

VAN HAM



EVENING SALE
10. JUNI 2026

LIVE- AUKTIONEN FRÜHJAHR 2026

Fine Jewels
Watches
Works of Art
& Art Nouveau
Fine Art

Auktionen:
20.–22. Mai 2026
Vorbesichtigung:
15.–18. Mai 2026

**Gullivers Reisen –
Die Sammlung
Jochen Neynaber**

Auktion:
10. Juni 2026
Vorbesichtigung:
3.–8. Juni 2026

Part II
ONLINE ONLY
Auktion:
3.–15. Juni 2026

Modern
Post War
Contemporary

Auktionen:
Evening Sale + Day Sale
10. + 11. Juni 2026
Vorbesichtigung:
3.–8. Juni 2026
(Donnerstag geschlossen)

HERBST 2026

Fine Jewels
Watches
Works of Art
& Art Nouveau
Fine Art

Auktionen:
18.–20. Nov. 2026
Vorbesichtigung:
13.–16. Nov. 2026

Modern
Post War
Contemporary

Auktionen:
Evening Sale + Day Sale
2.+3. Dez. 2026
Vorbesichtigung:
27.–30. Nov. 2026

ONLINE ONLY- AUKTIONEN FRÜHJAHR 2026

Contemporary Curated
29. April – 7. Mai 2026

Prints & Multiples
4.–12. Mai 2026

Jewels –
In Style
11.–26. Mai 2026

The Enduring Appeal
of Abstraction
27. Mai – 8. Juni 2026

Die Sammlung Jochen Neynaber
Part II
3.–15. Juni 2026

Jewels –
Summer Radiance
17.–25. Juni 2026

Finds under 5,000
1.–9. Juli 2026

Prints & Editions
Fine Art
Jewels
Contemporary
curated

to be continued...

Einlieferungen von Sammlungen, Nachlässen 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 Kunstwerke. Wir freuen uns auf Ihren Anruf, Ihre E-Mail bzw. Ihre Post.

Abbildung Titel
Los 34 | Wolfgang Tillmans

Abbildung Rückseite
Los 3 | Lovis Corinth

Evening Sale

Auktion/Auction:
10. Juni 2026

Vorbesichtigung/Preview:
3.–8. Juni 2026

ANSPRECH- PARTNER CONTACTS

Robert van den Valentyn
Head of Department
Partner
Tel. +49 (221) 925862-300
r.valentyn@van-ham.com

Louisa Seebode
Director
Tel. +49 (221) 925862-302
l.seebode@van-ham.com

Marion Scharmann
Director
Tel. +49 (221) 925862-303
m.scharmann@van-ham.com

Johann Herkenhöner
Director
Tel. +49 (221) 925862-304
j.herkenhoener@van-ham.com

Hilke Hendriksen
Director
Tel. +49 (221) 925862-305
h.hendriksen@van-ham.com

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

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

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

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

Susanne Schreinemacher
Cataloguer
Tel. +49 (221) 925862-311
s.schreinemacher@van-ham.com

Leah Waleschkowski
Trainee
Tel. +49 (221) 925862-329
modern@van-ham.com

SERVICE SERVICE

Live Online Bieten
Live Online bidding
Richelle Dangremond
Tel. +49 (221) 925862-155
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

