Abb. 1–3):

Die Länge der Hörner, die Form des Kopfes, der Winkel des Nackens und die Position der Beine sind verschieden und geben den Tieren tatsächlich „Charakter“. Die Urform der Grasenden Kuh II hat Ewald Mataré aus Lindenholz geschnitzt.

Die Länge der Hörner, die Form des Kopfes, der Winkel des Nackens und die Position der Beine sind verschieden und geben den Tieren tatsächlich „Charakter“.

Heute sind etwa 25 nicht nummerierte Lebzzeit-Bronzegüsse bekannt, wobei diejenigen, die auf einer ovalen Plinthe montiert sind, zu den früheren Arbeiten zählen. Das vorliegende Exemplar weist zudem eine Besonderheit auf: Zusätzlich zu dem Künstlersignet auf der Plinthe befindet sich ein weiteres unterseitig am Bauch der Kuh. In dieser Form, doppelt signiert, ist nur diese eine „Grasende Kuh II“ bekannt. Ob dies ein Hinweis darauf ist, dass es sich hierbei um die erste Ausformung in Bronze handelt, bleibt aber eine wahrscheinliche Spekulation. Alexandra Bresges-Jung



Abb. 3. Ewald Mataré, Grasende Kuh III, Bronze, 1930

14

EMIL
NOLDE

1867 NOLDE
1956 SEEBÜLL

- **Großformatiges Aquarell, in der Noldes überragende malerische Technik voll zur Geltung kommt**
- **Aus einer Hochphase des Künstlers, in der er bereits den Ruf als führender Expressionist innehatte**
- **Atmosphärisch dichte und spannungsreiche Naturdarstellung der norddeutschen Landschaft, die durch die Wasserspiegelungen verstärkt wird**

Abendwolken über dem Watt. 1925/30.
Aquarell und Tusche auf Japan.
36 × 47 cm. Signiert unten rechts: Nolde.
Rahmen.

Zu diesem Werk liegt ein Fotozertifikat in Kopie von Prof. Dr. Martin Urban, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 23. Februar 1990 sowie eine Bestätigung der Stiftung, vom 15. November 2024, vor. Es ist dort unter der Nummer Fr.A.2521 registriert und wird in ein künftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen aufgenommen.

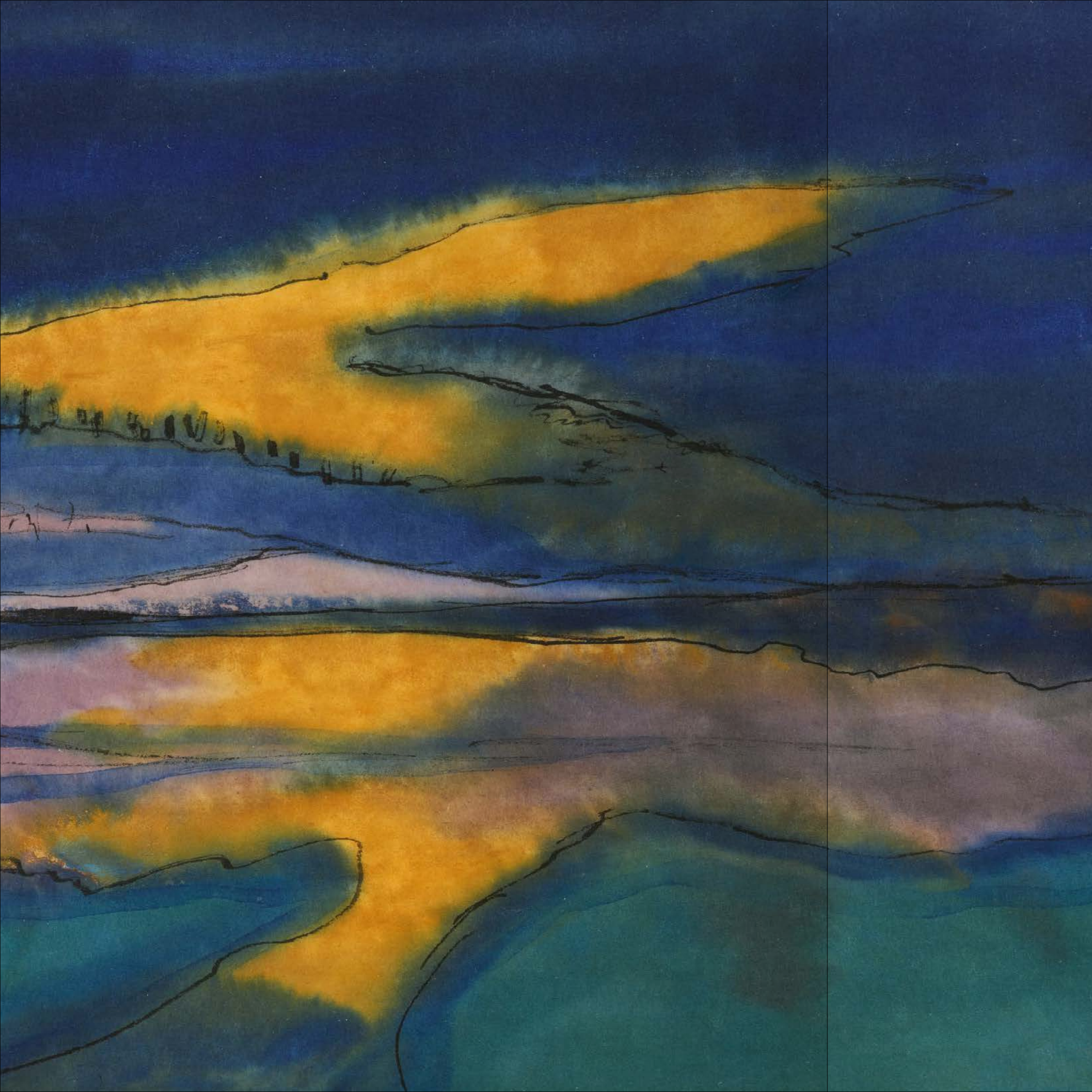
Provenienz:
- Nachlass des Künstlers
- Privatsammlung Rheinland (seit 1959)
- Galerie Otmar Neher, Essen (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1990 von Vorheriger erworben)

Ausstellungen:
- Kunstverein Hamburg, 1957
- Museum Folkwang, Essen 1957
- Haus der Kunst, München 1957
- Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 1991/92

Literatur:
- Ausst.-Kat. Emil Nolde, Gedächtnisausstellung, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1957, Kat.-Nr. 275
- Ausst.-Kat. Emil Nolde, Aquarelle und figürliche Radierungen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster, Münster 1991/92, S. 96, Kat.-Nr. 30, Abb.

€ 60.000 – 80.000
\$ 63.600 – 84.800





Die erste große Erfolgszeit

Das vorliegende, von der Forschung in die Zeit um 1925/1930 datierte Aquarell Emil Noldes, „Abendwolken über dem Watt“, stammt aus der ersten von zwei Hochphasen im Leben des Künstlers. Er ist etwa 60 Jahre alt und kann, nach harten und entbehrungsreichen Anfängen, seit einigen Jahren große Erfolge feiern: Sein Werk wird ausgestellt, führende Museen und Sammler kaufen seine Bilder. Über vorübergehende Mitgliedschaften in der Künstlergruppe „Brücke“, der „Berliner Sezession“ und der „Neuen Sezession“ hat Nolde sich in der Reichshauptstadt künstlerisch und kunstpolitisch gut vernetzt. Er hat sich den Ruf eines der führenden Expressionisten des Deutschen Reichs erworben. Emil Nolde hat weite Teile Europas und sogar Deutsch-Neuguinea bereist und sein Werk ist nun Gegenstand von Monografien. An der Westseite Schleswigs hat der Künstler, gemeinsam mit seiner Frau Ada nun ein großes Grundstück erworben, auf dem das von ihm entworfene „Haus Seebüll“ entsteht. In der Zeit des Nationalsozialismus wird dieses Haus sein Rückzugsort werden, wenn sein Werk als „entartet“ erklärt wird. Aber nach dem Krieg wird das Werk Emil Noldes eine zweite Blüte erleben: der Künstler wird bis zu seinem Tod 1956 hoch geehrt und national wie international gefeiert werden.

Seit den 1910er Jahren ist das Aquarell in Emil Noldes Schaffen ein gleichwertiges Medium neben der Ölmalerei. Ohne Vorzeichnung komponiert er seine Blätter, setzt nach der Trocknung des Papiers mit der Feder Akzente. Speziell seinen Himmel- und Seebildern verleiht der Maler durch die Verwendung der „Wasser-Farben“ eine thematische Entsprechung. Nolde, der in seiner norddeutschen Heimat verwurzelt ist, beobachtet die sich hier so schnell verändernde Landschaft. Wechselnde Tages- und Jahreszeiten bringen Licht und Farbspiele, die der Maler aufgreift und akzentuiert. Die Farbe ist in Noldes Aquarellen aber immer auch Emotionsträger. Ihre Form gibt der Maler vor, erlaubt dem nassen Medium auf dem durchfeuchteten Papier aber auch ein Eigenleben.

Die Spiegelung im Watt

Es ist eine ganz weite Landschaft, die sich da vor dem Betrachter erstreckt: Das unebene Watt mit seinen unterschiedlich tiefen Wasserflächen. Der dunkelste, violette, horizontale, schmale Streifen, etwa in der Mitte des Blattes, bezeichnet hier die aktuelle Meeresfläche. Die See hat sich zurückgezogen und lässt das Watt davor satt und nass, offen liegen. Wo kürzlich noch alles von Wasser bedeckt war, offenbaren die Höhenunterschiede des Bodens nun eine neue Realität: Nicht alles Wasser kann mit der Strömung abfließen. Zwei tiefere seengleiche Senken, im Vordergrund rechts und links, sind durch eine an einen Weg erinnernde Sanderhebung getrennt. Das wassergetränkte Land spiegelt die Himmelsfarben in ganz eigener, verzerrender Weise. Und dieser Himmel bietet Drama. Die Abendsonne hat einen goldgelben Keil in das schon nächtlich dunkle Blau des Himmels getrieben. Am Horizont und mehr noch in der Spiegelung erscheint das letzte Tageslicht als sanftes Rosa. Aber diese goldgelbe Wolke – hat Emil Nolde ihr nicht mit seinen Federstrichen und der leichten Schraffur „die Idee eines Vogels“ eingehaucht? Wolken haben diese Gabe, die Fantasie der Menschen zu beflügeln. Ihre unstete Form bietet immer neue Bilder und Emil Nolde war ein Meister der Beseelung der unbelebten Natur. Die Frage nach der Wolkenform mag ganz individuell zu beantworten sein; das vorliegende Blatt weist aber zweifellos in Linie, Form und Farbe die meisterliche Handschrift Emil Noldes in seiner Reifezeit auf.

Alexandra Bresges-Jung

15

EMIL
NOLDE

1867 NOLDE
1956 SEEBÜLL

- **Wunderbares Spiel mit der Perspektive durch den dominanten Einsatz der Farbe Blau**
- **Die Verschmelzung von Meer und Himmel zeigt Noldes Nähe zur Abstraktion**
- **Noldes Darstellungen der norddeutschen See zählen zu den gefragtesten Motiven des Künstlers**

Stilles Meer. Aquarell auf Japan.
34 × 47,5 cm. Signiert unten rechts: Nolde.
Modellrahmen.

Zu diesem Werk liegt eine Echtheitsbestätigung von Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, vom 14.12.1979 sowie eine Bestätigung der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde vor. Es ist dort unter der Nummer Fr.A.659 registriert und wird in ein künftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen aufgenommen.

Provenienz:
- Emil Nolde-Stiftung, Seebüll
- Privatsammlung
- Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf
- Privatsammlung Hamburg (seit 1979)
- Privatsammlung Österreich (durch Erbschaft)

€ 80.000 – 120.000
\$ 84.800 – 127.200





Emil Nolde

Von Hansen zu Nolde

Als Emil Hansen wird in Schleswig-Holstein, vor fast 160 Jahren, ein Junge in eine alteingesessene Bauernfamilie geboren, der – zunächst gegen Widerstände, später auch mit historischen Brüchen – eine Karriere als Künstler mit Weltruhm macht. Ausgebildet zum kunstgewerblichen Holzschnitzer und Möbelzeichner, bekommt der junge Mann 1892 eine Anstellung als Zeichen- und Kunstgewerbelehrer in St. Gallen. Als ihm dort eine selbst verlegte Serie aquarellierter humoristischer Postkarten ein kleines Vermögen einbringt, investiert er dieses in seine Aus- und Weiterbildung als freier Künstler in München und Paris. Anlässlich der Hochzeit mit der Dänin Ada Vilstrup 1902 legt Hansen wie diese seinen Geburtsnamen ab. Nun nennt er sich nach seinem Heimatort „Emil Nolde“. Das Paar pendelt zwischen der beschaulichen Ostseeinsel Aalsen und der quirligen Reichshauptstadt Berlin, wo der Künstler nicht nur mit der deutschen, sondern auch mit der internationalen Avantgarde-Kunst in Berührung kommt. In den sich formierenden Künstlergruppen fasst der norddeutsche Maler nicht recht Fuß, doch nach einigen harten Jahren wird die Szene auf ihn aufmerksam; unter Kennern gilt er schon bald als einer der führenden deutschen Expressionisten. Eindrücke bei einer Neu-Guinea-Expedition 1913 öffnen Emil Nolde neue Themenfelder und beeinflussen sein Schaffen nachhaltig. 1916 zieht er mit seiner Frau auf die Nordsee-Seite Schleswigs, die nach dem Krieg zu Dänemark gehören wird. Emil Nolde nimmt nun die Staatsangehörigkeit seiner Frau an, die er sein Leben lang behalten wird.

In den 1920er Jahren wird Emil Nolde einer der bekanntesten und erfolgreichsten deutschen Maler. Museen richten ihm große Ausstellungen aus und kaufen seine Werke an, ebenso die führenden Sammler der Weimarer Republik. Nolde wird Mitglied der Preußischen Akademie der Künste. Er gilt – und sieht sich selbst – als der urdeutsche, nordische Maler, der mit seiner kraftvollen Kunst die Malerei des frühen 20. Jahrhunderts prägt. Umso härter trifft ihn die Ablehnung durch die Nationalsozialisten.

Dem Stigma „entartet“ von 1937 folgt 1941 das Berufsverbot. Emil Nolde zieht sich in sein großes Haus in Seebüll zurück. Die Nachkriegszeit rehabilitiert den Maler und feiert seine expressiven und farbig leuchtenden Gemälde und Aquarelle. Er beeinflusst junge Künstler der Nachkriegsjahre und zeigt seine Kunst mehrfach auf der Biennale von Venedig sowie auf der documenta 1 in Kassel 1955. Wie wichtig seine Position in Deutschland angesehen wird, zeigt die posthume Berücksichtigung Emil Noldes bei den documenta-Ausstellungen 1959 und 1964.

Himmel trifft Meer

Aquarelle Emil Noldes vermitteln bis heute etwas vom Zauber des Augenblicks ihrer Entstehung. Es war dem Künstler ein Faszinosum, die Entwicklung der Farbe auf dem nassen Papier nur bedingt steuern zu können. War das Blatt nach der ersten Arbeitsphase getrocknet, konnte Emil Nolde dann mit souveränem Pinselstrich die grob angelegte Bildidee interpretierend hervorheben.

Aquarelle Emil Noldes vermitteln bis heute etwas vom Zauber des Augenblicks ihrer Entstehung.

So hat der Künstler auch bei dem vorliegenden Blatt gearbeitet. Viel Blau, auf der oberen Blatthälfte darüber verteiltes Violett und einige waagerechte Kumulationen in Gelb – am unteren Blattrand eine Schliere Umbra und ein wenig Türkis; mit diesen fünf wässrigen Farben hat Emil Nolde das Blatt zunächst fast völlig bedeckt.

Dann kommt der zweite Schöpfungsakt: Mit dunkelblauer Farbe zeichnet der Maler mit dem Pinsel Konturen auf das inzwischen getrocknete Papier. Eine einfache Linie wird zum Horizont – Himmel und Erde sind geschieden. Schwingende Schattenlinien umgeben die gelben Wolken. Einzeln gesetzte, kürzere Striche deuten die Wellen an, wodurch der Streifen Umbra klar zum Strand wird. Was nun die Meeresfläche ist, bekommt mit leichter, kalligraphischer Hand durch Linien eine Binnenzeichnung. Die vom Zufall gestalteten Farbränder, die auf die waagerechte weiße Zone treffen, wo das Papier unbemalt blieb, werden zum Wellenkamm akzentuiert, und das Weiß wird zum Schaum der ausrollenden Welle. Am Horizont ist gerade noch ein kleines Dampfschiff, als Idee in Dunkelblau, auszumachen. In der farbigen Harmonie von Himmel und Meer kommt dem menschlichen Sein bei Emil Nolde aber nur eine ganz unbedeutende Rolle zu.

Alexandra Bresges-Jung

16

FRANZ
RADZIWILL

1895 STROHHAUSEN/WESERMARSCH
1983 WILHELMSHAVEN

- **Entsteht in einer Zeit gegen alle Widerstände, in der der Künstler als „entartet“ verfeimt wird**
- **Besonders schönes Landschaftsbild, das Realismus mit Surrealismus verbindet und das Unheilvolle bereits andeutet**
- **Werke des Künstlers befinden sich in wichtigen öffentlichen Sammlungen u.a. im Museum Folkwang, Essen, in der Nationalgalerie, Berlin und im Lenbachhaus, München**

„Saarländische Landschaft“ (Saarlandschaft). 1937/40. Öl auf Leinwand. Auf Holz aufgezogen. 52 x 90,5 cm. Signiert und datiert links unten: Franz Radziwill 1940. Sowie verso betitelt und nochmals datiert: Saarländische Landschaft 1937. Hier zudem mit dem Stempel des Künstlers und seiner Werknummer. Modellrahmen.

Franz Radziwill schreibt 1937 in Briefen an Dr. W. Niemeyer mehrfach von einer Reise in die Eifel. Dabei kann er auch einen Abstecher in das Saarland gemacht haben. 1940 sind keine Reisen Radziwills belegt. Es liegt nahe, dass das Werk 1940 im Atelier des Künstlers vollendet wurde. Wir danken Herrn Prof. Dr. Dr. Presler für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:
- Privatbesitz
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 160, 1968, Lot 1142
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 206, 1975, Lot 1550
- Privatbesitz
- Villa Grisebach, Berlin, Auktion 18, 1991, Lot 42
- Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen:
- Staatliche Kunsthalle NBGK, Berlin 1981

Literatur:
- Firmenich, Andrea/Schulze, Rainer W.: Franz Radziwill, 1895 bis 1983 - Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, WVZ.-Nr. 490, Abb. (hier betitelt: Saarlandschaft)
- Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle NBGK, Berlin 1981, Kat.-Nr. 3
- Liste des Künstlers 4/284

€ 40.000 – 60.000
\$ 42.400 – 63.600



AUSSTELLUNG
HIMMEL UND ERDE.
RADZIWILLS
LANDSCHAFTEN
FRANZ RADZIWILL
HAUS, DANGAST
30.3.25 – 4.1.26



„Ich werde Maler“

Auffällig: Von erhöhtem Standort – dem Fenster eines Turms oder einer Burgterrasse – geht der Blick über eine reich gegliederte Landschaft bis hin zu fernen Bergen. Der fest gefugte Teil einer Mauer am linken Bildrand des Gemäldes stabilisiert eine Komposition, die geprägt ist von zahlreichen schräg ansteigenden Linien, die sich auftürmen und in die Tiefe führen. Rechts ein Gebäude in Aufsicht: Der Maler steht höher – er steht „darüber“.

„Saarlandschaft“: Ein typisches Werk des Malers, der in jenen großen Zusammenhängen denkt und arbeitet, die das menschliche Leben mit der Natur und ihrer Unendlichkeit verbinden. Immer hält er einen souveränen Abstand zu dem, was auf ihn einströmt. Eine letzte Unnahbarkeit umgibt ihn und ein nüchternes Urteilsvermögen in allem, was seinen Weg, seine Kunst, sein Leben betrifft, es gehört zu – wie er es nennt – „meinem Wesen“. Das beginnt, als er unversehrt aus dem Ersten Weltkrieg zurückkehrt und mit unerschütterlicher Gewissheit entscheidet: „Ich werde Maler!“ (mündliche Aussage des Künstlers)

Das wiederholt sich, als er 1935 seine Professur an der Düsseldorfer Akademie verliert und brotlos auf seine weltabgewandte „Halbinsel der Seligen“, Dangast, zurückkehrt. Damals schreibt er an seine Frau (1. Juli 1935): „Ich bin sehr ruhig und sage mir, wer kann wissen wofür dieses alles gut ist. [...] Wenn ich alles dieses übersehe und denke an mein früheres tief in der Malerei wurzelndes Leben, dann bin ich geneigt nicht gegen das Schicksal zu hadern, sondern ich bin innerlich dankbar.“ Prof. Dr. Eberhardt Schmidt, der 2019 eine präzise „Biografie“ vorlegt, spricht von: „... wiedergewonnener Freiheit, sich ganz seiner Malerei widmen zu können.“ Und zitiert: „Meine Düsseldorfer Zeit war die grausamste meines Lebens.“ (Franz Radziwill zit. nach Schmidt, Eberhard: Wohin in dieser Welt? Der Maler Franz Radziwill, Halle (Saale), 2019, S.159)

Und noch einmal diese Souveränität: Als 1972 seine Augen versagen und seine Hand keinen geraden Strich mehr ziehen kann, legt er den Pinsel aus der Hand. An einen Freund schreibt er: „Sorge und Last in der letzten Zeit bereiten mir meine Augen. Die wollen nicht mehr so recht und fabrizieren mir zu viel Spinnen.“

Und kurze Zeit später ergänzt er: „[...] vielleicht werde ich meinen schönen Beruf aufgeben müssen.“ (Ebd., S. 289) Schließlich lässt er seinen langjährigen Sammler und Freund Dr. med. Düser wissen: „Georg, achthundert Bilder sind genug!“

Neue Wirklichkeiten gestalten

„Saarlandschaft“: Das Gemälde entsteht in einer Zeit, die den Künstler in äußerste Bedrängnis, Verfolgung und quälende Nichtachtung verbannt: Als „entarteter“ Künstler gebrandmarkt, verliert er 275 Werke, verhöhnt in Ausstellungen, ignoriert in Katalogen und Pressetexten, beschlagnahmt, verurteilt, geradezu verurteilt: „Nicht einmal die Kranken der Psychiatrischen Klinik [...] kamen auf solch vollendet irrsinnige Ideen wie die Herrn Radziwill, Grosz, Kirchner, Nolde, Dix, Schmidt-Rottluff, Freundlich, Klee und Genossen!“ (Berliner Landeszeitung zit. nach Schmidt, Eberhard: Wohin in dieser Welt? Der Maler Franz Radziwill, Halle (Saale), 2019, S.192)

Was ihn in dieser persönlichen Gefahr aufrecht hält, ist die letzte Zugehörigkeit zu einer Welt, die nur er betreten kann; in die hinein niemand ihm folgen konnte. Gerhard Wietek schreibt später: Der „Kompromisslosigkeit seines Wesens stand allezeit die Fähigkeit gegenüber [...] neue Wirklichkeiten zu gestalten.“ (Gerhard Wietek zit. nach Wietek, Gerhard: Begegnungen mit Kunst und Künstlern, Neumünster 1983, S.164) So ist dieses Gemälde das Zeugnis jener Kraft, die mit unendlicher Souveränität die Kennzeichen großer Kunst gegen alle Widerstände in sich trägt.

Gerd Presler

17

WOLFGANG
MATTHEUER

1927 REICHENBACH/VOGTLAND
2004 LEIPZIG

- **Werk mit hoher Symbolkraft, den Wunsch nach Freiheit versinnbildlichend**
- **Die sich auffächernden Farben zaubern ein wunderbar flirrendes Farbenspiel**
- **In der für die Landschaften des Spätwerks typischen Darstellungsweise**

„Abendsonne hinter zwei Birken“. 1986.
Öl auf Hartfaser. 101×126 cm. Signiert,
datiert und betitelt verso oben rechts:
W. Mattheuer 1986/9 „Abendsonne
hinter zwei Birken“. Rahmen.

Provenienz:
- Galerie Brusberg, Berlin
- Unternehmenssammlung Deutschland
(1999 von Vorheriger erworben)

Literatur:
- Mattheuer, Wolfgang/Michels, Stefanie:
Wolfgang Mattheuer – Bilder als
Botschaft: Werkverzeichnis der
Gemälde 1950-2003, Leipzig 2007,
WVZ.-Nr. G86/10

€ 45.000 – 65.000
\$ 47.700 – 68.900



Inspiration Vogtland

Die idyllische hügelige Gegend rund um Wolfgang Mattheuers Heimatstadt Reichenbach im Vogtland, in der er 1927 geboren wird, prägt sich tief in seine Seele ein. So ist es nicht verwunderlich, dass Landschaftsdarstellungen ab den 1960er Jahren zu einem beliebten Sujet seiner Gemälde werden, auch wenn sie eher metaphorisch als topografisch zu verstehen sind. Sie veranschaulichen die Natur, sind aber vielmehr Spiegelbilder innerer wie gesellschaftlicher Zustände.

Die Leipziger Schule

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kann sich Mattheuer ganz der Kunst widmen. Mit 17 Jahren schließt er seine Ausbildung als Lithograph ab, wird dann jedoch eingezogen. Im Krieg wird er verletzt und gerät in Kriegsgefangenschaft, aus der ihm schließlich die Flucht gelingt. Von 1947 bis 1951 studiert er an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, an der er später auch lehren und nachfolgende Generationen inspirieren wird. Wolfgang Mattheuer wird neben Bernhard Heisig, Werner Tybke und Willi Sitte – gemeinsam oft auch „Viererbande“ genannt – zur „Alten Leipziger Schule“ gezählt. Dabei handelt es sich nicht um den Namen einer formierten Künstlergruppe, sondern um ein kunsthistorisches Label, da sie alle im selben Jahrzehnt geboren sind und in der ehemaligen DDR gewirkt haben. Mit diesen Künstlern beginnt eine Tradition, die sich in Leipzig fortsetzt und zeitgenössische Künstler wie Neo Rauch, Matthias Weischer, David Schnell, Tim Eitel oder Henriette Grahnert hervorbringt – die sogenannte „Neue Leipziger Schule“.

Mattheuers Werk reicht von Malerei über Grafik bis zur Bildhauerei, die seit 1971 Teil seines Oeuvres ist. Seine bekannteste Skulptur „Der Jahrhundertsritt“ entsteht 1984. Die Malerei bleibt jedoch sein wichtigstes Medium, in dem er neben den Landschaftsdarstellungen Masken, Fenster sowie mythologische Erzählungen, wie bspw. die Legenden von Sisyphos oder Ikarus als wiederkehrende Motive zeigt.

Der Künstler ist Teilnehmer an der documenta 6 in Kassel (1977) und der Biennale in Venedig (1984). Seine Werke befinden sich in zahlreichen Museen und Sammlungen.

Am 7. Oktober 1988, dem Nationalfeiertag der DDR, tritt Mattheuer aus der SED aus und beteiligt sich ab 1989 an den Leipziger Montagsdemonstrationen. Der Künstler stirbt 77-jährig am 7. April 2004 – an seinem Geburtstag. Die Zahl sieben, die in vielen Bildtitel auftaucht, wird so durch seinen Tod noch symbolhafter.



Abb. 1: Wolfgang Mattheuer. „Hinter den sieben Bergen“. 1973. Öl auf Hartfasser. 170 x 130cm. Museum der bildenden Künste Leipzig

Vorbote der Freiheit

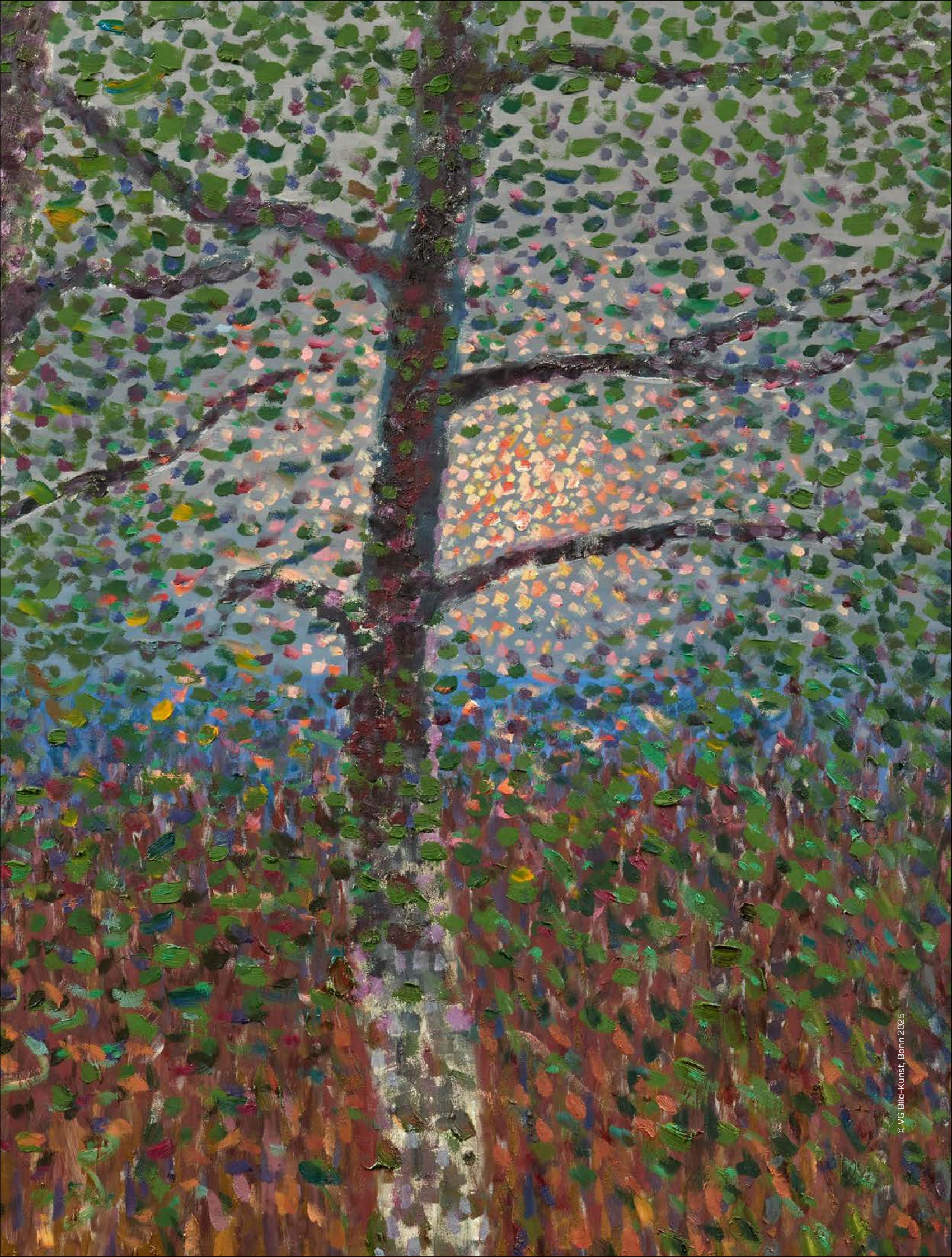
Die hier vorgestellte Arbeit entsteht 1986 und ist ebenfalls von hoher Symbolkraft. Die ihr innewohnende Hoffnung scheint die kommenden Ereignisse bereits (wünschend) vorauszuahnen. Das Gemälde zeigt zwei Birken vor einem nicht näher zu definierenden Feld, das sich in die Ferne erstreckt, abgelöst von einem bis zum Horizont reichenden schmalen blauen Streifen, der ein Gewässer darstellen könnte. Der Himmel verdunkelt sich hier bereits zum Abendhimmel. Zentral im oberen Bildabschnitt steht die Sonne, genauer: die „Abendsonne“, wie der Titel uns verrät.

Die beiden Birken sind derart angeschnitten, dass sie direkt vor den Betrachtenden stehen, diese fast schon personifizieren. Wie zwei sich Umarmende schauen sie – genau wie wir – in die Ferne.

Wir sehen einerseits in die Weite einer Landschaft und doch bleibt die Darstellung gleichzeitig flächig. Einem in vielfachen Farben geknüpften Vorhang gleich entfaltet sich ein abstraktes Flirren. Die Sonne taucht die Szenerie aus dem Hintergrund in ein besonderes Licht, welches die Farben auffächert, sie in pointillistischer Manier in Tupfen neben- und übereinander gesetzt zum Tanzen bringt. Ein zauberhaft vibrierendes Spiel aus Farben zieht uns fasziniert in seinen Bann.

Die durch das Licht in eine wunderbare Abendstimmung getauchte Darstellung strahlt eine spirituelle Kraft aus und zeugt von Mattheuers Bewunderung für Caspar David Friedrich. Die Sonne ist im Oeuvre des Künstlers aber immer auch als Symbol der Hoffnung zu verstehen –derart setzt der Künstler sie des Öfteren metaphorisch ein, vermehrt ab 1989/90. Auch die Wege, die sich häufig durch seine Bildwelten schlängeln untermauern die Zuversicht, denn sie führen nicht selten in Richtung des leuchtenden Gestirns. Die Straße in „Hinter den sieben Bergen“ aus dem Jahr 1973 (Abb. 1) führt direkt zur Freiheit. Anstatt des Himmelskörpers schwebt dort im Himmel die weibliche Verkörperung der Freiheit wie wir sie aus Delacroix' bekanntem Werk "Die Freiheit führt das Volk" kennen. Ist dies ein Traum oder Ironie? Oder könnte es Wirklichkeit werden?

Wie ein Hoffnungsschimmer wirkt somit auch die Abendsonne hinter den beiden Birken, die alles in ein optimistisches Licht voller Farben taucht. Die Realität ist im Begriff zu verschwimmen, sich aufzulösen, um sich voller Schönheit neu zusammenzusetzen. Wie ein Vorbote scheint das Gemälde die Freiheit herbeizusehen, die in nur wenigen Jahren nach Entstehung des Werks mit der Wende kommen wird.



© VG Bild-Kunst, Bonn 2025



18 PETER DOIG

1959 EDINBURGH

- **Autonome Arbeit des Neuerers der figurativen Malerei in verdichtetem Format**
- **Wichtige, zentrale Zwischenstufe innerhalb der „Camp Forestia“-Werkgruppe**
- **Überzeugende Arbeit mit der für Doig typischen emotionalen Intensität**

„Study For Camp Forestia II“. 1996. Öl auf Karton. 68,5 × 51 cm. Betitelt, datiert und zweifach signiert verso oben mittig: STUDY FOR CAMP FORESTIA II 1996 PeterDoig PETER M DOIG. Rahmen.

Provenienz:

- Contemporary Fine Arts, Berlin
- Bremer Landesbank (1996 vom Vorherigen erworben)

Literatur:

- Lohmüller, Matina/ Schmidt, Sabine Maria (Hrsg.): Augenblicke. Zeitgenössische Kunst der Norddeutschen Landesbank, Köln 2019, S. 54, Abb.

€ 300.000 – 500.000 | *

\$ 318.000 – 530.000 | *



Expertin Hilke Hendriksen
über die Werke von Peter Doig





Peter Doig: Künstler und Lehrer

Peter Doig ist aktuell einer der gefragtesten und auch einer der einflussreichsten britischen Gegenwarts-Künstler. In Edinburgh geboren, im karibischen Trinidad und in Kanada aufgewachsen, geht Doig als 20-Jähriger nach London, wo er bis 1983 an der St. Martin's School of Art Malerei studiert. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Montreal kehrt er nach London zurück und schließt das Studium an der Chelsea School of Art 1990 ab. Der Durchbruch gelingt dem jungen Maler 1991, als er den renommierten „Whitechapel Artist Prize“ erhält, der mit einer Einzelausstellung in der Whitechapel Art Gallery verbunden ist. 1994 ist Doig einer von vier Künstlern auf der Shortlist für den Turner-Preis, dem bedeutendsten britischen Kunst-Preis. Die von Peter Doig vertretene Position der figurativen Malerei, die immer eine Ungewissheit ausstrahlt, trifft genau den Nerv der Zeit. Seither zeigen die führenden Museen Europas, Kanadas und der USA das Werk Peter Doigs in ihren Sammlungen und in Einzelausstellungen. Von 2005 bis 2017 lehrt Peter Doig an der Düsseldorfer Kunstakademie. Heute lebt der Künstler mit seiner Familie überwiegend in Trinidad.



Abb. 1: Peter Doig, „Camp Forestia“, 1996, Pastell, 21 x 24 cm, Museum of Modern Art, New York

Camp Forestia: Ein Motiv von Bestand in Doigs Werk

Ein Foto eines in Seattle an einem See gelegenen Club-Hauses mit dem Namen „Camp Forestia“ wird für Peter Doig Mitte der 1990er Jahre, in einer entscheidenden Phase seiner künstlerischen Entwicklung, Ausgangspunkt für eine Serie von Arbeiten. In unterschiedlichen Formaten, Techniken und variierenden Bildausschnitten, aber



Abb. 2: Peter Doig, „Camp Forestia“, aus der Serie „Grasshopper“, 1997, Radierung, 45 x 56 cm

auch in verschiedenen Licht- und Farbstimmungen, setzt er die Silhouette des Hauses am See wie ein Regisseur immer wieder neu in Szene. Ein kleinformatiges Pastell („Camp Forestia“, 1996 – heute im Museum of Modern Art, New York) wirkt wie ein Close-up in warmen, herbstlichen Farben (Abb. 1). Es existieren sepiafarbene Versionen (Abb. 2) und auch eine großformatige Szenerie vor nachtschwarzem Hintergrund, die einen deutlich fernerer Betrachterstandpunkt einnehmen (Abb. 3). Auf ihnen erscheint das Haus freistehend in seiner Umgebung und auch die Reflexion im Wasser zeigt nahezu das komplette Gebäude. Die vorliegende Arbeit aus dem Jahr 1996 inszeniert dieses den Künstler fesselnde Motiv in einer wichtigen, die Serie verbindenden Perspektive.

Camp Forestia: Das geheimnisvolle Haus am See

Das Clubhaus „Camp Forestia“, ein weißes Gebäude mit rotem Dach und von Schlagläden gerahmten, dunklen Fenstern, spiegelt sich in der ruhigen Wasserfläche, die etwa das untere Drittel des Bildes einnimmt. Vor dem Haus auf einer unruhig gestalteten, grünen, als Grasstreifen benennbaren Fläche befindet sich eine schemenhaft erkennbare graue Gestalt. Über dem Haus steht ein türkisfarbener Himmel.

Dieses Gesamtmotiv scheint wenig aufregend und doch evoziert es beim Betrachter intensivste Emotionen. Die Verunsicherungen sind vielfältig: Die in dem grünen Grasstreifen verschwimmende Grenze zwischen der Realität und ihrer Reflexion im Wasser irritiert unmittelbar.

Die Grenze ist undeutlich, auch entspricht die Spiegelung der Realität nicht wirklich.

Die Gestalt auf dem Gras spiegelt sich gar nicht. Die Fenster des Hauses erscheinen im Wasserspiegel verändert und auch der Verlauf der Büsche entlang der Hauswand entspricht sich – in etwa, aber eben doch nicht ganz.

Die Gestalt vor dem Haus bleibt rätselhaft: Auf den ersten Blick könnte es sich ebenso gut um eine Person wie um eine Brunnen-Figur handeln; jede Assoziation ist zulässig. Ein Blick auf die Motiv-Genese und das Close-up im Pastell in New York (Abb. 1) klärt auf: Das Ausgangsfoto zeigte wohl eine auf einem Steg sitzende Person mit übergeschlagenen Beinen. Peter Doig hat den Bildausschnitt so gewählt, dass die Spiegelung des Hauses am unteren Bildrand stark beschnitten ist. Das Dach ist nicht zu sehen. So rückt die Reflexion ganz nah an den Betrachter heran. Der eigene Standort wird ungewiss. Und betrachtet man die Fenster der Veranda am linken Bildrand – erscheinen dort nicht schemenhafte Gestalten? Wie passen diese proportional zu der Figur vor dem Haus?

Und über allem steht eine blaue Farbfläche, die durch den lesbaren Pinselduktus ihre Funktion des „Als-ob-Himmels“ unterstreicht. In diesem Bild ist nichts, wie es scheint. Alles ist aber dichte Atmosphäre, die an das Innerste des Betrachters appelliert, die Verunsicherung auszuhalten und einen Standort zu finden.

Alexandra Bresges-Jung



Abb. 3: Peter Doig, „Camp Forestia“, 1996, Öl auf Leinwand, 170 x 170 cm

19 PETER DOIG

1959 EDINBURGH

- Eine mit der Biographie des wohl einflussreichsten britischen figurativen Künstlers eng verbundene Arbeit
- Aus der wichtigen „Concrete Cabin“-Werkgruppe, die für den Künstler selbst von zentraler Bedeutung ist

„Study for Concrete Cabin“. 1996. Öl auf Karton. 68,5 × 51 cm. Betitelt, datiert und zweifach signiert verso oben mittig: STUDY FOR CONCRETE CABIN 1996 Peter Doig Peter Doig. Rahmen.

Provenienz:

- Contemporary Fine Arts, Berlin
- Bremer Landesbank (1996 vom Vorherigen erworben)

Literatur:

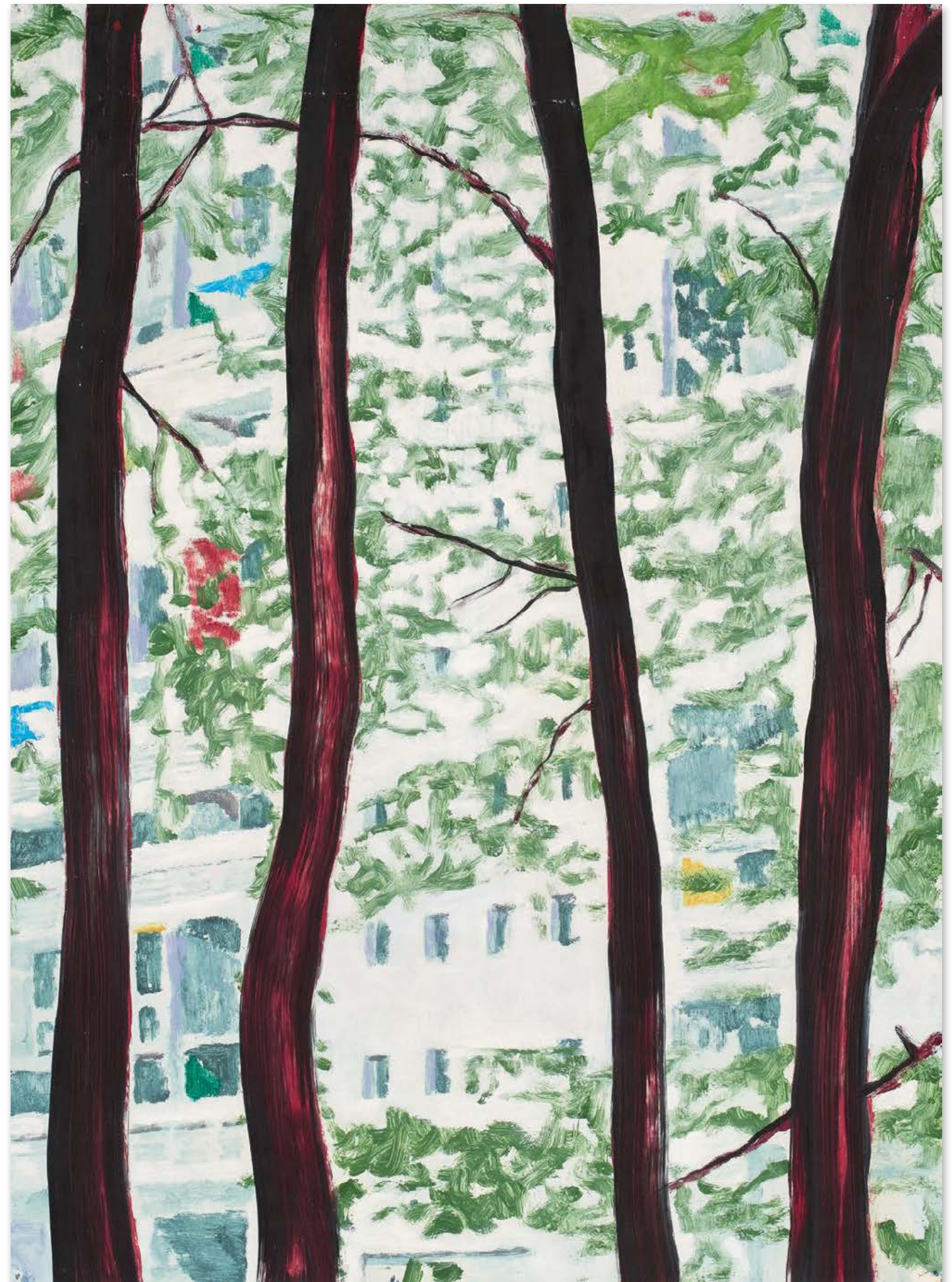
- Lohmüller, Matina/ Schmidt, Sabine Maria (Hrsg.): Augenblicke. Zeitgenössische Kunst der Norddeutschen Landesbank, Köln 2019, S. 53, Abb.