Dr. Barbara Haubold
Provenienzforschung

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

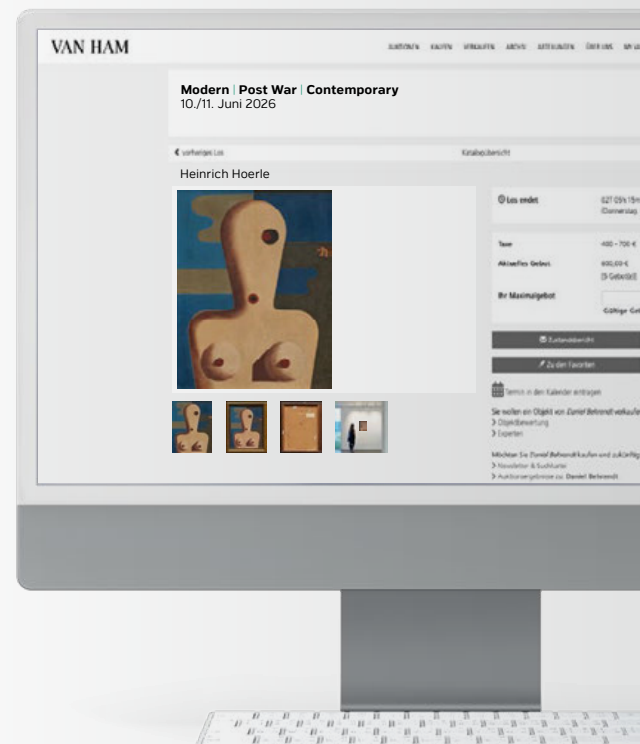


AUKTION IM INTERNET AUCTION ONLINE

Registrierung Live Online Bieten
Registration live online bidding



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



TERMINE DATES

Veranstaltungen / Führungen
Events / Guided Tours

6. Juni 2026
Führung durch
ausgewählte Highlights
der Vorbesichtigung 13:00 Uhr

Auktion
Auctions

Mittwoch,
10. Juni 2026
ab 17:00 Uhr
Gullivers Reisen –
Die Sammlung
Jochen Neynaber
Highlights 750 – 780

Evening Sale
ab 18:00 Uhr
Highlights 1 – 46

Donnerstag,
11. Juni 2026
Day Sale
ab 11:00 Uhr
Modern 100 – 218

ab 14:00 Uhr
Contemporary 300 – 411
Post War 500 – 660

Auktionatoren
Markus Eisenbeis, öffentl. best.
und vereidigter Kunstversteigerer

Robert van den Valentyn,
Kunstversteigerer

Dana Röttger,
Kunstversteigerin

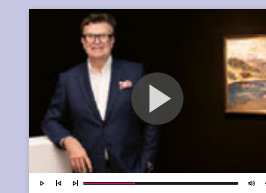
Marion Scharmann,
Kunstversteigerin

Vorbesichtigung
Preview

3. – 8. Juni 2026
Mittwoch 12:00 – 18:00 Uhr
Donnerstag geschlossen
Freitag 10:00 – 18:00 Uhr
Samstag 10:00 – 16:00 Uhr
Sonntag 11:00 – 16:00 Uhr
Montag 10:00 – 18:00 Uhr

Adresse
address
VAN HAM Kunstauktionen
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



Head of Department
Robert van den Valentyn über
das Werk von Lovis Corinth.



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



„Das Wort
Poesie ist die
Basis von
allem.“

Wolfgang Tillmans

**Wenn ich male,
möchte ich
Leben malen.**

Max Liebermann



1

MAX LIEBER- MANN

1847 BERLIN
1935 BERLIN

- **Liebevolles Bild des häuslichen Friedens und zugleich eine väterliche Charakterisierung seiner Tochter an der Schwelle zum Erwachsenwerden**
- **Besonders großformatige und stimmungsvolle Pastellarbeit, die das Unmittelbare und Momenthafte meisterlich einfängt**
- **Bereits im Jahr der Entstehung in der IV. Ausstellung der Berliner Secession gezeigt**

Bildnis der Tochter Käthe, lesend. 1901.
Pastell auf Zeichenkarton. 74,5 × 58 cm.
Signiert oben rechts: M Liebermann.
Modellrahmen.

Provenienz:

- Max Liebermann (1901/1923)
- Sammlung Max Böhm, Beuthen (1928-1931)
- Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin, Auktion 28.1.1931, Lot 23 (unverkauft)
- Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin, Auktion 15.11.1932, Lot 23 (Transaktion unbekannt)
- Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (Etikett)
- Sammlung Emma Poensgen, Heidelberg (1959 erworben)
- Sammlung Inge Hubert
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 2002)

Ausstellungen:

- IV. Kunstausstellung der Berliner Secession, Zeichnende Künste, 1901/02
- Preußische Akademie der Künste, Berlin 1930
- Kunsthalle Bremen, 1954
- Heidelberger Kunstverein, 1979
- Nationalgalerie Berlin, 1979 (Etikett)
- Haus der Kunst, München 1979
- Kurpfälzisches Museum, Heidelberg (Dauerleihgabe)

Literatur:

- Hancke, Erich: Max Liebermann - sein Leben und seine Werke. Mit Werkkatalog, Berlin 1914, S. 539
- Hancke, Erich: Max Liebermann - sein Leben und seine Werke, Mit Verzeichnis der Werke in öffentlichem Besitz, Berlin 1923, 2. Auflage. S. 344
- Friedländer, Max: Max Liebermann, Berlin 1924, S. 106, Abb. 54
- Ostwald, Hans: Das Liebermann-Buch, Berlin 1930, S. 261, Abb. 128
- Ausst.-Kat. Sammlung Max Böhm, Preußische Akademie der Künste, Berlin 1930, Kat.-Nr. 23
- Ausst.-Kat. Max Liebermann, Kunsthalle Bremen, 1954, Kat.-Nr. 124
- Ausst.-Kat. Max Liebermann in seiner Zeit, Nationalgalerie Berlin/Haus der Kunst, München 1979, Kat.-Nr. 309

€ 70.000 – 100.000
\$ 82.313 – 117.590

AUSSTELLUNG
AVANTGARDE.
MAX LIEBERMANN UND
DER IMPRESSIONISMUS
IN DEUTSCHLAND
MUSEUM BARBERINI,
POTSDAM
BIS 7.6.2026



EVENING SALE





Käthe Liebermann als junge Frau,
nach 1960

Der einflussreichste Künstler Berlins um 1900

Max Liebermann ist 54 Jahre alt, als er das vorliegende Pastell malt. Zu diesem Zeitpunkt ist er DIE bestimmende Persönlichkeit im Kunstbetrieb Berlins. In eine sehr wohlhabende, jüdische Fabrikanten- und Kaufmannsfamilie hineingeboren, hat der in Weimar und Paris bestens ausgebildete Max Liebermann alle seine Freiheiten genutzt und die traditionelle, akademische Malerei in mehrfacher Hinsicht erneuert. Seine thematische Hinwendung zu realistischen Themen, die den akademisch vorgegebenen Pfad der historisch-biblischen oder heroischen Inhalte verlässt, wird von konservativen Kreisen als skandalös erachtet. Und seine, ab den 1880er Jahren sich wandelnde, impressionistische, spontane Malweise, die das Licht an sich darstellt, bricht ebenfalls mit den Konventionen. Aber der Neuerer setzt sich durch. 1897 wird Liebermann im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung mit einer umfangreichen Werkschau geehrt. Er erhält den Professorentitel und wird ein Jahr später zum Mitglied der Königlichen Akademie berufen. 1899 wird der, nun auch am Kunstmarkt hoch gehandelte Maler zum Präsidenten der Berliner Sezession gewählt, die in den kommenden Jahren das Kunstleben der Hauptstadt maßgeblich bestimmen wird. Liebermanns Wirken hat andere progressive Künstler wie Lovis Corinth und Max Slevogt nach Berlin gezogen. Auch in Kunstfragen ist die Hauptstadt nun richtungsweisend.

Käthe, das Einzelkind

1885 werden Max und Martha Liebermann Eltern einer Tochter. Marianne Henriette Käthe Liebermann bleibt ein Einzelkind im großen Haus am Pariser Platz, das die Familie seit 1892 bewohnt. Sie hat wohl sehr gerne gelesen; der Vater stellt sie, wie auch ihre Mutter, immer wieder in ein Buch versunken dar. Andererseits wird von Martha und Käthe Liebermann berichtet, dass beide nicht gerne Modell saßen. Was liegt für den Künstler da näher, als das stille Sitzen „seiner Damen“ mit Buch als Motiv zu nutzen?



Max Liebermann, Tochter Käthe lesend mit
Dackel, 1901, Bleistift auf Papier, 20,2 x 12,7cm

Zum Zeitpunkt, als die vorliegende Arbeit entsteht, ist Käthe Liebermann etwa 15 Jahre alt. Sie sitzt leicht schräg in dem frontal zum Betrachter stehenden braunen Lehnstuhl. Zu ihren Füßen schläft entspannt ein Hund. Es ist keiner der drei namentlich bekannten Dackel der Familie, sondern eindeutig ein größerer Hund. Das Pastell ist insgesamt dunkel gehalten; allein der Teppich bietet einen Hauch Farbe. Aber die Bluse des Mädchens, ihr Gesicht und die Buchseiten werden von der linken Seite her, vermutlich durch ein nicht sichtbares Fenster angestrahlt.