€ 160.000 – 240.000 | *

\$ 169.600 – 254.400 | *



Expertin Hilke Hendriksen
über die Werke von Peter Doig





Peter Doig trifft Le Corbusier: Die „Cité Radieuse“

1991 ist der 32-jährige Absolvent der Londoner „Chelsea School of Art“, Peter Doig, Teilnehmer einer außergewöhnlichen Aktion: Im französischen Briey-en-fôret findet sich eine internationale Gruppe von Künstlern und Architekten ein, um ein Hochhaus im Wald vor dem Verfall zu retten. Es handelt sich um die „Cité Radieuse“ (auch „Unité d'habitation de Briey“), die der visionäre Architekt Le Corbusier Mitte der 1950er Jahre geplant und bis 1961 errichtet hatte (Abb. 1). Der avantgardistische Bau wurde jedoch nur etwa 20 Jahre genutzt und erst nach einer etwa 10-jährigen Phase des „Dornröschen-Schlafs“ setzte sich die Idee durch, das aufgegebene Gebäude nicht zu zerstören, sondern zu erhalten und neu zu nutzen. Als Peter Doig zu der Rettungsaktion stößt, zieht ihn der brutalistische Beton-Bau, der zwischenzeitlich weiß gestrichen worden war, in seinen Bann. Doig fertigt Fotos und Filmaufnahmen von diesem Zeugnis menschlicher Kultur an, das, im Wald gelegen, von der Natur beinahe zurückerobert worden wäre. In einer für seinen künstlerischen Werdegang entscheidenden Phase zwischen 1991 und 1998 werden diese Dokumentationen Ausgangspunkt einer Reihe von eigenständigen Gemälden und Graphiken (Abb. 2). Sie alle thematisieren die Schwelle der Begegnung von Natur und Bauwerk, indem sie den Monumental-Bau hinter einem „Baum- und-Pflanze-Vorhang“ zeigen. Welche Bedeutung Peter Doig den „Concrete Cabin“-Werken selbst beimisst, wird darin deutlich, dass er diesen Arbeiten bei seiner ersten großen Retrospektive (2008/2009, London, Paris, Frankfurt) einen zentralen Raum zuweist.



Abb. 1: Le Corbusier, La Cité Radieuse, Briey

Schon 1994, als der Künstler es auf die Short-List des Turner-Preises schafft, stehen drei „Concrete Cabin“-Gemälde im Zentrum seiner Installation in der Tate Gallery.

Welche Bedeutung Peter Doig den „Concrete Cabin“-Werken selbst beimisst, wird darin deutlich, dass er diesen Arbeiten bei seiner ersten großen Retrospektive (2008/2009, London, Paris, Frankfurt) einen zentralen Raum zuweist.

Concrete Cabin: Die brutalistische „Hütte“ im Wald

Vier schlanke Baumstämme zerteilen gleichsam die vorliegende Arbeit in fünf Streifen, von denen der mittlere der breiteste ist und die beiden Randstreifen am schmalsten erscheinen. Der Blick-Ausschnitt auf die Hauptfassade der „Cité Radieuse“ füllt das Blatt-Format ganz aus: Weder Himmel noch Erde sind zu sehen.

Die Stämme und die wenigen Äste sind scharf konturiert. Die weiße Fassade mit den Akzenten in den Grundfarben Rot, Blau und Gelb erscheint dahinter unscharf und erinnert an ein überbelichtetes Foto. Gleichwertig ist das grüne Laub der Bäume optisch aufgelöst: Mit trockenem Pinselstrich gemalt, erscheint es als ein grünes



Abb. 2: Peter Doig, Concrete Cabin West Side, 1993, Öl auf Leinwand, 199,5 x 275 cm

Flirren in dem Raum zwischen den Stämmen und der strahlenden Fassade. In dem mittleren Streifen verwebt sich diese flimmernde Natur mit dem vertikalen Gestaltungselement der kleinteiligen Fenster-Struktur.

Die Baumstämme aber, die in dieser Lichtsituation tiefdunkel sein müssten, changieren von dunkelstem Braun bis zu hellem Rot und lassen partiell den Malgrund, das weiße Papier, durchscheinen. Oder handelt es sich auch hierbei um Reflexionen? Wird der vermeintlich verschattete Standort des Betrachters ebenfalls von starkem Licht durchflutet?

Peter Doig spielt in seinem Werk durchgängig mit Sehgewohnheiten und deren Brechung. Seine Motive bleiben ganz gegenständlich, er schafft aber durch starke Abstraktion und malerische Auflösung einen traumartigen Schwebezustand, den der Betrachter emotional füllen kann. Die für den Maler konkret erinnerbare Situation im nordfranzösischen Briey-en-fôret wird aus dem Kontext isoliert zu einem überzeitlichen Motiv. Das Laub der Bäume und die Struktur der Architektur verschwimmen zu einem gleichwertigen Muster, vor dem allein die kraftvollen Vertikalen Realität vermitteln.

Alexandra Bresges-Jung

20 PETER DOIG

1959 EDINBURGH

- **Typisches „Unschärfe“-Gemälde aus dem Wintersport Themenkreis**
- **Maximal gesteigerte Fokussierung auf den vom Künstler gewählten Motiv-Teil**
- **Aus der für seine Entwicklung sehr wichtigen Phase, Mitte der 1990er Jahre**

Olin MK IV. 1995. Öl auf Karton.
72,5 × 57,5 cm. Rahmen.

Provenienz:

- Contemporary Fine Arts, Berlin
- Bremer Landesbank (1995 vom Vorherigen erworben)

Literatur:

- Lohmüller, Matina/ Schmidt, Sabine Maria (Hrsg.): Augenblicke. Zeitgenössische Kunst der Norddeutschen Landesbank, Köln 2019, S. 55, Abb.

€ 160.000 – 240.000 | *

\$ 169.600 – 254.400 | *



Expertin Hilke Hendriksen
über die Werke von Peter Doig





Abb. 1: Peter Doig, Study for Olin MK IV, 1996, Öl auf Papier, 1996, 68 x 50cm

Die Motiv-Gruppe „Olin MK IV“
Peter Doigs vorliegende Arbeit „Olin MK IV“ ist Teil einer Motiv-Gruppe, die in den Jahren 1995/96 entsteht. Ebenso wie mehrere andere Werke, die diesen Titel tragen, ist auch „Olin MK IV“ ein autonomes Kunstwerk (Bsp.-Abb.1). Ein Teilmotiv anderer, großformatiger Gemälde wird in dieser Arbeit intensiv weiterentwickelt. Die Bezeichnung „Olin MK IV“ steht für den Markennamen und die Modellnummer eines hoch qualitätvollen und populären Skis der 1970er und 80er Jahre. Doig, der die prägenden Jahre seiner Jugend in Kanada verbrachte, ist selbst ein begeisterter Skifahrer und thematisiert den Wintersport in vielen seiner Arbeiten (u.a. „Ski-Jacket“, 1994; „Zermatt Serie“ 2020/21). Zwei großformatige „Olin MK IV“ Gemälde Peter Doigs (Bsp.-Abb. 2) zeigen ganz oder teilweise einen Skispringer, der hoch in der Luft schwebt. Seinen Kunstflug beobachtet vom Boden aus eine Person, die an einem Staketenzaun steht; über diesem Zaun hängt eine Jacke. Eine gelungene Schnappschuss-Fotografie war wohl Ausgangspunkt für diese Motivreihe. Wirken die beiden erwähnten Arbeiten in ihrer Farbigkeit und Unbeschwertheit wie ein Neuanfang in Doigs Schaffen, so ist das vorliegende Werk doch ganz charakteristisch für das Gesamt-Oeuvre des Malers, der die figurative Malerei seit den 1990er Jahren so intensiv beeinflusst.

Erinnerung und Wieder-erinnerung – ein roter Faden im Werk Peter Doigs
Ganz typisch für Peter Doigs Arbeit in Werkgruppen ist die Vorgehensweise, sich immer weiter auf einen Aspekt des Ausgangsmotivs zu fokussieren. Die hier vorgestellte Arbeit zeigt wohl den extremsten „Zoom“ der Varianten. Den spektakulären Skispringer des ursprünglichen Motivs hat der Künstler ganz aufgegeben. Die Konzentration ist auf die Person am Zaun gerichtet, die hier aber nunmehr als Schemen zu erkennen ist. Geschlecht und Alter der Figur sind völlig unklar. Steht sie selbst auf Skiern? Mit trockenem Pinsel hat Peter Doig verschiedenste Grüntöne – vom hellsten Pastellton bis zum dunkelsten Schwarz-Grün – auf den Malgrund gesetzt. Der eierschalenfarbige Karton ist jedoch in weiten Teilen nicht bemalt und liefert so den Grundton für diese Idee einer Schnee-Landschaft.
Die Kenntnis der anderen „Olin MK IV“-Werke ist hilfreich, um sich in der Darstellung zurechtzufinden und die Objekte zu benennen. Die Unschärfe und Zweidimensionalität der Malerei lässt an Schatten denken oder auch an eine visualisierte, unscharfe Erinnerung. Und damit greift diese nicht sehr großformatige Arbeit ein zentrales Thema des gesamten Oeuvres Peter Doigs auf: Erinnerung und Wieder-Erinnerung mit ihren Verlusten der Details, aber der Komprimierung von Atmosphäre.

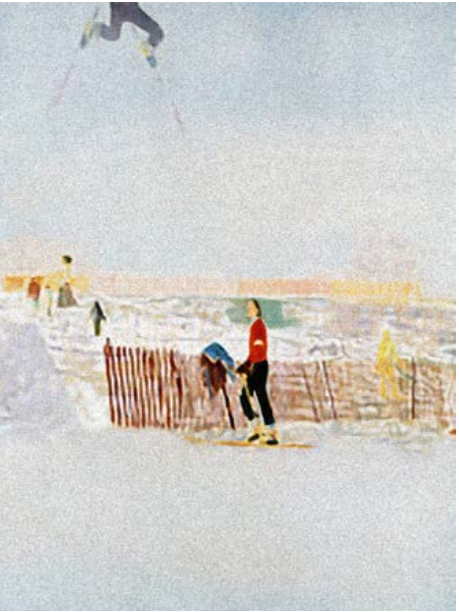


Abb. 2: Peter Doig, Olin MK IV, 1995, Öl auf Leinwand, 250 x 200cm

Die immer fortgeführte Reduktion, gleichsam das „Eindampfen“ eines Motivs führt Peter Doig in seinen Arbeiten hin zu einer atmosphärischen Verdichtung, die Emotionen im Betrachter zum Klingen bringen kann. Unter diesem Aspekt ist die vorliegende Arbeit „Olin MK IV“ im literarischen Sinn ein hoch romantisches Werk.
Alexandra Bresges-Jung

I often paint scenes with snow because snow somehow has this effect of drawing you inwards and is frequently used to suggest retrospection and nostalgia and make-believe

Peter Doig



**Art should
be an oasis:
a place or
refuge from
the hardness
of life.**

Fernando Botero

21 FERNANDO BOTERO

1932 MEDELLIN/KOLUMBIEN
2023 MONACO

- **Fernando Botero ist der weltweit bedeutendste und populärste südamerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts**
- **Erster Guss der kleinen Auflage von sechs Exemplaren in dieser Größe**
- **Bedeutungsvolles Werk aus dem frühen skulpturalen Oeuvre Boteros**

Hand. 1976. Bronze, braun patiniert.
88 × 50 × 38 cm. Signiert und nummeriert
verso unten mittig: Botero 1/6. Daneben
Gießerstempel: FONDERIA TESCONI
PIETRA SANTA. Ex. 1/6. Sockel.

Provenienz:

- Galerie Brusberg, Berlin
- Unternehmenssammlung Deutschland
(1999 von Vorheriger erworben)

Literatur:

- Vgl. Sullivan, Edward J.: Botero –
Sculpture, New York 1986, S. 73, Abb.

€ 100.000 – 150.000

\$ 106.000 – 159.000



Der kolumbianischste aller kolumbianischen Künstler

1956 malt der 24-jährige, kolumbianische Künstler Fernando Botero in Mexiko-City ein Stillleben mit Mandoline. Dieses Gemälde wird ihn selbst überraschen und seine Kunst nachhaltig verändern. Sein Talent hatte dem Autodidakten in seiner Heimat bereits Anerkennung am Kunstmarkt gebracht. Mit Einkünften aus Galerieverkäufen und dem Preisgeld für den zweiten Platz in einem nationalen Wettbewerb hatte er eine Europareise finanzieren können, die ihn unter anderem nach Madrid, Paris und Florenz führt. Dort hat der junge Maler die großen Museen besucht, sich selbst im Kopieren von Altmeistergemälden geschult und auch Kunstgeschichte studiert.

Nun, in der Entstehung dieses Stilllebens versucht Fernando Botero etwas Neues: Er legt das Schallloch der Mandoline extrem klein an, und ist selbst erstaunt, wie sehr die Form des Instruments durch die Verkleinerung eines Details an Volumen gewinnt. Botero entdeckt mit diesem Gemälde das Grundprinzip seines persönlichen Stils, des „Boterismo“, den er ab jetzt konsequent weiterentwickelt. Er überträgt diesen Effekt in der Folgezeit auf alle Figuren in seinen Gemälden. Nicht nur Menschen und Tiere, auch Pflanzen und Gegenstände gestaltet er mit zusätzlichem Volumen und reduziert zugleich deren Details.

Die von ihm geschaffene voluminöse Realität wird sein Markenzeichen mit Wiedererkennungseffekt. Eine große Mehrheit des Publikums reagiert begeistert. 1958 erlebt Fernando Botero seinen endgültigen Durchbruch: Er präsentiert seine erste Einzelausstellung in einer Galerie in den USA (Gres Gallery, Washington D.C.), erhält den ersten Preis beim „XI. Salón anual de artistas colombianos“ und vertritt sein Land auf der Biennale in Venedig. Botero unterrichtet an der Escuela de Bellas Artes in Bogota, zieht aber 1960 nach New York. Die prominentesten Sammlungen und Museen kaufen seine Gemälde – denn erst etwa 1964 wendet sich Fernando Botero zunächst nur gelegentlich der Skulptur zu. Nun kann sich das Volumen der Lebewesen und Objekte auch dreidimensional entfalten. Fernando Botero wird auch in Europa gefeiert: 1970 zeigen fünf deutsche

Museen eine große Retrospektive des Künstlers. 1973 zieht er nach Paris, reist aber jedes Jahr zu Besuchen nach Kolumbien. Er bezeichnet sich selbst als den kolumbianischsten aller kolumbianischen Künstler. Um die Mitte der 1970er Jahre konzentriert Fernando Botero sich zunehmend auf seine plastischen Werke, und dies verstärkt, seit er 1980 ein Atelier im italienischen Pietrasanta eingerichtet hat. In den 2000er Jahren nimmt Fernando Botero mit seinen Kunstwerken verstärkt politische Stellung, indem er die Gewalt in Kolumbien oder die Menschenrechtsverletzungen in Abu Ghraib thematisiert. Fernando Botero stirbt 2023 im Alter von 91 Jahren.



Abb. 1: Fernando Botero, Hand, Paseo della Castellana in Madrid

Fernandos Hand wird Boteros „Hand“

„Das war meine erste wichtige Skulptur. Die Inspiration für diese Skulptur nahm ich von der Hand der Nike von Samothrake im Louvre, aber sie stellt meine eigene Hand dar“ (Fernando Botero zit. nach Sullivan, Edward J.: Botero Sculpture, New York, 1986, S. 68). Dieses Zitat Boteros verdeutlicht zweierlei: Auch in den 1970er Jahren ist die klassische – hier antike – Kunst ein Fundus, aus dem der inzwischen gereifte und erfolgreiche Künstler schöpft, und: Botero nimmt seinen eigenen Körper nicht von der voluminösen Überführung in eine neue Realität aus.

Die Plastik seiner linken Hand führt Fernando Botero zunächst 1973 in kleinerem Maßstab aus. 1976 nimmt er diese Form in einer fast dreimal so großen Version wieder auf. Von den sechs Exemplaren, die in dieser Größe in Bronze gegossen wurden, können wir hier den ersten Guss vorstellen. In den 1990er Jahren hat der Künstler die Hand dann erneut vergrößert und als Außenskulptur konzipiert (heute u.a. auf dem Paseo della Castellana in Madrid, Abb. 1). Das Motiv der körperlosen Hand hat Fernando Botero in Variationen weiterverfolgt. 1977 formen Zeige- und Mittelfinger einer Plastik das „Victory“-Zeichen und in der Ausformung von 1981 halten eben diese Finger eine Zigarette. 25 Jahre nach der Schaffung der ersten Skulptur fertigt der Künstler zudem ein Gemälde der linken Hand.

Diese hier vorgestellte „Hand“ ist entspannt und absichtslos. Naturgemäß krümmen sich die Finger unterschiedlich stark in Richtung der Handfläche. Handballen und -gelenk sind die voluminösen Bereiche, in denen der „Boterismo“ deutlich sichtbar ist. Der Handballen ist so prall gerundet, dass die Assoziation mit einem Gesäß nicht zufällig ist.

Der Verzicht auf Details, wie das Fehlen der Hautfalten auf den Fingergelenken oder die nicht wirklich natürliche Position der Fingernägel, die so deutlich unterhalb der Fingerkuppen enden, betont unschwellig das Künstliche dieser Bronzehand. Gesteigert wird dieser Effekt durch die starke Verjüngung der Finger und durch die stark glänzende Oberfläche. Der Künstler hat hier nicht seine Hand als sein wichtiges, tägliches „Werkzeug“ porträtiert. Es ist vielmehr die Idee einer Hand in einer anderen Realität, auch wenn seine eigene Linke als Modell gedient haben mag. Isoliert und körperlos begegnet uns das so kommunikative Körperteil aber auch als pars pro toto für ein entspanntes und offenes Gegenüber.

Alexandra Bresges-Jung



22

WILLIAM NELSON COPLEY

1919 NEW YORK
1996 KEY WEST

- **Bisher selten publiziertes Schlüsselwerk der Pariser Jahre von William N. Copley**
- **Malerei an der Schnittstelle zwischen Surrealismus und Pop**
- **Eine versteckte Hommage an den belgischen Surrealisten René Magritte**

„Le Roi des Poivreaux“. 1957. Öl auf Leinwand. 114 × 161,5 cm. Betitelt, signiert und datiert verso unten rechts: LE ROI DES POIVREAU Cply 57. Rahmen.

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

Provenienz:
– Sammlung Hélène Anavi, Paris
– Sotheby's London, Auktion, 28.3.1984, Lot 68
– Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen:
– Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2010

Literatur:
– Ausst.-Kat. La Maison et l'Infini, Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2010, S. 72 u. 73, Abb.

€ 70.000 – 100.000
\$ 74.200 – 106.000

Ikonographie der französischen Bohème

William N. Copley malt „Le Roi des Poivreaux“ im Jahr 1957, als er noch in seinem Atelierhaus Longpont-sur-Orge bei Paris lebt, und seine Ikonographie ist in diesem Gemälde noch eindeutig europäisch geprägt. Das Bild wird von der Silhouette des ubiquitären Mannes in Anzug und Melone, mit dem Regenschirm in der Linken bestimmt, der auf einen großen, mit Parkettfußboden ausgestatteten Raum blickt, auf dem sich zahllose kleine nackte Blondinen tummeln. Eine Variante dieser Szene voller cartoonhafter kleiner Frauen, die sich vor dem Mann mit der Melone zeigen, ist ein Paravent mit dem Titel „Harem“ aus dem Jahr 1958 (Vgl. Celant, Germano (Hrsg.): William N. Copley, Mailand/Houston 2016, Abb. 232). Die Gestalt des Mannes, der die Szene beherrscht, ist das von René Magritte inspirierte Alter Ego des Künstlers – Melone, Anzug und Regenschirm sind seine feststehenden Attribute. In seinen Werken aus den Pariser Jahren finden sich zahllose Anspielungen und Verweise auf die Kultur und Lebensart im Frankreich der Belle Époque und der künstlerischen Bohème der vorletzten Jahrhundertwende, der sich Copley zugehörig fühlen will. Der Titel verweist darauf. Er lässt sich mit „Der König der Säufer“ übersetzen und enthält ein Wort aus dem Argot, das buchstäblich

„gepfeffert“ heißt, aber auch eine Umschreibung für einen Betrunkenen bzw. einen Säufer ist. Das Wort weckt sofort die Assoziationen an Werke wie Picassos „Absinthglas“, Degas' „Absinthtrinker“ usw. Copley ist in erster Linie vom Surrealismus inspiriert und hat in seiner Zeit als Galerist in Beverly Hills 1946 die Werke von Duchamp, Man Ray, Magritte, Max Ernst u. a. gezeigt und gesammelt, aber er ist auch inspiriert von der Kunst der Pariser Avantgarde insgesamt, die vom Impressionismus bis zum Kubismus und darüber hinaus reicht. Er ist seit Ende der 1940er Jahre mit zahlreichen Künstlerinnen und Künstlern eng befreundet und unterstützt sie sowohl ideell wie materiell. Seine Vorliebe für den Alkohol zeigt sich auch später in seinen Inspirationsquellen aus der amerikanischen Kultur – Dichter wie Robert W. Service oder der Filmkomiker W. C. Fields sind neben anderen auch starke Trinker, die den Alkoholismus in ihren Gedichten und Filmkomödien durchaus verherrlichen. Copleys Welt ist obsessiv, erotisch aufgeladen, hedonistisch und gleichzeitig von unschuldig-kindlicher Naivität geprägt. Er begreift Malerei als Poesie und kümmert sich nicht um technische Aspekte, das macht die Authentizität und anhaltende Frische seiner Malerei aus.

Eine Bildwelt zwischen Laster und Reue, gewürzt durch Raffinesse und Witz

„Le Roi des Poivreaux“ veranschaulicht die beiden zentralen Laster des Künstlers mit Witz und Ironie. Seine Charaktere – die nackten Schönheiten und der Mann im Fischgrät-Anzug bleiben anonym, denn sie verkörpern unser aller Streben nach Glück. Dahinter steht ein ernstes Bewusstsein der Sündhaftigkeit dieses Strebens (mit einem Augenzwinkern) und auch unserer Sterblichkeit. Aus der französischen Geschichte nimmt er sich daher auch die Guillotine als Motiv für die Bestrafung, die unweigerlich auf die Sünde folgt. In „Le Roi des Poivreaux“ ist es aber noch nicht so weit, der Protagonist beobachtet zunächst die Auswahl an Frauen, die sich ihm darbieten. Ein neues Abenteuer kann beginnen, das Gemälde markiert einen Eintritt in die eigenwillige Bildwelt von William N. Copley.

Das Bild befand sich lange in Privatbesitz und war bisher kaum bekannt. Es ist eine wesentliche Bereicherung des Frühwerks der Pariser Jahre im Werk von Copley.
Kay Heymer



23 WILLIAM NELSON COPLEY

1919 NEW YORK
1996 KEY WEST

- **William N. Copleys
Gemälde vereinen
Inspirationen aus
Surrealismus und
Pop Art zu einer
einzigartigen Bildwelt**
- **Copley – ein „Artist’s
artist“ par excellence**
- **Voyeurismus als
hohe Kunst**

Ohne Titel. 1969. Acryl auf Leinwand.
91×74 cm. Signiert und datiert unten
rechts: cply 69. Rahmen.

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

Provenienz:

- Nachlass des Künstlers
- David Nolan Gallery, New York
(Aufkleber)
- Galerie Manus Presse, Stuttgart/
Klaus Gerrit Frieze, Stuttgart (2006 von
Vorheriger erworben)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(von Vorheriger erworben)

Ausstellungen:

- Galerie Manus Presse/Klaus Gerrit
Frieze, Stuttgart 2006
- Galerie Klaus Gerrit Frieze,
Stuttgart 2009

Literatur:

- Ausst.-Kat. William N. Copley, Galerie
Manus Presse/Klaus Gerrit Frieze,
Stuttgart 2006, S. 17, Abb.
- Ausst.-Kat. William N. Copley, Among
Ourselves, Stuttgart 2009, Kat.-Nr. 33, Abb.

€ 50.000 – 70.000

\$ 53.000 – 74.200

Lustvoller Voyeurismus

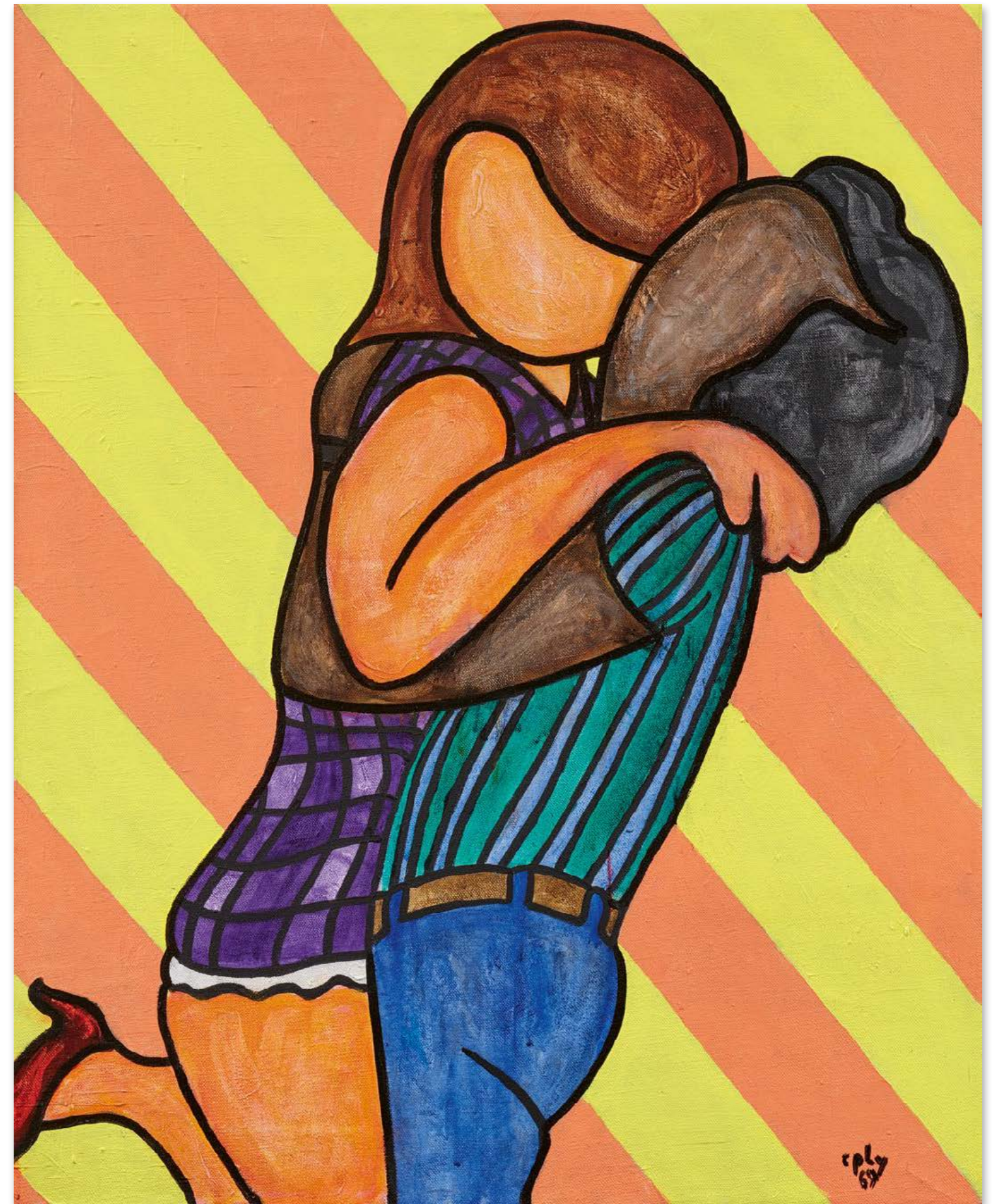
William Copley ist ein rastloser Voyeur.
Erotik ist eine der entscheidenden
Triebkräfte seiner Malerei, in der ein
nicht enden wollender Kampf der
Geschlechter mit humoristischen Mitteln
ausgetragen wird. Das unbetitelte
Gemälde von 1969 ist insofern ein
typisches Werk des Malers. Zu sehen ist
ein sich umarmendes Paar, wobei der
Mann – ungewöhnlich für Copley – kein
Alter Ego des Malers ist, sondern ein
anonymisierter Latin Lover, der ganz
in der Mode der späten 1960er Jahre
gestylt ist. Seine ebenfalls gesichtslose
Partnerin entblößt zwei Schlüsselreize,
die den Voyeurismus des Malers und
des Betrachters stimulieren – den
Saum ihres Unterkleides und einen
hochhackigen Schuh, den sie an ihrem
angewinkelten Bein trägt. Der Mann
könnte ihr in dieser Szene einen der
unsterblichen Aphorismen von Copley
ins Ohr raunen: „I’ll show you my Matisse
if you’ll take of your Braque.“

Für Copley war die Malerei nach dem Sex
die zweitbeste Sache, und seine Bilder
bestätigen diese Haltung durch ihre
eindeutige Zweideutigkeit und den Witz,
mit dem er seine lustvollen Episoden ins
Bild setzt.

Inspiration aus der Pop Art

Copley schafft in den Jahren 1968 und
1969 nur sehr wenige Gemälde, da sein
Leben in diesen Jahren von rastloser
Aktivität erfüllt ist; sein Privatleben ist
turbulent, sein großer Mentor Marcel
Duchamp ist 1968 verstorben, und er
hat 1967 das kurzlebige, wirtschaftlich
desaströse, aber künstlerisch
faszinierende Projekt „The Letter Edged
in Black Press“ verwirklicht, in dem er
sechs Mappenwerke mit Multiples von
über 70 Künstlerinnen und Künstlern
unter dem Titel „S. M. S.“ („Shit Must
Stop“) produziert hat. Die wenigen
Bilder des Jahres 1969 haben zumeist
das Thema des „Battle of the Sexes“ als
Motiv. Das Jahr 1969 ist ein Wendepunkt
im Werk des Künstlers – seine bislang
eher naive und unschuldig wirkende
Formensprache macht einer neuen
Direktheit und Deutlichkeit Platz, die
sich auch seiner Übersiedlung aus Paris
zurück nach New York und der damit
einhergehenden Beschäftigung mit der
amerikanischen Pop Art verdankt. Mit
seiner klaren Formensprache ist das
Gemälde „Ohne Titel“ eines der frühen
Werke Copleys in dieser für ihn neuen
Malweise, die er inzwischen mit den
technisch „schnelleren“ und leichter zu
nutzenden Acrylfarben ausführt. Ab
etwa 1972 werden seine Darstellungen
expliziter und er schafft eine Serie
von etwa 60 Zeichnungen und 60
Gemälden mit dem zusammenfassenden
Titel „X-Rated“. Das vorliegende
Gemälde bereitet mit seinem diskreten
Voyeurismus diese Werkgruppe vor.
Formal ist das Bild auch verwandt mit
der Werkgruppe der „Nouns“, in der
Copley einzelne Alltagsgegenstände
isoliert und vor einem ornamental
gestalteten Hintergrund präsentiert –
u. a. „Plough and Bed“, „Electric Chair“,
„Bicycle“ (1970). Das hier vorliegende
Werk „Ohne Titel“ präsentiert das Paar
vor einem Hintergrund aus kräftig
leuchtenden Schräglinien in Gelb und
Orange.

Das Gemälde stammt aus dem
Nachlass des Künstlers und wurde
erstmalig nach seinem Tod publiziert.
Kay Heymer



24
**CHRISTIAN
ROHLFS**

1849 NIENDORF
1938 HAGEN

- **Seit den 1950er Jahren in Familienbesitz**
- **Die Möglichkeiten der Farbe und die Bandbreite der künstlerischen Techniken hat Rohlfs in diesem musealen Werk voll ausgeschöpft**
- **Aus der Zeit von Rohlfs erstem Besuch in München und Bayern in dessen Zusammenhang diverse Gebirgslandschaften entstanden**

Gebirgsdorf. 1912. Öl auf Leinwand.
60 × 100 cm. Monogrammiert und datiert
unten rechts: CR 12. Rahmen.

Provenienz:
- Sammlung H. Commerell, Höfen/Enz
- Galerie Vömel, Düsseldorf
- Privatsammlung
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
- Vogt, Paul (Hrsg.): Christian Rohlfs
- Oeuvre Katalog der Gemälde,
Recklinghausen 1978, WVZ.-Nr. 516, Abb.

€ 60.000 – 80.000
\$ 63.600 – 84.800





Rohlfs Stilfindungen

Christian Rohlfs beeindruckt: Durch seine Malerei und durch seine biographische Entwicklung. Genau in der Mitte des 19. Jahrhunderts geboren, ist Christian Rohlfs acht Jahre älter als Lovis Corinth und nur vier Jahre jünger als Max Liebermann. Das ist die Generation, der er zuzurechnen ist. Heute ist Christian Rohlfs als einer der bedeutendsten Expressionisten weltweit bekannt. Die meisten Künstler dieser revolutionären Stilrichtung, die sich in Deutschland nach 1900 entwickelte, waren etwa 30 Jahre jünger als Rohlfs.

Christian Rohlfs ist der Sohn eines norddeutschen Kleinbauern. Als der 14-jährige Junge sich wegen einer Verletzung seines Beines lange schonen muss, versorgt der Arzt ihn mit Zeichenmaterial. Sein Talent wird sichtbar und durch die Förderung und über die Kontakte des Arztes gelangt Christian Rohlfs 1870 zu einem Freiplatz an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar. Medizinische Probleme mit dem bereits erkrankten rechten Bein führen zu einer Amputation, was seine akademische Ausbildung mit Schwerpunkt auf naturalistische Darstellungen, Historien- und Genrethemen verlängert. Allerdings wird seine lockere, das Licht betonende Malweise an der Akademie zu jener Zeit noch kritisch gesehen. 1884 beendet Christian Rohlfs sein Studium und bleibt als freier Künstler in Weimar. Seine Werke – überwiegend Landschaften – sind impressionistisch und werden von den Kritikern geschätzt. Christian Rohlfs gilt als Vertreter der „deutschen Modernen“ (Vogt, Paul: Christian Rohlfs. Recklinghausen 1978, S. 13). Die Stadt Weimar ist keine Provinz; auch hier werden Werke französischer Impressionisten gezeigt, die Christian Rohlfs in seiner künstlerischen Entwicklung bestärken.

Vermutlich während eines langen Aufenthaltes in Berlin 1895, lernt der Maler den belgischen Architekten Henry van de Velde kennen. Van de Velde, der wenig später für die Kunstentwicklung in Weimar so wichtig werden wird, bringt Christian Rohlfs 1900 in Kontakt mit dem Hagener Sammler und Mäzen Karl Ernst Osthaus. Der Belgier berät Osthaus bei dessen Planung eines Museums, entwirft die Innenausstattung und gibt dem Sammler entscheidende Impulse hinsichtlich der Internationalität und

Aktualität der Sammlung des neuen Folkwang-Museums. Karl Ernst Osthaus lädt Christian Rohlfs 1901 nach Hagen ein, wo er an der Folkwang-Schule die Leitung der Malklasse übernehmen soll. In Hagen macht Christian Rohlfs einen Entwicklungssprung hin zum „dramatischen Impressionismus“, wie Ernst-Ludwig Kirchner die sich parallel entwickelnde expressive Kunst der „Brücke“-Gruppe bezeichnet. Farbe wird zum Bedeutungsträger an sich, wird Träger von Emotion und Atmosphäre, bleibt bei Rohlfs aber immer dem Motiv zugeordnet. Der Künstler Christian Rohlfs wird nach seiner stilistischen Wandlung noch einmal anders wahrgenommen und vernetzt sich intensiver im Kunstbetrieb. Er freundet sich mit Emil Nolde an, mit dem er auch eine ähnliche Herkunft teilt. Die beiden prominenten Maler arbeiten teilweise zusammen. Christian Rohlfs trägt den Titel Professor, ist Mitglied der Neuen Sezession und des Sonderbundes, wird Ehrenbürger der Stadt Hagen und Mitglied der Preußischen Akademie der Künste in Berlin. Als erstem lebenden Künstler wird ihm 1929 ein eigenes Museum gewidmet. Dass die Nationalsozialisten auch seine Werke als „entartet“ diffamieren und ihm Malverbot erteilen, erlebt der Künstler, der auf ein so reiches Lebenswerk zurückblicken kann, nur kurz. Christian Rohlfs stirbt 1938 in seinem Hagener Atelier.

Eine Landschaft – fast ungegenständlich

Drei Berge überragen ein miniaturhaft und ganz summarisch dargestelltes Dorf, genauer eine Kirche und drei Häuser. Etwas entfernt, ebenso weiß wie die Gebäude des Dorfes gibt es zwei weitere nicht benennbare Objekte, vielleicht Ställe? Die menschliche Ansiedlung dient als Maßstab und Kontrast vor dem Felsmassiv, unter weißem Himmel; sie ist umgeben von der dunkelsten Zone des Bildes, dem Schatten im Grund des Tals. Christian Rohlfs hat in diesem Bild gespielt, experimentiert, gearbeitet. Er hat das rote Pigment, anders als meist, hier nicht deskriptiv eingesetzt. Das Blutrot, das er in all seinen Schattierungen, aber vor allem auch in allen Texturen einsetzt, beschreibt hier kein Alpenglühen. Die Berghänge oberhalb des Talschattens erscheinen Blau, mit transparentem und deckendem Weiß akzentuiert. Aber wie der Maler

hier die Möglichkeiten der Farbe auslotet, ist grandios, wirkt stellenweise informell. Als Vordergrund wird das rote Pigment deckend eingesetzt, ist aber mit rhythmischem, waagerechtem, zum rechten Rand hin schräg aufsteigendem Strich aufgetragen und lässt dazwischen partiell die Leinwand durchschimmern. Anders der Mittelgrund: Das transparente Rot baut sich in kurzen Pinselstrichen vertikal auf. Dabei hat Rohlfs die Farbe dick, fast braun wirkend aufgetragen und dann weggenommen, wodurch eine lebendige, plastisch wirkende Oberfläche entsteht. Da wird gekratzt, gespachtelt, alles ist erlaubt. Der Himmel, Grau-Weiß, lässt den Pinselstrich erkennen. Ihn hat der Maler nach den Berggipfeln gemalt; in diesem Bild gibt der Himmel den Bergen die Kontur. Paul Vogt schreibt im Werkverzeichnis der Gemälde Christian Rohlfs vom „ungewöhnliche(n) Charakter seiner Bergbilder. Es handelt sich meistens um dieselben Motive, die nicht herkömmlich aufgefasst sind, weil der Maler sie nicht gegenständlich auffasste, sondern in ihnen die Variationsbreite seiner künstlerischen Mittel erprobte. [...] manchmal – und das sind die besten Arbeiten – existieren [die Berge] nur noch als weitgehend abstrahierte Farbformen, in denen kontrastreiche, leuchtende Töne dominieren. Hier hat Rohlfs Gegenstandsunabhängigkeit durch eine rein optisch begründete Abstraktion erreicht, die ihn unmittelbar in die Nachbarschaft der zeitaktuellen internationalen Bestrebungen rückte“ (Ebd. S. 17).

Dieses Gemälde lädt ein, mit den Augen darin spazieren zu gehen, die Handschrift des Malers zu erforschen und seine Experimentierfreudigkeit im gereiften Alter von 62 Jahren zu genießen. Es ist ein ungeheuer modernes Stück Malerei aus dem Jahr 1912.

Alexandra Bresges-Jung

25 FRANZ RADZIWILL

1895 STROHHAUSEN/WESERMARSCH
1983 WILHELMSHAVEN

- **Gemälde von singulärer Qualität im Oeuvre des Künstlers**
- **Die ungewöhnlich freie und schwungvolle Strichführung entfaltet eine betörende Sogwirkung**
- **Frühes Landschaftsbild, das die Nähe zum Expressionismus zeigt**

Landschaft mit Gebirge (Hohes Elbufer bei Blankenese). 1921/22. Öl auf Leinwand. 80 × 86 cm. Monogrammiert unten rechts: FR. Modellrahmen.

Dargestellt ist das Hohe Elbufer bei Blankenese, ein Motiv, das der Künstler bereits auf einem Aquarell zeigt und dort benennt (WVZ. Seeba Nr. 2136). Verso das Gemälde „Fünf Personen im Café“ von 1922.

Provenienz:

- Galerie Stangl, München
- Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen:

- Galerie Nierendorf, Berlin 1980
- Kunsthalle Emden, 2011
- Franz Radziwill Haus, Dangast 2020

Literatur:

- Firmenich, Andrea/Schulze, Rainer W.: Franz Radziwill, 1895 bis 1983 – Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, WVZ.-Nr. 108 und 115, Abb.
- Vgl. Seeba, Wilfried: Franz Radziwill, 1895-1983, Werkverzeichnis der Aquarelle, Zeichnungen und bemalten Postkarten, Oldenburg 2006, WVZ.-Nr. 2136, Abb.
- Ausst.-Kat. Galerie Nierendorf, Berlin 1980, Kat.-Nr. 541, Abb.
- Ausst.-Kat. Franz Radziwill – Meisterwerke aus privaten Sammlungen, Kunsthalle Emden, 2011, o. Kat.-Nr., S. 42, Abb.
- Ausst.-Kat. Franz Radziwill – Inszenierte Bildräume, Franz Radziwill Haus, Dangast 2020, Kat.-Nr. 5, S. 66, Abb.

€ 60.000 – 80.000

\$ 63.600 – 84.800



AUSSTELLUNG
HIMMEL UND ERDE.
RADZIWILLS
LANDSCHAFTEN
FRANZ RADZIWILL
HAUS, DANGAST
30.3.25 – 4.1.26



Franz Radziwill und Dr. Wilhelm Niemeyer

Zu diesem Gemälde gibt es eine aufschlussreiche Äußerung des Malers. Im März 1922 (1921?) schrieb er an den Hamburger Kunsthistoriker Dr. Wilhelm Niemeyer: „Ich quälte mich dieser Tage mit einer Landschaft aus Blankenese ab die mich auf unserem Ausflug mächtig angegriffen hat: die schwarzen Berge oben, unten weißer Schnee mit leichtem Ockersand ins Wasser laufend. Sie muß vor dem ersten Frühling fertig werden sonst geht mir in der Luft viel verloren. [...] Meine Bilder werden jetzt immer einfacher und strenger und glaube hiermit den inneren Kern des Lebens zu finden.“ (Franz Radziwill zit. nach Wietek; Gerhard: Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer, Dokumente einer Freundschaft, Oldenburg 1990, S.70) Der gemeinsame Ausflug in das vom Stadtkern Hamburgs etwa 15 km entfernte, direkt an der Elbe liegende Blankenese fand Form und Farbe in Zeichnungen (Abb.1) und in diesem Gemälde von singulärer Qualität. Der gelehrte Freund hat die im Maler ungeheuer heftig aufbrechende schöpferische Energie, seine innere Glut, sein Feuer erlebt, unmittelbar und unaufhaltsam: „Selten ist es geschehen, daß ein junger Künstler so sicher und leicht den Weg zu sich und seinem Schaffen fand wie Franz Radziwill. [...] Radziwill hat die Uranlage des wahren Malers, daß ihm Farben nicht Darstellungsmittel sind, sondern das eigenste tiefe Leben der Dinge selbst.“ (Wilhelm Niemeyer zit. nach „Über den Maler Franz Radziwill“, in: Kündigung I, 3, 1921)



Abb. 1: Franz Radziwill, Hohes Elbufer bei Blankenese, Wasserfarben auf Papier, 1921-22

So versammelt sich in diesem Gemälde viel von dem, was den gerade 26-jährigen ausmacht. Für Dr. Wilhelm Niemeyer war Radziwill „Repräsentant einer neuen Generation der Schaffenden.“ (Ebd.) Schon bald hingen im Hause des Gelehrten acht Gemälde von ihm. Und auch die Hamburger „Brücke“-Passiv-Mitglieder griffen zu. Ein Dokument aus dem Jahre 1924 hält fest, wie viele seiner Gemälde sich in ihren Sammlungen befanden: 27. „Hamburg ist“, so Franz Radziwills Resümee, „die Stadt meines Aufstieges als Maler“, auf: presler.de) In diesem Umfeld entstand ein Plan, ein kühner Plan: Die „Brücke“ – am 27. Mai 1913 zerbrochen – sollte, musste fortgesetzt werden! Und tatsächlich schlossen sie sich erneut zusammen: Hamburger Passiv-Mitglieder (darunter Dr. Rosa Schapire und Dr. Wilhelm Niemeyer, der Oldenburger Jurist Dr. Ernst Beyersdorff), Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff – und Franz Radziwill. Ihr neuer Name: „Künstlergruppe UFER“ (Ebd.). Schon bald zog das jüngste Mitglied auf Bitte und Rat von Karl Schmidt-Rottluff an den Jadebusen: „Franz, ich bin früher viel in Dangast gewesen. Das ist was für Dich!“ (mündliche Aussage des Künstlers)

Landschaft mit Gebirge (Hohes Elbufer bei Blankenese)

In der Weite einer flachen, offenen Landschaft unter einem unendlichen Himmel, hineingenommen in die ewigen Rhythmen der Gezeiten aus Ebbe und Flut werden seine Bilder immer einfacher, großzügiger, immer elementarer. Solche Spuren seines nun nur ihm gehörenden Daseins finden sich in diesem Gemälde: Sie führen, wie er selbst schreibt: „in den inneren Kern des Lebens.“ (Franz Radziwill zit. nach Wietek; Gerhard: Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer, Dokumente einer Freundschaft, Oldenburg 1990, S.70) Die Rückseite trägt ein überraschendes Werk: In den von Not geplagten Nachkriegsjahren kommt es des Öfteren dazu, dass Malerinnen und Maler ihre kostbare Leinwand beidseitig nutzen. So auch hier: Nach Art eines Interieurs versammeln sich fünf Personen – vier namenlose, gesichtslose Frauen und ein Mann – wie aus den Bildwelten Karl Schmidt-Rottluffs entstieg.

Im Hintergrund rechts ein Landschaftsbild mit liegendem Akt vor einer Gebirgslandschaft, über der ein Clown aus der Märchenwelt Marc Chagalls seinen unbeschwerten, heiteren Tanz aufführt. (Abb.2) Gerd Presler



Abb. 2: Rückseite: Fünf Personen im Café. 1922.

26

ERNST
WILHELM
NAY

1902 BERLIN
1968 KÖLN

- **Das Werk war Teil der wichtigen Retrospektive zum 100. Geburtstag 2002**
- **Eines der seltenen Gemälde aus des Künstlers Zeit in Frankreich während des Zweiten Weltkrieges**
- **Dynamisches Werk, das vor allem durch seine kräftigen Farben und ineinander verschlungenen Formen besticht**

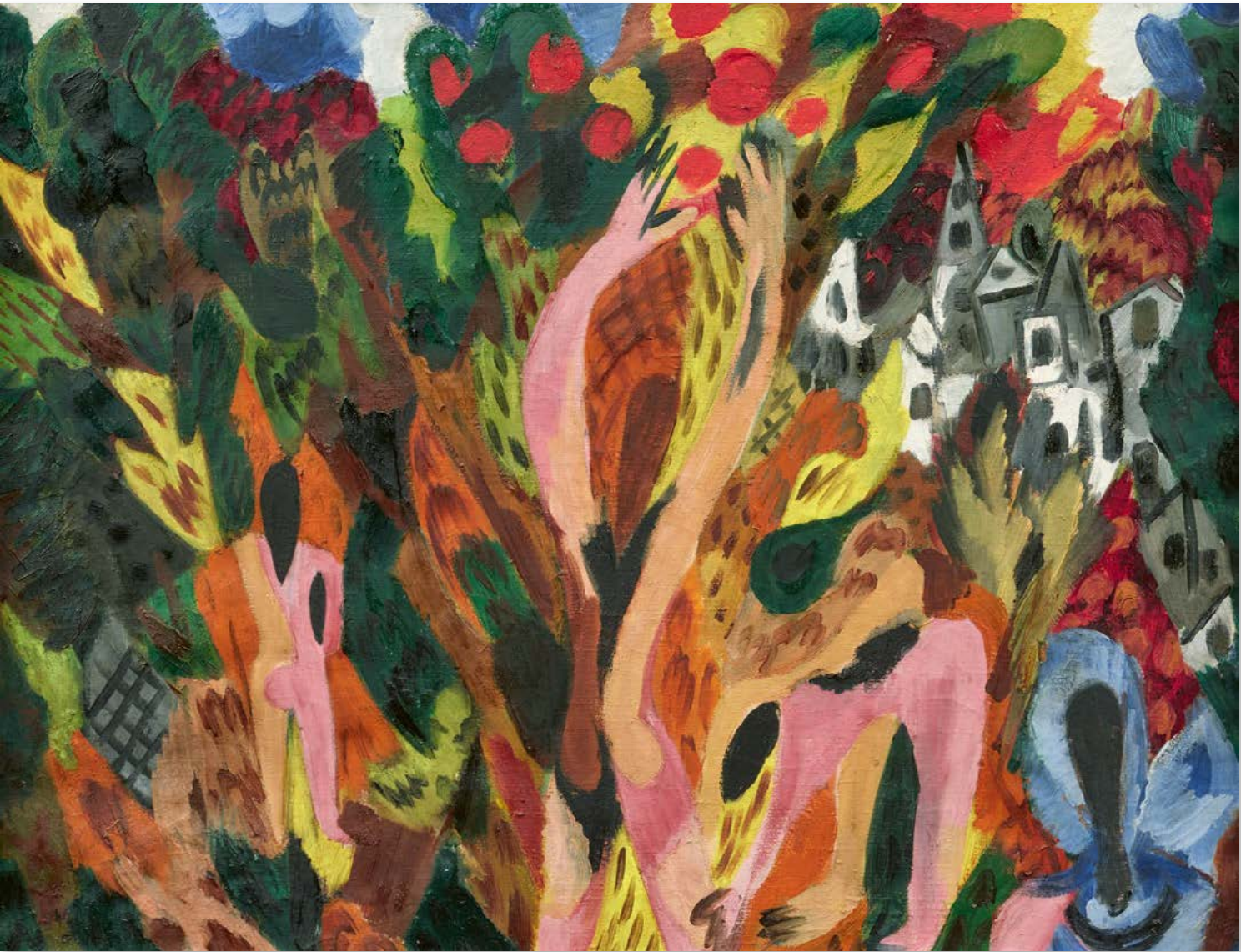
Herbst. 1940. Öl auf Leinwand.
88 × 115 cm. Signiert unten links: E W Nay.
Zudem signiert, datiert und bezeichnet
verso auf dem Keilrahmen: E W Nay
1940 Herbst 33 sowie auf der Leinwand:
Nay 1940 33. Zudem mehrfach auf
dem Keilrahmen mit der Nummer 33
bezeichnet. Modellrahmen.

Provenienz:
- Sammlung Dr. Fritz von Borries,
Bad Schwartau
- Privatsammlung Berlin

Ausstellungen:
- Kunstverein Hamburg, 1947, Kat.-Nr. 22
- Overbeck-Gesellschaft,
Lübeck 1947, Kat.-Nr. 22
- Kestner Gesellschaft, Hannover 1950
- Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1953
- Kunstverein Bremen, 1953
- Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung,
München 2002
- Kunstmuseum Bonn, 2002/03

Literatur:
- Ernst Wilhelm Nay Stiftung (Hrsg.):
Werkverzeichnis – www.nay.aps-info.de,
WVZ.-Nr. CR 285
(letzter Zugriff 26.03.2025)
- Scheibler, Aurel: Ernst Wilhelm Nay –
Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. I
1922-1951, Köln 1990, WVZ.-Nr. 285, Abb.
- Ausst.-Kat. Ernst Wilhelm Nay, Kestner
Gesellschaft, Hannover 1950, Kat.-Nr. 24
- Ausst.-Kat. E. W. Nay, Variationen
1935-1968, Retrospektive zum 100.
Geburtstag, Kunsthalle der Hypo-
Kulturstiftung/Kunstmuseum Bonn,
Köln 2002, Kat.-Nr. A27, S. 97, S. 210, Abb.
- Weltzien, Friedrich: E. W. Nay – Figur
und Körperbild, Kunst und Kunsttheorie
der vierziger Jahre, Berlin 2003, S. 137

€ 80.000 – 120.000
\$ 84.800 – 127.200



**Die Frankreich-Bilder
E.W. Nays**

Ernst Wilhelm Nays Leben und künstlerische Entwicklung wird Zeit seines Lebens stark von gesellschaftlichen Umbrüchen geprägt. Vor allem der Zweite Weltkrieg bedeutet für ihn eine heftige Zäsur. Mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten 1933 verschlechtert sich seine Situation drastisch. Seine Werke werden als „entartete“ Kunst diffamiert, er erhält Ausstellungs- und Malverbot. Trotzdem setzt Nay seine Arbeit fort, wenn auch unter schwierigen Bedingungen. 1940 wird er schließlich als Infanteriesoldat in Südfrankreich stationiert. Ab 1942 arbeitet er in Le Mans als Kartenzeichner. Hier findet er eine Idylle, ein Stück Freiheit in einer Welt voller Verbote und menschlicher Abgründe. Der Amateurbildhauer Pierre de Térouanne stellt Nay sein Atelier zur Verfügung, wodurch er einige Werke schaffen kann.

Dank seines Freundes und Sammlers Hans Lühdorf sind die Werke dieser Zeit in Frankreich in Listen dokumentiert, insgesamt sind 49 Gemälde zwischen 1940 und 1944 verzeichnet. Nay selbst beschreibt sie wie folgt: „Jene Bilder aus dem Krieg waren eigentlich etwas Einmaliges in meiner Kunst.“



Ernst Wilhelm Nay im Atelier

Sie waren aus persönlichen Erlebnissen entstanden, an die ich mich klammerte, da ich alles andere nicht verstehen konnte, eine Konstellation, die es in meiner Kunst sonst nie gab.“ (Ernst Wilhelm Nay zit. nach Scheibler, Aurel: Ernst Wilhelm Nay – Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. I 1922-1951, Köln 1990, S. 198) Die Werke sind von einer Zweideutigkeit geprägt: Nay, zerrissen von der Schönheit Frankreichs, den freundlichen Begegnungen einerseits und der Grausamkeit des Kriegs andererseits, verarbeitet diesen Konflikt in seiner Kunst.

„Herbst“- ein Fest der Sinne

Das hier vorgestellte Werk „Herbst“ von 1940 ist eines dieser seltenen Ölgemälde aus Frankreich, noch bevor er nach Le Mans kam. „Herbst“ entfaltet eine farbgewaltige, bewegte Vision der herbstlichen Natur. Die Bildfläche wird von intensiven, warmen Farben wie Rot, Orange, Braun und Gelb beherrscht, die von dunklen Grüntönen und vereinzelten kühlen Akzenten in Blau und Weiß durchbrochen werden. In der Komposition verzichtet Nay auf eine Zentralperspektive, stattdessen fluten rhythmische Bewegungen und verschlungene Formen die Leinwand. Auf den ersten Blick schlägt dem Betrachtenden ein unentwirrbares Durcheinander von Formen und Farben entgegen. Bei genauerer Betrachtung lassen sich ovale Köpfe, die grob vereinfachten Hände und Füße der rosa und fleischfarbenen Figuren erkennen, die sich zu bücken, zu tanzen oder zu strecken scheinen. Sie scheinen mit den Bäumen, der sie umgebenden Stadt und dem Licht der abendlichen Sonne zu verschmelzen. Die Zwischenräume füllt Nay mit einfachen Gitterlinien, ein Stilmittel, welches er sich in den kommenden Jahren zunehmend zu eigen machen wird.

Nay versteht den Herbst nicht als bloßes Naturereignis, sondern als existenziellen Moment von Verwandlung und Vergänglichkeit. Die Verschmelzung der Formen deuten auf eine spirituelle Verbindung von Mensch und Natur hin, eine Symbiose, die den unaufhaltsamen Kreislauf des Lebens feiert. Darüber hinaus kann die Kombination der unterschiedlichen Gelb- und Rottöne, die hauptsächlich entlang der Bildmitte vertikal vorkommen, eine Assoziation mit einem Flammenmeer wecken.

So wird je nach Auslegung aus einem herbstlichen Sonnenuntergang schnell eine brennende Stadt, aus ausgelassen tanzenden Frauenfiguren werden aufgelöst umherirrende Gestalten. In dieser Lesart bekommt das Gemälde etwas Bedrohliches. Die Tragödie des Kriegs schwebt über Allem, brennende Städte sind unveränderlich Teil eines Lebens, wie auch der Wechsel der Jahreszeiten. „Herbst“ ist somit mehr als eine Darstellung der Jahreszeit. Es ist ein emotional aufgeladenes, symbolisches Bild des Lebens selbst – voller Bewegung, voller Wandel und voller unbändiger Kraft.

**Jene Bilder
aus dem Krieg
waren eigentlich
etwas Einmaliges
in meiner Kunst.
Sie waren aus
persönlichen
Erlebnissen
entstanden,
an die ich mich
klammerte, da
ich alles andere
nicht verstehen
konnte, eine Kon-
stellation, die es
in meiner Kunst
sonst nie gab.**

Ernst Wilhelm Nay



© Ernst Wilhelm Nay Stiftung Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

27

PAUL KLEE

1879 MÜNCHENBUCHSEE
1940 MURALTO/ TESSIN

- **Farbfrisches Blatt aus dem letzten Lebensjahr des Künstlers**
- **Stilistisch besonders typische Arbeit, die lange im Besitz der Erben des Künstlers blieb**
- **Beeindruckende Ausstellungshistorie**

„Die Eule wusste es“. 1940.
Kleisterfarben auf Simili-Japan, Marke
Bambou Japon Leysse. Auf Karton
montiert. 20,5×29 cm. Signiert oben
links in der Arbeit: Klee. Auf dem
Unterlagekarton unten links datiert,
bezeichnet und betitelt: 1940 K10 Die
Eule wusste es. Modellrahmen. Im
Rahmen beschrieben.

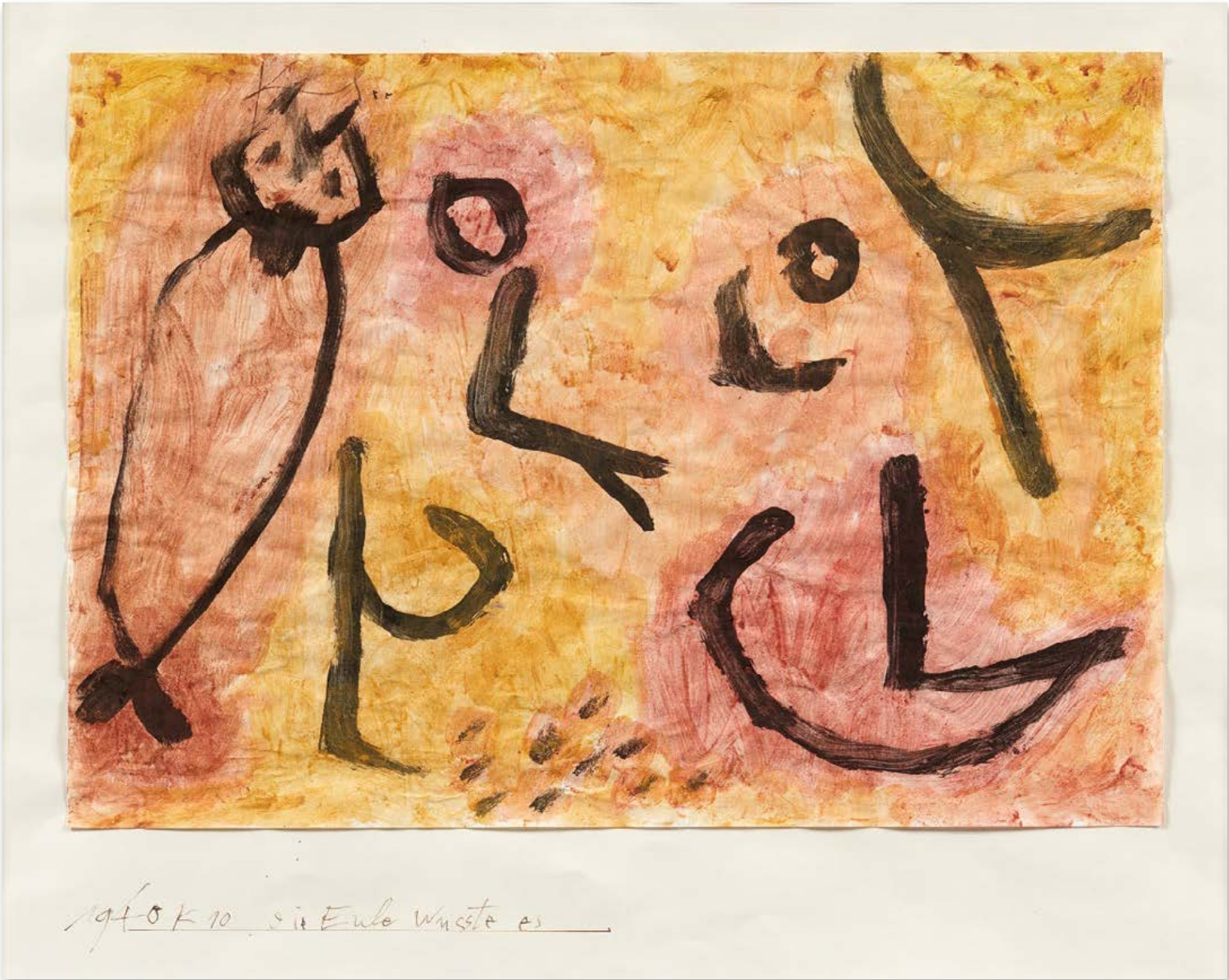
Zu diesem Werk liegt eine Fotoexpertise
von Dr. Jürgen Glaesemer vom
1. Dezember 1987 vor.

Provenienz:
- Lilly Klee, Bern (1940-1946)
- Klee-Gesellschaft, Bern (1946-1950)
- Paul-Klee-Stiftung, Bern (1950-1952)
- Felix Klee, Bern (1953-1981)
- Carmine Benincasa, Rom (ab 1981)
- Sotheby's, London, Auktion,
1.06.1987, Lot 513
- Galerie Neher, Essen (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(1989 von Vorheriger erworben)
- Selbstständige Stiftung in
der Betreuung des Deutschen
Stiftungszentrums, Essen

Ausstellungen:
- Malmö Museum, 1965
- Konstsalongen, Stockholm 1965
- Konstmuseum, Göteborg 1965
- Studio due ci Arte Moderna,
Rom 1982 (Aufkleber)
- Marisa del Re Gallery, New York 1983
- Museo d'Arte Moderna Ca Pesaro,
Venedig 1986
- Galerie Neher, Essen 1987
- Galerie Neher, Essen 1988
- Kunstmuseum, Bern 1990

Literatur:
- Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern
(Hrsg.): Paul Klee – Catalogue raisonné,
Bd. 9, Bern 2004, WVZ.-Nr. 9309, Abb.
- Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern
(Hrsg.): Paul Klee, Verzeichnis der Werke
des Jahres 1940, Stuttgart 1991, WVZ.-
Nr. 1940, 290 (KK10), Abb.
- Ausst.-Kat. Paul Klee, malningar-
teckningar, Malmö/Göteborg/Stockholm,
1965, Kat.-Nr. 124
- Ausst.-Kat. Paul Klee,
Studio due ci Arte Moderna,
Rom 1982, Kat.-Nr. VII, Abb.
- Ausst.-Kat. Klee. 1914 – 1940, Marisa
del Re Gallery, New York 1983, Abb.
- Ausst.-Kat. Paul Klee nelle collezioni
private, Museo d'Arte Moderna Ca'
Pesaro, Venedig 1986, Kat.-Nr. 154
- Ausst.-Kat. Deutsche Kunst im 20.
Jahrhundert, Galerie Neher, Essen, 1987,
Bd.1, S. 66/67, Abb.
- Ausst.-Kat. Die Kunst der Aquarelle,
Galerie Neher, Essen, 1988, S. 32, Abb.
- Ausst.-Kat. Paul Klee – Das Schaffen
im Todesjahr, Kunstmuseum Bern, Bern
1990, Kat.-Nr. 272, Abb.

€ 60.000 – 80.000
\$ 63.600 – 84.800





Paul Klee: der Einzigartige der Avantgardisten

Die Biografie Paul Klees liest sich wie ein Abriss der avantgardistischen europäischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts: Münchener Akademie (flüchtig) – Blauer Reiter in München – Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ – DADA in Zürich – Bauhaus in Weimar und Dessau – Die blauen Vier – Surrealismus in Paris – Düsseldorfer Kunstakademie. Paul Klee ist immer mittendrin, teilweise als treibende Kraft und bleibt doch immer eine singuläre Erscheinung. Seine Arbeiten sind meist kleinformatig und häufig auf Papier ausgeführt. Zunächst als Grafiker ausgebildet, findet Klee erst 1914 mit der Tunis-Reise wirklich zur Farbe und empfindet sich als Maler. Was sein Werk so singulär macht, sind seine ausgeprägte, immer mitschwingende Rhythmik und sein lyrischer Zugang zur Sprache. Paul Klee ist Sohn einer Pianistin und eines Musiklehrers, spielt selbst virtuos Geige und heiratet eine Pianistin. (Farb-) Harmonie und Rhythmus bestimmen sein gesamtes künstlerisches Schaffen. Seine Kunst ist stark geprägt von der Reduktion zeichenhafter, archaisch wirkender Linien und dem Ideal der Kinderzeichnung als Ausdruck eines tieferen Bewusstseins. Paul Klee wirkt als Lehrer am Bauhaus und an der Düsseldorfer Kunstakademie unmittelbar auf jüngere Künstler. Sein Werk hat auch nach seinem Tod Generationen von Malern inspiriert; nicht zuletzt sind seine formatfüllenden, nicht räumlich verorteten Darstellungen von starkem Einfluss auf die amerikanischen abstrakten Expressionisten mit ihren All-Over-Paintings.

**Typisch Klee:
Kopf-Arm-
Hand-Bein-
Bauch und ganz
rechts – ein
großer Vogel**

Was wusste die Eule?

Alle beschriebenen Eigenarten der Kunst Paul Klees weist dieses farbrichtige Blatt auf, das aus seinem letzten Lebensjahr stammt. Der Künstler hat das Papier zunächst mit Kleisterfarben in Rot- und Gelbtönen formatfüllend gestaltet, so dass die roten Bereiche als unkonturierte Farbinseln in dem gelben Umraum stehen. Das Malmittel hat die Eigenschaft zugleich transparent zu sein und doch pastos zu wirken. Die Unmittelbarkeit des Farbauftrags bleibt erhalten und verleiht der Farbe den Anschein einer haptischen Oberfläche. Eine schwarze Umriss-Figur und stark abstrahierende Linien verteilen sich vermehrt über den roten Farb-Nuancen. Links die Eule, die im Titel des Blattes erwähnt wird. Sie schaut aus dem Bild heraus frontal auf den Betrachter. Rechts neben ihr eine Person, typisch Klee: Kopf-Arm-Hand-Bein-Bauch und ganz rechts – ein großer Vogel: Ein runder Bauch mit ausgespartem Flügel, darüber Auge und Schnabel. Die den Rand des Blattes berührende, gegabelte Linie, gehört auch sie noch zu dem Vogel? Zwischen den Mensch- und Vogel-Zeichen finden sich mit kurzem Pinselstrich gestaltete Punkte am unteren Rand des Blattes. Hier liegt das Vogelfutter, das der Mensch dem Vogel hinwirft. Was aber wusste die Eule? Der Titel suggeriert, dass „es“ etwas Negatives ist. Ist das Futter vergiftet? Oder handelt es sich bei der gegabelten Linie in der oberen rechten Ecke um eine Falle, die die Freiheit des Vogels beenden wird, wenn dieser sich auf die Körner konzentriert? Paul Klee, der Sprach-Purist, hat den Titel des Blattes wohl nicht zufällig in die Vergangenheit gesetzt. Die Eule, das Symboltier für Weisheit, Gelehrsamkeit und Philosophie, scheint Zeuge der Szene, aber sie greift in das Geschehen nicht ein. Georg Friedrich Hegel brachte im 19. Jahrhundert den Gedanken auf, dass die Philosophie, symbolisiert durch die nachtaktive Eule, immer retrospektiv wirkt. Erst aus Phänomenen, die sich bereits ereignet haben, aus Geschichte, zieht sie die Lehre. Ob der in die Schweiz emigrierte Paul Klee diese Analogie kannte oder ob er die Eule als untätige, aber wissende Zeugin zeigt: Vor dem Hintergrund der Europäischen Geschichte im Jahr 1940 könnte dieses Blatt als politisches Statement gelesen werden.

Alexandra Bresges-Jung

28
A.R.
PENCK

1939 DRESDEN
2017 ZÜRICH

- **Kunsthistorisch äußerst wertvolle Provenienz**
- **Zugleich schwelgerische Schöpfungsgeschichte und systematische Grundlagenforschung**
- **Auf 14 Tafeln entfaltet sich die spezifische Zeichensprache von A. R. Penck**

Ohne Titel. 14-teilig. 1977. Jeweils Dispersion auf Leinwand. 12 Teile: 60 × 60 cm. Ein Teil: 65 × 65 cm. Ein Teil: 60 × 200 cm. Jeweils Rahmen.

Provenienz:
- Galerie Michael Werner, Köln (Aufkleber)
- Galerie Rudolf Zwirner, Köln
- Unternehmenssammlung Deutschland (1981 von Vorheriger erworben)

Ausstellungen:
- Kunsthaus Zürich, 1988
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2019

Literatur:
- Ausst.-Kat. A.R. Penck, Kunsthaus Zürich, Berlin 1988, S. 192/93; 249, Kat.-Nr. 83, Abb.
- Ausst.-Kat. A.R. Penck „Ich aber komme aus Dresden (check it out man, check it out)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2019, S. 217, Abb.

€ 150.000 – 250.000 | *
\$ 159.000 – 265.000 | *





Schematisierung des Sichtbaren

A.R. Penck, dessen Pseudonym auf den deutschen Geologen und Eiszeitforscher Albrecht Penck verweist, wird 1939 als Ralf Winkler in Dresden geboren. Antiideologisch und kompromisslos, strebt Penck schon früh nach künstlerischer Unabhängigkeit und bildet sich autodidaktisch weiter, nachdem ihm ein offizielles Akademiestudium verwehrt wird. Seine analytische Haltung treibt ihn zeitlebens zu einer Art Bildforschung, für die er die Erkenntnisse der Philosophie, Mathematik, Logik, Musik und Lyrik hinzuzieht. Entsprechend entfaltet sich seine künstlerische Tätigkeit auf vielfältigen Gebieten: Neben Gemälden, plastischen und grafischen Werken, verfasst er Gedichte und Texte und veröffentlicht eigene Jazzalben, für die er die Cover gestaltet.

A.R. Penck, der bereits seit 1962 in der DDR nicht mehr öffentlich ausstellen darf, vertritt sein künstlerisches Anliegen trotz zunehmender Repressalien durch das Ministerium für Staatssicherheit standhaft und unterhält bis zu seiner Ausbürgerung 1980 enge Verbindungen zur westdeutschen Kunstszene. Vor allem trägt sein Freund und Galerist Michael Werner zur erfolgreichen und weitreichenden internationalen Verbreitung seines Werks bei, die sich in Teilnahmen an der Biennale in Venedig (1984) und documenta (1972, 1982 und 1992) niederschlägt.

In Korrespondenz zu seiner unangepassten Rolle in der DDR, befreit sich Penck künstlerisch von der Abhängigkeit des Sichtbaren, um sich stattdessen mit einer Methode der starken Vereinfachung „ein Bild zu machen“ (Wolfgang Opitz im Gespräch mit Asteris Kutulas in: „Als wir uns bewußt als Untergrund bezeichneten“, „Die Union“, 6./7.10.1990). Pencks Gemälde beruhen auf der systematischen Erfassung von komplexen Prozessen der sichtbaren Welt in schaubildartigen Bildarrangements. Tatsächlich bezeugen frühe Tagebucheinträge aus den 1960er Jahren seine Hinwendung zu schematischen Aufzeichnungen über Physik, insbesondere mechanische Vorgänge. Auf der Suche nach einer universellen Bildsprache orientiert sich Penck an den grafischen Darstellungen von Informationstheorien und kybernetischen Studien.

Das StandART System

Ausgehend von technischen Zeichnungen von Kreisläufen und Kraftfeldern entwickelt Penck mit einfachen geometrischen Formen und Vektoren jene zum Inbegriff seiner Kunst gewordenen Zeichen und Figuren, die an primitive Bildformen und frühe Schriftzeichen, etwa an Höhlenmalereien und Graffiti erinnern. Mit diesem zunehmend formelhaft reduzierten, „standardisierten“ Vokabular seines „StandART“-Systems erkundet Penck auch das Verhältnis zwischen Figur und Raum.

Den Gegenstand bewältigt er zeichnerisch mittels einer starken Kontur oder Linie zur unmittelbaren Vergegenwärtigung. In der diagrammatischen Abstraktion auf das Äußerste reduziert, bevölkern Strichfiguren, Pfeile und Kreuze als kraftvolle Komponenten die Gemälde von Penck in einem genau austarierten Beziehungsgefüge. Bei seiner Beobachtung von Landschaftsszenarien wie Ateliersituationen konzentriert sich Penck stets auf Trennungen und Verbindungen zwischen den einzelnen Elementen, etwa Stein, Wasser, Erde, Luft, Mensch, Tier und Pflanze.

Die Penck´sche Kosmogonie

Im Werk „Ohne Titel“ von 1977 erstreckt sich über 14 Bildeinheiten gleichsam die Penck´sche Kosmogonie. Das Werk erweist sich zugleich als schwelgerische Schöpfungsgeschichte und systematische Grundlagenforschung, als eine Versuchsreihe „über Zeichen und Zeichenräume und den Signalcharakter von Zeichen und Symbolen“ (A.R. Penck zit. nach Presstext Retrospektive Frankfurt, Schirn Kunsthalle 2007). Sowohl in ihrer flüchtig skizzenhaften als auch fundamental formgebenden Qualität treten jene konstruktiven und stilbildenden Bausteine, die Pencks Bildwelten zugrunde liegen, in mannigfaltigen Kombinationen hervor. Diese einzelnen Motive werden zu dynamischen Momenten in der „phänomenologischen Überschau“ (Wolfgang Opitz im Gespräch mit Asteris Kutulas in: „Als wir uns bewußt als Untergrund bezeichneten“, in: „Die Union“, 6./7.10.1990) von Pencks Strichfiguren-, System- und Weltbildern. Darin lotet er nicht nur malerisch das Verhältnis von Figur und Grund im bewegten Bildgeschehen aus. Vielmehr ist seinen Werken eine soziale und politische Dimension eingeschrieben, die in seinen biografischen Erfahrungen begründet liegt und den Menschen in Verbindung zur Gesellschaft und Umwelt – als universelles Beziehungsgefüge – reflektiert. Er beleuchtet die Rolle des (Künstler-)Individuums im Kontext des Kollektivs, in dem die Wirksamkeit – und der Widerstand – des Einzelnen gegen die Macht der Allgemeinheit immer wieder aufs Neue erkämpft werden muss.

Bettina Haiss



29

PABLO ATCHU- GARRY

1954 MONTEVIDEO

- **Typische grazile und vielschichtige Skulptur des Künstlers aus Pink Portugal Marmor**
- **Hoher Wiedererkennungswert durch organische, vertikale Formen**
- **Spannungsfeld aus Licht, Schatten und Faltenwurf des roséfarbenen Marmors**

Viajando en el mar. 2008. Pink Portugal Marmor. 128,5 × 30 × 34 cm. Signiert und datiert (eingeritzt) links unten: ATCHUGARRY 2008. Auf schwarzem Marmorsockel: 8,5 × 34,5 × 42 cm; Gesamthöhe: 137cm.

Zu diesem Werk liegt eine vom Künstler unterschriebene Bestätigung der Echtheit vom 8. Juli 2008 mit der Archivnummer PA 05008P vor.

Provenienz:

– Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
– Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(von Vorheriger durch Erbschaft erhalten)

€ 60.000 – 80.000

\$ 63.600 – 84.800



Marmor – eine künstlerische Offenbarung

Pablo Atchugarry, 1954 in Montevideo geboren, zählt zu den bedeutendsten zeitgenössischen Bildhauern Lateinamerikas. Ende der 1970er Jahre entdeckt er während einer Europareise in Carrara seine Leidenschaft für Marmor – ein Material, dessen Eigenschaften ihn fesseln und das zu seinem primären Ausdrucksmittel wird. Internationale Anerkennung erlangt Atchugarry durch Ausstellungen in renommierten Museen wie dem Pérez Art Museum in Miami, dem Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires oder dem Museo Nacional de Artes Visuales in Montevideo. 2003 vertritt er Uruguay auf der Biennale von Venedig. Seine Skulpturen sind weltweit in öffentlichen Räumen präsent und verbinden klassische Inspiration mit zeitgenössischer Interpretation. Heute lebt und arbeitet Atchugarry zwischen Lecco (Italien) und Manantiales (Uruguay), wo er 2007 die Fundación Pablo Atchugarry gründet. (Vgl. fundacionpabloatchugarrymiami.com)

Für Atchugarry ist Marmor nicht bloß ein Werkstoff, sondern ein Träger tiefer spiritueller und künstlerischer Bedeutung. In ihm vereinen sich Zeitlosigkeit, Reinheit und inneres Leuchten.

Die Skulpturen von Pablo Atchugarry sind geprägt von aufstrebenden, geschwungenen Linien, die an natürliche Formen wie Blätter, Wellen oder Stofffalten erinnern. Trotz ihres massiven Materials wirken sie leicht, fast schwerelos – als ob der Marmor sich in Bewegung befände. Für Atchugarry ist Marmor nicht bloß ein Werkstoff, sondern ein Träger tiefer spiritueller und künstlerischer Bedeutung. In ihm vereinen sich Zeitlosigkeit, Reinheit und inneres Leuchten. Besonders der weiße Carrara-Marmor inspiriert ihn durch seine Fähigkeit, Licht zu reflektieren und Schatten sanft aufzunehmen. Durch seine präzise Bearbeitung lässt der Künstler die Skulpturen wie lebendige Wesen erscheinen, die eine innere Harmonie zwischen Material und künstlerischer Idee offenbaren. Atchugarry sieht Marmor als etwas Metaphysisches: Der Stein enthält für ihn bereits die endgültige Form – seine Aufgabe als Künstler besteht darin, sie sichtbar zu machen. So wird das Material zu einem Ausdruck des Göttlichen, zur Verbindung zwischen Natur und Mensch.

Ruhe und Bewegung, Leichtigkeit und Licht

Ein exemplarisches Werk dieser künstlerischen Haltung ist „Viajando en el mar“. Die Skulptur greift zentrale Motive seines Oeuvres auf: Bewegung, Wandlung und Spiritualität. In ihrer wellenartigen, vertikal aufstrebenden Form evoziert sie Bilder von Segeln, Wasser und Flammen. Sie verkörpert jene feine Balance aus Masse und Leichtigkeit, aus Ruhe und Energie, die Atchugarrys Werk unverwechselbar macht.

Formal reiht sich „Viajando en el mar“ in die charakteristischen Marmorskulpturen ein: schlanke, aufwärtsstrebende Formen, durchzogen von Falten, Spalten und Lichtspielen. Das Werk vermittelt eine dynamische Ruhe, die sowohl die Energie des Meeres als auch eine spirituelle Reise metaphorisch einfängt.

Der hier verwendete Pink Portugal Marmor ist für den Künstler besonders reizvoll: Er besitzt nicht nur eine warme, sanfte Ausstrahlung, sondern lässt sich auch gut bearbeiten und formen. Die Farbe verleiht den Skulpturen eine emotionale Tiefe und eine gewisse Sanftheit, die mit dem Licht spielt. So wird dieser Marmor zum poetischen Gegenpol zum kühlen Weiß des Carrara-Marmors – ohne an Eleganz oder Ausdruckskraft einzubüßen. Der Kunstkritiker David Anfam bringt es auf den Punkt: „In Atchugarrys Kunst verwandelt sich Stein in Licht, Licht ist Leben – und Leben wiederum setzt Zeit voraus“ (David Anfam zit. nach Luppi, Stefano, in: Il Giornale dell'Arte, 10. August 2023)



Pablo Atchugarry im Atelier

30

MAX
ERNST

1891 BRÜHL
1976 PARIS

- **Max Ernst ist als einer der wichtigsten Vertreter des Dadaismus sowie Surrealismus einer der einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhundert**
- **Eindrucksvolles Beispiel für Ernsts eigens entwickelter Technik „Grattage“**
- **Der Vogel symbolisiert das Alter-Ego des Künstlers und ist eines der prägendsten Motive in seinem Oeuvre**

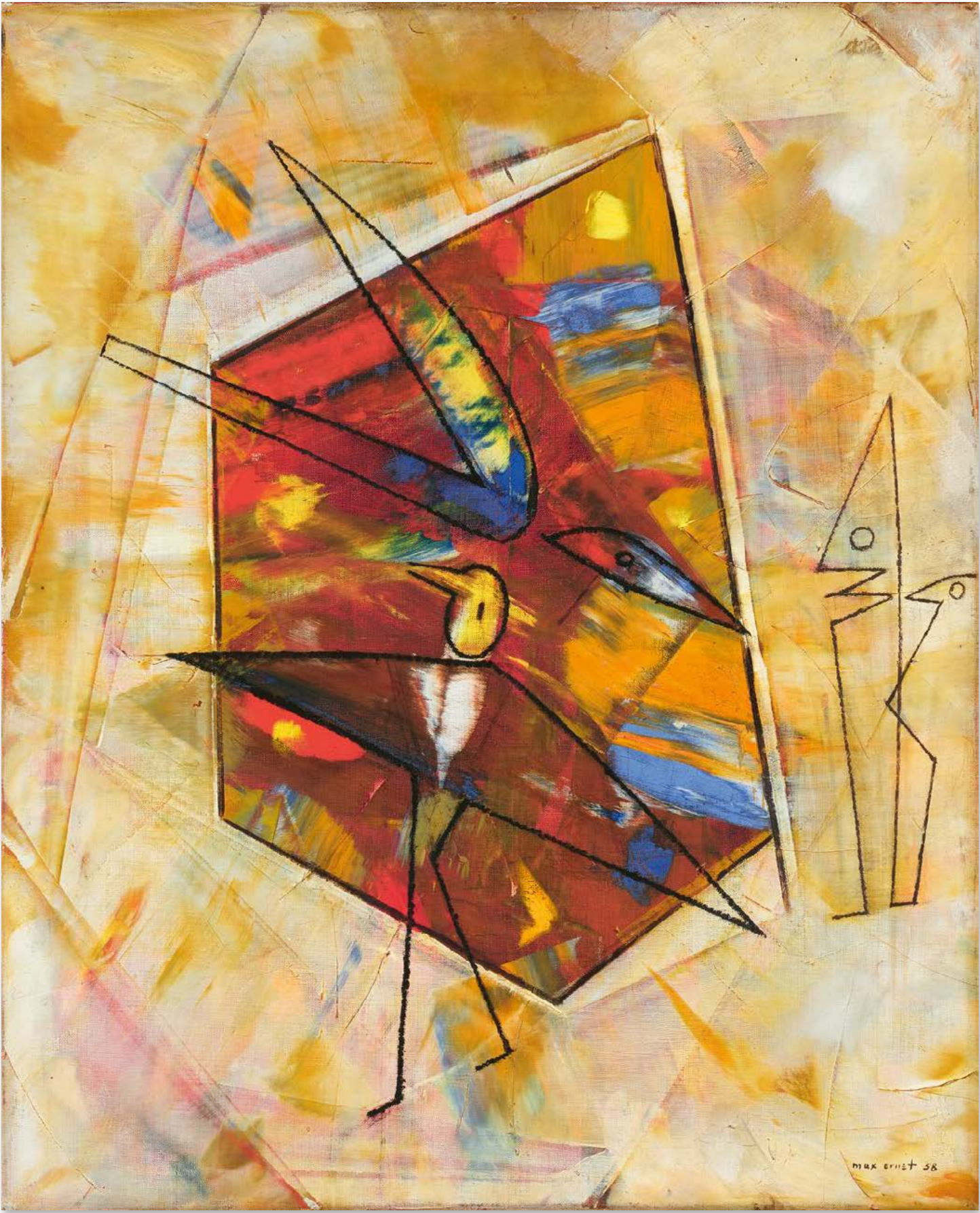
Clairière. 1958. Öl auf Leinwand.
61×50 cm. Signiert und datiert unten
rechts: max ernst 58. Zudem signiert,
datiert und betitelt verso: CLAIRIÈRE
max ernst 58. Modellrahmen.