Besondere Lichtakzente hat der Maler an der rechten, durchbrochenen Armlehne des Sessels wie auch zwischen den Fingern der linken Hand Käthes gesetzt.

Das Pastell als spontanes Ausdrucksmittel

Max Liebermann entdeckt die Pastelltechnik recht spät für sich (Busch, Günter: Die Bedeutung der Pastelle im Werk Liebermanns, in: Ausst.-Kat. Nichts trägt weniger als der Schein: Max Liebermann, der deutsche Impressionist, Kunsthalle Bremen, 1995/1996, S.10ff). Seit den 1880er Jahren nutzt er die weiche und ansprechende Maltechnik, um in Öl ausgeführte Kompositionen in kleinerem Format zu wiederholen. Diese preiswerteren Varianten von der Hand des inzwischen gefeierten Malers fanden am Berliner Kunstmarkt sicheren Absatz. Ab Ende der 1880er Jahre nutzt Max Liebermann jedoch die zeichnerisch flüchtige und unmittelbare Qualität des Pastells, das den Malgrund in ganz eigener Art in die Gestaltung mit einbezieht, auch für eigenständige Kompositionen. Es entstehen speziell Porträts ihm nahestehender Personen wie auch ganz autonome, den Ölgemälden gleichwertige Arbeiten. Gerade die aus dem Skizzenhaften erwachsende Flüchtigkeit der Technik korrespondiert in der vorliegenden Arbeit mit dem Motiv: Der rechte Zeigefinger der jungen Leserin will schon ungeduldig die Seite umblättern, während die Augen noch auf die letzten Zeilen des Textes gebannt sind.

Es ist ein intimes Bild des häuslichen Friedens und zugleich eine väterliche Charakterisierung des ernsthaft und hoch konzentriert verharrenden Mädchens an der Schwelle zum Erwachsenwerden.

Alexandra Bresges-Jung

2

ADOLF DE HAER

1892 DÜSSELDORF
1945 OSNABRÜCK

- **Eindrucksvolles, großformatiges Gemälde aus der starken, expressiven Werkphase um 1920**
- **Bisher unbekanntes Hauptwerk des Vertreters des „Jungen Rheinlands“**
- **Motiv spielt mit dem Konzept des „Exotischen“: in den 1920er Jahren ein zentrales Element des kulturellen Lebens**
- **Seit 1920 in privatem Besitz und noch nie öffentlich gezeigt**
- **Über 100 Jahre in Familienbesitz**