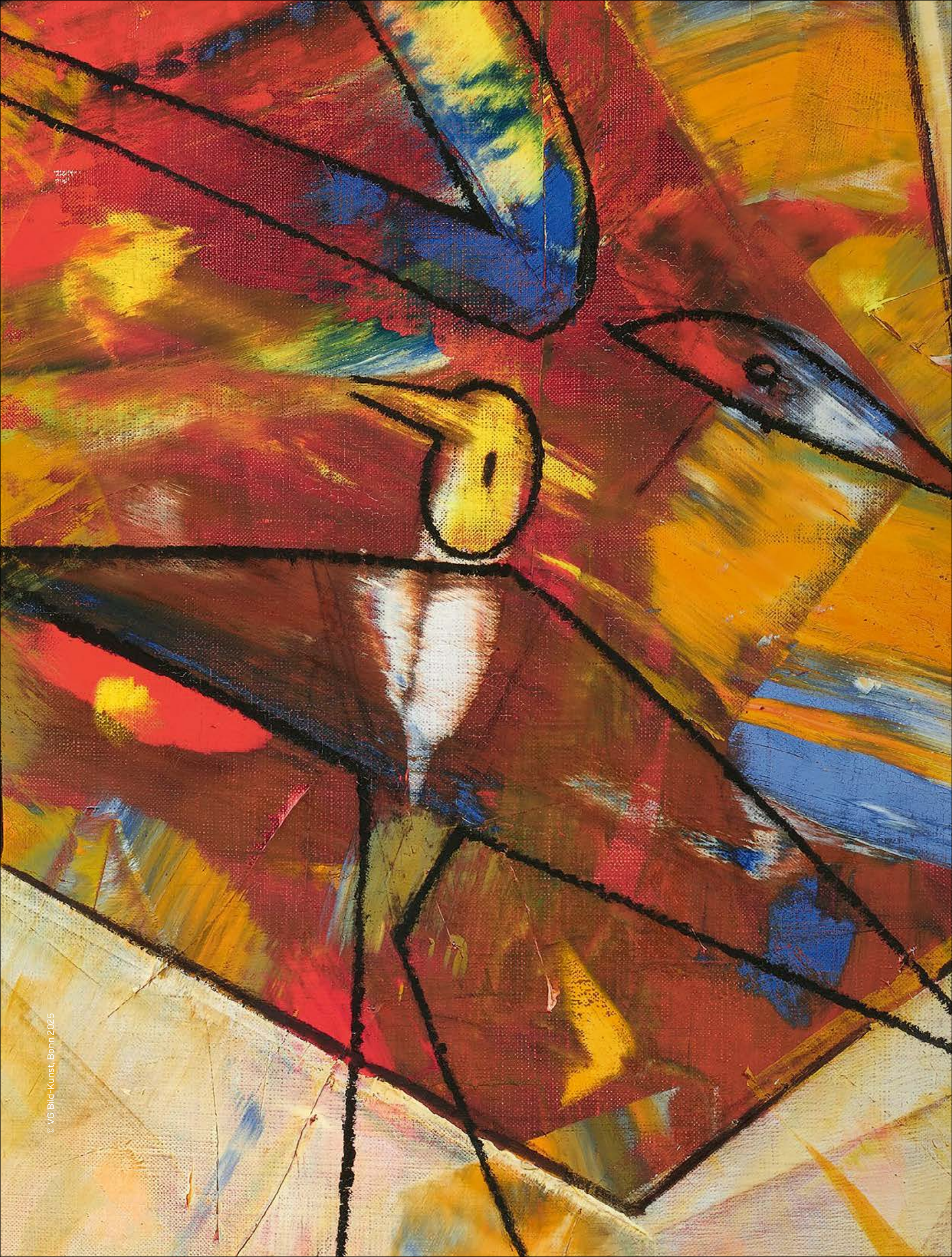
Provenienz:
- Galerie Edouard Loeb, Paris
- Parke-Bernet, New York,
Auktion, 25.10.1963, Lot 43
- Maxwell Davidson, New York
(Aufkleber)
- Privatsammlung, New York
- Galerie Beyeler, Basel (Aufkleber)
- Galerie Neher, Essen
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(1989 von Vorheriger erworben)
- Selbstständige Stiftung in
der Betreuung des Deutschen
Stiftungszentrums, Essen

Ausstellungen:
- Galerie Beyeler, Basel 1974 (Aufkleber)
- Städtisches Kunstmuseum Bonn,
1985/1986 (Aufkleber)
- Runkel-Hue-Williams, London
1988/1989 (Aufkleber)
- Galerie Neher, Essen 1989

Literatur:
- Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst –
Oeuvre-Katalog, Werke 1954-1963,
Houston/Köln 1998, WVZ-Nr. 3356, Abb.
- Ausst.-Kat. Max Ernst, Retrospektive,
Galerie Beyeler, Basel 1974,
Kat.Nr. 38, Abb.
- Quinn, Edward: Max Ernst, Texte:
Max Ernst, Uwe M. Schneede, u.a.,
Paris 1976, S. 310, Nr. 378, Abb.
- Ausst.-Kat. Max Ernst, Landschaften,
Galerie Beyeler, Basel 1985, Abb.
- Ausst.-Kat. Max Ernst: Landschaften,
Kunstmuseum Bonn, Basel 1985, Abb.
- Ausst.-Kat. Max Ernst, Paintings,
Sculptures & Works on Paper, Runkel-
Hue-Williams LTD, London 1988/1989,
S. 42/43, Abb.
- Ausst.-Kat. Moderne mit Tradition,
Galerie Neher, Essen 1989, S. 61/67, Abb.

€ 150.000 – 200.000
\$ 159.000 – 212.000





Die 1950er Jahre

Max Ernst wächst zur Jahrhundertwende in der Kleinstadt Brühl auf. Nach seinem Abitur studiert er von 1910 bis 1914 an der Universität Bonn Philosophie, Kunstgeschichte und Psychologie, was er schließlich abbricht, um sich vollständig der Malerei zu widmen. Nach dem Ersten Weltkrieg gründet Ernst zusammen mit Hans Arp und Johannes Baargeld die Kölner Dada-Bewegung. 1922 zieht er nach Paris und wird dort zu einer der zentralen Figuren des Surrealismus. Im zweiten Weltkrieg flüchtet er in die USA, wo er sich mit Künstlern wie Marcel Duchamp, André Breton und Peggy Guggenheim, seiner dritten Ehefrau, austauscht. 1953 kehrt er mit seiner vierten Ehefrau, der Künstlerin Dorothea Tanning, nach Paris zurück. In dieser Zeit entwickelt Ernst seinen Stil weiter, experimentiert weiterhin mit Techniken wie Collage, „Frottage“ und „Grattage“. Er setzt sich intensiv mit Naturformen, Vogelmotiven und mythologischen Themen auseinander – Elemente, die schon früher in seinem Werk eine Rolle spielen, aber nun noch ausgefeilter und poetischer verarbeitet werden.

Ein bedeutender Meilenstein ist das Jahr 1954, in dem Max Ernst den Großen Preis der 27. Biennale von Venedig für sein malerisches Werk erhält – eine der höchsten internationalen Auszeichnungen für einen Künstler. Dieser Preis bedeutet nicht nur die offizielle Anerkennung seines Werks in Europa, sondern auch eine Versöhnung mit dem Kunstbetrieb. Die zweite Hälfte der 1950er Jahre ist geprägt von mehreren wichtigen Retrospektiven, wachsendem Interesse einer Sammlerschaft und verstärkter Präsenz auf internationalen Ausstellungen. Max Ernst wird zu einer Symbolfigur der Avantgarde, ein Künstler, der – trotz seiner Verspieltheit – tiefgründige Fragen über Realität, Traum und menschliche Wahrnehmung stellt.

Die Technik „Grattage“

In seinen fantastischen Bildwelten bezieht Max Ernst stets die Doppeldeutigkeit mit ein. Dies tut er nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der malerischen Ebene, wie sich wunderbar in dem Werk „Clairière“ von 1958 zeigt.

Bei dem hier vorgestellten Werk nutzt Ernst die Technik der „Grattage“: Er beginnt mit einer Farbschicht aus lebendigen, kontrastreichen Farben, die er mit einer dicken Schicht Weiß übermalt. Dann legt er willkürlich Gegenstände mit unterschiedlichen Oberflächen unter den Malgrund. Mit einem Malmesser schabt er nun mit mal schwachem, mal stärkerem Druck seiner Hand die herausstehenden Partien ab, so dass die tieferen Farblagen sichtbar werden. Intuitiv oder bewusst, ohne jedoch den Zufall außer Acht zu lassen, wiederholt er diesen Vorgang. Das Ergebnis sehen wir nun vor uns: Eine lebendige Oberfläche. Im Zentrum erstrahlt eine fünfeckige Bildfläche, die in den kontrastreichen Farben gelb, rot und blau erstrahlt, abgegrenzt wird sie mit schwarzen Linien. Drumherum dominiert die Farbe Weiß, gebrochen durch die Spuren des Malmessers, wobei Ernst hier sichtlich den Druck verändert, wodurch die unterliegende Farbschicht mal mehr, mal weniger stark durchblitzt. Die durch den Schaber sichtbar werdenden Linien schaffen eine spannende Oberflächenstruktur.

Das Motiv des Vogels zieht sich durch das gesamte Oeuvre Max Ernsts wie ein mythischer Faden.

Der Vogel in Ernsts Werk – Zwischen Mythos, Psyche und Identität

Die beiden Vögel, die sich in der Mitte des Werks befinden, malt Ernst sehr reduziert, mit klaren Linien, wobei die Vögel die wechselnden Farben des Hintergrunds annehmen.

Hierbei ist nicht erkennbar, um welche Vogelart es sich handelt, was aber auch nicht wichtig ist. Wichtig ist die Wirkung, die bei dem Betrachter entsteht: Beide Vögel sind dynamisch, und doch in der Bewegung erstarrt.

Der eine breitet seine Flügel aus, ist bereit zum Abflug, der andere im Sturzflug. Handelt es sich hierbei um ein Umgarnen, eine Art Balztanz der Vögel?

Das Motiv des Vogels zieht sich durch das gesamte Oeuvre Max Ernsts wie ein mythischer Faden – ein Symbol, das seine Ursprünge in den frühesten Zeugnissen menschlicher Bildwelt hat und bei Ernst zu einem zentralen Träger künstlerischer, persönlicher und kollektiver Bedeutungen wird. Die surrealistische Grundhaltung – das Sichtbarmachen des Unbewussten, des Irrationalen und des Traumhaften – trifft bei Max Ernst auf den „Loplop“, ein anthropomorphes Vogelwesen, ein Über-Ich, das den Künstler selbst in seinen Werken repräsentiert. In seinem autobiographischen Text „Some Data on the Youth of Max Ernst, as Told by Himself“ von 1942 hat der Vogel in vielen Situationen eine tragende Rolle: Beispielsweise stirbt in derselben Nacht, in der Ernsts Schwester Loni geboren wird, sein geliebter Vogel Horneboom. Für Ernst ist der Vogel schon früh ein ambivalentes Wesen zwischen Geburt und Tod, Liebe und Leid. In Kombination mit den Deutungen, die sich aus Religion, Psychoanalyse und Mythen ergeben, entsteht eine Vielschichtigkeit der Interpretationen und verhindert zugleich eine eindeutige Lesbarkeit der Werke. Am rechten Bildrand unseres Werks befinden sich zwei menschenähnliche Figuren, die wie die Vögel mit einfachen, geometrischen Linien gezeichnet sind. Sie nehmen die Rolle des passiven Betrachters, möglicherweise eines Bewachers ein. Der Kontrast zwischen Innenraum und Außenraum könnte auf eine Spannung zwischen Natur und Zivilisation, Instinkt und Ratio oder innerer Freiheit und äußerer Begrenzung hindeuten. Die im Titel beschriebene „Clairière“ (Lichtung) ist ein Ort der Offenbarung, die durch den farbgewaltigen, lebendigen Raum symbolisiert wird, der die Kräfte des Unbewussten bündelt und nach Freiheit strebt. Auch wenn sich das Äußere bemüht, das Wilde, Ungezügeltere kleinzuhalten, scheint das Innere doch immer wieder das Außen zu beleuchten.

31 KATHARINA GROSSE

1961 FREIBURG



Ohne Titel. (Ref. Aluminium Debris Venice Cut Z). 2015. Acryl auf Aluminium. 54 × 110 × 310 cm. Ex. I/I (4).

Das Werk ist unter der Nummer 2015/8008L im Archiv der Künstlerin erfasst. Wir danken der Wunderblock Stiftung (Archiv Katharina Grosse), Berlin, für die freundliche Unterstützung.

Provenienz:

- König Galerie, Berlin
- Privatsammlung (2017 von Vorheriger erworben)

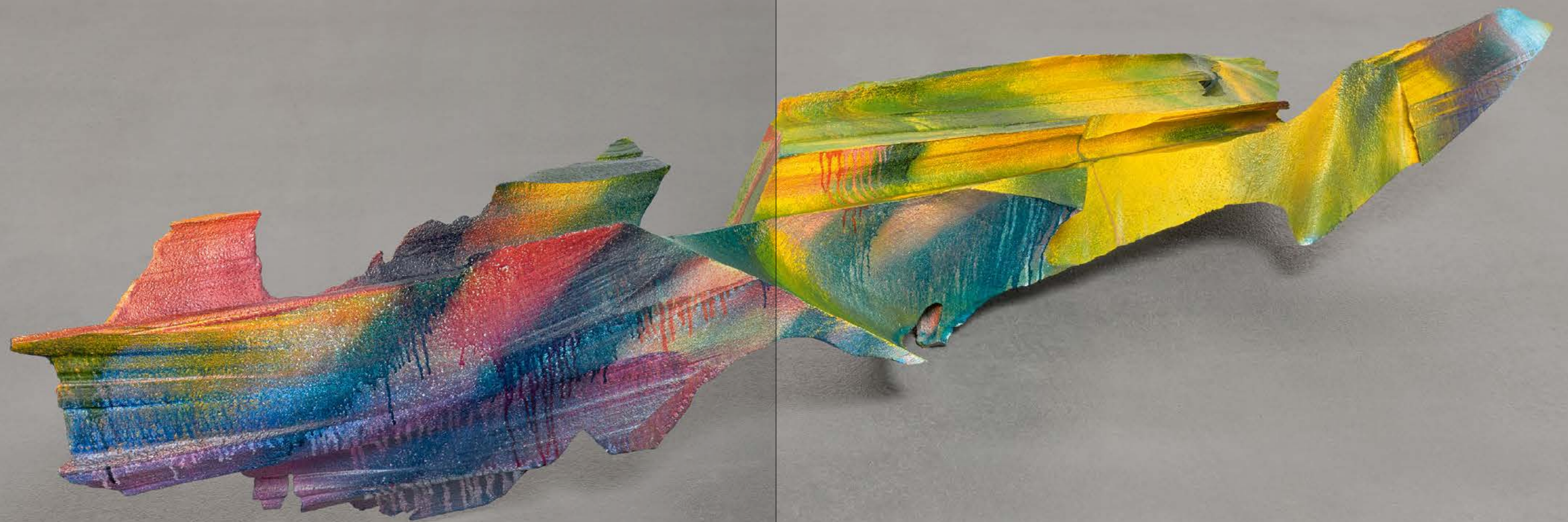
Ausstellungen:

- Biennale Venedig, 2015

€ 50.000 – 70.000 | N

\$ 53.000 – 74.200 | N

- **Skulptur von eindrücklicher Größe, die zwischen farbiger Abstraktion und Gegenständlichkeit changiert**
- **Raumgreifendes Werk, das aus der Bewegung entsteht und den Betrachter unmittelbar einbezieht**
- **Das Werk war 2015 Teil von Grosses Installation „Untitled Trumpet“ im Arsenale auf der 56. Biennale in Venedig**



Dynamisches Zusammenspiel zwischen Farbauftrag und lokalen Gegebenheiten

Katharina Grosse entwickelt ihre großflächig ausgedehnte Malerei ausgehend von Aufzeichnungen von Bewegungen, mit denen die 1961 geborene Künstlerin das Verhältnis von Raum und Körper auslotet. Jenseits der Grenzen des traditionellen Gemäldes entfaltet sich ihre mit der Sprühpistole ausgeführte Malerei in farbintensiven Bewegungsräumen. Weder sind es – trotz des sich überschneidenden Wirkungsfeldes – die subversiven Setzungen der Graffiti-Sprayer noch die spontanen, intuitiven Gesten der Abstrakten Expressionisten, die Grosse zu ihrem Vorbild erklärt. Vielmehr orientiert sie sich an der Freskomalerei und dem präzise kalkulierten Arrangieren und Austarieren der Bezugspunkte zwischen gemalter und physisch erlebter Realität. Grosse interessieren Organisationsformen und Musterentwicklungen, die Koordination von Bewegungsabläufen unter bestimmten räumlichen Bedingungen, wie etwa strategische Spielzüge bei Mannschaftssportarten. In ihrer Malerei trifft sie Entscheidungen, die sowohl auf dem Spielfeld als auch im Alltag in Kraft treten, etwa die Berechnung von Streckenverläufen und Wegen zur Navigation der Umgebung. Dabei entspricht die Erschließung einer Fläche mit Farbe einer körperlichen Aneignung. Der Aktionsradius ihrer raumgreifenden Handlung wird zu Malerei, bei der die Grenzen zwischen Innen und Außen durchlässig werden. Mit ihrer Malerei öffnet Grosse den Raum, in



Abb. 1: Katharina Grosse, „Untitled Trumpet“, 2015. Acryl auf Mauer, Boden und weiteren Objekten, Anlässlich der 56. Biennale in Venedig

dem die Trennlinie zwischen Zwei- und Dreidimensionalität verschwimmt und gleichwohl architektonische und landschaftliche Elemente als Träger dynamischer Spuren einbezogen werden. Zugleich entwickelt sich der Malprozess aus dem wechselseitigen Zusammenspiel zwischen Farbauftrag und lokalen Gegebenheiten. So ergibt sich ein situatives Bildgefüge, das neben der Farbe aus vielen Elementen besteht, die Einfluss nehmen auf die malerischen Bewegungen. Ein Fels, ein Betonpfeiler, ein Gitter, eine Säulenhalle, eine leicht hügelige Wiese: Grosse reagiert auf strukturgebende Merkmale und bindet sie zugleich in ihre Kompositionen ein. Die vorliegende Arbeit bezeugt diese Vorgehensweise. Erscheint das skulpturale Werk zunächst wie ein abgebrochenes Stück einer Aluminiumfassade, ein Stück Schrott, das Relikt eines Aktes der Zerstörung, entfaltet es je nach Standpunkt des Betrachters vielfältige Erscheinungsformen, verwandelt sich in ein exotisches Flugobjekt oder einen schillernden Vogel. Die besprühte Skulptur, deren Form zunächst aus Styropor geschnitten und dann in Aluminium gegossen wird, ist 2015 Teil von Grosses Installation im Arsenal der Biennale in Venedig (Abb.1, 2). Besonders eindrucksvoll offenbart sich hier die Kernfrage im gesamten Schaffen von Grosse: Bestimmt die Malerei die Wahrnehmung des Objekts bzw. des Orts oder ist das Objekt ausschlaggebend für die Wirkung der Malerei?

Grandiose Malereien, die räumliche Zusammenhänge aus dem Gleichgewicht geraten lassen

Das Ziel von Grosses immersiven Interventionen ist die größtmögliche Direktheit des Eindrucks, die Nähe zum malerischen Ereignis. In Anlehnung an Aufführungen von Pina Bausch und den fließenden Übergang zwischen Tanz und Alltagsroutine, Bühnendarsteller und Publikum betreibt Grosse die Durchdringung der Wirklichkeitsebenen von Werk und Betrachter. Ihre Bildszenarien wirken wie ein offenes Bühnen-Setting für die körperliche Erfahrung.



Abb. 2: Die hier angebotene Skulptur in der Installation „Untitled Trumpet“

Denn der Betrachter ist immer Teil des Geschehens und den mitunter schwindelerregenden Effekten der Malerei ausgesetzt: Im dichten Nebeneinander von leuchtenden Farben dringen Bildbereiche pulsierend hervor und springen wieder zurück, der Wechsel von diffusen Nebelzonen und den von Grosse „Scribbles“ genannten grafischen Kritzeleien erzeugt vibrierende Kompositionen, deren Aufbau voller Unschärfen ist.

Der Blick huscht über die flirrende Oberfläche der wirbelnden Farbströme, die sich über Fassaden und Fußböden ergießen und tastet sich haltsuchend voran, in die Bildtiefe, wie zaghafte Gehversuche auf unsicherem Boden, der ihm sogleich wieder entzogen wird. Es sind grandiose Malereien, die räumliche Zusammenhänge aus dem Gleichgewicht geraten lassen und den Betrachter auf seine unbeständige Position zwischen Überraschung und Überforderung zurückwerfen. Bisweilen knüpft ihre Anziehungskraft an das Gefühl der Überwältigung an, das im uneindeutigen Empfinden zwischen Schönheit und Schrecken an das Konzept des Sublimen anknüpft. *Bettina Haiss*



- **Eindrucksvolles Beispiel für die Experimentierfreude des Künstlers**
- **Komposition aus ikonischem Raster-Punkt-Muster und Schüttung**
- **Gefragtes Interferenzbild, in neongrell leuchtender, irisierender Farbigkeit**

Ohne Titel. 2004. Acryl und Neonfarben auf leichtem Karton. 99,5 × 69,5 cm. Signiert und datiert unten rechts: Sigmar Polke 2004. Rahmen.

Wir danken Herrn Michael Trier, Köln, für die freundliche Unterstützung.

Provenienz:

- Galerie Michael Schultz (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 40.000 – 60.000
\$ 42.400 – 63.600

Die Rasterbilder

Mit größter Neugier und Freiheit hat Sigmar Polke in seinem Schaffen das Medium der Malerei befragt und neu definiert. Experimentelle Techniken und Materialversuche, Humor und Gesellschaftskritik haben eine der bedeutendsten, einflussreichsten und vor allem heterogensten Werkgruppen der Nachkriegskunst hervorgebracht. Polkes umfangreiches Oeuvre umfasst neben der Malerei Fotografie, Film, Objekte und Grafik. Die Arbeiten auf Papier nehmen einen breiten Raum ein. „Ich liebe alle Punkte. Mit vielen Punkten bin ich verheiratet. Ich möchte, dass alle Punkte glücklich sind. Die Punkte sind meine Brüder. Ich bin auch ein Punkt.“ (Sigmar Polke, 1966)

Eine Art Markenzeichen für das Werk Sigmar Polkes ist sein seit den frühen 1960er Jahren entwickeltes Gestaltungsmittel der Rasterbilder. Dem Vorbild der maschinellen Präzision des seriellen Zeitungsdrucks stellt der Künstler jedoch das Unikat gegenüber, indem er seine Rasterung per Hand aufbringt. Hier erleben wir die schelmische Mehrdeutigkeit Polkes: Der Betrachter ist gut beraten, nicht dem ersten Schein oder der ersten Deutung zu trauen. Sowohl im Wort- als auch im übertragenen Sinn findet er sich im Oeuvre beständig mehreren, sich überlagernden Ebenen gegenüber.

Zufall und Kontrolle

Ab den frühen 1980er Jahren wendet der Künstler sich mehr und mehr der Abstraktion zu. Diese ist das Ergebnis experimenteller, in Schütt- und Lackbildern sich erprobender Techniken. Das Medium Farbe, neongrell leuchtend, in den Interferenzbildern irisierend, übernimmt, und enthebt den (gleichwohl

noch immer lenkenden) Maler der Kontrolle: Großzügig geschüttet und gegossen, sucht die Farbe sich mäandernd und strömend ihren Weg auf dem Malgrund. Polke führt durch dessen Bewegung im Spannungsfeld von Kontrolle und Zufall Farbverläufe und Formen herbei.

Polkes Kernfrage, was ein Bild eigentlich sei, lässt sich die Untersuchung beiseitestellen, welche Rolle dem Künstler im Schaffensprozess zukommt. Wie der Kurator Mark Godfrey formuliert: „Polke ließ zu, dass die Materialien den Prozess bestimmten und nicht umgekehrt, eine Strategie, die als Mittel gesehen werden kann, die Subjektivität oder die Autorität des Künstlers aus dem Akt des Malens zu entfernen“ (Godfrey, Mark: From Moderne Kunst to Entartete Kunst: Polke and Abstraction, in: Ausst.-Kat. Alibis – Sigmar Polke 1963–2010, The Museum of Modern Art/Museum Ludwig, 2014/15, S. 134).

Beschrieben mit des Künstlers eigenen Worten: „Ich trage Farbe und Lack auf, und auf den Leinwänden entscheiden sie selbst, wohin sie gehen wollen. [...] Das Bild bestimmt sein eigenes Schicksal, folgt seinem eigenen Weg auf eine Art, die vielleicht am besten als tanzende Tafeln in spiritistischen Sitzungen beschrieben werden kann [...].“ (Sigmar Polke zit. nach Hentschel, Martin: Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986, Bochum 1991, S. 351)

Das hier vorliegende Werk vereint das gerade beschriebene, charakteristische Leitmotiv des Künstlers. Getragen von einem Grund aus Rasterpunkten, stellenweise auch von diesen schon wieder überlagert und eingenommen wie von einer belebten Masse, wird die Komposition dominiert von einer organisch anmutenden silbernen Form, pastos und scheinbar immer noch sich zeitlupenhaft schiebend weiterbewegend.

„Ich bin instinktiv an den Prozessen selbst interessiert. Das eigentliche Bild ist nicht wirklich notwendig. Es ist das Unerwartete, das wirklich fesselt.“ (Sigmar Polke, zit. nach Klein, Erhard: Farbproben – Materialversuche – Probierbilder aus den Jahren 1973–1986, Köln 1998). Diesem Unerwarteten in den Kosmos Polkes zu folgen, ist die Einladung unseres Werks an den Betrachter.



33
ANNE
IMHOF

1978 GIEßEN

- **Beispielhaftes Werk für die intensive Auseinandersetzung der Künstlerin mit dem Zusammenspiel von Macht und Ohnmacht, Stärke und Unterwerfung, Subtilität und Tiefsinnigkeit**
- **Kann in direkten Zusammenhang mit dem herausragenden Auftritt Imhofs auf der Biennale in Venedig gestellt werden**

Ohne Titel. 2017. Acryl, zerkratzt auf Aluminium. 300 × 190 cm.

Zu diesem Werk liegt ein unterschriebenes Zertifikat der Künstlerin mit eingetragener Inventarnummer AI/W 2017/20 vor.

Provenienz:

- Galerie Buchholz, Köln
- Privatsammlung Deutschland

€ 60.000 – 80.000
\$ 63.600 – 84.800



**Rebellin an der Spitze
der Kunstwelt**

Anne Imhof malt, zeichnet, singt, choreografiert, performt und greift auf Installationskunst und Videokunst zurück. Ihre Arbeiten lösen große Begeisterung innerhalb renommierter Kritikerkreise und der allgemeinen Kunstrezeption aus und katapultierten Imhof damit an die Spitze internationaler, zeitgenössischer Kunst. Schon ihr Studium, welches sie 2012 an der Frankfurter Städelschule absolviert, legt sie mit Bravour als Meisterschülerin bei Judith Hopf ab. Wenige Jahre später erhält sie mit ihren Performances „Rage“ und „Deal“ den Preis der Nationalgalerie. Ihr kometenhafter Aufstieg zeigt sich in zahlreichen internationalen Ausstellungen wie im Portikus in Frankfurt, in der New Yorker Park Avenue Armory, im Stedelijk Museum in Amsterdam und im Palais de Tokyo in Paris. Die Krönung ihrer Arbeit stellt sicherlich die Bespielung des Deutschen Pavillons im Jahr 2017 auf der Biennale in Venedig dar, für die sie mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wird. (Abb.1)

Feuer und Eis

In dem unbetitelten Werk von Anne Imhof aus dem Jahre 2017, welches unser Blickfeld durch seine monumentalen Maße vollständig einnimmt und uns so mit der weißen Leere unmittelbar und gnadenlos konfrontiert, treffen Klarheit und Kraft, Kälte und Feuer, Ruhe und Dynamik aufeinander. Die zunächst leer wirkende weiße Fläche erinnert an die Problematik der „weißen Leinwand“, der sich Kunstschaffende vor dem Beginn des Malprozesses gegenübersehen. So steht am Anfang eines jeden Meisterwerks die weiße Leinwand, die nach dem Aufkommen einer Idee, dem Ausarbeiten eines Konzeptes oder dem Anfertigen zahlreicher Skizzen uns selbst noch einmal hinterfragen lässt. Der weiß grundierte Bildträger, der sich in der Arbeit Imhofs als so monumental darstellt, dass wir uns vollständig von der unheimlichen Kälte des leeren Raumes, der sich vor uns eröffnet, einnehmen lassen, manifestiert sich hier wie ein Mahnmal, das sich turmähnlich vor uns aufbaut.

Tiefe Kratzer zeugen von einer klaren Positionierung der Künstlerin: Sie verweigert sich, sich diesem weißen Riesen zu unterwerfen. Auch wenn auf den ersten Blick zunächst kaum sichtbar, greifen diese Spuren des Widerstands in den Bildraum ein und hinterlassen eine deutliche und vor allen Dingen irreversible Verletzung an der monochrom gehaltenen perfekt glatten Fläche. Eine ungehaltene Kraft, Spuren eines lodernden inneren Feuers gegen die stille Kälte, stellen Antrieb für den zerstörerischen und kraftvollen Eingriff der Künstlerin in die Arbeit dar, die den Impakt des Einzelnen auf das große Ganze verdeutlicht und der inhaltlosen Fläche, Inhalt verleiht.

Gehaltvolle Subtilität

Ein sich durch das Werk von Imhof hindurchziehendes konsequentes Thema ist die Subtilität. Die Überbringung tiefgründiger Botschaften in Arbeiten, die oft durch Performances und Musik ergänzt und komplettiert werden. Dabei wird auf überbordendes Dekor verzichtet. Auch in der hier vorgestellten Arbeit ist der performative Charakter, der Imhofs Arbeiten zugrunde liegt, nicht zu ignorieren. Mit gewitzter Brillanz trifft sie durch den reduzierten Einsatz aussagekräftiger Motive, Objekte und Choreografien den Kern komplexer Gedankenvorgänge und inhaltschwerer Konzepte. So auch in ihrem Werk für den Deutschen Pavillon mit dem Titel „Faust“ auf der Biennale in Venedig, welche zeitgleich mit der hier beschriebenen Arbeit entstand. Dabei verbindet sie vor allem Elemente aus dem trendweisenden Umfeld der Jugendkultur mit symbolträchtigen Figuren wie Dobermännern und Türstehern und untersucht das Wechselspiel von Unterwerfung und Macht, Willkür und Gewalt, Abgrenzung und Einschluss sowie Schutz und Verteidigung (Vgl. Drees, Ursula: „Faust“ von Anne Imhof, auf der Biennale Venedig 2017, der Deutsche Pavillon, in: plusinsight.de, 07. Juli 2018).



Abb. 1: Eliza Douglas in Anne Imhofs
„Faust“, 2017, Deutscher Pavillon,
57. Biennale di Venezia

34
HANNE
DARBOVEN

1941 MÜNCHEN
2009 HAMBURG

- Jean-Claude und Christo brachten Darbovens Kunst auf einen Nenner: „Wir verpacken Dinge, Gebäude und Landschaften – Hanne Darboven Zeit.“
- Arbeit aus einer wichtigen Schaffens-phase. Es entstehen Schlüsselwerke mit historischen und zeitgenössischen Bezügen
- Reflexion über Zeit-geschichte und den eigenen Standpunkt in der Informationsflut und den Widersprüchlich-keiten der postmodernen Welt

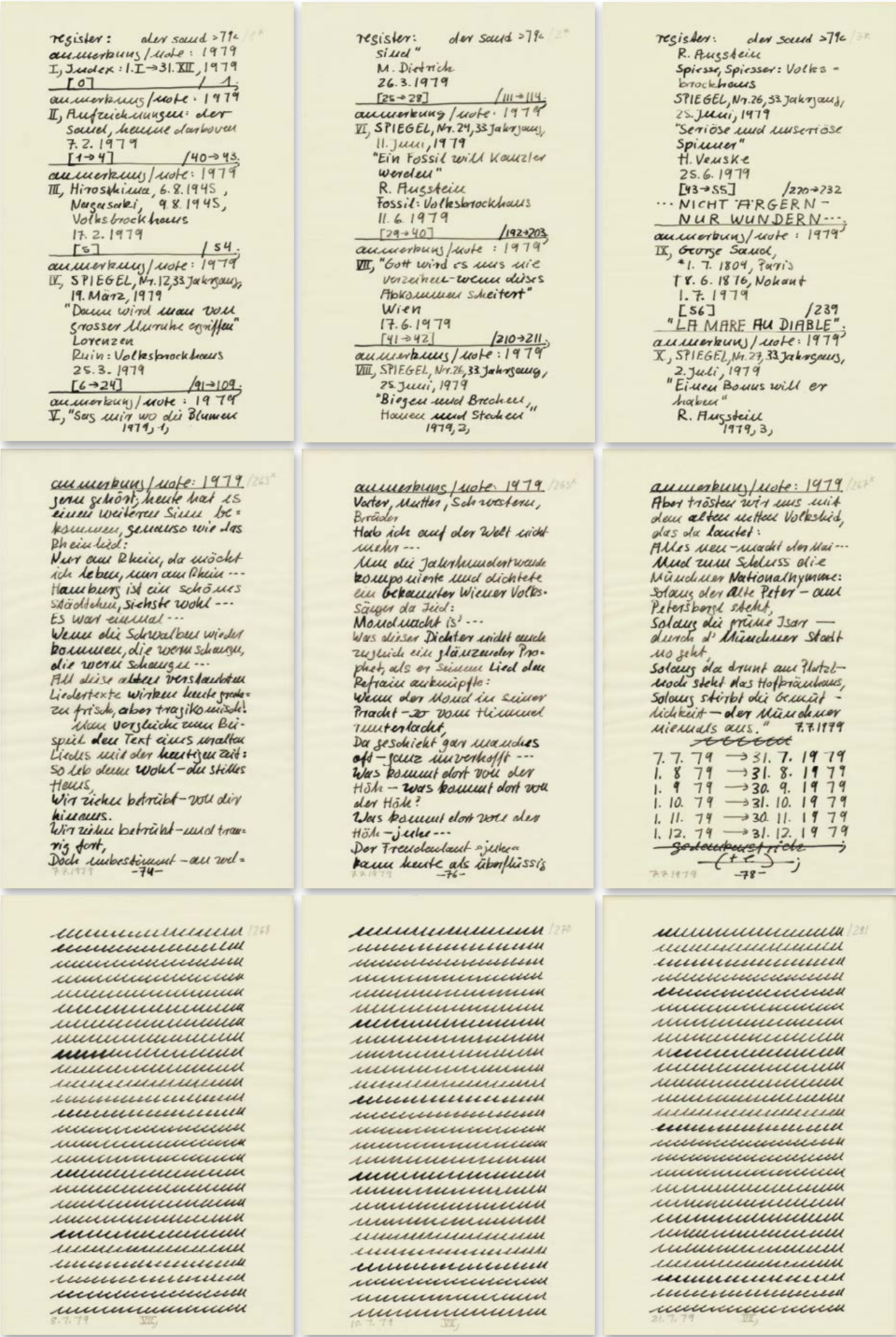
„Der Sand“. 1979. Jeweils: Tusche auf Pergaminpapier. 456 Blätter. Jeweils 29,5×21 cm. Jeweils datiert unten links und fortlaufend nummeriert oben rechts von 1l* – 8l* (Register), dann 1-448. Betitelt auf Blatt 1: „DER SAND“. Nochmals betitelt auf dem letzten Blatt, hier zudem signiert und datiert unten rechts: darboven, 1979. In Künstlerrahmen. Jeweils: 31 × 22,5 cm. Im Rahmen beschrieben.

Provenienz:
– Galerie Elisabeth Kaufmann, Basel/Zürich (1988 direkt von der Künstlerin erworben)
– Privatsammlung Großbritannien

Ausstellungen:
– Rheinisches Landesmuseum Bonn, 1979
– Halle für Internationale Kunst, InK, Zürich 1980
– Martin-Gropius-Bau, Berlin 2003/2004
– Fondation pour l'art contemporain, Claudine et Jean-Marc Salomon, Annecy 2008
– Galerie Kewenig, Köln 2009/10
– Art Basel Unlimited, 2012
– Mu.Zee, Oostende 2014/2015

Literatur:
– Ausst.-Kat. Berlin – Moskau / Moskau – Berlin: 1950 – 2000, Martin-Gropius-Bau, Berlin 2003
– Woithe, Gabriele: Das Kunstwerk als Lebensgeschichte: Zur autobiografischen Dimension bildender Kunst, Berlin 2008, S. 170/186
– Ausst.-Kat. L'ivresse de l'absolute: Pierrette Bloch, Hanne Darboven, Pierre Ferrarini, Roman Opalka, Wolfgang Laib, Nièle Toroni, Claude Viallat, Fondation pour l'art contemporain, Claudine et Jean-Marc Salomon, Annecy 2008
– Ausst.-Kat. Das Meer The Sea La Mer De Zee, Hommage à Jan Hoet, Mu.Zee, Oostende 2014, S. 129, Abb.

€ 100.000 – 150.000 | N
\$ 106.000 – 159.000 | N



aus: 35

Zeit über den Schreibprozess sichtbar, um Wirklichkeit erfahrbar zu machen

Hanne Darboven ist eine der außergewöhnlichsten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Weiblicher Dandy, Exzentrikerin und eine der wenigen Künstlerinnen ihrer Generation, die sich im internationalen Kunstbetrieb Anerkennung erwerben. Der Spiegel schreibt: „Im Vergleich zu dieser Frau war selbst Beuys Mainstream.“ (Knöfel, Ulrike „Auf ihre sehr eigene Weise“, in: Der Spiegel 36, 2015) Darbovens Reflexion über die Zeit und das Zeitgeschehen in ihren raumfüllenden Schreibinstallationen gehört zu den wichtigsten Beiträgen der internationalen Konzeptkunst. In ihren Arbeiten verknüpft Darboven Zahlenfolgen und Strukturen, die auf Kalenderdaten basieren, mit einem assoziativen Schreibprozess. Oft beginnt sie mit einem Schlüsselwort, das sich zu einer Assoziationskette entwickelt. Ihre in Schrift übertragenen Gedankenreihen scheinen bewusst gewählt und dann



Installationsansicht. Art Basel Unlimited 2012, Galerie Kewenig

auch wieder nicht. Die Texte sind aus Enzyklopädien und der Tagespresse oder Nachrichtenmagazinen übernommen. So verknüpft Darboven kollektiv anerkanntes Wissen mit hochaktuellen Ereignissen. Man ist versucht, dabei neue Bezüge herzustellen, obwohl Darboven die Texte konsequent nicht kommentiert. Gleichzeitig veranschaulichen ihre u-förmigen Schreibmuster den manuellen Prozess und visualisieren das erstaunliche Ausmaß, das der Akt der selbst ausgeführten Handschrift in ihrer Arbeit einnimmt. Es ist auch die schiere Materialität ihrer Werke, die auf den Betrachter einwirkt.

Internationale Anerkennung und musealer Status

Nach ihrem Studium an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg lebt Darboven zwei Jahre in New York. In dieser für ihre Arbeit prägenden Zeit hat sie wesentlichen Anteil an der Entstehung der Konzeptkunst. In New York knüpft sie Freundschaften mit Künstlerkollegen wie Sol LeWitt, Lawrence Wiener und Carl André. Hanne Darboven erhält bereits in jungen Jahren internationale Aufmerksamkeit. 1967 hat sie ihre erste Einzelausstellung in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf. 1969 nimmt sie als eine von nur drei Frauen an der wegweisenden von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung „Live in Your Head. When Attitudes Become Form“ in der Kunsthalle Bern teil. Bemerkenswert an Hanne Darbovens Werdegang ist u.a., dass sie sich vor allem in den USA früh Anerkennung erwirbt. Von 1973 bis in die 1990er Jahre stellt sie in der Galerie von Leo Castelli in New York aus. Sie nimmt 1972, 1977, 1982 und 2002 an der documenta teil. 1982 vertritt Hanne Darboven Deutschland auf der Biennale di Venezia. In den großen Retrospektiven 2015 thematisiert das Haus der Kunst in München Hanne Darbovens Nähe zur Gedankenwelt der Aufklärung. Die Bundeskunsthalle in Bonn präsentiert „Zeitgeschichten“ und beleuchtet die lebenslange Auseinandersetzung der Künstlerin mit Geschichte und politischen Ereignissen.

Der Sand – Kein Erfassen von Zeit ohne Geschichte

Die Arbeit „Der Sand“ bildet eine Zeitkapsel, die durch das Register am Anfang und am Ende umschlossen wird. Die Kalenderdaten des Jahres 1979 dienen als Struktur. Jedes Blatt bezieht sich auf einen Tag aus dem Jahr 1979. Das Register skizziert den Inhalt der Arbeit, enthält die Quellenangaben der abgeschriebenen Texte und die Angabe, wo Darbovens Abschrift in der Arbeit erscheint. Das Werk entsteht im Zeitraum von 01.01.1979 bis 07.07.1979. In dieser real beim Schreiben erlebten Zeit notiert Darboven Texte aus verschiedenen Quellen sowie Tagesrechnungen. Die Blätter, die das erste Halbjahr dieses Jahres umfassen, sind gefüllt mit Texten aus Enzyklopädien und Zitaten aus Interviews, die im Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ veröffentlicht oder im

Fernsehen gezeigt wurden, sowie Texten aus „La mare du diable“ von George Sand und Liedern von Karl Valentin und Marlene Dietrich („Sag mir wo die Blumen sind“). Auf das Register zu Beginn von „Der Sand“ folgt der Brockhaus-Eintrag über die französische Schriftstellerin George Sand. In der Folge fügt Darboven dem Wort „Sand“ weitere Begriffe zum Thema „Sand“ hinzu, wie „Sandmann“, „Sandpflanze“, „Sandmodell“. „Sanduhr“ führt sie schließlich zum Wort „Chronos“, dem griechischen Gott der Zeit. Mit der Abschrift eines Interviews mit Ursel Lorenzen steht dann im weiteren Verlauf der brisante Konflikt zwischen Ost und West während des Kalten Krieges unvermittelt neben der Ebene enzyklopädischen Wissens. Lorenzen, eine Mitarbeiterin des NATO-Generalsekretärs, setzt sich im März 1979 in die DDR ab, als sie mit ihrer Enttarnung als Agentin der Stasi rechnen muss. Der Begriff „Sand“ kann auch biografische Assoziationen wecken. Hanne Darboven wächst südlich der Elbe in der Nähe von Harburg auf, wo sie mit ihren Eltern unweit eines kleinen Marktplatzes namens „Sand“ lebte. Es sind auch dieser Wechsel und die Verknüpfungen zwischen verschiedenen Ebenen, die Hanne Darboven als eine der faszinierendsten Konzeptkünstlerinnen auszeichnen. Der Hintergrund, der mit den zitierten Texten in ihren Werken verknüpft sein kann, erscheint als Gegensatz zu Darbovens konzeptuellem Schreiben, der rhythmischen Abfolge ihrer handschriftlichen Loops. Zugleich äußert sich die Künstlerin nicht zu ihren Abschriften und ihrer eigenen Verortung hierin gemäß ihrem Motto „ich schreibe, aber ich beschreibe nichts“, so dass die Wiedergabe von Äußerungen Dritter auch irritierend beliebig wirken kann. Hanne Darboven lässt offen, in welchem Verhältnis in ihrem Werk der Fokus auf Ordnungssystemen und seriellen Prozessen, erfasst über ihr eigenes numerisches Schema, zu einer über die Form hinausgehenden Gedankenwelt steht. Ihr umfangreiches Oeuvre kann andeuten, dass Kunst weder reiner Inhalt noch bloße Form ist, sondern ein Tor öffnet zur Reflexion über Zeitgeschichte und den eigenen Standpunkt in der Informationsflut, den Widersprüchlichkeiten und dem Chaos der postmodernen Welt.

Madeleine Schulz



35

MARIO
MERZ

1925 MAILAND
2003 TURIN

- **Vom Hauptprotagonisten der avantgardistischen ‚Arte Povera‘ Bewegung in Italien**
- **Monumentale Installation von musealer Qualität**
- **Seit den 1960er Jahren steht das „Iglu“ in Merz‘ Oeuvre für Rückzug, Behausung und kollektive Erinnerung**



Installationsansicht:
Konrad Fischer Galerie, Berlin 2024

Albero Grande Solitario. 1995. Stahl, Glas, Stein, Reisig. Iglu: 215 × Ø400 cm, Tische jeweils: 88 x 560 x 82cm (Gesamtmaß: 270 × 1000 × 530 cm).

Zu diesem Werk liegt ein Zertifikat des Archivio Mario Merz, Turin, in Kopie vor. Es ist dort unter der Nummer 927/1995/IG verzeichnet.

Provenienz:

- Privatsammlung Deutschland (direkt vom Künstler)

Ausstellungen:

- Galerie hlavního mesta, Prag 1995/96
- Galerie Jule Kewenig, Frechen 1996/97
- Moderna Galerija, Ljubljana 1997
- Aargauer Kunsthaus, 1997
- Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl 1997
- Fundação de Serralves, Porto 1999
- Galerie Jule Kewenig, Frechen 1999/2000
- Institut d'art contemporain, Villeurbanne 2000
- Galerie Kewenig, Köln 2004
- Galerie Kewenig, Palma 2007
- Galerie Kewenig, FIAC, Paris 2010
- Art Basel Unlimited, Basel 2014
- BEEAH Headquarters, Schardscha 2023
- Konrad Fischer Galerie, Berlin 2024

Literatur:

- Fondazione Merz (Hrsg.): Mario Merz, Igloo, Catalogue Raisonné, Vol. 1, Turin 2024, WVZ.-Nr. 124, Abb.
- Ausst.-Kat. Mario Merz. Tri instalace, Galerie hlavního mesta, Prag 1995/96, Abb.
- Ausst.-Kat. 47. Esposizione Internazionale d'Arte/La Biennale di Venezia. Futuro Presente Passato, Mailand 1997, S. 397, Abb.
- Ausst.-Kat. Epicenter Ljubljana, Moderna Galerija, Ljubljana 1997, S. 35, Abb.
- Ausst.-Kat. Voglio vedere le mie montagne. Die Schwerkraft der Berge 1775-1997, Aargauer Kunsthaus, Aargau 1997
- Ausst.-Kat. Ausgestellt - Vorgestellt III: Mario Merz für Peter Wüthrich, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl 1997, S. 9, 11, 13-15, 19, Abb.

Die Skulptur kann nach vorheriger Terminvereinbarung in einem Lager bei Köln besichtigt werden.

€ 200.000 – 300.000 | *
\$ 212.000 – 318.000 | *



Installationsansicht:
Konrad Fischer Galerie, Berlin 2024



© VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Installationsansicht:
Konrad Fischer Galerie, Berlin 2024

Der Meister der Arte Povera

Die zweite Hälfte der 1960er Jahre ist geprägt durch fundamentale Infragestellungen und Konfrontationen von politischen Systemen und gesellschaftlichen Lagern. Auch in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht gibt es Aufbrüche; die informelle Malerei auf der Leinwand reicht vielen Künstlern nicht mehr aus. Das „wahre Leben“ bricht in die Kunst ein und verschränkt sich mit ihr. 1967 zeigt eine Gruppe junger Künstler in Genua Werke, in denen alltäglichste, „arme“ Materialien verarbeitet werden. Der Kurator Germano Celant prägt hierfür den Namen „Arte Povera“.

Zum führenden Vertreter dieser Kunstrichtung wird Mario Merz. Der Sohn eines Architekten und Medizinstudent kommt 1945 wegen seiner antifaschistischen Aktivitäten in Haft. Hier beginnt Merz zu zeichnen und wendet sich, wieder in Freiheit, ganz der Kunst zu. Als Autodidakt malt Merz zunächst, beeinflusst vom Informel und vom abstrakten Expressionismus. Aber 1968 findet er seine Form in der Installation: Das erste Iglu entsteht. In dieser Urform der Behausung findet Mario Merz eine Metapher, die Natur und Kultur verbindet, die aber auch das Nomadentum des menschlichen Lebens an sich versinnbildlicht. Mario Merz entdeckt die künstlerischen Möglichkeiten von formbaren Neonleuchten, die er häufig mit einem ebenso wiederkehrenden Element seiner Kunst kombiniert: der Zahlenreihe der Fibonacci-Folge.

Diese, der Natur innewohnende mathematische Gesetzmäßigkeit, wird in seinen Arbeiten ebenso prägend wie das Iglu oder die Form der Spirale. Dabei schafft Merz seine eigene Metaphorik und Ikonographie, sein Werk lässt aber jeden Raum für freie Assoziationen. Seine erste museale Einzelausstellung richtet die Kunsthalle Basel Mario Merz 1975 aus; seither ist sein Werk weltweit in führenden Museen und prominenten Sammlungen präsent. Der Einfluss, den die Arte Povera und Mario Merz speziell auf die heutige ästhetische Wahrnehmung genommen haben, ist kaum zu überschätzen.

Der „Albero Grande Solitario“

Von den Dimensionen her ist dieses Iglu durchaus komfortabel: 4 Meter Durchmesser und eine Höhe von 2,15 Metern bieten reichlich Platz. Die Wände aus Reisig schaffen einen Sichtschutz nach außen, aber das Gewölbe ist nicht wirklich bedeckt. Die Leichtigkeit der vegetabilen Reisigbündel wird kontrastiert von massiven, kompakten Steinplatten, deren Oberflächen aber geglättet sind und die in fragil wirkenden Konstruktionen entweder auf ihren schmalen Kanten stehen oder auf anderen Platten aufliegen.

Den schnell gewachsenen, jungen Ästen des Reisigs wohnt aber auch eine andere zeitliche Komponente inne als den in früheren Erdzeitaltern geformten Steinen. Das Iglu hat – höchst ungewöhnlich für diese Art des Schutzraums – zwei Zugänge. In beide führt eine Konstruktion hinein, die Mutmaßungen erlaubt. Es sind gläserne, leicht geschwungene „Tische“, die, an den Zugängen jeweils von Steinplatten flankiert, wie ein Band durch den Reisigbau schneiden. Die spiegelnde Oberfläche des klaren Glases lässt an Wasser denken. Eine Wasserader, die den „großen Solitärbaum“ nährt? Oder strahlt das unsichtbare Innere des Iglus hier sichtbar in den Raum aus? Die Glaskonstruktionen versperren jetzt aber den Zugang zu der Reisighöhle. Um hineinzugelangen, muss der Betrachter (gedanklich) unter den Tischen entlang krabbeln – das Glas erlaubt die Benutzung des Tisches als Steg wohl nicht. Der „Albero Grande Solitario“, ursprünglich 1995 für eine institutionelle Ausstellung in Prag geschaffen, will weder belehren noch etwas behaupten. Wie alle Iglus des Künstlers kann auch dieses der Ausgangspunkt für die Phantasie der Menschen sein.

Alexandra Bresges-Jung

Als ich den Iglu machte, habe ich mit Einbildungskraft gehandelt, denn der Iglu ist nicht nur die Elementarität der Form, sondern auch ein Ausgangspunkt für die Phantasie.

Mario Merz

36

CARL
ANDRE

1935 QUINCY, MA/USA
2024 NEW YORK

- Ikone der Minimal Art
- Schönes Beispiel für Andres radikale Formenreduktion und kompromissloser Hinwendung zur Materialität
- Stille und monumentale Präsenz im Raum

Still Blue Pair. 1989. Belgischer Blaustein (8-teilig; in 2 parallelen Stapeln von 4 horizontalen Einheiten). Jeweils: 60 × 15 × 45 cm; Gesamtmaß: 60 × 45 × 45 cm.

Zu dem Werk liegt ein vom Künstler zweifach signiertes Zertifikat, vom 11. Januar 2008, vor.

Provenienz:
– Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf (direkt vom Künstler)
– Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2007 von Vorheriger erworben)

€ 90.000 – 120.000
\$ 95.400 – 127.200

Carl Andre – Der Architekt der Stille
Carl Andre zählt zu den zentralen Figuren der amerikanischen Minimal Art. Nach seiner Ausbildung arbeitet er in New York und tritt in den 1960er Jahren mit einem radikal neuen Verständnis von Skulptur hervor. Besonders prägend ist seine Freundschaft zu Frank Stella, dessen künstlerische Ansätze Andre nachhaltig beeinflussen. In seiner frühen Laufbahn experimentiert Andre mit Poesie und Materialtexturen, bevor er seine charakteristischen Bodenarbeiten entwickelt. Bereits 1965 erhält er eine erste Einzelausstellung in der Tibor de Nagy Gallery in New York. Er gewinnt schnell an internationaler Bedeutung. 1968 zeigt die Münchner Galerie Friedrich erste Bodenplastiken des Künstlers. 1969 nimmt er an Harald Szeemanns legendärer Ausstellung „When Attitude Becomes Form“ in der Kunsthalle Bern teil. Mit seinem kompromisslosen Fokus auf Material, Raum und Struktur gehört Andre zu den Künstlern, die die Skulptur im 20. Jahrhundert grundlegend erneuert haben. Seine Werke sind heute weltweit in den bedeutendsten Sammlungen vertreten, darunter das Museum of Modern Art in New York, das Centre Pompidou in Paris und die Neue Nationalgalerie in Berlin.

Wahrnehmung neu definiert
Carl Andres Oeuvre ist geprägt von einer radikalen Reduktion formaler Mittel und einer kompromisslosen Hinwendung zur Materialität. Seine Werke verzichten bewusst auf traditionelle Sockel, monumentale Gesten oder figurative Elemente. Stattdessen bestehen sie oft aus industriell gefertigten Elementen wie Ziegelsteinen, Holzbalken, Metallplatten oder Natursteinen, die in seriellen Ordnungen direkt auf dem Boden arrangiert werden. Andre betont das „Sein“ des Materials selbst – Gewicht, Oberfläche, Struktur und Lage im Raum bestimmen die ästhetische Erfahrung. Der Betrachter wird eingeladen, sich den Werken physisch zu nähern, sie zu umschreiten oder sogar zu betreten. Diese radikale Demokratisierung der Skulptur führt zu einem intensiven Dialog zwischen Werk, Raum und Betrachter.

Skulpturale Meditation
„Still Blue Pair“ ist ein beeindruckendes Beispiel dieser Haltung. Die Arbeit besteht aus acht Quadern aus belgischem Blaustein (Belgian Blue Stone), die in zwei vertikal gestaffelten Türmen von jeweils vier massiven, liegenden Blöcken arrangiert sind. Die Skulptur bleibt bewusst auf Bodenniveau, ohne Sockel oder Erhebung, und fordert den Raum auf subtile, aber kraftvolle Weise heraus. Die charakteristische dunkelgraue bis blaugraue Farbe des Steins sowie seine fein strukturierte Oberfläche verleihen dem Werk eine stille, monumentale Präsenz. „Still Blue Pair“ zelebriert das Gleichgewicht zwischen Schwere und Ruhe, zwischen konstruktiver Ordnung und natürlicher Materialität. Es handelt sich nicht nur um eine Skulptur, sondern um eine existenzielle Setzung im Raum – archaisch, einfach und dennoch tiefgründig. Für Sammler, die die Essenz minimaler Kunst und die unbestechliche Integrität von Material und Form schätzen, stellt „Still Blue Pair“ eine außerordentliche Gelegenheit dar, ein bedeutendes Werk einer der wichtigsten Bildhauer unserer Zeit zu erwerben.



37

GÜNTHER
UECKER

1930 WENDORF

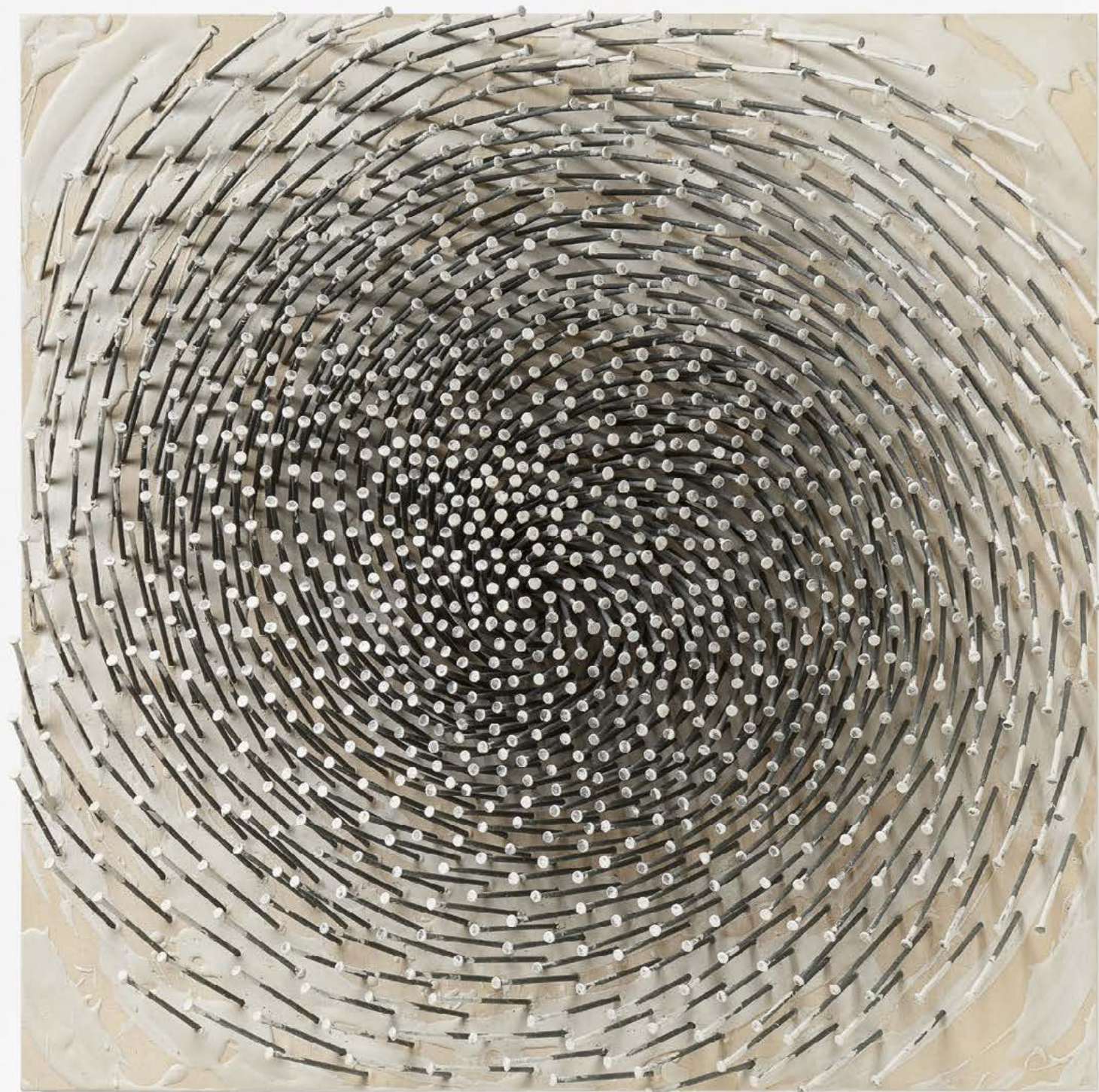
- **Die gestalterischen Grundsätze der ZERO-Bewegung sind besonders effektiv umgesetzt**
- **Dynamischer Strudel mit variantenreichen Formspielen**
- **Reduktion mit einfachen Mitteln trifft auf Bewegung und räumliche Komplexität**

„Spirale“. 2017. Eingeschlagene Nägel und Farbe auf Leinwand. Auf Holz. 90 × 90 × 15 cm. Betitelt und zweifach signiert und datiert verso: „Spirale“ Uecker 017. Hier zudem mit Richtungspfeil und Maßangaben versehen.

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.17.007 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Werkverzeichnis.

Provenienz:
- Privatsammlung Norddeutschland
(direkt vom Künstler)

€ 300.000 – 400.000
\$ 318.000 – 424.000





Der Nagel als Markenzeichen

Nach einer Lehre zum Anstreicher und Schreiner und einem anschließenden Studium der Malerei, in dem er sich mit abstrakter Kunst befasst, zieht der 1930 geborene Günther Uecker 1953 in die BRD. An der Düsseldorfer Kunstakademie begegnet er Vertretern der deutschen und französischen Avantgarde und schließt sich 1961 der ZERO-Gruppe an. Zu diesem Zeitpunkt hatte Uecker bereits ausgehend von früheren Strukturbildern seine zum Markenzeichen gewordenen Nagelbilder und Nagelobjekte entwickelt. Für diese eigenwilligen Kreationen verwendet er Stahlnägel und weiße, matte Anstreichfarbe, simple Zutaten aus dem Handwerk, mit denen er überall tätig werden kann. So schlägt Uecker in seinen „Übernagelungen“ ab 1962 Nägel in Alltagsgegenstände und Möbel, Fernseher, Tische und Stühle. Die konventionelle Haushaltslogik funktionaler Einrichtung erliegt der flächendeckenden „Sintflut der Nägel“, wie ein Ausstellungstitel von 1963 lautet.

Der Blick wird durch den Sog beinahe hypnotisch angezogen, dabei fächern sich optische Erscheinungen wie flüchtige Rosetten kaleidoskopartig auf.

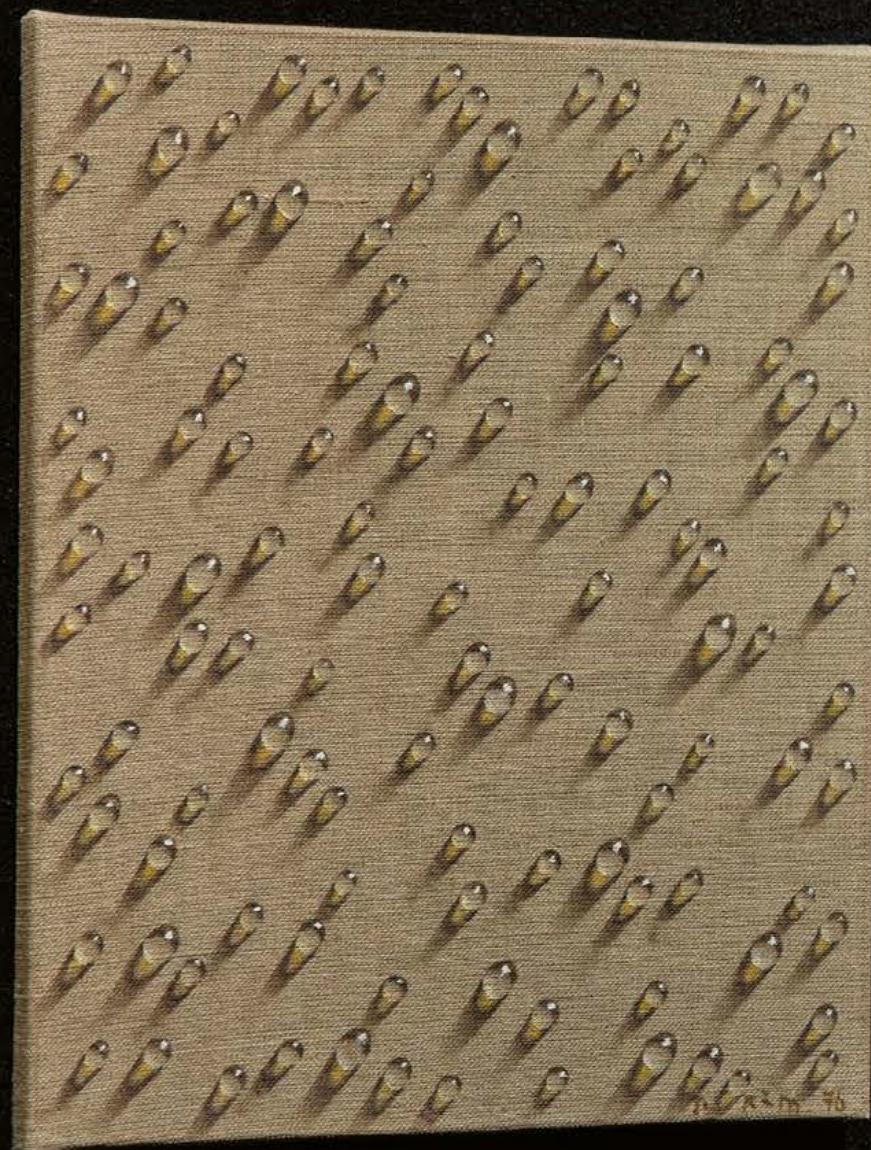
Neuanfang mit Licht und Luft

Bei der Entstehung der Nagelreliefs war neben dem rustikalen Werkcharakter für Uecker die Möglichkeit, ein dreidimensionales Materialbild zu erschaffen, von vorrangiger Bedeutung. Die nebeneinander angeordneten Nägel bilden geradlinig oder in geschwungenen Kurven verlaufende Reihen. Auf dem weiß getünchten Grund erlangen sie im kontrastvollen Zusammenspiel von Licht- und Schatteneffekten ihre endgültige, obgleich ephemere, Form. Mit den dynamischen Strukturen der oft spiralförmigen Nagelformationen löst sich Uecker vom statischen Aufbau des Tafelbilds. Überhaupt war die Schaffung von Alternativen und die Befreiung von traditionell geprägten Kunstformen ein Ziel der innovativen ZERO-Bewegung von Heinz Mack und Otto Piene, die nach dem verheerenden Drama des Krieges einen Neuanfang, eine „Stunde Null“, propagierte. In Abgrenzung zu den vorherrschenden gestischen Kunstrichtungen des Tachismus und Informel trachteten sie nach Bereinigung der Kunst vom Ballast der Expressivität und Emotionalität. Die Herstellung von konzentrierter Stille und Schweigen durch Reduktion und Helligkeit sollte in eine zukunftsorientierte, idealistische Haltung führen. So beschreibt Otto Piene in einem Artikel für die „Times Literary Supplement“ 1964 ZERO als „die unmessbare Zone, in der ein alter Zustand in einen unbekannten neuen übergeht.“ Dieses geistige Verständnis von Kunst war auch Günther Uecker eigen, der sich intensiv mit Religion und Philosophie beschäftigt hatte und Transzendenz und Spiritualität in sein Schaffen einbezieht: „Ich denke an eine Wirklichkeit, die sich gegenwärtig vollzieht und ihren Ewigkeitswert in ihrer Dynamik erhält. [...] Das Licht wird uns fliegen machen, und wir werden den Himmel von oben sehen. Alles wird uns durchdringen, es wird durch uns hindurchgehen, wie es durch Etwas und Nichts geht. [...] Die Schönheit des Lichtes wird jede Gestalt annehmen, die wir wünschen und träumen“ (Günther Uecker zitiert nach Schmied, Wieland in: Ausst.-Kat. Günther Uecker, Kestner Gesellschaft, Hannover 1972, S. 39).

Drehmotiv und kaleidoskopartige Rosetten

Trotz des sichtbaren handwerklichen Bezugs der eingehämmerten Nägel sowie der offen gezeigten Machart des Werks entfaltet auch „Spirale“ von 2017 eine eigenständige ätherische Anziehungskraft. Mit der neuen puristischen Ästhetik einer kinetischen Lichtkunst, die Monochromie und Mechanik als gestalterische Prinzipien anwendet, erzeugten die ZERO-Mitglieder Objekte, die mit der Wechselwirkung von Licht und Bewegung zugleich Raum und Zeit einbeziehen. Dabei wird der Betrachter durch seine veränderliche Positionierung aktiver Bestandteil des Werks und mit der eigenen unmittelbaren Gegenwart des Hier und Jetzt konfrontiert. Auf einer quadratischen Bildfläche sind hier die Nägel spiralförmig um einen Mittelpunkt herum angeordnet. Sich in diesem Drehmotiv konzentrisch verdichtend, während die Ausläufer des Strudels luftig aufgelockert sind, scheint das runde Nagelfeld zu schwingen und zu vibrieren. Der Blick wird durch den Sog beinahe hypnotisch angezogen, dabei fächern sich optische Erscheinungen wie flüchtige Rosetten kaleidoskopartig auf. Als eine oberflächlich gelagerte Ebene von Punkten setzen sich zudem die weißen Köpfe der Nägel von der dunklen Ballung ihrer stahlgrauen Stiele und Schatten ab, so dass trotz der klaren Formsprache das Gesamtbild durch die wechselnden Binnenstrukturen variantenreich changiert.

Bettina Haiss



T. K. 75

38

TSCHANG-
YEUL
KIM

1929 MAENG SAN/KOREA
2021 SEOUL/SÜDKOREA

- **Faszinierender Kontrast zwischen Malgrund und Motiv**
- **Das Werk vereint malerische Selbstreflexion und Spiritualität**
- **Malerei als existenzielle Erfahrung**

Ohne Titel (Wassertropfen). 1976. Öl auf Leinwand. 41,5 × 33 cm. Signiert und datiert unten rechts: T. Kim 76.

Wir danken Herrn Oan Kim, dem Sohn des Künstlers, für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 60.000 – 80.000
\$ 63.600 – 84.800





Auf der Suche

Der 1929 in Nordkorea geborene Tschang-Yeul Kim erlebt seine Kindheit und Jugend während der japanischen Okkupation und der Teilung des Landes nach dem Zweiten Weltkrieg. Mit der drohenden kommunistischen Gefahr durch die sowjetischen Besatzer entschließt sich Kim 1946 zur Flucht nach Südkorea, wo er an der Hochschule für Bildende Künste der Nationalen Universität Seoul Malerei studiert und sich progressiven Tendenzen, etwa dem Art Informel, zuwendet. Zahlreiche politische Umwälzungen und damit einhergehende Umbrüche in seiner Biografie, vor allem aber der Koreakrieg, prägen ihn zutiefst. Die einschneidenden Erfahrungen von Entwurzelung und Isolation in Verbindung mit den erlittenen Verlusten haften ihm auch während eines Aufenthaltes in New York an. Dort sucht der Künstler die Auseinandersetzung mit Pop Art und Minimalismus, um die Entwicklung seiner künstlerischen Sprache voranzutreiben. Diese von Unruhe und Rastlosigkeit begleitete Suche nach einem eigenen Stil kommt erst mit dem Umzug nach Paris 1970 zu einem Ende.

Zwischen Form und Auflösung: Wassertropfen

Aus seinen biomorphen Kompositionen heraus gelangt er dort schließlich zu einer Form, die zum zentralen Element in seinem Werk werden sollte: Wassertropfen offenbaren sich in ihrer prägnanten konkreten Gestalt und eröffnen zugleich eine symbolische Dimension. In der seither zwischen Abstraktion und Figuration oszillierenden Malerei von Kim wird dieses Motiv zum Sinnbild, das in seiner Verkörperung der Gegensätze Form – Auflösung in enger Beziehung zur philosophischen Dualität von Körper und Geist steht. Die Wassertropfen in „Ohne Titel (Wassertropfen)“ sind über die gesamte Bildfläche aus grob strukturierter, ungründierter Leinwand wie blanke Murmeln verteilt. Durch den Lichteinfall aus der oberen rechten Ecke werfen die durchsichtigen Körper einen Schlagschatten, der ihre Silhouette elliptisch in die Länge zieht.

Spirituelle Ausdruck im malerischen Spannungsfeld von Motiv und Grund

Aufgrund ihrer hyperrealistischen Wiedergabe in feinmalerischer Präzision und verhaltener Tonigkeit scheinen die einzelnen Tropfen wie schwebende Glaskugeln die Ebene der Bildfläche zu verlassen und plastisch in den dreidimensionalen Raum einzudringen. Darüber hinaus lässt ihre Oberflächenspannung die Tropfen zu spiegelglatten Sphären werden: Als Träger von Reflexen weisen sie auf einen Bereich außerhalb der Darstellungsebene. Zugleich legt ihr durchsichtiges Volumen die raue Materialität des ihnen zugrundeliegenden Gewebes offen. In diesem spannungsvollen Zusammenspiel von Malgrund und dargestelltem Gegenstand reflektiert der Buddhist Kim die Bedingungen von Malerei und stellt sie in einen spirituellen Zusammenhang.

„Im Akt des Malens von Wassertropfen werden alle Dinge im Inneren aufgelöst und man kehrt in einen transparenten Zustand des ‚Nichts‘ zurück. Indem wir Ärger, Angst, Furcht und alles andere in die ‚Leere‘ zurückführen, erfahren wir Frieden und Zufriedenheit. Während einige die Anreicherung des ‚Ego‘ suchen, strebe ich nach der Auflösung dieses und suche nach der Methode, dies auszudrücken“ (Tschang-Yeul Kim zit. nach Tina Kim Gallery; New York, www.tinakimgallery.com).

Mit dem Phänomen der Wassertropfen wird dem Betrachter die Unbeständigkeit aller sichtbaren Erscheinungen zum Greifen nah vor Augen geführt. In Kims Malerei äußert sich ein elementarer Zweifel an der Darstellbarkeit der Welt, zu der auch konstruierte Vorstellungen über die menschliche Existenz gehören. Die in den Wassertropfen veranschaulichte Durchlässigkeit von Innen und Außen verweist auf die Durchdringung von Realitäts- und Seinsebenen und – in Entsprechung fernöstlicher Philosophie – auf fließende Übergänge zwischen Zuständen. Bei Tschang-Yeul Kim fällt daher der konzentrierte Pinselauftrag mit dem Verstreichen der Zeit zusammen. Malerei dient als meditative Übung zur Entleerung des Geistes und Entschleunigung des Körpers. Im künstlerischen Prozess schreibt sich die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Lebens bildwirksam ein.

Bettina Haiss

39

TSCHANG-
YEUL
KIM

1929 MAENG SAN/KOREA
2021 SEOUL/SÜDKOREA

- Extrem reduzierte
Komposition von
eindringlicher Wirkung
- Der Wassertropfen als
Inbegriff von Reinheit
- Versöhnung von existen-
ziellen Gegensätzen

Ohne Titel (Wassertropfen). 1977. Öl auf
Leinwand. 80,5 × 65 cm. Signiert und
datiert unten rechts: T. Kim 77.

Wir danken Herrn Oan Kim, dem Sohn
des Künstlers, für die freundliche,
wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 70.000 – 100.000
\$ 74.200 – 106.000



Von Korea nach Paris

Die konfliktreichen politischen Umstände in Korea nach dem Zweiten Weltkrieg prägen die Kindheit und Jugend von Tschang-Yeul Kim, der 1929 in Nordkorea geboren wird. Bereits mit fünf Jahren wird der bekannteste zeitgenössische Maler Koreas von seinem Großvater in der Technik der Kalligrafie unterwiesen. Schon früh erkennt er das Unrecht staatlicher und systemischer Repression und flieht 1946 ohne seine Familie vor den sowjetischen Besatzern nach Südkorea. Dort beginnt er ein Studium der Malerei an der Hochschule für Bildende Künste der Nationalen Universität Seoul, das durch den schon bald einsetzenden Koreakrieg jäh unterbrochen wird. Neben dem erlittenen Verlust der Heimat und der schmerzvollen Trennung von seinen Angehörigen durch die Auswanderung als erste prägende Zäsur stellt diese Erfahrung einen weiteren tiefgreifenden Einschnitt im Leben von Tschang-Yeul Kim dar. Sein künstlerischer Aufbruch und seine drängende Auseinandersetzung mit internationalen Kunstformen fallen daher zusammen mit der persönlichen Notwendigkeit, Wunden zu heilen und das erfahrene Leid zu lindern. Ende der 1950er Jahre wendet er sich progressiven und reformorientierten zeitgenössischen Bewegungen in der Kunst zu, die sich am europäischen Informel und amerikanischen Abstrakten Expressionismus orientieren. Als rastlos Suchender, reist Kim 1965 nach New York, wo er den dort vorherrschenden Tendenzen von Minimalismus und Pop Art begegnet, und lässt sich schließlich 1970 in Paris nieder.

Stilbildendes Motiv und harmonische Vereinigung von Gegensätzen

Dort stellt sich die Begegnung mit dem Motiv des Wassertropfens ein, das über fünf Jahrzehnte zum markanten, stilbildenden Merkmal seiner Kunst werden sollte. Sie erweist sich zugleich als zentrales künstlerisches Erweckungserlebnis und als persönlicher Befreiungsschlag. In der einfachen kugelrunden Gestalt offenbart sich nicht nur die Vereinigung gegensätzlicher physikalischer (Aggregats-)Zustände. Die im Wassertropfen verkörperte Gleichzeitigkeit von Festigkeit und Flüssigkeit verweist zugleich auf das Spannungsfeld zwischen Form und ihrer Auflösung. Das Motiv ermöglicht Kim, der stets danach trachtet, die Konflikte und Spannungen seines aufgewühlten Seelenlebens in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen, die Versöhnung von Daseinszuständen durch die Auseinandersetzung mit den Paradoxien künstlerischer Formgebung anzugehen.

Effekte und absolute Reinheit

Wie aus dem Nichts der grob gewebten, naturbelassenen Leinwand tritt im Gemälde „Ohne Titel (Wassertropfen)“ von 1977 ein einzelner Tropfen in Erscheinung. Er gleitet die Fläche hinab und hinterlässt die dabei abgesonderte Flüssigkeit als sichtbare Spur seiner Abwärtsbewegung, die in der unteren Bildhälfte angehalten wird. Der eingefrorene malerische Moment führt den suspendierten Wassertropfen vor, der mit äußerster feinmalerischer Präzision dargestellt ist. Die exakte Kontur des glasklaren Körpers tritt in ein dynamisches Zusammenspiel mit den Licht- und Schatteneffekten und erzeugt dabei eine fundamentale Irritation: Dringt der täuschend echt wirkende Wassertropfen etwa aus der Leinwand an die Oberfläche? Die malerische Illusion steht in widersprüchlicher Beziehung zur Realität des abgebildeten physikalischen Vorgangs, dessen Ursprung unklar bleibt. Mit der simulierten Herausbildung des Wassertropfens aus der Bildfläche und Ausdehnung in die Dreidimensionalität hinein legt Kim das Verhältnis zwischen Figur und Grund offen. Indem er zu den fundamentalen Bedingungen von Malerei

vordringt, hinterfragt er zugleich ihre Beziehung zur Wirklichkeit. Während der Blick an der spiegelglatten Außenhaut des Tropfens haften bleibt und durch dessen durchsichtige Hülle auf den Malgrund stößt, eröffnet sich die symbolische Ebene und vor allem die spirituelle Qualität der Gemälde von Kim. Die Durchlässigkeit zwischen Innen und Außen, Essenz und optischem Effekt lässt die Darstellbarkeit der Realität zwischen Schein und Sein oszillieren. Das äußere Erscheinungsbild des Tropfens verbirgt nichts. Er wird zum Inbegriff jener absoluten Reinheit, die Tschang-Yeul Kim mit der meditativen Stille und der befreienden Leere des Geistes verbindet.

Bettina Haiss

Wie aus dem Nichts der grob gewebten, naturbelassenen Leinwand tritt im Gemälde „Ohne Titel (Wassertropfen)“ von 1977 ein einzelner Tropfen in Erscheinung.

Tschang-Yeul Kim

40
WALTER
DEXEL

1890 MÜNCHEN
1973 BRAUNSCHWEIG

- **Die gestalterischen Grundlagen der Malerei stehen im engen produktiven Austausch mit Konzepten aus Architektur, Werbung, Kunstgewerbe**
- **Das Werk veranschaulicht besonders eindrücklich die bildnerische Konstruktion mit architektonischen Bauelementen**



Vorzeichnung, Der große Viadukt, 1920 (Beigabe)

„Der große Viadukt“. 1920. Öl auf Leinwand. Doubliert. 94 × 77 cm. Signiert und datiert unten rechts: W DEXEL 20. Zudem verso signiert, datiert und betitelt: W DEXEL 20 DER GROSSE VIADUKT. Rahmen.

Dem Werk liegt die genaue Vorzeichnung (Der große Viadukt, 1920, Bleistift auf Transparentpapier, 33,5 × 26 cm) als Beigabe bei.

- Provenienz:
- Barry Friedman, New York
 - Sammlung Carl Laszlo, Basel
 - Galerie von Bartha, Basel
 - Privatsammlung Schweiz
 - Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

- Ausstellungen:
- Galerie Fritz Gurlitt, Berlin 1920
 - Städtisches Museum Braunschweig, 1962
 - Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1962
 - Städtisches Museum Wiesbaden, 1962
 - Kunstverein Oldenburg, 1962
 - Kunstverein Braunschweig, 1970
 - Galerie Charles Lienhard, Basel 1970
 - Goethe Institut Paris, 1972
 - Galerie Circulus, Bonn 1973
 - Kestner-Gesellschaft, Hannover 1974 (Aufkleber)
 - Westfälisches Landesmuseum Münster, 1979
 - Ulmer Museum, 1979
 - Fritz Winter Haus, Ahlen 1980 (Aufkleber)
 - Kunstamt Wedding, Berlin 1983
 - Galerie Stolz, Köln 1990
 - Kunsthalle Bremen, 1990

- Literatur:
- Wöbkemeier, Ruth/Der Kunstverein Bremen (Hrsg.): Walter Dixel (1890–1973) – Werkverzeichnis. Gemälde, Hinterglasbilder, Gouachen, Aquarelle, Collagen, Ölstudien, Entwürfe zu Bühnenbildern, Heidelberg 1995, WVZ.–Nr. 141, Abb.
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel, Ralph Voltmer, Jozsef Nemes– Lamperth, Laszlo Moholy-Nagy, Galerie Fritz Gurlitt, Berlin 1920, Kat.–Nr. 13
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel, Städtisches Museum Braunschweig, 1962; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1962; Städtisches Museum Wiesbaden, 1962; Kunstverein Oldenburg, 1962, Kat.–Nr. 35
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel, Kunstverein Braunschweig, 1970, Kat.–Nr. 18
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel, Galerie Charles Lienhard, Basel 1970, Kat.–Nr. 14
 - Faltblatt Walter Dixel, Goethe Institut Paris, 1972, Nr. 6
 - Werner Hoffmann (Hrsg.): Der Maler Walter Dixel, in: Kunst und Umwelt, Bd. 4, Starnberg 1972, S. 11 u. 29, Abb.
 - Arrigo Lora-Totino (Hrsg.): Walter Dixel. Evoluzione costruttivista, Turin 1973, o. S.
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel, Galerie Circulus, Bonn 1973, Kat.–Nr. 39, Abb.
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1974, Kat.–Nr. 32
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel – Bilder, Aquarelle, Collagen, Leuchtreklame, Typografie, Landesmuseum Münster, 1979; Ulmer Museum, 1979, Kat.–Nr. 46, S. 19, Abb.
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel. Bilder, Aquarelle, Collagen, Fritz Winter Haus, Ahlen 1980, Kat.–Nr. 17
 - Walter Vitt (Hrsg.): Homage à Dixel (1890 – 1973). Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers, Starnberg 1980, S. 44
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel zum 10. Todestag. Ölbilder – Köpfe, Kunstamt Wedding, Berlin 1983, Kat.–Nr. 40
 - Ausst.-Kat. Schöne Tage im Hause Dixels – Das Gästebuch – Walter Dixel zum 100. Geburtstag, Galerie Stolz, Köln 1990, Kat.–Nr. 2, S. 129, Abb.
 - Ausst.-Kat. Walter Dixel: Bild, Zeichen, Raum, Kunsthalle Bremen, 1990, Kat.–Nr. 16

€ 70.000 – 100.000
\$ 74.200 – 106.000



Kreative Impulse aus angewandter wie freier Kunst

Der Autodidakt Walter Dexel gehört zu den herausragenden Protagonisten des deutschen Konstruktivismus. Als promovierter Kunsthistoriker leitet er von 1916 bis 1928 den Jenaer Kunstverein und befindet sich am Puls zeitgenössischer Tendenzen. Veranstaltungen der Dada-Vertreter bestimmen sein Programm genauso wie Ausstellungen von Expressionisten, Bauhaus-Künstlern und Konstruktivisten. Dexel unterhält enge Beziehungen zu den einschlägigen Vertretern dieser richtungsweisenden Strömungen, unter anderem zu Theo van Doesburg, dem Begründer von De Stijl. Während Dexel selbst erste Werke schafft, die stilistisch an Cézanne orientiert sind, vollzieht sich die Entwicklung seiner abstrakt-konstruktiven Formensprache in den 1920er Jahren aus einer zunehmend interdisziplinären Herangehensweise. Dexel schöpft dabei aus den kreativen Impulsen seiner vielfältig ausgeübten Tätigkeitsfeldern als Werbegrafiker, Möbeldesigner, Bühnenbildner, Verkehrsplaner und Publizist. Sowohl als Kurator von Ausstellungen als auch als Künstler vertritt er eine generalisierende, die angewandte und freie Kunst egalisierende Auffassung. In seinen Werken stehen daher die gestalterischen Grundlagen der Malerei im engen produktiven Austausch mit Konzepten aus Architektur, Werbung, Kunstgewerbe, sowie den Entwürfen industrieller Gebrauchsgegenstände und handwerklicher Produkte.

Im Mittelpunkt von Dexels malerischen Kompositionen stehen neben Häusern und Landschaften vor allem verschiedene Baukörper aus Fabrikanlagen, darunter Hochöfen, Maschinenhallen, Wasser- und Fördertürme, aber auch Transportmittel wie Flugzeuge und Schiffe. In Entsprechung der vielseitigen Ausrichtung seiner Produktion setzt Dexel diese Motive in verschiedenen Techniken und Gattungen variantenreich um.

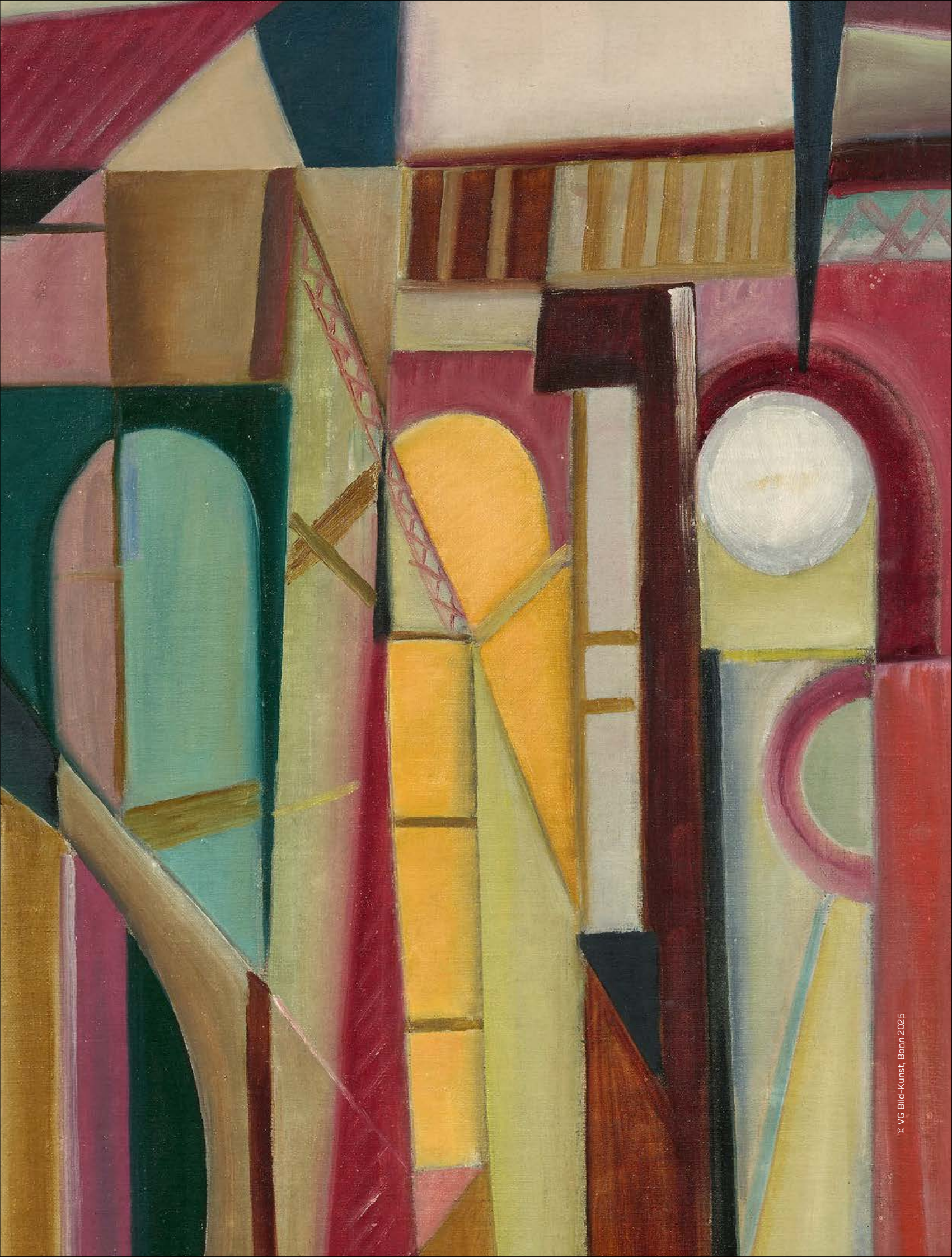
Realitätsnaher Konstruktivismus

Das Gemälde „Der große Viadukt“ veranschaulicht besonders eindrücklich Dexels malerische Auseinandersetzung mit bildnerischen Konstruktionsweisen anhand architektonischer Prinzipien. Als markante Elemente der Bildkomposition treten hier die charakteristischen Merkmale der seit der Antike geläufigen Brückenkonstruktion in Erscheinung. Die stützenden Pfeiler werden durch eine gleichmäßige Bogenreihe zusammengefasst und von Dexel gleichsam als gestalterische Grundlagen – sozusagen als tragende Säulen – für den Bildaufbau eingesetzt. Obwohl das Motiv sich dem experimentellen Zusammenspiel lose gefügter Formen, Flächen, Farben unterordnet, lässt Dexels an der Realität orientierter Konstruktivismus ein ausgeprägtes Interesse für Technik, für Ingenieurs- und Baukunst erkennen. Ausgangspunkt für die Abstraktion ist dabei das sachliche Studium des Bildgegenstands, der auf wesentliche konstruktive Bausteine reduziert und systematisch erfasst wird. Dexels Verfahren weist damit eine Nähe zum analytischen Kubismus auf, dessen Darstellung von Objekten aus verschiedenen Blickwinkeln zugleich ihre nüchterne Zerlegung in geometrische Primärformen beinhaltet. Zugleich legt Dexels freie, aus dem formalperspektivischen Zusammenhang des ursprünglichen Objekts losgelöste Zusammenfügung dieser Grundformen in einer neuen bildnerischen Ordnung auch Parallelen zum synthetischen Kubismus nahe.