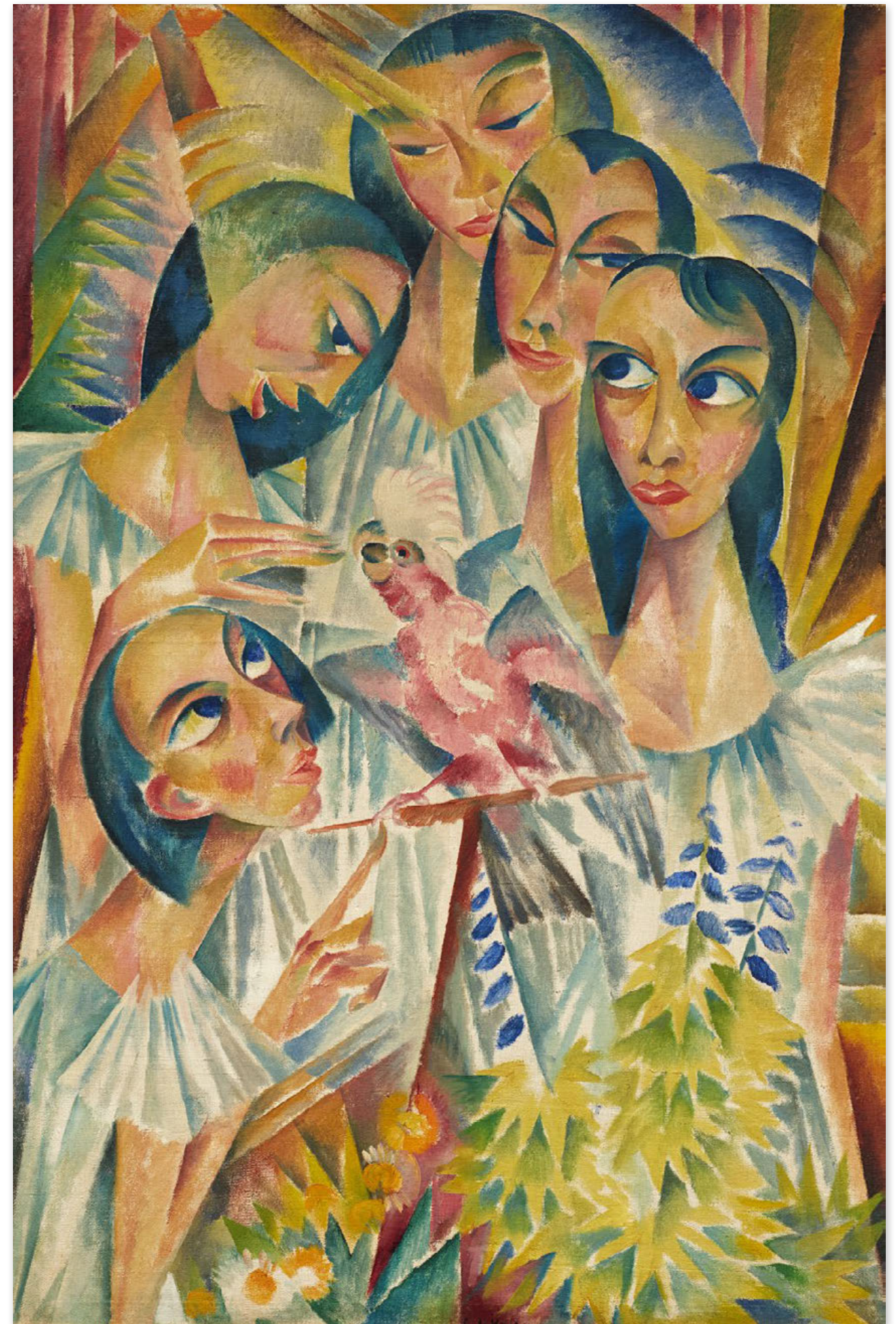
„Mädchen mit Papagei“. 1920. Öl auf Leinwand. Randedoubliert. 150 × 100 cm. Signiert und datiert unten mittig: A. de Haer 20. Betitelt, bezeichnet und signiert verso oben mittig: I Mädchen mit Papagei M 9000- Adolf de Haer. Rahmen.

Provenienz:

- Anna Schönheider (direkt vom Künstler um 1920 in Düsseldorf erworben)
- Privatsammlung Norwegen (durch Erbfolge)

€ 40.000 – 60.000 | *

\$ 47.036 – 70.554 | *



EVENING SALE



Ein Maler zwischen den Weltkriegen

Adolf de Haer, der Sohn eines Dekorationsmalers, wird zunächst, aber nur bis zu seinem 1914 beginnenden Kriegsdienst, als Stipendiat der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule ausgebildet. Er wendet sich aber der freien Malerei zu; im Sommer 1917 studiert er einige Monate bei Adolf Hölzel, bildet sich darüber hinaus autodidaktisch weiter. In seiner Heimatstadt Düsseldorf ist Adolf de Haer im Kreis um die legendäre „Mutter Ey“ bestens vernetzt. In der rheinischen Kunstmetropole weht nach dem Krieg ein neuer Wind: Adolf de Haer wird 1919 Mitbegründer der Künstlervereinigung „Das Junge Rheinland“, zu der u.a. auch Max Ernst, Otto Dix, Walther Ophey und seine engsten Freunde Gert Wollheim und Otto Pankok gehören. Auch im „Aktivistenbund 1919“ engagiert sich der Maler. Es entstehen de Haers kubistisch-expressionistische Gemälde, die formal auch nahe dem Futurismus und dem russisch-französischen Rayonismus sind. Es ist die neue Bildsprache der Zeit – die deutsche Avantgarde um 1920 strebt nach Internationalität. 1921 hat Adolf de Haer seine erste Einzelausstellung in der Galerie „Junge Kunst – Frau Ey“ in Düsseldorf (Vgl. Abb. 2).