Das Gemälde als dynamisches System ineinandergreifender, funktionierender Einzelteile

In dem Gemälde scheint die Stabilität des Bauwerks zugunsten der Rhythmisierung seiner Komponenten regelrecht zu bröckeln. Das dominierende vertikale Liniengefüge tragender Balken erscheint von zahlreichen Splittern und Fragmenten durchbrochen. Multiple Facetten des Viadukts verschränken und verschieben sich in kleinteiligen Binnenfeldern, so dass die Einheitlichkeit der Form zugunsten verschiedener Ansichten und Ausschnitte aufgehoben ist. Materialdetails wie das Mauerwerk aus roten Ziegeln blitzen punktuell auf, ebenso treten bautechnische Strukturen und ornamentale Gliederungselemente aus dem übergeordneten Formgefüge hervor. Im pluralistischen Nebeneinander von Stufen, Wandreliefs, Sockeln, Gesimsprofilen, Schmuckbändern, Nischen führt Dexel die wahrnehmungsbedingte Vielfalt der Erscheinungsformen des Sujets vor. Wie die Architektur erscheint das Gemälde selbst als dynamisches System ineinandergreifender, funktionierender Einzelteile.

Bettina Haiss





41

ERIKA GIOVANNA KLIEN

1900 BORGIO VALSUGANA/
ÖSTERREICH-UNGARN
1957 NEW YORK

Vogelflug. 1926. Öl auf Nessel.
64×102 cm. Datiert und signiert unten
links: 1926 Klien. Modellrahmen.

Wir danken Frau Marietta Mautner, Wien,
für die freundliche Unterstützung.

Provenienz:
- Privatsammlung Wien
- Unternehmenssammlung Deutschland
(1991 vom Vorherigen erworben)

Ausstellungen:
- Museum Moderner Kunst im Museum
des 20. Jahrhunderts, Wien 1987
- Staatsgalerie Moderner Kunst/
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
München 1999
- Universität für angewandte Kunst,
Wien 2001
- Museion Museum für Moderne Kunst,
Bozen 2001
- Rupertinum Salzburg, 2001

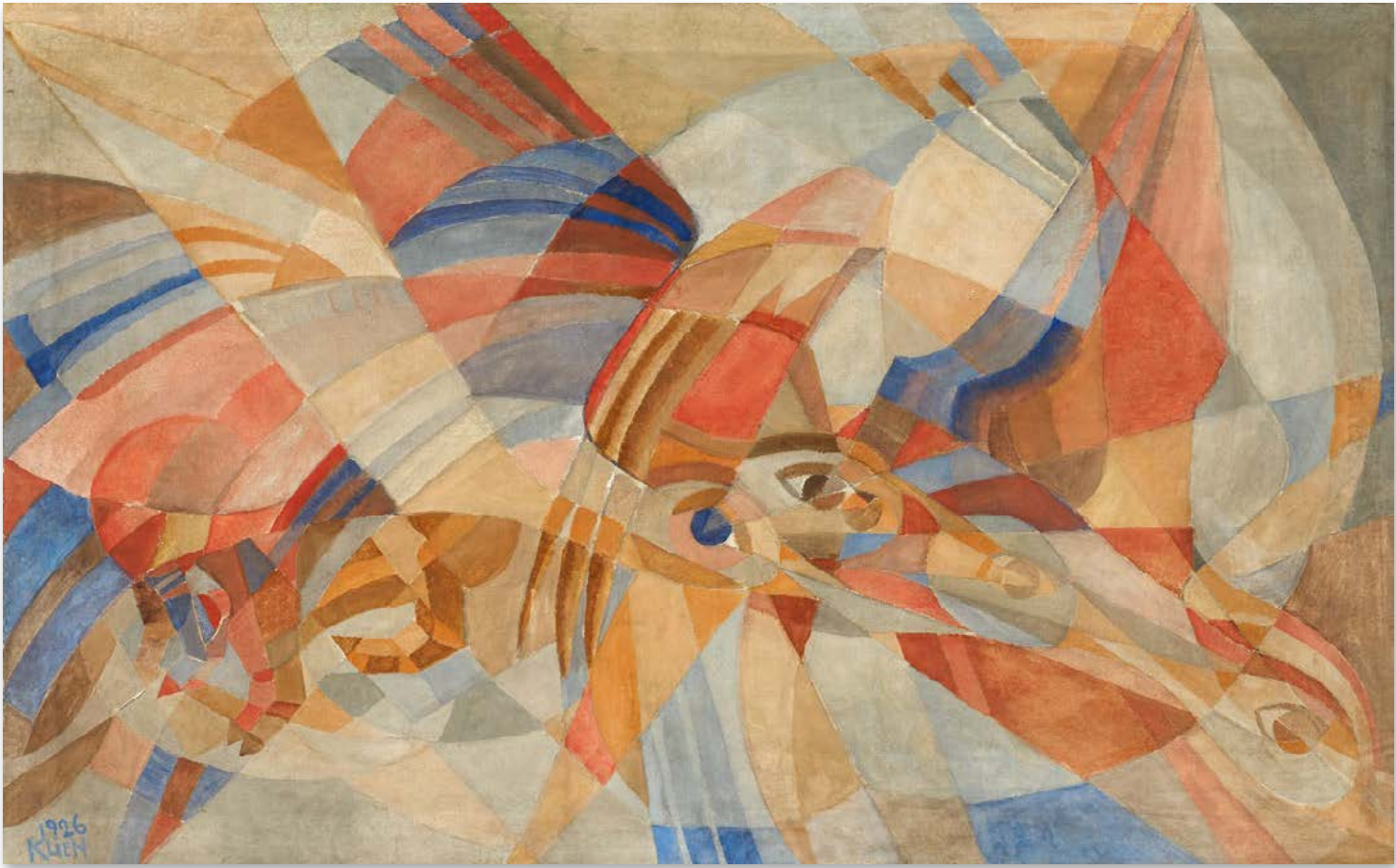
Literatur:
- Ausst.-Kat. Erika Giovanna Klien
1900-1957, Museum Moderner Kunst
im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
1987, Kat.-Nr. 125, S.37, S. 134
- Ausst.-Kat. Erika Giovanna Klien 1900-
1957, Staatsgalerie Moderner Kunst,
München 1999, Kat.-Nr. 12, S. 33, 54, Abb.
- Ausst.-Kat. Erika Giovanna Klien, Wien/
New York 1900 -1957, Universität für
angewandte Kunst 2001, S. 34, S. 43, Abb.
- Ausst.-Kat. Erika Giovanna Klien, Wien/
New York 1900 -1957, Museion Museum
für Moderne Kunst, Bozen 2001, S. 34,
S. 43, Abb.
- Ausst.-Kat. Erika Giovanna Klien,
Wien/New York 1900 -1957, Rupertinum
Salzburg 2001, S. 34, S. 43, Abb.

€ 60.000 – 80.000 | *
\$ 63.600 – 84.800 | *

**Der Wiener Kinetismus
der 1920er Jahre**
Erika Giovanna Klien wird 1900
im damals noch zu Österreich-
Ungarn, heute Italien zugehörigen
Borgio Valsugana als Tochter eines
kleinbürgerlichen Beamtenhaushalts
geboren. Bereits früh fühlt Klien
sich zum Kulturbetrieb hingezogen,
träumt von der Schauspielerei und
einer Karriere im Theater. Nachdem
die Widerstände Ihres Vaters einer
schauspielerischen Karriere im Wege
stehen, wird der sich auch für Malerei
und Zeichnung begeisternden Klien
ab 1919 immerhin eine Ausbildung
an der Kunstgewerbschule in Wien
zugestanden. Unter ihrem Dozenten
Franz Čížek lernt Sie erstmals den
Wiener Kinetismus kennen, eine
Stilrichtung zwischen französischem
Kubismus, italienischem Futurismus
und dem russischen Konstruktivismus,
zu deren bedeutendster Vertreterin
Klien im Laufe ihres Lebens avanciert.
Der Kinetismus wurde maßgeblich von
Franz Čížek geprägt und beeinflusst.
Ab 1910 befasst sich Čížek verstärkt
mit der Darstellung von rhythmischen
Bewegungsabläufen und lässt diese
Theorien und Überlegungen auch in
seine Seminare zur ornamentalen
Formenlehre einfließen. Dort kommt
auch Klien erstmals mit den Ideen
des Kinetismus in Kontakt und ist
sofort fasziniert. Selbst stark von Tanz
und Rhythmik begeistert, sieht Klien
im Kinetismus die Möglichkeit, ihre
Leidenschaft für Tanz und Theater mit
der Malerei zu verbinden.
Im Gegensatz zur kinetischen
Kunst, bei der das Kunstwerk selbst
kinetische – sprich bewegliche –
Elemente aufweist, steht beim Wiener
Kinetismus die Darstellung von
Bewegung im Fokus. Čížek betrachtete
den Kinetismus dabei als die Kunst, eine
Bewegungsabfolge in ihre rhythmischen
Elemente zu zerlegen.
Da nachrückende Künstlergruppen
fehlen, verliert der Kinetismus ab
den 1930er Jahren zunehmend an
Aufmerksamkeit und Bedeutung.
Erst in den 1980er Jahren greifen
Ausstellungen im Wien Museum und
im Schloss Belvedere die Stilrichtung
wieder auf und stellen diese einer
breiteren Öffentlichkeit vor.

**Erika Giovanna Klien
in den USA**
Klien steigt bereits in den 1920er Jahren
zu einer Art Star des Kinetismus auf
und stellt ihre Werke auf bedeutenden
Ausstellungen, wie beispielsweise der
Pariser Kunstausstellung 1925 und der
Internationalen Ausstellung für Moderne
Kunst 1927 in New York aus. Trotz dieser
Erfolge hat Klien nach Ihrem Abschluss
als Kunstpädagogin bei Čížek große
Probleme ihren Lebensunterhalt als
selbstständige Künstlerin zu verdienen.
1929 wandert Klien in der Hoffnung,
ihrer Karriere so einen Schub verleihen
zu können, in die Vereinigten Staaten
aus. Der große künstlerische Erfolg bleibt
jedoch aus und Klien unterrichtet in den
folgenden zehn Jahren simultan an vier
Schulen, um den Lebensunterhalt für
sich und ihren 1928 unehelich geborenen
Sohn zu verdienen. In dieser Zeit
macht Klien in den USA als Verfasserin
kunsterzieherischer Schriften auf
sich aufmerksam. 1938 wird Klien US-
amerikanische Staatsbürgerin und
setzt ihre Lehrtätigkeit noch bis 1946
fort. 1957 verstirbt die mittlerweile
vereinsamte Klien an einem Herzinfarkt.

Vogelflug
Mit der vorliegenden Arbeit kommt eine
besonders charakteristische Arbeit
der Künstlerin zum Aufruf. In seine
fragmentarischen Einzelteile zerlegt,
zeigt das Werk den im Stil des Kinetismus
aufbereiteten Flug eines Vogels in
leuchtend-expressiver Farbgebung. Die
stark kubistisch geprägte Komposition
ist aber nicht nur ein herausragendes
Beispiel für den Wiener Kinetismus,
sondern steht auch exemplarisch für eine
der Kerngruppen in Kliens künstlerischem
Oeuvre. Klien, als Čížeks begabteste
Schülerin, entwickelt als einzige seine
Ideen auf eigenständige Weise bis an
ihr Lebensende weiter und gestaltet
prozesshafte Bewegungsabläufe.
Tanz, Vogelflug oder abstrakte
Bewegungsrhythmen tauchen in
den Folgejahren immer wieder als
bestimmende Bildthemen in ihrem
Werk auf.



42 KATHARINA GROSSE

1961 FREIBURG

- **Außergewöhnliches Bild, das mit beinahe klassischen Kompositionsmitteln den Raum erschließt**
- **Die Farbstimmung regt zu Assoziationen romantischer Landschaften an**
- **Grosses effektvolle Malerei fasziniert durch Vielschichtigkeit**

Ohne Titel. 2008. Acryl auf Leinwand.
137 × 92 cm. Bezeichnet, signiert
und datiert verso unten: 2008/1043
Katharina Grosse 2008. Hier zudem
mit Maßangaben sowie Richtungspfeil
versehen.

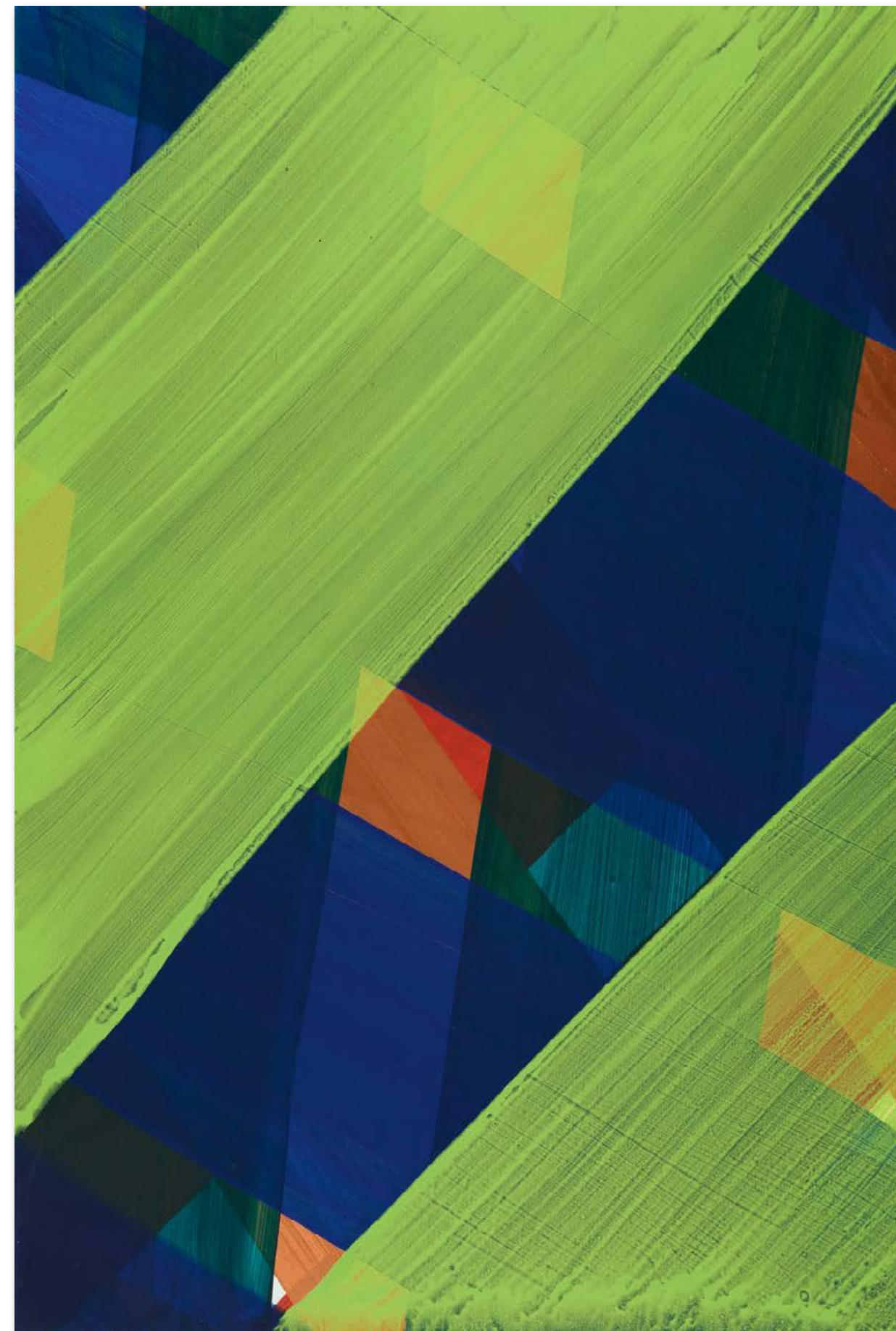
Das Werk ist unter der Nummer
2008/1043 im Archiv der Künstlerin
erfasst. Wir danken der Wunderblock
Stiftung (Archiv Katharina Grosse),
Berlin, für die freundliche Unterstützung.

Provenienz:

- Galerie Conrads, Düsseldorf
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(2008 von Vorheriger erworben)

€ 50.000 – 70.000

\$ 53.000 – 74.200





Raumgreifende Malereien

International bekannt geworden ist die 1961 geborene Katharina Grosse mit großflächigen Malereien, die sie mit der Spraypistole ausführt. Sich über Wände, Fußböden, Decken ausbreitend, setzen sie sich zugleich über die Begrenzung von Architektur hinweg. Indem sie die Bezugspunkte von konventionellen Rahmen- und Raumbedingungen aufheben, widersetzen sich Grosses mit der Schnelligkeit der Graffiti-Technik gesprühte, oft temporär angelegte Gemälde konventionellen Betrachtungsmustern. Vielfach erstrecken sie sich jenseits von Gebäuden über ganze Areale im Außenbereich und greifen als Interventionen in die Landschaft ein.

Die Bewegung ist im Bild

Denn Grosse entschärft die Trennlinie zwischen Zweidimensionalität und Dreidimensionalität, während sie die raumbezogene Erfahrung durch aktive Bewegung in den Vordergrund ihres Schaffens rückt. Die großzügige Öffnung ihrer an keine gegenständliche Darstellung gebundene, rein abstrakte Malerei lässt neue Sichtweisen und Standpunkte entstehen, mit welchen die Beziehung des Betrachters zur Umgebung neu austariert wird. Seine klare Positionierung im Verhältnis zu den Dimensionen Höhe, Breite und Tiefe weicht dem dynamischen Eindruck eines immersiven All-Overs. In diesem fehlen haltgebende Koordinaten, die auch den klassischen Bildaufbau bestimmen, wie etwa die Horizontlinie. Stattdessen erschafft Grosse, die schon in ihrer Kindheit durch das Theater beeinflusst wurde, begehbare Bilder voller mitreißender Illusions- und Irritationseffekte, die wie Bühnen-Settings neue Wahrnehmungs- und Realitätsebenen eröffnen und den Betrachter unsicheren Boden betreten lassen.

Das mitreißende Momentum des malerischen Aktes

Bei Grosse, die sich einst zu dem Wunsch bekannte, ein Bild zu malen, das so nah an die Realität des Betrachters rückt wie ein Ball, der dicht am Gesicht vorbeifliegt, durchdringen sich Werk und Umgebung zugunsten einer direkten physischen Erlebbarkeit. (Vgl. Katharina Grosse zit. nach "In Conversation: Katharina Grosse im Hamburger Bahnhof", in: www.museumsfernsehen.de) Dabei werden Farben und Gesten nicht motivisch aufgefasst, sondern als Mittel der phänomenologischen Raumaneignung eingesetzt. Sie sind kraftvoller Ausdruck einer spontanen Handlung und beschreiben den Aktionsradius, das Momentum des malerischen Aktes, der sein Wirkungsfeld jenseits tradierter räumlicher Festlegungen entfaltet.

Mit breiten Pinselstrichen durchquert die Künstlerin zügig die Bildfläche; horizontale, vertikale und diagonale Bahnen hinterlassen farbige, sich verschränkende und überlagernde Streifen, die als Bewegungslinien den Bildraum strukturieren.

Geometrische Strenge und romantisches Farbenspiel

Grosses bildnerische Vorgehensweise erfolgt wie eine choreographische Anordnung, in der Bewegungen die Dinge zueinander in ein räumliches Verhältnis setzen. Auch das vorliegende Gemälde Ohne Titel (2008) zeugt von dieser Auffassung eines grenzüberschreitenden, beweglichen Bildgefüges. Mit breiten Pinselstrichen durchquert die Künstlerin zügig die Bildfläche; horizontale, vertikale und diagonale Bahnen hinterlassen farbige, sich verschränkende und überlagernde Streifen, die als Bewegungslinien den Bildraum strukturieren. Trotz der geradlinigen, geometrischen Strenge der Komposition ergeben die konstruktiven Gliederungselemente ein durchscheinendes Geflecht einzelner, lasierend aufgetragener Farbtöne. Ausgehend von den hellgrünen Balken im Vordergrund, die den Einstieg in das Bildgeschehen markieren, wird der Blick über kobaltblaue Verstrebungen stufenweise über gedämpfte Partien in Petrol und Ocker in die Bildtiefe hineingelenkt und gewährt einen fast romantischen Durchblick auf ein punktuell aufscheinendes Korallenrot.

Während ihre transparente Qualität an lichtdurchlässige Glasfenster denken lässt, eröffnet das optische Zusammenspiel farbperspektivisch aufeinander abgestimmter Nuancen einen freien Assoziationsspielraum, in dem sich etwa die Vorstellung einer sich in der Dämmerung verdunkelnde Naturidylle mit einem feurig lodernden Sonnenuntergang einstellt. Für Grosse ist das Bild nie eine lineare Abfolge von Zuständen mit einer von vornherein angelegten Zielgerichtetheit, sondern gestaltet sich als ein vitales Cluster aus Schichten verschiedener bildnerischer Vorgänge. Mit der Simultaneität vielfältiger malerischer Erscheinungsformen und dem Eindruck einer Unübersichtlichkeit gewährt sie dem Betrachter völlige Entscheidungsfreiheit, die vielfältigen Zugangswege des Werkes zu erschließen.

Bettina Haiss

43

KATHARINA
GROSSE

1961 FREIBURG

- **Frühes Beispiel für Grosses Experimentierlust mit Farbschichten auf Aluminiumträger**
- **Dynamisch fließender Farbauftrag, der Bewegung und Tiefe suggeriert**
- **Charakteristisch für ihre Werkphase der späten 1990er Jahre**

Ohne Titel. 1997. Öl und Acryl auf Aluminium. 188 × 125 cm. Signiert, datiert und bezeichnet verso: Katharina Grosse 1997 Dezember Düsseldorf.

Das Werk ist unter der Nummer 1998/2030 im Archiv der Künstlerin erfasst. Wir danken der Wunderblock Stiftung (Archiv Katharina Grosse), Berlin, für die freundliche Unterstützung.

Provenienz:
- Köllmann AG
- Bremer Landesbank
(1997 vom Vorherigen erworben)

€ 40.000 – 60.000 | *
\$ 42.400 – 63.600 | *

Eine der bedeutendsten Stimmen der zeitgenössischen Malerei

International gefeiert für ihre großflächigen, raumfüllenden und an öffentlichen Orten gemalten In-situ-Arbeiten, hinterfragt Grosse mit ihrer künstlerischen Praxis eindrucksvoll die Grenzen von Malerei, Skulptur und Installation. Ihre Werke entstehen in einem gestischen Prozess, häufig mit industriellen Sprühfarben, die sie auf unterschiedliche Trägermaterialien aufträgt – von Leinwänden und Aluminiumplatten bis hin zu architektonischen Strukturen oder ganzen Landschaften. Farbe und ihre unmittelbare physische Präsenz werden dabei zu zentralen Parametern erklärt.

Nach ihrem Studium an den Kunstakademien in Münster und Düsseldorf, beginnt Grosse ihre Karriere in den frühen 1990er-Jahren zu einer Zeit, in der erhebliche Kritik gegenüber dem Wert des Mediums Malerei zur Sprache kommt. Unter ihrem Professor Gotthard Graubner und dem Einfluss verschiedenster malerischer Tendenzen, allen voran der monochromen Farbfeldmalerei und der gestisch lyrischen Abstraktion, entwickelt Grosse konsequent einen unikalen Ansatz, der sich jeglicher Kategorisierung entzieht. Sie betont neben der körperlichen Präsenz der Malerei insbesondere die Materialität der Farbe. Damit stellt sich Grosse von Anbeginn ihrer Karriere gegen eine figurative Bildsprache und schafft ein malerisches Vokabular abstrakter

Formen, bei denen Unter- bzw. Übermalungen eine wichtige Rolle einnehmen. Nicht nur ihre Ausstellung im Pariser Palais de Tokyo (2005), sondern auch ihr Beitrag zur Biennale di Venezia (2015) erregt internationale Anerkennung.

Farbe als unmittelbare Erfahrung

Das unbetitelte Werk aus dem Jahr 1997 ist ein außergewöhnliches Beispiel für Grosses frühen Umgang mit Farbe. In den 1990er Jahren beginnt sie, Aluminium als Malgrund zu nutzen – eine Entscheidung, die ihre Werke noch stärker von klassischen Bildträgern löst und der Farbe eine neue Körperlichkeit verleiht. Dabei ist die Komposition in ein leuchtendes Kolorit getaucht, das in fließenden Schichten aufgetragen wird. Indem sie Rosa- und Gelbtöne vertikal und horizontal übereinander lagert, entsteht eine transparente Farbwirkung. Bei näherer Betrachtung bleiben die sich überkreuzenden Untermalungen erkennbar und verstärken sich gegenseitig in ihrer Intensität. Grosses künstlerische Praxis ist stark geprägt von schichtenweise aufgetragenen Farbschlieren, die mal dicker, mal dünner, mal opaker, mal transparenter, aber immer leuchtend brillant die Beziehung zwischen oben und unten visualisieren. Gleichzeitig hinterfragt die Künstlerin die konventionelle Relation zwischen vorderer und hinterer Ebene, zwischen Figur und Grund, wie sie typischerweise in der Komposition eines Gemäldes zum Ausdruck kommt. Die ästhetische Erfahrbarkeit der Arbeit wird vielmehr durch die Präsenz der transparenten Farbschichten und ihr Zusammenspiel bestimmt. Grosse spielt hier intentional mit einem zunehmend grelleren Farbrepertoire und einer Materialität der Farbe, deren Fließverhalten durch einen dynamischen Pinselstrich aktiviert wird. Infolgedessen scheinen die Farbschichten ineinander zu verschmelzen. Das Ergebnis: Eine im höchsten Maße virtuose Arbeit, die neben ihrer technisch materiellen Qualität, ebenso über die Leuchtkraft der Farbe und ihrer sich gegenseitig intensivierenden Schichten überzeugt.



44
DORA
MAURER
1937 BUDAPEST

- **Museales Monumentalwerk aus der stilbildenden Serie der “Quasi-Bilder”**
- **Die Künstlerin hinterfragt gekonnt die gängigen Wahrnehmungsmuster des Betrachters in dem Sie den Raum als aktiven Bildträger miteinbindet**
- **Das Diptychon steht in seiner kunsthistorischen Relevanz exemplarisch für den internationalen Durchbruch Maurers**

Quasi-Picture and its mirroring. (Zwischenraster Quasi-Bild, Schritt 103). Diptychon. 1983/1993. Acryl auf vier Sperrholzplatten. Auf Aluminiumleisten montiert. Jeweils 150 × 120 cm; Maß je Element: 150 × 240 cm; Installationsmaß: ca. 150 × 540 cm. Jeweils signiert, datiert und betitelt verso: maurer 1993 Quasi-picture mirroring. Hier nochmals signiert, betitelt und datiert: Maurer: raszterközi Quasi-kép 1993 I bzw II. Hier zudem bezeichnet.

Dieses Werk ist im Inventar der Künstlerin unter der Nummer 281 verzeichnet. Es liegt ein von der Künstlerin signiertes und datiertes Archivfoto der Arbeit, vom 27. September 2015, bei. Das Werk wurde 1983 von der Künstlerin als Triptychon angefertigt, von welchem sie jedoch ein Element 1993 verworfen hat. Seit 1993 besteht es somit als Diptychon.

Provenienz:
– Privatsammlung Österreich (2015 direkt von der Künstlerin erworben)

Ausstellungen:
– Galerie Hoffmann, Friedberg 1993
– Kunsthalle Szombathely, 1993
– Tricolor, Studio-Galerie, Warschau 1994
– Galerie Vízivárosi, Budapest 1994
– Kleingalerie, Pécs 1997
– Ludwig Museum, Budapest 1997/98
– Josef Albers Museum, Bottrop 1998
– Nationale Kunstgalerie Zacheta, Warschau 1998
– Ungarisches Kulturinstitut, Stuttgart 2000
– Varosi Muveszeti Muzeum, Gyor 2001
– Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest 2008/09

Literatur:
– Ludwig Museum (Hrsg.): maurer dóra, Budapest 2008, Werk-Nr. 281, Abb.
– Ausst.-Kat Maurer Dóra, Munkák/Arbeiten 1990-1997, Kortárs Művészeti Múzeum/Ludwig Múzeum, Budapest/Josef Albers Museum, Bottrop, 1997, S. 20 u. 21, Abb.
– Ausst.-Kat. Dóra Maurer Tibor Gáyor, Parallel Oeuvres, Varosi Muveszeti Muzeum, Gyor 2001, S. 198, Abb.

€ 250.000 – 350.000
\$ 265.000 – 371.000





Ein Oeuvre der Vielfalt

Dóra Maurer gilt als eine der konsequentesten Künstlerinnen der ungarischen Nachkriegskunst. In ihren Arbeiten, die Grafik, Fotografie, Film, Aktionskunst und Malerei umfassen, beschäftigt sie sich mit Themen wie Wahrnehmung, Bewegung, Verschiebung und Transformation. Trotz der Vielfalt in ihrem Werk, zeichnet sich ihre Karriere seit den späten 1960er Jahren durch eine analytisch-mathematische und klare Herangehensweise aus. Zum einen ist die Bestrebung nach Systematisierung, die Befolgung der von der Künstlerin selbst definierten Algorithmen stets präsent. Zum anderen tritt immer wieder der Wunsch nach dem Austritt aus dem System, nach der Modifizierung oder Kündigung des ordnenden Prinzips auf. Beide Bestrebungen zielen darauf, die Möglichkeit ständiger Veränderung zu bewahren bzw. alles Fixierte, Vollendete und Endgültige zu vermeiden. Von der Beobachtung einfacher Tatsachen ausgehend, schafft sie flexible Systeme, die weiterentwickelt werden, eine Vielzahl von Variationsmöglichkeiten in sich tragen, und die die Sicherheit der Ausgangsposition für die Künstlerin bieten. Gleichzeitig wird Maurer vom selbstverständlichen Anspruch geleitet, dieser oder jener Abzweigung im System zu folgen bzw. auch zu einem früheren Zustand zurückzukehren, gegebenenfalls die Struktur radikal zu ändern. Diese Konsequenz verschafft ihr nicht nur in Ungarn, sondern auch international Anerkennung. Ihre Werke befinden sich in renommierten Sammlungen. 2003 erhält sie den ungarischen Staatspreis Kossuth, 2013 den Preis Peter C. Ruppert für Konkrete Kunst in Europa. 2006 übersetzt Maurer Josef Albers' theoretisches Werk „Interaction of Color“ (1963), in welchem er Farbbeziehungen äußerst prägnant und verständlich analysiert, ins Ungarische. Es ist eine wichtige Referenz für die späteren Werkserien Maurers, in welchen eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Thema Farbe omnipräsent ist.

Die „Quasi-Bilder“

Basierend auf der stetigen Weiterentwicklung von Maurers System ist für das hier angebotene museale Hauptwerk „Quasi-Picture mirroring“ die Serie der „Quasi-Bilder“ als wegweisend zu sehen, welche ihren Ursprung in den 1970er Jahren haben und aus der experimentellen Serie „Mengentafel“ entstehen. Diese Serie befasst sich mit abstrakten, systematischen Darstellungen von Form und Farbe. Maurer entwickelt die Serie weiter und schafft systematische Diagramme, die sie in den Raum projiziert. Dieser Ansatz kulminiert in ihrer raumfüllenden und wegweisenden Wandmalerei im Schloss Buchberg am Kamp in Österreich im Jahr 1982 (Abb. 1). Die „Quasi-Bilder“ sind seitdem ein zentrales Motiv in Maurers Werk. Ab den frühen 1990er Jahren beginnt die Künstlerin damit die zweidimensionalen Diagramme auf dreidimensionale Oberflächen, wie gekrümmte oder gebogene Flächen, zu projizieren. Zudem experimentiert sie mit der Darstellung auf Textilien und anderen unregelmäßigen Oberflächen. Diese Verzerrungen führen zu neuen Variationen ihrer systematischen und strengen Bilder. Ihre Werke sind dabei ständig im Wandel und reagieren auf die Einflüsse der Umgebung, wodurch sie eine ständige Veränderung in Form und Farbe erleben. Eine neue Freiheit der Form erhält Einzug in ihr Werk und es entstehen zahlreiche weitere wichtige Werkserien aus diesem Konzept.

„Quasi-Picture mirroring“

Die Bestätigung des nicht festlegbaren Bildes liefert Dóra Maurer im Herbst 1982 in der weniger raumbezogenen als sich vielmehr in einem vorgegebenen Raum vollziehenden Arbeit auf Schloss Buchberg. Nur kurze Zeit später fertigt Maurer, basierend auf dem existenziellen Konflikt, in den architektonischer Raum und Bildraum dort geraten sind, bezugnehmende Gemälde im klassischeren Sinn. Das museale und monumentale Meisterwerk „Quasi-Picture mirroring“ ist eines der frühesten Zeugnisse dieser für das ganze spätere Werk der Künstlerin prägenden Entdeckung. Waren die Bilder vorher in flächiger Korrespondenz oder in zeitlicher Abfolge zu lesen, so werden sie nun räumlich wahrgenommen.

Dieser Paradigmenwechsel vollzieht sich jedoch innerhalb desselben, bereits über Jahre gereiften, Denksystems Maurers. Das hier angebotene Werk zeigt spielerisch diese Phase, indem es als eigentliches Spiegelbild („Mirroring“) ein Diptychon bildet, das sich vom Aufbau der Komposition und des Bildformats aneinander annähert, aber nicht identisch ist. Der ungleiche „Zwilling“ bietet so der Künstlerin die Möglichkeit gerade die Themen Form und Farbe im direkten Vergleich zu kontrastieren und zu hinterfragen, sowie neue spannende Raumwirkungen auf den Betrachter zu erzielen. Jedem Teilbild gehört etwas vom anderen. Die scheinbar parallel verlaufende Struktur scheint weder die Grenzen der zweigeteilten Elemente noch die zwischen ihnen liegende räumliche Distanz zur Kenntnis zu nehmen. Eine räumliche Spannung ergibt sich nicht nur zwischen den Teilelementen, sondern auch zwischen den nebeneinander liegenden Farben in den jeweiligen Elementen. Die tatsächliche Distanz zwischen den Bildelementen an der Wand wird durch eine von den Farben erzeugte visuelle Distanz überlagert. Dabei greifen zwei vollkommen unterschiedliche Raumerfahrungen ineinander, obwohl sie sich gegenseitig widersprechen. Die Wahrnehmung des Betrachters wird zusätzlich irritiert – durch eine „wandernde“ und schwer fassbare Struktur sowie durch das Kippen des linken Bildelements.

Wo sich das Bild letztlich verorten lässt, bleibt unbeantwortet. Genau an diesem Punkt wird deutlich, was Dóra Maurer unter dem Begriff „Quasi-Bild“ versteht. Es bezeichnet ein Bild, das sich jeder festen Zuordnung entzieht und vielmehr das Resultat eines visuellen Vorgangs ist – die Bildelemente dienen dabei lediglich als Ausgangsmaterial für diesen Prozess. Das eigentliche Bild entsteht im Auge des Betrachters und übertrifft durch seine optische Stabilität und Präsenz jede physische Grundlage. Dóra Maurer geht es dabei nicht um Täuschung des Sehens, sondern um eine bewusste Leistung des Sehens selbst. „Quasi-Picture mirroring“ ist ein Meisterwerk Maurers einzigartiger Bildidee.

Abb. 1: Dóra Maurer, Térrészlet, Buchberg, 1982, Raumausschnitt



45

CHRYSSA

ATHEN 1933 – 2013

- **Pionierarbeit in Lichtkunst und urbaner Ästhetik**
- **Bahnbrechende Verwendung von Reklame und Beschilderung als Zeichen des industriellen Einflusses**
- **Klare Strukturen und dynamische Zusammensetzung hinterlassen eine offene Botschaft**

Automat. 1974. Neonröhren in Plexiglaskasten, elektrifiziert. 176 × 176 × 52 cm. Typographisch signiert, datiert und betitelt auf zwei jeweils seitlich angebrachten Plaketten. Sockel: 38 × 176 × 52 cm (Gesamtmaß: 214 × 176 × 52 cm).

Provenienz:
– Galerie Denise René/Hans Meyer, Düsseldorf
– Unternehmenssammlung Deutschland (1981 vom Vorherigen erworben)

Literatur:
– Vgl. Hunter, Sam: Chryssa, Stuttgart 1974, S. 13; 68, Abb.
– Vgl. Restany, Pierre: Chryssa, New York 1977, S. 77/78; 94; 232/233, Abb.

€ 80.000 – 120.000 | *
\$ 84.800 – 127.200 | *

Meisterin der Licht- und Metallkunst

Die griechische Künstlerin Chryssa hat durch ihre innovative Auseinandersetzung mit Materialien und modernen Medien die Welt der bildenden Kunst nachhaltig geprägt. Sie ist eine der ersten ihrer Zeit, die das Neonlicht für ihre Skulpturen und Installationen als starke Ausdrucksform nutzt. Während elektrisch leuchtende Röhren in den 1960er Jahren als Reklame dienen, reißt Chryssa das Leuchtmaterial aus dem alltäglichen Leben und setzt es in eine neue Dimension der künstlerischen Formsprache.

Die 1933 in Athen geborene Künstlerin beginnt 1954 ein Studium an der École des Beaux-Arts in Paris, an der sie zunächst die Techniken der klassischen Malerei und Bildhauerei erlernt. Schnell verschlägt es sie aber in die New Yorker Kunstszene, die ihr durch die moderne Industriegesellschaft die Inspiration gibt, ihre Arbeit mit technologischer Ästhetik zu verbinden. Chryssas innovativer künstlerischer Ansatz nimmt erfolgreich die Konzepte der Pop-, Konzept- und Minimalismus-Bewegung vorweg. Ihre bahnbrechende Verwendung von Neon, Stahl, und Aluminium zusammen mit kommerziellen Elementen der Beschilderung leiten eine neue Ära der Kunstformen ein.

Die Verschmelzung von Mensch und Maschine

Die monumentale Skulptur „Automat“ von 1965 stammt aus der Zeit, in der Chryssa für ihre wuchtigen mechanischen Arbeiten mit Neon, Aluminium, Stahl und Plexiglas bekannt wird. Die Neonarbeit stellt den Einfluss der Technologie auf den Menschen dar und spiegelt das semiotische Potenzial der Sprache. Durch die Zusammensetzung von Fragmenten der Sprache wird hier bewusst eine offene Botschaft hinterlassen, die den Betrachter gedanklich an das Werk fesselt. Die klaren Strukturen der kraftvoll leuchtenden Neonröhren laden den Betrachter durch Ihre dynamische Zusammensetzung dazu ein, sich ebenfalls dynamisch zum Werk zu verhalten.



46 FRANZ GERTSCH

1930 MÖRIGEN/SCHWEIZ
2022 RIGGISBERG/SCHWEIZ

- **Ausgewogene, statische Komposition, die zugleich Nähe und Entrücktheit vermittelt**
- **Monumentaler Holzschnitt in einzigartiger, kräftig roter Farbigkeit mit Unikatcharakter**
- **Höchste Druckkunst auf wertvollem Kumohadamashi Japanpapier**



Silvia. 2002. Farbholzschnitt auf Kumohadamashi Japan von Ivano Heizaburo. 192 × 176,5 cm (245 × 217 cm). Signiert, bezeichnet und nummeriert. Ex. 8/21. Rahmen.

Jeder Handabzug dieses Holzschnittes ist durch die farbliche Auswahl ein Unikat.

Provenienz:

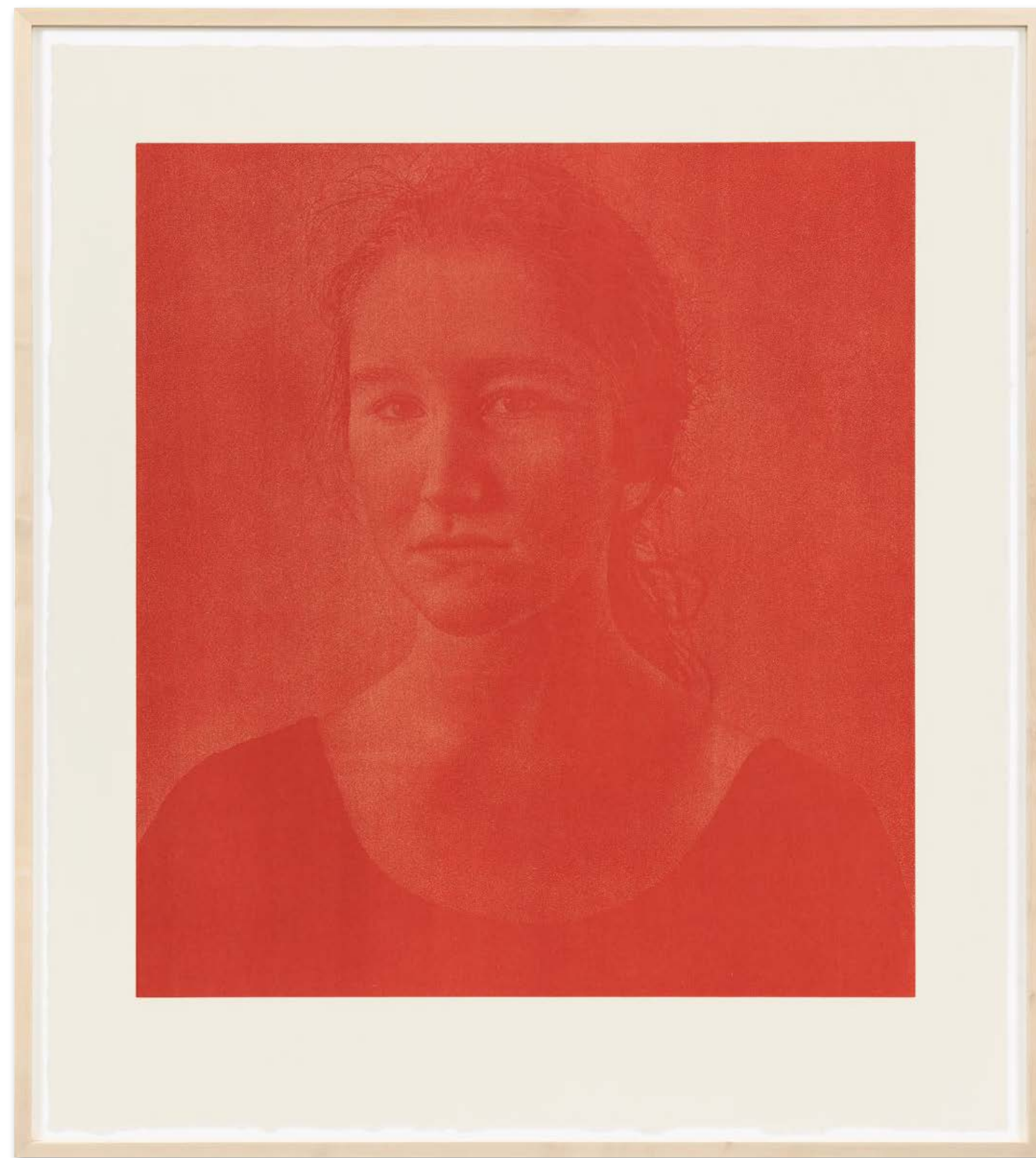
- galerie im park, contemporary fine art, Burgdorf
- Sammlung Prof. Dr. Thomas Olbricht, Essen

Literatur:

- Firmenich, Andrea: Franz Gertsch – Holzschnitte. Aus der Natur Gerissen, Köln 2013, WVZ.-Nr. 30

€ 120.000 – 180.000

\$ 127.200 – 190.800



Nähe und Distanz: Das Gemaltsein alltäglicher Szenen

Schon während seiner Ausbildung an privaten Berner Malschulen veröffentlicht Franz Gertsch Bücher mit Holzschnitten, die teilweise in Zusammenhang mit eigenen Gedichten stehen. Die Hinwendung zur Zeichnung, zu Collagen und Aquarellen der frühen Jahre verwirft Gertsch jedoch unter dem Einfluss der Pop Art Anfang der 1960er Jahre. Fortan widmet er sich der Malerei, die er ab 1969 unter Verwendung von fotografischen Vorlagen ausführt. Mit hyperrealistischen Gemälden von politischen Sujets und Portraits von Familienmitgliedern und Freunden sowie einschlägig bekannten Protagonisten der Kunstszene – darunter Patti Smith, die Rolling Stones oder Urs Lüthi, zudem der Kreis um die exzentrische Figur von Luciano Castelli – die er mittels Diaprojektionen ausführt, erlangt er internationale Bekanntheit. Ins Bild gesetzt sind meist flüchtige Momente, deren alltägliche Beiläufigkeit durch die extreme Vergrößerung und malerische Neuinterpretation in eine ausdrucksstarke Monumentalität von fast historischer Aussagekraft kippt.