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ändert sich sein Malstil, die kristallin-expressive Umsetzung von Licht und Raum legt er ab und wendet sich eher einer spät-impressionistischen Formensprache zu. Ausstellungsbeteiligungen und



Abb. 2: Adolf de Haer, Mutter Ey häkelnd, 1923, Öl auf Leinwand, 110 x 80cm, Sammlung Stadtmuseum Düsseldorf

öffentliche Ankäufe dokumentieren Adolf de Haers Erfolg. In den 1930er Jahren ergibt sich für ihn der besondere Umstand, dass seine aktuellen Porträts, Akte und Blumenstillleben den Machthabern akzeptabel scheinen, während sein expressives Frühwerk der 1920er Jahre als „entartet“ gebrandmarkt wird. Der Maler lebt in Kaiserswerth, wird 1944 jedoch noch zur Wehrmacht einberufen und stirbt 52-jährig in einem Lazarett in Osnabrück.

„Fünf Frauen mit Papagei“

Fünf junge Frauen umringen einen Papagei, genauer einen Rosakakadu. Auf den ersten Blick ähneln die fünf sich sehr: Ihre schwarze Haarfarbe und ihre großen, mandelförmigen Augen entsprechen einander ebenso wie ihre uniforme, grau-weiße, stark gefältelte Kleidung. Pyramidal angeordnet, werden die Frauen auf dem großformatigen Gemälde zunächst als homogene Gruppe wahrgenommen. Ihre Frisuren und Haaransätze, vor allem aber ihre Mimik und Gestik individualisieren und charakterisieren die jungen Frauen und setzen sie in Beziehung zueinander. Der Vogel im Zentrum genießt nicht die ungeteilte Aufmerksamkeit der Schönen: Zwei von ihnen sind dem exotischen Tier freudig naiv zugewandt; die drei anderen, auf der rechten Bildseite, beobachten sie dabei, belauern sich aber auch gegenseitig. Die prismatischen Parallelstrukturen des Hintergrundes lassen keinen konkreten Schluss über den Umraum zu.



Abb. 1: Adolf de Haer, Drei Mädchen mit Hund, 1919, Öl auf Leinwand, 120 x 80cm, Privatbesitz

Treffen vom oberen linken Bildrand Sonnenstrahlen die kompakte Gruppe? Sind am rechten Bildrand Vorhänge oder vielleicht Baumstämme zu erahnen? Im Vordergrund nehmen Blumen mit stark gezackten Blättern das kristallin-kantige der gefältelten Frauenkleidung motivisch auf. Können dies fünf Mitglieder einer Cabaret-Gruppe sein, die in gleichartigen Kostümen auftreten? Kakadus und Papageien waren in den 1910er und 1920er Jahren bei vielen Künstlern „in“, wie u.a. das Gemälde „Zoologischer Garten“ von August Macke aus dem Jahr 1912 (Vgl. Abb. 3) oder aber die legendäre Bar „Kakadu“ in Berlin eindrucksvoll verdeutlichen.



Abb. 3: August Macke, Zoologischer Garten, 1912, Öl auf Leinwand, 58,5 x 98cm, Sammlung Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Eine Neuentdeckung im Werk de Haers

Menschen – speziell Frauen – mit Tieren sind eine wiederholte Motiv-Konstellation in dem bisher nur lückenhaft bekannten, so starken Frühwerk Adolf de Haers. Eine Dreiergruppe mit Hund (Abb. 1), datiert um 1919, steht auch in der auffälligen Kleidung der Frauen in direktem Zusammenhang mit dem hier vorliegenden Gemälde. Weitere, 1920 datierte, Grafiken mit den Titeln „Mit Fischen reden“ oder „Mädchen mit Fischen“ gehören in dieselbe Motivreihe. „Mädchen mit Papagei“ stellt kunsthistorisch eine kleine Sensation dar: Es wurde direkt beim Künstler erworben und blieb seither für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Bei der Wiederentdeckung und Neubewertung des Oeuvres Adolf de Haers kann dieses mit 1920 datierte Gemälde aus der avantgardistischen Phase des Künstlers ein wichtiges Element zum Verständnis seines Frühwerks sein.

Alexandra Bresges-Jung

3

LOVIS CORINTH

1858 TAPIAU/OSTPREUßEN
1925 ZANDVOORT

- **Eines der ersten Walchensee-Gemälde überhaupt**
- **Aus dem Besitz der Schauspielerin Tilla Durieux, Ehefrau von Paul Cassirer**
- **Ausgesprochen heiter, frisches Gemälde des großen deutschen Impressionisten**
- **Fast 100 Jahre in Familienbesitz**

Walchensee mit roten Booten. 1918.
Öl auf Pappe. 70 × 55 cm. Signiert und datiert unten links: Lovis Corinth 1918.
Modellrahmen.

Provenienz:

- Tilla Durieux, Berlin
- Galerie Wiltshcek, Berlin
- Galerie Kühl, Dresden
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1932 von Vorheriger erworben)

Ausstellungen:

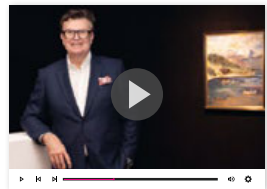
- Galerie Kühl, Dresden 1932

Literatur:

- Berend-Corinth, Charlotte: Lovis Corinth - Die Gemälde, Werkverzeichnis, neu bearbeitet von Béatrice Hernad, München 1992 (2. Auflage), WVZ.-Nr. 738
- Berend-Corinth, Charlotte: Die Gemälde von Lovis Corinth - Werkkatalog, München 1958, WVZ.-Nr. 738
- Ausst.-Kat. Lovis Corinth - Die Bilder vom Walchensee. Vision und Realität, Ostdeutsche Galerie Regensburg/Kunsthalle Bremen, 1986, S. 120, Abb.

€ 200.000 – 300.000

\$ 235.180 – 352.770



Head of Department
Robert van den Valentyn über
das Werk von Lovis Corinth.



Dieses Bild entzückte mich so ganz besonders, dass es mir Corinth spontan sofort schenkte.

Charlotte Berend-Corinth

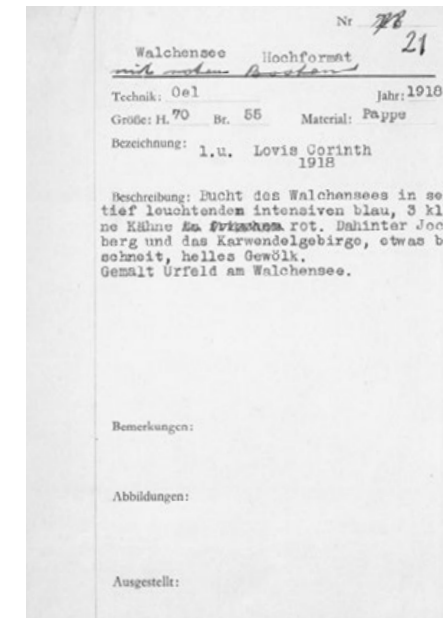


Lovis Corinth mit seiner Familie am Walchensee, 1920

1918, Corinth entdeckt den Walchensee

Lovis Corinth ist zweifellos einer der wichtigsten deutschen Künstler der Neuzeit. Er hat die Malerei der Kaiserzeit aus der akademischen Enge mit befreit und wirkt bis in die heutige Zeit in der figurativen Malerei nach.

Innerhalb des Werkes Lovis Corinths, nehmen seine Gemälde vom Walchensee eine besondere Rolle ein. Der bereits gereifte, gefeierte Künstler, entdeckt den See und die oberbayerische Landschaft 1918 eher zufällig, als er dort, in Urfeld, seinen 60. Geburtstag feiert. Der See mit den ihn umgebenden Bergketten unter dem weiten, manchmal theatralischen Himmel, wird ein Hauptmotiv in Corinths später Malerei. Gelegenheit dort zu malen, schafft sich der Künstler gemeinsam mit seiner Frau Charlotte Behrend-Corinth. Bereits 1919 bauen sie bei Urfeld ein Ferienhaus, das für viele Jahre ein Rückzugsort aus dem quirligen Berlin wird. Am Walchensee kann Corinth sich völlig seiner Malerei und seiner Familie widmen. Hier lässt er die gesundheitliche Krise eines Schlaganfalls, und das Leiden um den verlorenen Krieg hinter sich. Über 60 Werke mit Walchensee-Motiven werden heute in Lovis Corinths Oeuvre gezählt. Dabei hatte der Maler, der in den Sparten der Historien-, Stillleben- und Porträt-Malerei so Großes geleistet hat, die Landschaftsmalerei vorher nur sporadisch bedient.