Dadurch befreite er zugleich seine Motive von der emotionalen Qualität eines Schnappschusses. Statt ihres unmittelbaren, intimen Zugangs betont er das Gemaltsein der Szenen. Tatsächlich lässt sich in der Nahsicht der bis zu 6 Meter großen Formate ein annähernd pointillistisches Verfahren erkennen, in dem Farbpunkte kontrastreich interagieren und flirrende, beinahe psychedelische malerische Effekte erzeugen. Nachdem mit seinem Beitrag zur documenta 5 in Kassel 1972 sein internationaler Durchbruch erfolgt ist, nimmt er 1978, 1999 und 2003 an der Biennale in Venedig teil. Inspiriert von einer Reise nach Japan, widmet sich der Künstler von 1986 bis 1995 ausschließlich dem Holzschnitt. Mit zeitgenössischen Mitteln perfektioniert er dieses traditionelle Medium, dessen Möglichkeiten und auf Naturphänomene konzentriertes Motivspektrum wiederum seine Malerei beeinflussen sollte, so dass er auch als Meister des modernen Holzschnitts gilt.

Obwohl der vorliegende großformatige Holzschnitt das Abbild eines jungen Mädchens aus Gertschs privatem Umfeld erkennen lässt, tritt die persönliche Nähe hinter der Konzentration auf die Technik zurück. Mit äußerster handwerklicher Präzision überträgt er das von jeglicher mimischen Regung entleerte Gesicht in ein System von so genannten Lichtpunkten.

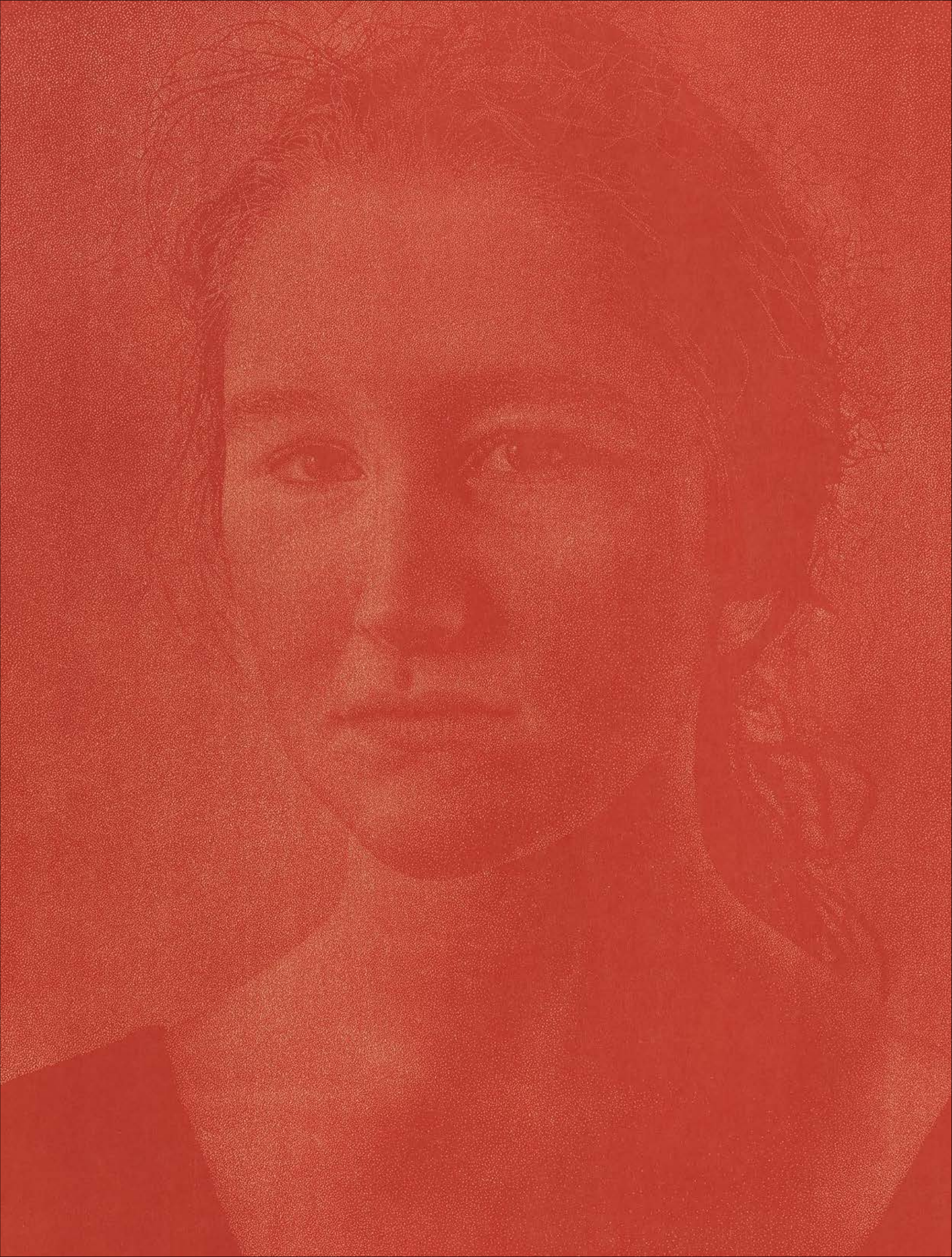
Diffus atmosphärisches Portrait zwischen Erscheinen und Verschwinden

Für seine eigenhändig abgezogenen Holzschnitte, allesamt Unikate, werden Druckstöcke aus verschiedenen Holzarten gefertigt, sowie hochwertige Pigmente und traditionell handgeschöpftes japanisches Papier (washi) verwendet. Dabei nutzt Gertsch die Eigenschaften des Materials für die Bildwirkung. So zeichnet sich die aus Hanf und Maulbeerbaum hergestellte Papiersorte Kumohadamashi durch eine dicke und robuste Beschaffenheit aus, wodurch sie als Trägermedium für japanische Gemälde geeignet ist. Die Bezeichnung kumohada (wörtlich: Wolkenoberfläche) verweist auf die besondere Struktur der dicht verwobenen Fasern in der Papierbahn, die Ähnlichkeit zur diffusen, luftigen Erscheinung einer Wolke aufweist.

Die Bildwirkung changiert zwischen Erscheinen und Verschwinden, zwischen einer sich schwach vom Bildhintergrund abzeichnenden, beinahe geisterhaften Ansicht und einer statuarisch modellierten Gestalt.

Diese atmosphärische Wirkung durchdringt Gertschs Darstellung von Silvia. Die ausgewogene, statische Komposition vermittelt zugleich Nähe und Entrücktheit. Die zarten Konturen der Frauenfigur mit entspannter Haltung und ruhigem, auf den Betrachtenden gerichteten Blick, scheinen sich schemenhaft aus der monochrom gefassten Fläche herauszubilden. Die Bildwirkung changiert zwischen Erscheinen und Verschwinden, zwischen einer sich schwach vom Bildhintergrund abzeichnenden, beinahe geisterhaften Ansicht und einer statuarisch modellierten Gestalt. Ferner ergibt sich durch den übernatürlich großen Rahmen ein unmittelbarer, physisch überwältigender Eindruck, während die Neutralität des Ausdrucks der dargestellten Person eine kontemplative, nahezu realitätsferne Ausstrahlung entfaltet, die an klassische Portraits der Renaissance erinnert.

Bettina Haiss





WRAPPED REICHSTAG (PROJECT FOR BERLIN), PLATZ DER REPUBLIK, REICHSTAG PLATZ 2, SCHEIDEMANNSTR., PAUL LOBSTR., EBERTSTR., SPREE, BRANDENBURGER TOR, UNTER DEN LINDEN.

135.76m high / WEST part: 39m wide / lower part: 40m high



Lower part: using expanding columns for fabric panels / special geometry 3D in 40 meters

47

CHRISTO
UND
JEANNE-
CLAUDE

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

- „**Wrapped Reichstag**“ gehört zu den **Hauptwerken des Künstlerpaares**
- **Das großformatige 2-teilige Werk zeugt von der akribischen und einzigartigen Arbeitsweise des Duos**

Wrapped Reichstag (Project for Berlin).
2-teilig. 1994. Kreide, Fotos und Stoff
collagiert auf Karton. Auf Holz montiert.
Oberes Panel: 38 × 244 cm; unteres
Panel: 106,5 × 244 cm. Signiert und
datiert auf dem oberen Panel: Christo
1994. Zudem jeweils am Rand mit
zusätzlichen Projektangaben versehen.
Verso jeweils mit dem Copyright des
Künstlers versehen sowie datiert und
mit Hängeanleitung. Im originalen
Plexiglasrahmen.

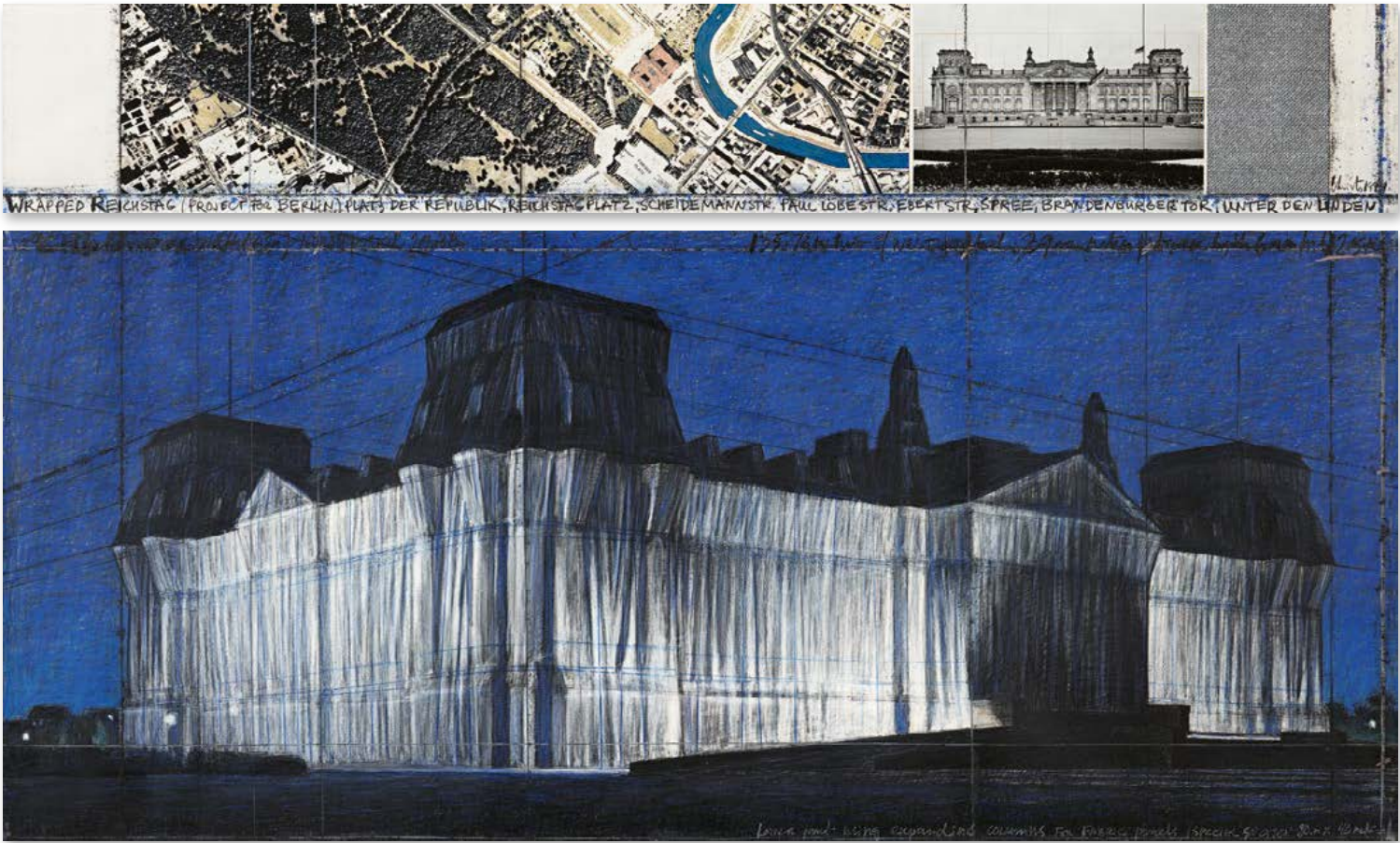
Dem Werk liegt ein signierter Brief von
Christo und Jeanne-Claude bei.

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

Provenienz:
– Bremer Landesbank
(1995 direkt vom Künstlerpaar)

Literatur:
– Lohmüller, Matina/ Schmidt,
Sabine Maria (Hrsg.): Augenblicke.
Zeitgenössische Kunst der
Norddeutschen Landesbank, Köln 2019,
S. 47, Abb.

€ 80.000 – 120.000 | *
\$ 84.800 – 127.200 | *



Die Kunst des Verhüllens

Das kongeniale Künstlerpaar Christo und Jeanne-Claude setzt im Laufe seiner Jahrzehnte währenden Zusammenarbeit zahlreiche Großprojekte gemeinsam um. Schon zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn, während der Zeit in Paris, entwickelt Christo die Grundlagen für das spätere Arbeitsprinzip des Verhüllens. Unter dem Einfluss von Marcel Duchamp und französischer Kunstströmungen wie dem Surrealismus bzw. der Gruppe „Nouveau Réalisme“, die gefundene Alltagsgegenstände zum Kunstobjekt erklären oder diese in ihre Kunstwerke integrieren, verhüllt Christo schon 1958 alltägliche Dinge mit Stoff oder durchsichtigem Kunststoff und verschnürt sie.

In Paris lernt er auch über einen Porträtauftrag der Mutter Jeanne-Claudes seine Partnerin kennen, die zur engen Beraterin und genialen Organisatorin avanciert. Die Größenverhältnisse der frühen Kunstwerke sind zunächst noch überschaubar, aber schon 1961 beginnt der Künstler seine Arbeiten in völlig neue Dimensionen zu überführen. Dabei kristallisieren sich zwei Stränge heraus: zum einen die Verhüllung von Architekturen, zum anderen direkte Eingriffe in die Landschaft und den öffentlichen Raum. Alle Projekte in der Folge werden von Christo und Jeanne-Claude in künstlerischer Freiheit, unabhängig von Sponsorengeldern, allein durch den Verkauf von Zeichnungen, Collagen, Grafiken und Fotos finanziert, die Jahre vor der Realisierung entstehen. Die Projekte selbst sind von ephemerer Natur und haben nur eine begrenzte Laufzeit, bevor sie wieder zurückgebaut werden. Dennoch erlangen sie eine große Öffentlichkeit und hinterlassen einen bleibenden Eindruck im kollektiven, gesellschaftlichen Gedächtnis weltweit. Die medienwirksamen Inszenierungen sowie die einem Happening ähnelnden Aufbauphasen tragen dazu bei.

Das Wunschprojekt Reichstag

Der Verhüllte Reichstag zählt bis heute zu den bedeutendsten Projekten des Künstlerpaares. Im Rahmen des Projektes, dessen Realisierung von der initialgebenden Idee durch den amerikanischen Historiker und Journalisten Michael S. Cullen bis zur Genehmigung und Umsetzung fast ein Vierteljahrhundert dauert (1971-1995), wird das Reichstaggebäude in Berlin vom 24. Juni bis 07. Juli 1995 vollständig mit aluminiumbedampftem Polypropylengewebe verhüllt. Mit rund 5 Millionen Besucherinnen und Besuchern zählt das Projekt bis heute zu den spektakulärsten Kunstwerken im öffentlichen Raum.

In einem Interview aus dem Jahr 1995 beschreibt Christo sein besonderes Interesse an dem Gebäude: „Ich hatte schon früh eine sehr persönliche Beziehung zum Reichstag, weil ich aus Osteuropa stamme. Ich entkam dem Kommunismus in den späten 50er Jahren, und für mich war die Beziehung zum Westen immer etwas Besonderes. Hätte es keinen Kalten Krieg gegeben, wäre ich wahrscheinlich nicht hier, sondern noch in meiner Heimat Bulgarien. Berlin war schon damals für Künstler und Architekten der dramatischste Ort der Welt, an dem sich Ost und West treffen.“ (Christo in einem Interview zit. nach Braun, Markus/Braun, Matthias (Hrsg.): Copernicus - Ansichten aus Wissenschaft, Politik, „project wrapped reichstag – unwrapped“, Berlin 1995, o.S.).

Erinnerungen an Vergängliches

Zwei Wochen lang bleibt schließlich das Reichtagsgebäude 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. „Mit der zeitlichen Begrenzung fordern wir die Unvergänglichkeit heraus. Kunst im Allgemeinen ist unsterblich. In unseren Arbeiten hingegen steckt auch Abwesenheit und Vergessen. Man wird unsere Werke morgen vermissen, deshalb ist es so dringend, daß sie gesehen werden.

Diese Zerbrechlichkeit und Verletzbarkeit wird durch den Stoff ausgedrückt. Die Hüllen geben dem Werk seine nomadische Qualität. Wie Nomaden arbeiten wir im Freien. Die Verwandlung muss für sehr kurze Zeit sein, denn Verwandlung ist etwas Vorübergehendes, man kann sich nicht daran gewöhnen. Zum Schluß steckt in jedem Projekt natürlich ein Stück Freiheit: Niemand kann es sich kaufen, niemand kann es kontrollieren, und niemand es besitzen.“ (Ebd.) Von der kurzzeitigen Verwandlung bleiben schließlich u.a. Collagen zurück, für welche die hier vorliegende außergewöhnlich großformatige, 2-teilige Arbeit ein wunderbares Beispiel ist. Sie stammt aus dem Jahr 1994, dem Jahr, indem der Bundestag nach langanhaltenden Debatten und zahlreichen Besuchen des Künstlerpaares die Zustimmung zur Umsetzung gab. Die Arbeit ist ein spektakuläres Beispiel der akribischen und einzigartigen Arbeitsweise von Christo und Jeanne-Claude und kombiniert wie gewohnt im oberen Element eine topographische Darstellung der räumlichen Gegebenheit mit einer beeindruckenden zeichnerischen und collagierten Umsetzung des Projektes im unteren Element. Sie führt uns 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 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



48 ANDY WARHOL

1928 PITTSBURGH, PA/USA
1987 NEW YORK

- **Teil der Serie „German Monuments“, in der Warhol deutsche Wahrzeichen zu popkulturellen Ikonen erhöht**
- **Seltenes Motiv auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **In jahrzehntelangem Besitz des Bonner Galeristen und Warhol-Vertrauten Hermann Wünsche**

Hamburger Michel. 1980er.
Farbserigrafie und Diamantenstaub über Acryl auf Leinwand. 125 × 105 cm. Signiert auf der umgeschlagenen Leinwand verso oben links: Andywarhol. Rahmen.

Provenienz:
- Sammlung Hermann Wünsche
(direkt vom Künstler)
- Galerie Burkhard Eikermann,
Düsseldorf
- Privatsammlung Norddeutschland

€ 180.000 – 240.000
\$ 190.800 – 254.400



Andy Warhol in Deutschland

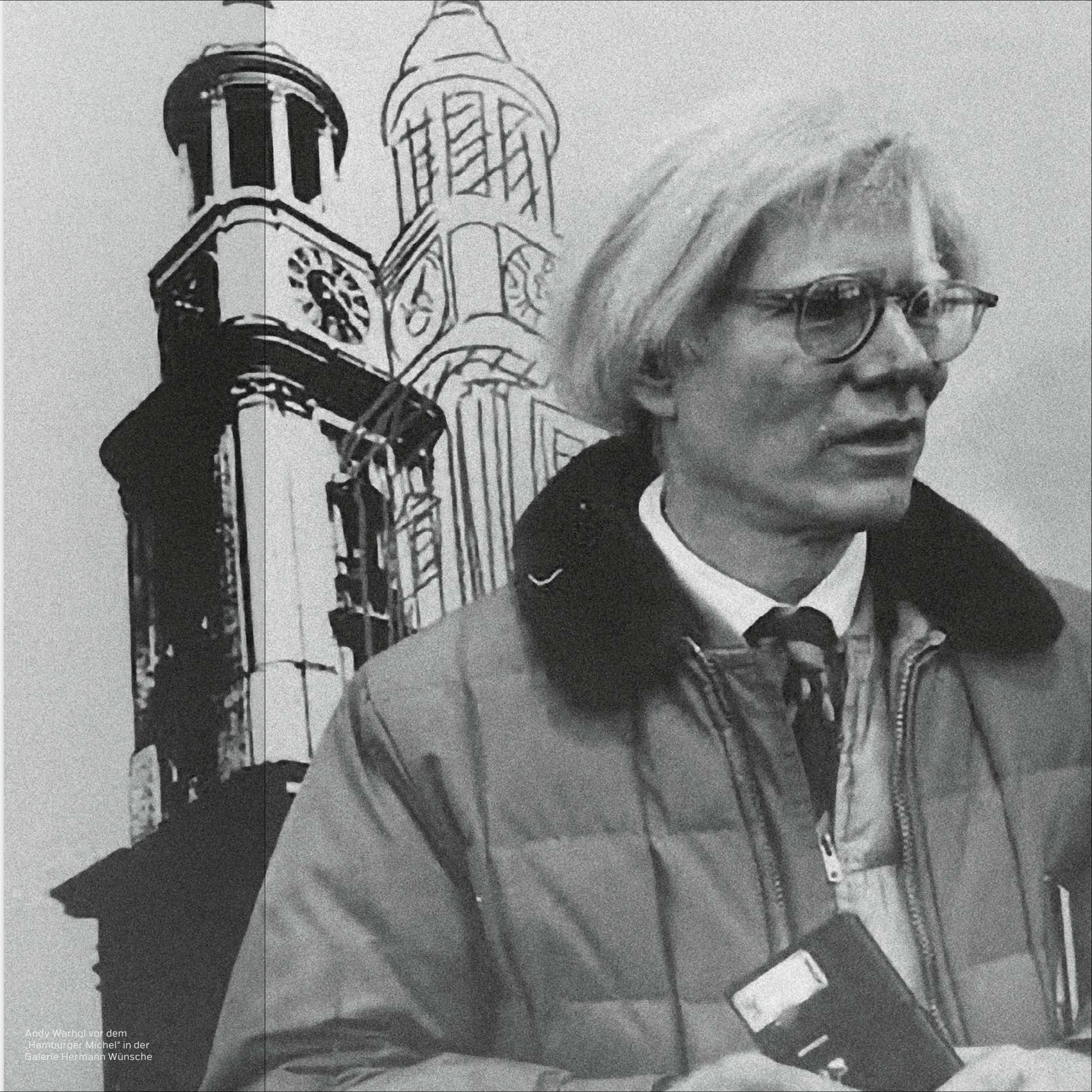
Die Beziehung Andy Warhols zu Deutschland beginnt schon früh bei einer ersten Reise in den 1950er Jahren. Ab den 1970er Jahren wird Deutschland für ihn zu einem wichtigen künstlerischen und kommerziellen Markt: Warhol stellt regelmäßig in deutschen Galerien aus und baut enge Kontakte zu Sammelnden und Galeristen auf. Besonders die Zusammenarbeit mit Hans Mayer in Düsseldorf und Hermann Wünsche in Bonn ist prägend. Sie organisieren Ausstellungen, begleiten Editionen und bringen Warhols Werke gezielt ins Bewusstsein deutscher Sammelnden und Museen.

Die „German Monuments“

In den 1980er Jahren setzt sich Warhol verstärkt mit deutscher kultureller Identität und Geschichte auseinander. Er porträtiert deutsche Persönlichkeiten wie Beethoven, Goethe, Einstein oder Beuys, wie einst Hollywoods Größen Marilyn Monroe oder Liz Taylor. Zu dieser Zeit entsteht in Zusammenarbeit mit Hermann Wünsche die Idee für die „German Monuments“. Als Vorlage nutzt Warhol Fotografien seines Freundes Christopher Makos des Kölner Doms, Berliner Reichstags, Lübecker Holstentors, Schlosses Drachenburg und des hier vorgestellten Hamburger Michels. Die Hauptkirche St. Michaelis, im Volksmund Michel genannt, ist eines der bedeutendsten Wahrzeichen Norddeutschlands und ein Symbol christlicher Identität und hanseatischer Tradition. Als Hermann Wünsche das Gemälde Anfang der 1980er Jahre in Auftrag gibt, überträgt Warhol die Barockkirche in seine typische Bildsprache. Insgesamt entstehen vier Variationen. Das hier angebotene Werk bleibt bis zu dessen Tod in Wünschens Besitz.

Warhol reduziert den mächtigen Bau auf ein paar Linien und leuchtende Farbflächen in Rot, Rosa und Violett. Der Turm des Michels erscheint bei Warhol gleich vierfach, in unterschiedlicher Ausführung und sich gegenseitig überlagernd, wodurch das jahrhundertealte Bauwerk nahezu dynamisch wirkt. Nicht nur durch den partiell eingesetzten Diamantenstaub erstrahlt der Michel in neuem Glanz, in Kombination mit den grellen Farben erweckt Warhol ihn zu neuem Leben – er wird zu einer modernen Ikone. Farbliche Überlagerungen und die Wiederholung des Motivs erzeugen eine eigentümliche Ambivalenz: Der Michel wird sowohl gefeiert als auch transformiert. Er verliert seine rein lokale Verankerung und wird in Warhols globaler Bildwelt zu einem universellen Zeichen für Wandel, Erinnerung und kulturelle Projektion. Warhol nimmt der Hauptkirche ihre sakrale, ehrwürdige Strenge. Indem er sie wie ein Pop-Symbol behandelt, macht er sie zugänglicher und profaner. Der Michel ist durch die Bildsprache Warhols nicht mehr nur religiöses, deutsches Bauwerk, sondern auch Sinnbild einer globalen Kultur.

Die Hauptkirche St. Michaelis, im Volksmund Michel genannt, ist eines der bedeutendsten Wahrzeichen Norddeutschlands und ein Symbol christlicher Identität und hanseatischer Tradition.



THE BAYER COLLECTION

3. JUNI 2025

ANDY WARHOL

Ohne Titel (nach Lucas Cranach d. Ä.:
Bildnis einer jungen Frau) | 1984

Acryl auf Leinwand | 127 x 106,5 cm

Taxe: € 600.000 – 1.000.000



THE BAYER COLLECTION – PART II 28. MAI – 9. JUNI 2025

GEORG BASELITZ | Puck | 1993
Farbholzschnitt auf Velin | Taxe: € 800–1.200

Aktuelle Termine:

From Beuys to Warhol
14. – 22. Mai 2025

A Journey Through 20th-Century-Art
21. Mai – 2. Juni 2025

The Bayer Collection – Part II
28. Mai – 9. Juni 2025

Photography
4. – 13. Juni 2025

Jewels
25. Juni – 3. Juli 2025

Finds under 5,000
25. Juni – 3. Juli 2025

Modern Art
27. August – 4. September 2025

Made in America
3. – 11. September 2025

Prints & Editions
Fine Art
Jewels
Contemporary Curated

to be continued...

ONLINE
ONLY



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 Landeskultusminis-teriums 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. Gestie-gert 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 darüberhinausgehen-den 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. 7 % (Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Graphiken, etc.) bzw. 19 % (Kunstgewerbe, Teppiche, Schmuck, Uhren, Siebdrucke, Offsets, Fotografien, etc.) 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

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



ausgestellt werden. Der Mehrwertsteuerausweis kann dann zum Vorsteuerabzug berechtigten bzw. kann bei einem Ausfuhrnachweis in ein Drittland erstattet werden.

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 Bankspesen) 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 1,06 US\$ bei den Schätzpreisen.

KÜNSTLERINDEX
INDEX OF ARTISTS

			F			Kuramata, Shiro			496			Raysse, Martial			695		
Achenbach, Christian	472		Feininger, Lyonel	256, 257		Kusama, Yayoi	701		Reusch, Erich							602	
Adrion, Lucien	229		Fontana, Lucio	586-588		Kwade, Alicja	493		Richter, Gerhard				504, 684-689			689	
Andre, Carl	36		Förg, Günther	562-567		L							Ritschl, Otto			554	
Anzinger, Siegfried	639		Fruhtrunk, Günter	508, 509		Lakner, László					681		Rizzi, James			692, 693	
A-One	420		G			Leifert, Franz					269		Rohlf, Christian	24, 200, 250, 251		251	
Arad, Ron	497		Gaul, Winfred	513		Libuda, Walter	649, 650				704		Rotella, Mimmo			574	
Atchugarry, Pablo	29		Geiger, Rupprecht	511		Lichtenstein, Roy			S								
Awe, Christian	422, 423		Gentry, Nick	438		Liebermann, Max		9, 219		Saint Phalle, Niki de						702	
B			Gerritz, Frank	411		Linnenbrink, Markus		413, 414		Samori, Nicola						458-463	
Bach, Elvira	625, 625		Gertsch, Franz	46		Lüpertz, Markus		631, 632		Sasnal, Wilhelm						465	
Balkenhol, Stephan	482-487		Girke, Raimund	603, 604		Luther, Adolf	580, 590-599			Saura, Antonio						653, 654	
Balwé, Arnold	231		Gleizes, Albert	286		M				Schade, Titus						466, 467	
Banner, Fiona	492		Goldberg, Michael	699		Mack, Heinz		584, 585		Schaeffler, Fritz						224	
Barlach, Ernst	215, 216		Gonschior, Kuno	606, 607		Macke, August		246-248		Schlemmer, Oskar						278, 279	
Baselitz, Georg	633, 635		Gotsch, Friedrich Karl	234, 235		Majerus, Michel		491		Schmidt-Rottluff, Karl						268	
Bauermeister, Mary	674, 675		Götz, Karl Otto	536-539		Mataré, Ewald		13, 237A		Schmitt, Andreas						494, 495	
Bauernfreund, Jakob	238		Gräsel, Friedrich	516		Matschinsky-Denninghoff,				Schultze, Bernard						547-549	
Baumeister, Willi	5, 282, 283		Graubner, Gotthard	570-572, 575		Brigitte und Martin	543, 544			Schumacher, Emil	528, 533, 555					555	
Bayrle, Thomas	683		Greenbaum, Joanne	421		Mattheuer, Wolfgang	17			Schütte, Thomas						479-481	
Berlant, Tony	696		Grosse, Katharina	2, 31, 42, 43, 404-409		Maurer, Dora	44, 521-525			Schwitters, Kurt						205	
Biberstein, Michael	661		Grosz, George	249, 277		Mavignier, Almir	589			Schwontkowski, Norbert						476-478	
Blanche, Jacques-Emile	228		Grützke, Johannes	652		Meese, Jonathan	453			Segal, Arthur						201	
Blumenthal, Hermann	223		Guttuso, Renato	641		Meistermann, Georg	551, 553			Senanayake, Senaka						640	
Boetti, Alighiero	576		H			Mense, Carlo	243			Sintenis, Renée	208, 209					209	
Botero, Fernando	21		Hashmi, Zarina	605		Merz, Mario	35			Slevogt, Max	222					222	
Böttger, Herbert	244, 245		Heckel, Erich	258-260		Mields, Rune	512			Soulages, Pierre	542					542	
Boxer, Stanley	698		Heisig, Bernhard	642-647		Mitoraj, Igor	658			Staprans, Raimonds	660					660	
Brandl, Herbert	3		Helnwein, Gottfried	665-667		Modersohn, Otto	210-213			Stöhrer, Walter	556, 557					556, 557	
Braun, Matti	402		Hernández, Diango	417, 489		Modersohn-Becker, Paula	11, 12			Strassburger, Henning	427-429					427-429	
Brüning, Peter	529, 530		Hernández Pijuan, Joan	655, 656		Molzahn, Johannes	280			Sturm, Helmut	559, 560					559, 560	
Bühl, Hede	561		Herold, Georg	678		Moore, Henry	281			T							
Buhmann, Bernhard	418		Herrero, Federico	439		Morellet, François	600			Tadeusz, Norbert	636-638					636-638	
Büttner, Werner	622		Höch, Hannah	214, 275, 276		Moritz, Sabine	475, 475A			Tevet, Nahum	419					419	
C			Hödicke, Karl Horst	608-611		Mueller, Otto	261			Thieler, Fred	532, 540					532, 540	
Cage, John	676, 677		Hoehme, Gerhard	545, 546		Mühe, Andreas	457			Tillmans, Wolfgang	400, 401					400, 401	
Cahn, Miriam	424		Hoerle, Heinrich	241, 242		Müller, Johann Georg	659			Tinei, Alexander	452					452	
Calder, Alexander	700		Hofer, Karl	10, 232		Munoz, Lucio	657			Trier, Hann	531					531	
Chagall, Marc	294, 295		Höfer, Candida	690, 691		Münter, Gabriele	270, 271			U							
Christo und Jeanne-Claude	47, 671		Hölzel, Adolf	291		N				Uecker, Günther	37, 581					37, 581	
Chryssa	45		Hüppli, Alfonso	578, 579		Nay, Ernst Wilhelm	26, 236, 237, 527			Uhlmann, Hans	510					510	
Copley, William Nelson	22, 23		I			Nitsch, Hermann	663			Ursula	550					550	
Cragg, Tony	568, 569, 616		Imhof, Anne	33		Nolde, Emil	14, 15, 252-255			V							
Csaky, Joseph	287, 288		Immendorff, Jörg	629		Nowacki, Andrzej	412			Vautier, Ben	682					682	
D			J			O				Velde, Van Rinus de	456					456	
Dahmen, Karl Fred	534, 535		Janitz, Robert	403		Odita, Odili Donald	410			Vliet, Don van	430					430	
Dahn, Walter	618-621		Jawlensky, Alexej	8, 272-274		Onat, Hikmet	226			von Hellermann, Sophie	436, 437					436, 437	
Dalí, Salvador	292		Jensen, Sergej	431		Ophey, Walter	202-204			Voss, Jan	617					617	
Damisch, Gunter	433		Jovánovics, György	518		Orlik, Emil	207			W							
Darboven, Hanne	34		Jungwirth, Martha	425, 426		Otto, Justine	435			Warhol, Andy	48, 705-710					48, 705-710	
De Vliegheer, Jan	473		K			Otto, Waldemar	664			Weischer, Matthias	468, 469					468, 469	
de Vries, Herman	601		Kanoldt, Alexander	233		Oursler, Tony	490			Winiarski, Ryszard	519, 520					519, 520	
Delaunay-Terk, Sonia	285		Kim, Tschang-Yeul	38, 39, 668-670		P				Winter, Fritz	526					526	
Denzler, Andy	448		Kippenberger, Martin	628		Parreno, Philippe	488			Wölfli, Adolf	290					290	
Dexel, Walter	40, 284		Kirchner, Ernst Ludwig	262-267		Penck, A.R.	28, 612-615			X							
Dine, Jim	697		Klee, Paul	27		Penone, Giuseppe	573			Xinping, Su	442					442	
Dix, Otto	240		Kleinschmidt, Paul	230		Pfahler, Georg Karl	514, 515			Z							
Doig, Peter	18-20		Klien, Erika Giovanna	41		Picasso, Pablo	7, 296-316			Zadkine, Ossip	289					289	
Dokoupil, Jiri Georg	627		Klimsch, Fritz	220, 221		Piene, Otto	582, 583			Zhou, Chunya	443, 444					443, 444	
Dorazio, Piero	577		Kluge, Gustav	651		Pitin, Daniel	454, 455			Zimmer, Bernd	623					623	
Dreher, Peter	672, 673		Kneffel, Karin	1		Pokpong, Attasit	440, 441			Zimmer, HP (Hans-Peter)	558					558	
Drühl, Sven	470		Knoebel, Imi	500, 502		Poliakoff, Serge	541			Zimmermann, Peter	415, 416					415, 416	
Dufy, Jean	227		Koberling, Bernd	624		Polke, Sigmar	32, 630			Ziolkowski, Jakub Julian	474					474	
E			Kollwitz, Käthe	217		Prachensky, Markus	662			Zipp, Thomas	434					434	
Ebersbach, Hartwig	648		Kosuth, Joseph	680		Prigow, Dimitrij Alex	679										
Eder, Martin	445		Köthe, Fritz	694		Purrmann, Hans	225										
Ekblad, Ida	432		Krauss, Clemens	449, 450		R											
Elsner, Lilli	446, 447		Krüger, Markus Matthias	464		Räderscheidt, Anton	239										
Erben, Ulrich	505, 507		Kubicek, Jan	517		Radziwill, Franz	16, 25										
Ernst, Max	4, 6, 30, 293		Kunath, Friedrich	471		Ramos, Mel	703										
Ettlinger, Stefan	474 A																

ALLGEMEINE GESCHÄFTSBEDINGUNGEN

V1. Versteigerung

V1.1 VAN HAM Kunstauktionen GmbH & Co. KG (nachfolgend VAN HAM) versteigert in einer öffentlichen Versteigerung gemäß §§ 474 Abs.1 Satz 2, 383 Abs. 3 Satz 1 BGB als Kommissionär im eigenen Namen und für Rechnung der Auftraggeber, die untenannt bleiben.

V1.2 Die zur Versteigerung kommenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Dabei haften die Kunden für von ihnen verursachte Schäden an den ausgestellten Objekten.

V2. Beschaffenheit, Gewährleistung

V2.1 Die zur Versteigerung gelangenden und im Rahmen der Vorbesichtigung prüfbaren und zu besichtigenden Gegenstände sind ausnahmslos gebraucht. Sie haben einen ihrem Alter und ihrer Provenienz entsprechenden Erhaltungszustand. Beanstandungen des Erhaltungszustandes werden im Katalog nur erwähnt, wenn sie nach Auffassung von VAN HAM den optischen Gesamteindruck des Gegenstandes maßgeblich beeinträchtigen. Das Fehlen von Angaben zum Erhaltungszustand hat damit keinerlei Erklärungswirkung und begründet insbesondere keine Garantie oder Beschaffenheitsvereinbarung im kaufrechtlichen Sinne. Kunden können einen Zustandsbericht für jeden Gegenstand vor der Auktion anfordern. Dieser Bericht, mündlich oder in Schriftform, enthält keine abweichende Individualabrede und bringt lediglich eine subjektive Einschätzung von VAN HAM zum Ausdruck. Die Angaben im Zustandsbericht werden nach bestem Wissen und Gewissen erteilt. Sie sind keine Garantien oder Beschaffenheitsvereinbarungen und dienen ausschließlich der unverbindlichen Information. Gleiches gilt für Auskünfte jedweder Art, sei es mündlich oder schriftlich. In allen Fällen ist der tatsächliche Erhaltungszustand des Gegenstands zum Zeitpunkt seines Zuschlages die vereinbarte Beschaffenheit im Sinne der gesetzlichen Bestimmungen (§§ 434ff BGB). Der Gegenstand wird verkauft, wie er zum Zeitpunkt der Versteigerung steht und liegt.

V2.2 Alle Angaben im Katalog beruhen auf den bis zum Zeitpunkt der Drucklegung veröffentlichten oder sonst allgemein zugänglichen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Wird zusätzlich ein Internet-Katalog erstellt, sind dennoch die Angaben der gedruckten Fassung maßgeblich; nur in den Fällen, in denen kein gedruckter Katalog vorliegt, bzw. die Gegenstände im Rahmen einer sog. stillen Auktion versteigert werden, ist der Internetkatalog maßgeblich. VAN HAM behält sich vor, Katalogangaben über die zu versteigernden Gegenstände zu berichtigen. Diese Berichtigung erfolgt durch schriftlichen Aushang am Ort der Versteigerung und/oder mündlich durch den Auktionator unmittelbar vor der Versteigerung des einzelnen Gegenstandes. Die berichtigten Angaben treten an die Stelle der Katalogbeschreibung.

V2.3 Unabhängig von der Regelung unter Ziffer V2.1 sind Teil der mit dem Käufer vereinbarten Beschaffenheit nur diejenigen Katalogangaben, die sich auf die Urheberschaft des Gegenstandes beziehen. Eine besondere Garantie, aus der sich darüberhinausgehende Rechte (§§443, 477 BGB) ergeben, wird von VAN HAM nicht übernommen. Weitere Beschaffenheitsmerkmale als die Urheberschaft des Gegenstandes sind auch dann nicht vertraglich vereinbart, wenn der Gegenstand aus Gründen der Werbung herausgestellt wird. Der Katalog enthält insoweit nur Angaben und Beschreibungen, ohne dass damit eine Beschaffenheit vereinbart wird. Das gleiche gilt für die im Katalog befindlichen Abbildungen. Diese Abbildungen dienen dem Zweck, dem Interessenten eine Vorstellung von dem Gegenstand zu geben; sie sind weder Bestandteil der Beschaffenheitsvereinbarung noch eine Garantie für die Beschaffenheit. Im Rahmen der Auktion werden ausschließlich die jeweiligen Gegenstände, nicht jedoch die Rahmen, Passepartouts sowie Bildglas versteigert. Für Teile, die kein Bestandteil des versteigerten Gegenstandes sind, übernimmt VAN HAM keine Haftung.

V2.4 Eine Haftung von VAN HAM wegen etwaiger Mängel wird ausdrücklich ausgeschlossen, sofern VAN HAM seine Sorgfaltspflichten erfüllt hat. Die Haftung für Leben, Körper- und Gesundheitsschäden bleibt davon unberührt.

V2.5 Weist der Käufer jedoch innerhalb eines Jahres nach Übergabe des Gegenstandes nach, dass Katalogangaben über die Urheberschaft des Gegenstandes unrichtig sind und nicht mit der anerkannten Meinung der Experten am Tag der Drucklegung übereinstimmen, verpflichtet sich VAN HAM unabhängig von Ziffer V2.4, seine Rechte gegenüber dem Auftraggeber geltend zu machen. Im Falle der erfolgreichen Inanspruchnahme des Auftraggebers erstattet VAN HAM dem Erwerber das von dem Auftraggeber selbst tatsächlich Erlangte bis maximal zur Höhe des gesamten Kaufpreises. Darüber hinaus verpflichtet sich VAN HAM für die Dauer von einem Jahr bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der vollständigen Kommission. Voraussetzung ist jeweils, dass keine Ansprüche Dritter an dem Gegenstand bestehen und der Gegenstand am Sitz von VAN HAM in Köln in unverändertem Zustand zurückgegeben wird. Der Unrichtigkeitsnachweis gilt u.a. als geführt, wenn ein international anerkannter Experte für den im Katalog angegebenen Urheber die Aufnahme des Gegenstandes in das von ihm erstellte Werkverzeichnis („Catalogue Raisonné“) verweigert.

V2.6 Schadensersatzansprüche gegen VAN HAM wegen Rechts- und Sachmängeln sowie aus sonstigen Rechtsgründen (inkl. Ersatz vergeblicher Aufwendungen, entgangenen Gewinn sowie Ersatz von Gutachterkosten) sind ausgeschlossen, soweit sie nicht auf vorsätzlichem oder grob fahrlässigem Handeln von VAN HAM oder auf der Verletzung wesentlicher Vertragspflichten durch VAN HAM beruhen.

V2.7 VAN HAM haftet nicht auf Schadensersatz (inkl. Ersatz vergeblicher Aufwendungen, entgangenen Gewinn oder dem Ersatz von Gutachterkosten) im Falle einfacher Fahrlässigkeit sowohl eigener als auch seiner Organe, gesetzlichen Vertreter, Angestellten oder sonstigen Erfüllungsgehilfen, soweit es sich nicht um eine Verletzung vertragswesentlicher Pflichten handelt. Vertragswesentlich sind die Verpflichtung zur Übergabe des Gegenstandes nach Eingang des vollständigen Verkaufspreises in dem Zustand in dem der Gegenstand zum Zeitpunkt der Versteigerung war, Angaben über die Urheberschaft des Gegenstandes sowie Beratungs-, Schutz- und Obhutspflichten, die den Schutz von Leib oder Leben des Kunden oder dessen Personal bezwecken. Bei einfacher fahrlässiger Verletzung wesentlicher Vertragspflichten ist die Haftung von VAN HAM begrenzt auf den Ersatz des vertragstypischen, vorhersehbaren Schadens, pro schadensverursachendem Ereignis bis zu einer Höhe von maximal dem Doppelten der vom Kunden für den Gegenstand, auf den sich die verletzte Vertragspflicht bezieht, zu zahlenden Vergütung. Insbesondere mittelbare Schäden werden nicht ersetzt.

V2.8 Die vorstehenden Haftungsausschlüsse und -beschränkungen gelten in gleichem Umfang zugunsten der Organe, gesetzlichen Vertreter, Angestellten und sonstigen Erfüllungsgehilfen von VAN HAM.

V2.9 Die Einschränkungen der Ziffern V2.6 und V2.7 gelten nicht für die Haftung von VAN HAM wegen vorsätzlichen Verhaltens, für garantierte Beschaffenheitsmerkmale, wegen Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit oder nach dem Produkthaftungsgesetz.

V2.10 Alle Ansprüche gegen VAN HAM verjähren ein Jahr nach Übergabe des zugeschlagenen Gegenstandes, soweit sie nicht auf einer vorsätzlichen Rechtsverletzung beruhen oder gesetzlich unabdingbare, längere Verjährungsfristen vorgegeben sind.

V3. Durchführung der Versteigerung, Gebote

V3.1 Die im Katalog angegebenen Schätzpreise sind keine Mindest- oder Höchstpreise, sondern dienen nur als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der Gegenstände ohne Gewähr für die Richtigkeit. Andere Währungsangaben dienen lediglich der Information und sind unverbindlich. Gegenstände von geringem Wert können als Konvolute außerhalb des Katalogs versteigert werden.

V3.2 VAN HAM behält sich das Recht vor, während der Versteigerung Nummern des Katalogs zu vereinen, zu trennen, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

V3.3 Von Kunden, die VAN HAM noch unbekannt sind, benötigt VAN HAM spätestens 24 Stunden vor Beginn der Auktion eine schriftliche Anmeldung mit gültigem Personaldokument mit aktueller Meldeadresse. Ist der Käufer eine Gesellschaft, Körperschaft, Stiftung oder sonstige juristische Vereinigung benötigen wir zusätzlich einen aktuellen und gültigen Unternehmensnachweis (z.B. Handelsregistrauszug). VAN HAM behält sich das Recht vor, eine zeitnahe Bankauskunft, Referenzen oder ein Bardepot für die Zulassung zur Auktion anzufordern.

V3.4 Jeder Kunde erhält nach Vorlage eines gültigen Personaldokuments mit aktueller Meldeadresse und Zulassung zur Auktion von VAN HAM eine Bieternummer. Nur unter dieser Nummer abgegebene Gebote werden auf der Auktion berücksichtigt.

V3.5 Alle Gebote gelten als vom Kunden im eigenen Namen und für eigene Rechnung abgegeben. Will ein Kunde Gebote im Namen eines Dritten abgeben, so hat er dies 24 Stunden vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschrift des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vollmacht einschließlich dessen Identifikationsnachweis mitzuteilen. Ansonsten kommt der Kaufvertrag bei Zuschlag mit dem bietenden Kunden zustande.

V3.6 Bietet der Auftraggeber oder ein von diesem beauftragter Dritter auf selbst eingeleiferte Ware und erhält den Zuschlag, so ist er jedem anderen Kunden gleichgestellt. Für den selbst bietenden Auftraggeber gelten die Bestimmungen der Versteigerungsbedingungen daher gleichermaßen.

V3.7 VAN HAM kann für den Auftraggeber bis zu einem Betrag unterhalb des Limits auf dessen eingeleiftetes Los bieten, ohne dies offenzulegen und unabhängig davon, ob anderweitige Gebote abgegeben werden oder nicht.

V3.8 Der Preis bei Aufruf wird von VAN HAM festgelegt; gesteigert wird im Regelfall um maximal 10 % des vorangegangenen Gebotes in Euro. Gebote können persönlich im Auktionssaal sowie bei Abwesenheit schriftlich, telefonisch oder mittels Internet über den Online-Katalog auf der Homepage von VAN HAM oder einer von VAN HAM zugelassenen Plattform abgegeben werden.

V3.9 Für die im gedruckten Katalog aufgeführten Katalognummern, welche mit „+“ gekennzeichnet sind, gelten die Bestimmungen der sog. „Stillen Auktion“ (vgl. Ziffer V11).

V3.10 Alle Gebote beziehen sich auf den sog. Hammerpreis (das Höchstgebot, das erfolgreich von uns zugeschlagen wurde) und erhöhen sich um das Aufgeld, Umsatzsteuer sowie ggf. Folgerecht und Zollumlage. Bei gleich hohen Geboten, unabhängig ob im Auktionssaal, telefonisch, schriftlich oder per Internet abgegeben, entscheidet das Los. Schriftliche Gebote oder Gebote per Internet werden von VAN HAM nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um ein anderes abgegebenes Gebot zu überbieten.

V3.11 Gebote in Abwesenheit werden in der Regel zugelassen, wenn diese mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung bei VAN HAM eingehen und, sofern erforderlich, die weiteren Informationen gemäß Ziffer V3.5 vorliegen. Das Gebot muss den Gegenstand unter Aufführung von Katalognummer und Katalogbezeichnung benennen. Im Zweifel ist die Katalognummer maßgeblich; Unklarheiten gehen zu Lasten des Bieters. Die Bearbeitung der Gebote in Abwesenheit ist ein zusätzlicher und kostenloser Service von VAN HAM, daher kann keine Zusage für deren Ausführung bzw. fehlerfreie Durchführung gegeben werden. Dies gilt nicht, soweit VAN HAM einen Fehler wegen Vorsatzes oder grober Fahrlässigkeit zu vertreten hat. Die in Abwesenheit abgegebenen Gebote sind den unter Anwesenheit in der Versteigerung abgegebenen Geboten bei Zuschlag gleichgestellt.

V3.12 Das schriftliche Gebot muss vom bietenden Kunden unterzeichnet sein. Bei schriftlichen Geboten beauftragt der Kunde VAN HAM, für ihn Gebote abzugeben.

V3.13 Bei Schätzpreisen ab € 500,00 können telefonische Gebote abgegeben werden. Hierbei wird ein am Saal anwesender Telefonist beauftragt, nach Anweisung des mit Telefon bietenden Kunden, Gebote abzugeben. Telefonische Gebote können von VAN HAM aufgezeichnet werden. Mit dem Antrag zum telefonischen Bieten erklärt sich der Kunde mit der Aufzeichnung von Telefongesprächen einverstanden. VAN HAM haftet nicht für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung von Telekommunikationsverbindungen oder Übermittlungsfehler.

V3.14 Für die aktive Teilnahme an der Versteigerung über das Internet ist eine Registrierung sowie eine anschließende Freischaltung durch VAN HAM erforderlich.

Internet-Gebote können sowohl als sog. „Vor-Gebote“ vor Beginn einer Versteigerung als auch als sog. „Live-Gebote“ während einer im Internet live übertragenen Versteigerung sowie als sog. „Nach-Gebote“ nach Beendigung der Versteigerung nach Maßgabe der nachstehenden Regelungen abgegeben werden. Gebote, die bei VAN HAM während einer laufenden Versteigerung via Internet eingehen, werden im Rahmen der laufenden Versteigerung nur dann berücksichtigt, wenn es sich um eine live im Internet übertragene Versteigerung handelt. Im Übrigen sind Internet-Gebote nur dann zulässig, wenn der Kunde von VAN HAM zum Bieten über das Internet durch Zusendung eines Benutzernamens und eines Passwortes zugelassen worden ist. Internet-Gebote sind nur dann gültig, wenn sie durch den Benutzernamen und das Passwort zweifelsfrei dem Kunden zuzuordnen sind. Die über das Internet übertragenen Gebote werden elektronisch protokolliert. Die Richtigkeit der Protokolle wird vom Kunden anerkannt, dem jedoch der Nachweis ihrer Unrichtigkeit offensteht. Live-Gebote werden wie Gebote aus dem Versteigerungssaal berücksichtigt. Auch bei Internet-Geboten haftet VAN HAM nicht für das Zustandekommen der technischen Verbindung oder für Übertragungsfehler.

V3.15 Der Nachverkauf ist Teil der Versteigerung. Bei Nachgeboten kommt ein Vertrag erst dann zustande, wenn VAN HAM das Gebot annimmt.

V3.16 Das Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen findet auf Schrift-, Telefon- und Internetgebote keine Anwendung, sofern die Versteigerung nicht im Rahmen einer sog. stillen Auktion erfolgt. Die Widerrufsbelehrung finden Sie am Ende der vorliegenden Versteigerungsbedingungen.

V4. Zuschlag

V4.1 Der Zuschlag erfolgt nach dreimaligem Aufruf an den Höchstbietenden. Mit dem Zuschlag kommt zwischen VAN HAM und dem Kunden, dem der Zuschlag erteilt wird, ein Kaufvertrag zustande. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht nicht. VAN HAM kann den Zuschlag deshalb verweigern oder unter Vorbehalt erteilen. Dies gilt insbesondere dann, wenn ein Kunde VAN HAM nicht bekannt ist oder der Kunde nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit in Form von Bankauskünften oder Garantien geleistet hat.

V4.2 Wird ein Gebot abgelehnt, so bleibt das vorangegangene Gebot wirksam. Wenn mehrere Personen das gleiche Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. VAN HAM kann den Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausrufen, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen worden ist oder wenn der höchstbietende Kunde sein Gebot nicht gelten lassen will oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Wenn trotz abgegebenen Gebots ein Zuschlag nicht erteilt wird, haftet VAN HAM dem jeweiligen Kunden nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Bei einem unter Vorbehalt erteilten Zuschlag bleibt der jeweilige Kunde einen Monat an sein Gebot gebunden. Ein unter Vorbehalt erteilter Zuschlag wird nur wirksam, wenn VAN HAM das Gebot innerhalb eines Monats nach dem Tag der Versteigerung schriftlich bestätigt.

V5. Identifizierungspflichten nach dem Geldwäschegesetz

V5.1 Soweit VAN HAM nach dem Geldwäschegesetz (nachfolgend GwG) zur Identifizierung des Kunden und/oder eines hinter dem Kunden stehenden wirtschaftlich Berechtigten verpflichtet ist, sind Kunden zur Mitwirkung bei dieser Identifizierung verpflichtet. Insbesondere müssen Kunden VAN HAM die zur Identifizierung des Kunden und/oder eines hinter dem Kunden stehenden wirtschaftlich Berechtigten notwendigen Informationen und Unterlagen zur Verfügung stellen und sich im Laufe

der Geschäftsbeziehung ergebende Änderungen unverzüglich schriftlich oder in Textform gegenüber VAN HAM anzeigen. Als wirtschaftlich Berechtigte im Sinne des GwG gelten (i) natürliche Personen, in deren Eigentum oder unter deren Kontrolle der Vertragspartner letztlich steht, oder (ii) die natürliche Person, auf deren Veranlassung eine Transaktion letztlich durchgeführt oder eine Geschäftsbeziehung letztlich begründet wird.

V5.2 Kommt der Kunde seinen Identifizierungspflichten für sich selbst und/oder einen hinter dem Kunden stehenden wirtschaftlich Berechtigten gegenüber VAN HAM nicht nach oder ergibt sich für VAN HAM ein Geldwäscheverdacht aus anderen Gründen, ist VAN HAM berechtigt, vom Vertrag zurückzutreten, wenn der Kunde den Geldwäscheverdacht nicht unverzüglich, spätestens aber innerhalb einer Frist von sieben (7) Kalendertagen nach entsprechender Aufforderung durch VAN HAM ausräumt.

V5.3 Schadensersatzansprüche von VAN HAM gegenüber dem Kunden, insbesondere (ohne hierauf beschränkt zu sein) wegen eines Mindererlöses im Nachverkauf, bleiben von einem solchen Rücktritt unberührt.

V5.4 Das Rücktrittsrecht nach Ziffer V5.2 gilt für VAN HAM gegenüber dem Kunden auch für den Fall, dass VAN HAM seinerseits vom Vertrag mit dem Auftraggeber, der den Gegenstand zur Versteigerung eingeliefert hat, wegen eines Geldwäscheverdachts zurücktritt.

V6. Kaufpreis, Zahlung und Vertragsübernahme

V6.1 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. 7 % (Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Graphiken, etc.) bzw. 19 % (Kunstgewerbe, Teppiche, Schmuck, Uhren, Siebdrucke, Offsets, Fotografien, etc.) erhoben.

V6.2 Objekte, die aus einem Drittland eingeführt wurden, sind im gedruckten Katalog mit einem „N“ gekennzeichnet. Bei der Übergabe dieser Gegenstände durch VAN HAM an den Kunden wird dieser zum Importeur und schuldet VAN HAM die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von z. Zt. 5 %. So gekennzeichnete Gegenstände 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 und ohne diese Umlage ausgestellt werden.

V6.3 Der Veräußerer des Gegenstandes ist gemäß § 25 Abs.1 UrhG zur Zahlung einer gesetzlichen Folgerechtsgebühr auf den Verkaufserlös aller Originalwerke der bildenden Kunst und der Photographie verpflichtet, davon trägt der Kunde anteilig in Form einer pauschalen Umlage von:

- 1,5% auf einen Hammerpreis bis zu € 200.000
- 0,5% für den übersteigenden Hammerpreis von € 200.001 bis € 350.000 bzw.
- 0,25% für einen weiteren Hammerpreis von € 350.001 bis € 500.000 sowie
- 0,125% für den weiter übersteigenden Hammerpreis bis zu fünf Millionen; maximal insg. € 6.250

sofern die Urheber noch nicht 70 Jahre vor dem Ende des Verkaufes verstorben sind.

V6.4 Soweit der Kunde den Gegenstand per Live-Online-Gebot über eine externe Plattform (z.B. www.lot-tissimo.com; www.the-saleroom.com) ersteigert hat, berechnet VAN HAM eine Umlage von 3% auf den Hammerpreis zum Ausgleich der dadurch entstehenden Fremdkosten, für ein Live-Online-Gebot über die Plattform von VAN HAM (My VAN HAM) wird keine Umlage berechnet.

V6.5 Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Rechnung auf Wunsch (nach vorheriger Mitteilung) nach der Regelbesteuerung ausgestellt werden. Von der Umsatzsteuer befreit sind Auslieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der USt-ID-Nr. – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsländer. Verbringen Auktionsteilnehmer ersteigte Gegenstände selbst in Drittländer, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald VAN HAM der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegt.

V6.6 Während oder unmittelbar nach der Auktion gestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum bleibt insoweit vorbehalten.

V6.7 Die Zahlung des mit dem Zuschlag fälligen Gesamtbetrages ist per Electronic Cash, per Überweisung oder durch bankbestätigten Scheck zu entrichten. Schecks werden nur zur Erfüllungshälber angenommen. Alle Steuern, Kosten, Gebühren der Überweisung (inklusive der VAN HAM in Abzug gebrachten Bankspesen) gehen zu Lasten des Kunden.

Barzahlungen ab € 10.000 pro Kalenderjahr werden entsprechend den gesetzlichen Vorgaben dokumentiert. Persönlich an der Versteigerung teilnehmende Kunden haben den Kaufpreis unverzüglich nach erfolgtem Zuschlag an VAN HAM zu zahlen. Bei Geboten in Abwesenheit gilt unbeschadet der sofortigen Fälligkeit die Zahlung binnen 14 Tagen nach Rechnungsdatum noch nicht als verspätet.

V6.8 Die Gegenstände werden erst nach vollständiger Bezahlung aller vom Kunden geschuldeten Beträge ausgehändigt.

V6.9 Aufgrund der gesetzlichen Bestimmungen können Zahlungen nur von dem registrierten Bieter akzeptiert werden. Nach Ausbreitung und Prüfung (siehe V6.6) der Rechnung ist eine Umschreibung auf einen Dritten nicht mehr möglich.

V7. Abholung, Gefahrtragung und Export

V7.1 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Abwesende Kunden sind verpflichtet, die erworbenen Gegenstände unverzüglich nach Mitteilung des Zuschlages bei VAN HAM abzuholen. VAN HAM organisiert die Versicherung und den Transport der versteigerten Gegenstände zum Kunden nur auf dessen schriftliche Anweisung hin und auf seine Kosten und Gefahr. Da der Kaufpreis sofort fällig ist und der Erwerber zur unverzüglichen Abholung verpflichtet ist, befindet er sich spätestens 14 Tage nach Zuschlagserteilung oder Annahme des Nachgebotes in Annahmeverzug, so dass spätestens dann auch, unabhängig von der noch ausstehenden Übergabe, die Gefahr auf den Kunden übergeht.

V7.2 Hat der Kunde die erworbenen Gegenstände nicht spätestens drei Wochen nach erfolgtem Zuschlag bzw. nach Mitteilung hierüber bei VAN HAM abgeholt, wird VAN HAM den Kunden zur Abholung der Gegenstände binnen einer Woche auffordern. Nach Ablauf dieser Frist hat VAN HAM das Recht, nach eigener Wahl die nicht abgeholten Gegenstände auf Kosten und Gefahr des Kunden

- an den Kunden zu versenden oder
- bei einem Lagerhalter einlagern zu lassen oder
- selbst einzulagern.

Vor einer Aufbewahrung unterrichtet VAN HAM den Kunden. Bei einer Selbsteinlagerung durch VAN HAM wird 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet. Unabhängig davon kann VAN HAM wahlweise Erfüllung des Vertrages verlangen oder die gesetzlichen Rechte wegen Pflichtverletzung geltend machen. Zur Berechnung eines eventuellen Schadens wird auf Ziffern V6 und V9 dieser Bedingungen verwiesen.

V7.3 VAN HAM trägt in keinem Fall eine Haftung für Verlust oder Beschädigung nicht abgeholter oder mangels Bezahlung nicht übergebener Gegenstände, es sei denn, VAN HAM fiele Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit zur Last.

V7.4 VAN HAM weist darauf hin, dass bestimmte Gegenstände (wie insbesondere Elfenbein, Rhineroshorn und Schildpatt) Im- bzw. Exportbeschränkungen (insbesondere außerhalb der Europäischen Union) unterliegen, die einer Versendung der Gegenstände in Drittstaaten entgegenstehen können. Der Kunde ist selbst dafür verantwortlich, sich darüber zu informieren, ob ein von ihm erworbenes Gegenstand einer solchen Beschränkung unterliegt und ob sowie wie diesbezüglich eine entsprechende Genehmigung eingeholt werden kann. Beauftragt der Kunde VAN HAM mit dem Versand eines Gegenstandes, so werden, soweit nicht ausdrücklich etwas Anderes vereinbart wurde, die ggf. hierfür erforderlichen Genehmigungen (z.B. nach den CITES-Bestimmungen) sowie sonstige Zulassungen und Dokumente vom Kunden eingeholt und VAN HAM zum Zwecke des Versandes des Gegenstandes zur Verfügung gestellt. Etwaige Kosten, Zölle oder Abgaben etc., die im Zusammenhang mit der Aus- und Einfuhr des Gegenstandes entstehen, trägt der Kunde. Soweit bekannt, sind diese Objekte im gedruckten Katalog mit einem „+“ gekennzeichnet. Dieser Hinweis befreit den Käufer jedoch nicht von der Verantwortung, sich selbst über die Exportbedingungen sowie die weiteren Importbedingungen zu informieren. Ein Fehlen eines solchen Hinweises zu etwaigen Exportbedingungen enthält keine Aussage und bedeutet insbesondere nicht, dass hier keine Im- oder Exportbeschränkungen bestehen.

V8. Eigentumsvorbehalt, Aufrechnung, Zurückbehaltungsrecht

V8.1 Das Eigentum am ersteigerten Gegenstand geht erst mit vollständigem Eingang aller nach Ziffern V6 und V9 geschuldeten Zahlungen auf den Kunden über. Für den Fall, dass der Kunde diesen Gegenstand veräußert, bevor er sämtliche Forderungen von VAN HAM erfüllt hat, tritt der Kunde bereits jetzt sämtliche Forderungen, die aus dem Weiterverkauf entstehen, an VAN HAM ab. VAN HAM nimmt die Abtretung hiermit an.

V8.2 Der Kunde kann gegenüber VAN HAM nur mit unbeschränkten oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen oder mit Forderungen, die im Gegenseitigkeitsverhältnis zur Forderung von VAN HAM stehen.

V8.3 Ein Zurückbehaltungsrecht des Kunden aufgrund von Ansprüchen aus einem anderen Geschäft mit VAN HAM ist ausgeschlossen. Soweit der Kunde Kaufmann ist, verzichtet er auf seine Rechte aus §§ 273, 320 BGB.

V9. Verzug

V9.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig. Zahlungsverzug tritt 14 Tage nach Vertragsschluss, also Zuschlagserteilung oder Annahme des Nachgebotes ein. Zahlungen sind in Euro

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



an VAN HAM zu leisten. Entsprechendes gilt für Schecks, die erst nach vorbehaltsloser Bankgutschrift als Erfüllung anerkannt werden.

V9.2 Bei Zahlungsverzug werden Verzugszinsen in Höhe von 1 % pro angefallenem Monat berechnet. Der Erwerber hat das Recht zum Nachweis eines geringeren oder keines Schadens. Im Übrigen kann VAN HAM bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages verlangen oder nach angemessener Fristsetzung vom Vertrag zurücktreten. Im Fall des Rücktritts erlöschen alle Rechte des Kunden am ersteigerten Gegenstand und VAN HAM ist berechtigt, Schadensersatz in Höhe des entgangenen Gewinns für den nicht versteigerten Gegenstand (Einlieferungskommission und Aufgeld) zu verlangen. Der Erwerber hat das Recht zum Nachweis eines geringeren oder keines Schadens. Tritt VAN HAM vom Vertrag zurück und wird der Gegenstand in einer neuen Auktion nochmals versteigert, so haftet der säumige Kunde außerdem für jeglichen Mindererlös gegenüber der früheren Versteigerung sowie für die Kosten der wiederholten Versteigerung; auf einen etwaigen Mehrerlös hat er keinen Anspruch. VAN HAM hat das Recht, den Kunden von weiteren Geboten in Versteigerungen auszuschließen.

V9.3 Einen Monat nach Eintritt des Verzuges ist VAN HAM berechtigt und auf Verlangen des Auftraggebers verpflichtet, diesem Namen und Adressdaten des Kunden zu nennen.

V10. Einwilligungserklärung Datenschutz

Der Kunde ist damit einverstanden, dass sein Name, seine Adresse und Käufe für Zwecke der Durchführung und Abwicklung des Vertragsverhältnisses, sowie zum Zwecke der Information über zukünftige Auktionen und Angebote, elektronisch von VAN HAM gespeichert und verarbeitet werden. Sollte der Bieter im Rahmen der Durchführung und Abwicklung dieses Vertragsverhältnisses seinen vertraglichen Pflichten nicht nachkommen, stimmt der Kunde zu, dass diese Tatsache in eine Sperrdatei, die allen Auktionshäusern des Bundesverbands Deutscher Kunstversteigerer e.V. zugänglich ist, aufgenommen werden kann. Der Datenerhebung und weiteren Nutzung kann durch Streichen dieser Klausel oder jederzeit durch spätere Erklärung gegenüber VAN HAM mit Wirkung für die Zukunft widersprochen werden.

V11. Stille Auktion

VAN HAM führt für die im gedruckten Katalog aufgeführten Objekte, die mit „+“ gekennzeichnet sind, eine sog. „Stille Auktion“ durch. Für diese „Stille Auktion“ gelten diese Versteigerungsbedingungen entsprechend, jedoch mit der Maßgabe, dass Kunden nur in schriftlicher Form sowie über das Internet mitbieten können. Die Objekte der „Stillen Auktion“ werden nicht aufgerufen, so dass keine persönlichen oder telefonischen Gebote abgegeben werden können. Die Gebote für eine „Stille Auktion“ müssen der Gültigkeit wegen mindestens 24 Stunden vor Auktionsbeginn schriftlich bei VAN HAM vorliegen.

V12. Sonstige Bestimmungen

V12.1 Diese Versteigerungsbedingungen regeln sämtliche Beziehungen zwischen dem Kunden und VAN HAM. Allgemeine Geschäftsbedingungen des Kunden haben keine Geltung. Mündliche Nebenabreden bestehen nicht. Änderungen bedürfen zu ihrer Gültigkeit der Schriftform.

V12.2 Erfüllungsort ist Köln. Ist der Auftraggeber Kaufmann, eine juristische Person des öffentlichen Rechts oder ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder hat er in der Bundesrepublik Deutschland keinen allgemeinen Gerichtsstand, so ist Gerichtsstand für alle etwaigen Streitigkeiten aus der Geschäftsbeziehung zwischen VAN HAM und dem Auftraggeber Köln. Zwingende gesetzliche Bestimmungen über ausschließliche Gerichtsstände bleiben von dieser Regelung unberührt.

V12.3 Es gilt deutsches Recht; das UN-Abkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung.

V12.4 Vorstehende Bestimmungen gelten sinngemäß auch für den freihändigen Verkauf der zur Auktion eingeleiferten Gegenstände und insbesondere für den Nachverkauf, da er Teil der Versteigerung ist, die Bestimmungen über Käufe im Fernabsatz keine Anwendung finden.

V12.5 Sollte eine der vorstehenden Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, wird die Gültigkeit der übrigen davon nicht berührt. Die unwirksame Bestimmung ist durch eine wirksame zu ersetzen, die in ihrem wirtschaftlichen Gehalt der unwirksamen Bestimmung am nächsten kommt. Entsprechendes gilt, wenn der Vertrag eine ergänzungsbedürftige Lücke aufweist. In Zweifelsfällen ist die deutsche Fassung der Versteigerungsbedingungen maßgeblich. Übersetzungen in andere Sprachen dienen nur der inhaltlichen Orientierung.

Van Ham Kunstauktionen GmbH & Co. KG
Hitzlerstraße 2, 50668 Köln
Amtsgericht Köln HR A 375
pHG; Van Ham Kunstauktionen Verwaltung GmbH
Amtsgericht Köln HR B 80313
Geschäftsführer Markus Eisenbeis
(von der IHK Köln öffentlich bestellt und vereidigter Versteigerer für Kunst und Antiquitäten)

EINLIEFERERERVERZEICHNIS
LIST OF CONSIGNORS

100998: 5, 28, 41, 226, 228, 282, 508, 551, 552, 556, 557, 566, 603, 604, 612, 624, 636, 663 - 101416: 16, 25, 263 - 101455: 513 - 102240: 679 - 102865: 424 - 104523: 235 - 104682: 439 - 107133: 239, 642, 643, 644, 648, 649, 650, 653, 654, 655, 656, 657, 696 - 108645: 313, 588 - 108927: 707, 708 - 109013: 641 - 110979: 548, 549 - 111982: 264, 266, 267 - 113831: 619 - 116172: 261 - 116434: 436, 437 - 116687: 9 - 117997: 46 - 118666: 427, 428 - 119147: 550 - 119883: 287, 288 - 120305: 578, 579 - 121183: 661 - 122194: 530 - 123383: 207, 223, 646, 647 - 124158: 224 - 124188: 630 - 124262: 667 - 124950: 568, 685 - 126393: 485, 688, 704 - 126799: 45 - 127056: 543, 544 - 129386: 683 - 129678: 410, 423, 442, 446, 447, 448, 449, 450, 470, 512, 618, 623, 651 - 131786: 676, 677 - 132020: 491, 680 - 132153: 659 - 135441: 275 - 135653: 570 - 135659: 429 - 135943: 698 - 136053: 622 - 136058: 616 - 136078: 675 - 136110: 608, 609, 610 - 137763: 486 - 137908: 445 - 138005: 290, 574 - 138510: 217 - 138610: 221 - 138644: 413 - 138667: 459 - 138995: 563 - 139043: 418 - 139242: 33, 474A, 493 - 139277: 501, 502 - 139283: 277, 419, 678 - 139307: 265 - 139869: 281, 633, 634, 635, 697, 699 - 140052: 673 - 140468: 1, 2, 18, 19, 20, 43, 47, 404, 405, 406, 407, 408, 411, 476, 477, 496, 497, 575, 640, 671 - 140646: 702 - 141068: 276 - 141178: 542 - 141272: 237A, 310 - 141419: 7 - 141431: 664 - 141445: 285 - 141446: 628 - 141577: 14 - 141665: 44, 518, 521, 522, 523, 524, 525 - 141713: 254 - 141844: 584, 706, 709, 710 - 141911: 258 - 141965: 297, 298, 510, 514, 539, 554 - 142251: 586 - 142256: 3, 402 - 142257: 453 - 142289: 430, 561, 617 - 142327: 703 - 142472: 606, 607 - 142532: 660 - 142637: 4 - 142754: 506, 507, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 682 - 143139: 213 - 143200: 26, 236, 237, 279, 527 - 143551: 42 - 143553: 242 - 143563: 684 - 143589: 37 - 143591: 255, 257 - 143631: 695 - 143637: 681 - 143648: 692 - 143676: 560 - 143738: 613, 614 - 143755: 480 - 143772: 305, 307, 308, 309 - 143800: 441 - 143801: 440 - 143802: 210, 212 - 143810: 652 - 143811: 572 - 143819: 421 - 143820: 571 - 143822: 567 - 143839: 260 - 143846: 495 - 144094: 693 - 144124: 420 - 144261: 209 - 144263: 15 - 144314: 665, 666 - 144328: 227, 234 - 144334: 415, 416 - 144335: 452, 454, 455, 458, 460, 461, 462, 463 - 144347: 500, 509 - 144377: 465 - 144405: 219 - 144417: 301 - 144434: 205 - 144468: 302 - 144496: 17, 21, 201, 529, 645, 700 - 144497: 691 - 144503: 456 - 144526: 473 - 144527: 434 - 144533: 580 - 144537: 511, 577 - 144576: 231 - 144581: 425, 426 - 144583: 8, 10, 11, 12, 27, 30, 200, 215, 216, 240, 250, 251, 256, 270, 273, 291, 553, 611 - 144598: 669 - 144630: 505 - 144631: 517 - 144691: 581 - 144693: 31 - 144699: 488 - 144726: 262 - 144739: 484, 686, 701 - 144753: 705 - 144760: 400, 401, 576 - 144785: 690 - 144796: 639 - 144801: 540 - 144802: 414 - 144813: 253 - 144814: 479, 481 - 144815: 674 - 144864: 13 - 144872: 249 - 144879: 292, 299, 433, 515, 662 - 144896: 211 - 144898: 230 - 144899: 435 - 144909: 295 - 144918: 438 - 144933: 637, 638 - 144935: 300, 443, 444, 537, 546 - 144936: 490 - 144937: 620 - 144938: 229 - 144939: 259 - 144948: 582, 587 - 144962: 232 - 144971: 220 - 144978: 615, 694 - 145026: 494 - 145036: 625, 626 - 145046: 24 - 145047: 403, 409, 457, 468, 471, 472, 627 - 145053: 629 - 145058: 294 - 145059: 283, 526, 528, 531, 532, 533, 545, 585 - 145062: 422 - 145063: 589 - 145086: 412 - 145089: 464, 467 - 145090: 48 - 145095: 555 - 145096: 482, 483 - 145097: 280 - 145098: 466 - 145104: 22 - 145114: 569 - 145115: 605 - 145117: 238 - 145121: 687 - 145305: 34, 573, 621 - 145317: 583 - 145344: 36, 431, 478 - 145365: 29, 289 - 145374: 208 - 145380: 689 - 145382: 271 - 145385: 35 - 145389: 658 - 145423: 274 - 402491: 303, 304, 311, 312, 314, 315, 316 - 44898: 562, 564, 565 - 45844: 252 - 46479: 246, 247, 248 - 47211: 534 - 47669: 306 - 52754: 244, 245 - 54554: 23, 32, 547 - 55511: 487 - 57096: 417, 432, 489, 492 - 57875: 269 - 63093: 222, 225 - 69370: 672 - 69785: 475A, 475 - 72762: 38, 39, 670 - 76128: 469 - 79175: 233, 278 - 84200: 40, 204, 214, 241, 243, 268, 272, 284 - 85409: 631, 632 - 85869: 286 - 85922: 202, 203 - 86877: 535 - 88919: 6, 293 - 90343: 558, 559 - 90445: 536, 538 - 90504: 504 - 90524: 474 - 92197: 296, 541 - 92530: 519, 520 - 94818: 516

Impressum
Van Ham Kunstauktionen
GmbH & Co. KG, Köln

Layout und Satz: Ben Wozniak, Köln
Digitale Photographie/Bildbearbeitung:
Saša Fuis Fotografie
Expertenfoto: © Stefanie Paffgen Fotografie
Szenenfotos: © Teresa Rothwangl-Köhler, Köln
Druck: Köllen Druck & Verlag GmbH, Bonn

Fotos:
© J. Schubert (S. 28)
© edwardquinn.com (S. 32)
© edwardquinn.com (S. 32)
© VG-Bildkunst, Bonn 2025/Succession Picasso (S. 36)
© Photographer Unknown/Succession Picasso (S. 37)
© Foto: Historisches Archiv der Stadt Köln mit
Rheinischem Bildarchiv, rba_d000221 (S. 44)
© SZ Photo / Scherl / Bridgeman Images (S. 52)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025 (S. 61/62)
© Minya Diéz-Dührkoop (S. 68)
© 2024 Piero Atchugarry Gallery (S. 127)
© Katharina Grosse and VG Bild-Kunst Bonn,
2025 / Foto: Nic Tenwiggenhorn. (S. 134)
© Photography: Nadine Fraczkowski;
Courtesy: the artist, Deutscher Pavillon 2017 (S. 141)
© Galerie Kewenig (S. 144)
© Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst,
Bonn, 2025, Foto: Hermann Dornhege (S. 145)
© Galerie Konrad Fischer, Berlin. Foto: Roman März
(S. 146/147/148)
© 2025 Tina Kim Gallery (S. 165)
© Wolfgang Volz/Iaif (S. 199)
© Hermann Wünsche (S. 200)

© VG-Bildkunst, Bonn 2025:
Karin Kneffel, Katharina Grosse, Max Ernst,
Willi Baumeister, Karl Hofer, Ewald Mataré,
Franz Radziwill, Wolfgang Mattheuer, Peter Doig,
Fernando Botero, A.R. Penck, Hanne Darboven,
Mario Merz, Kim Tschang-Yeul, Walter Dexel,
Dora Maurer, Christo und Jean Claude

© Ernst Wilhelm Nay Stiftung Köln /
VG-Bildkunst, Bonn 2025: Ernst Wilhelm Nay

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!

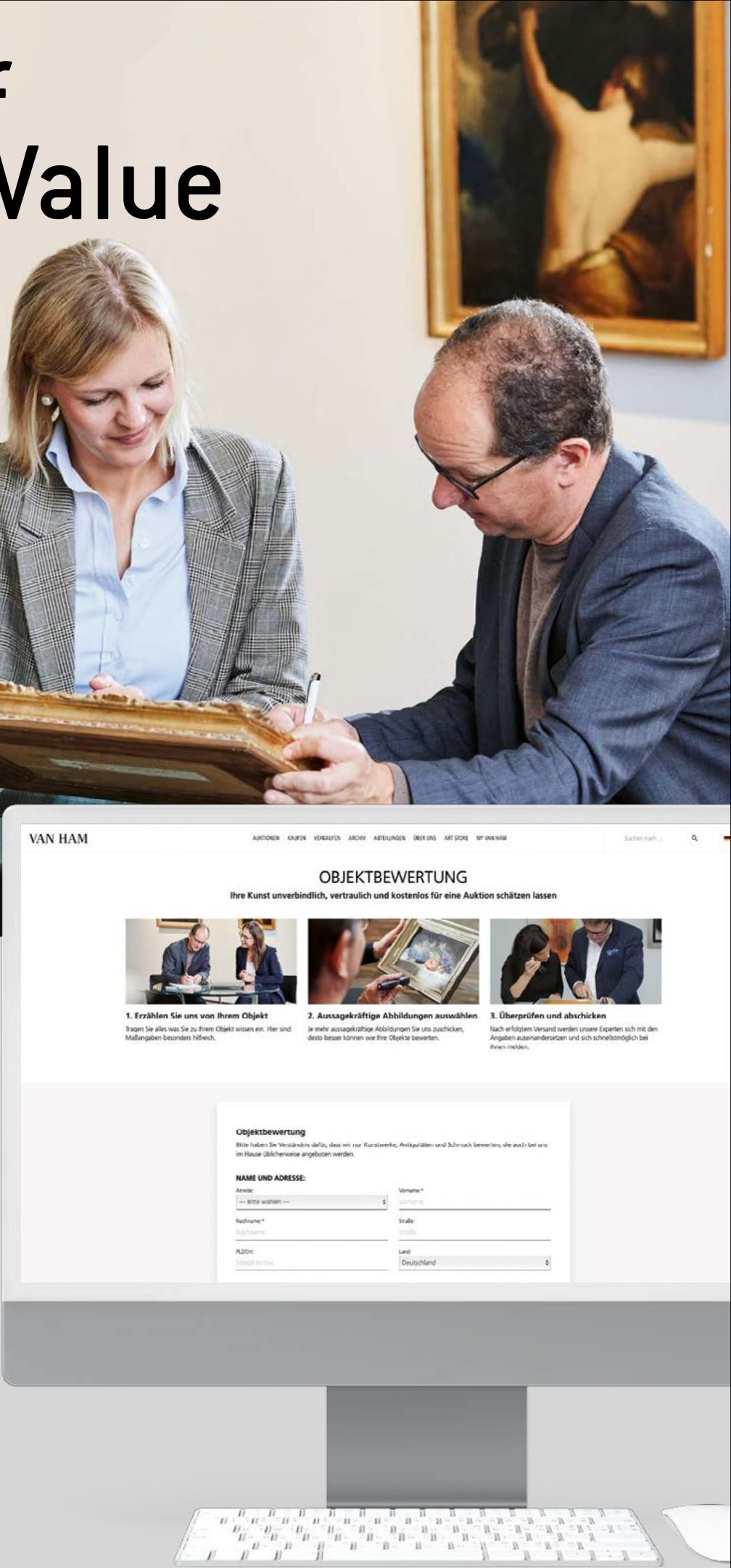
Jetzt
bewerten
lassen

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

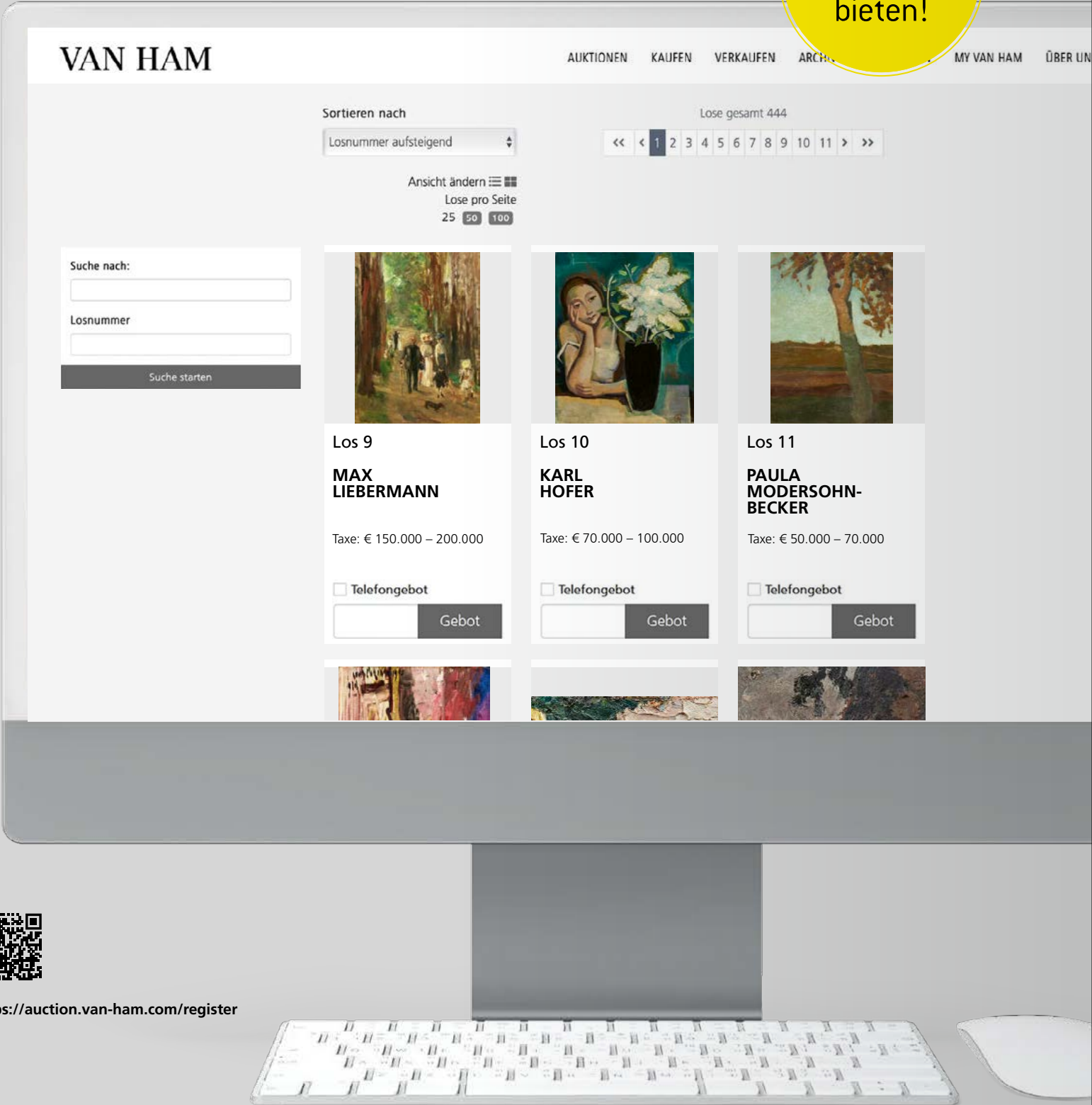


Mit einem Klick zu Ihrem schriftlichen Gebot!

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 <i>Company Name</i>	Telefon für Auktion <i>Telephone for the sale</i>
Vorname, Nachname, Titel <i>First, Last name, Title</i>	Telefon für Auktion <i>Telephone for the sale</i>
Straße <i>Street</i>	Tel. Fax
PLZ, Ort <i>Postcode, city</i>	E-Mail
Land <i>Country</i>	<input type="checkbox"/> Bitte keine Rechnung vorab per E-Mail <i>Please do not send invoice in advance via e-mail.</i>

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 <i>Title</i>	Tel. Gebot <i>Tel. bid</i>	Max.Gebot (Gebot ohne Aufgeld) <i>Max.bid (Bid without premium)</i>
_____	_____	<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 <i>Place, date</i>	Unterschrift <i>Signature</i>
---------------------------------	---------------------------------

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 <i>Title</i>	Tel. Gebot <i>Tel. bid</i>	Max.Gebot (Gebot ohne Aufgeld) <i>Max.bid (Bid without premium)</i>
_____	_____	<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 <i>Place, date</i>	Unterschrift <i>Signature</i>
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

MITGLIEDSCHAFTEN



Datenbank
Kritischer
Werke



THE ART LOSS ■ REGISTER™
Helping the victims of art theft

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