Quelle oben und Zit. links: Charlotte Berend-Corinth, Vorarbeiten für das Werkverzeichnis der Gemälde von Lovis Corinth (1958/1992), Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek, Bildarchiv Bruckmann, WVZ Corinth, 1918/738.

Gemalte Frische

Aus dem reichen Schatz der Walchensee-Gemälde liegt hier ein ganz frühes Werk vor. Es ist eines von drei Gemälden, die Lovis Corinth im Jahr seines ersten Aufenthalts in Urfeld, 1918, gemalt hat. Und es ist sein erstes Gemälde, das den See vor dem aufragenden Bergpanorama zeigt. Gemalt wurde es auf dem Balkon des Hotels „Fischer am See“. Von dem erhöhten Standort aus wählt der Künstler eine Überschau des Walchensees, der zugleich ganz unmittelbar das untere Drittel des Gemäldes einnimmt. Beim See mit den drei Booten, den Bergen in der Ferne und dem Himmel dominiert ein kräftig leuchtendes Blau, akzentuiert mit Weiß und Rot. Das gegenüberliegende, hügelige Ufer schiebt sich wie ein grüner Keil von links ins Bild.

Eine auch nach über 100 Jahren ungemeine Frische geht farblich wie atmosphärisch von dem Gemälde aus. Kraftvoll und zugleich mit einer heiteren Leichtigkeit hat Lovis Corinth den sommerlichen Tag festgehalten. Das Rot-Orange, das dem Gemälde den Titel „Walchensee mit roten Booten“ gibt, ist die Klammer, die die Wasserfläche, das gegenüber liegende Ufer und die Wolken miteinander verzahnt. Hier zeigt sich Lovis Corinth als souveräner Kolorist in seinem Element.

Erste Eigentümerin: Die große Tilla Durieux

Außer der historisch greifbaren Entstehungsgeschichte hat dieses Gemälde aber auch eine wirklich beeindruckende Provenienz: Die Schauspielerinnen Tilla Durieux (Abb. 1), eine der großen Diven ihrer Zeit, war seit 1910 mit Corinths Galerist Paul Cassirer verheiratet.



Abb. 1: Lovis Corinth, Tilla Durieux als spanische Tänzerin, 1908, Öl auf Leinwand, 85 x 60cm

Es liegt nahe anzunehmen, dass auch Cassirer und seine Frau 1918 Gäste bei der Geburtstagsfeier am Walchensee waren. Vielleicht hat Tilla Durieux also das Entstehen des Gemäldes beobachten können, dessen erste Eigentümerin sie wurde. Nach nur einer Zwischenstation im Kunsthandel verblieb dieses besondere Walchensee-Juwel seit fast 100 Jahren im Privatbesitz einer Familie. Nun kommt es erstmals wieder in die Öffentlichkeit.

Die Walchensee-Gemälde in ihren diversen Jahreszeiten und Stimmungen sind häufig als „seelische Selbstporträts“ des Künstlers interpretiert worden. Folgt man diesem Gedanken, so ist der Auftakt 1918 um seinen 60. Geburtstag mit „heiterkraftvoll“ und einem „gelassenen Blick in die Ferne“ vielleicht gut beschrieben. Alexandra Bresges-Jung

4

EWALD MATARÉ

1887 AACHEN
1965 BÜDERICH

- Eine der ganz frühen Kühe Matarés: ein Guss aus dem Jahr 1926
- Lebzzeitguss mit wunderschöner Patina
- 1940 vom Künstler erworben und seitdem in Familienbesitz
- Matarés beeindruckende Formfindungen machen ihn zu einem der wichtigsten Bildhauer und Kunstlehrer der Nachkriegszeit

Große kniende Kuh. 1925 (Entwurf).
Bronze, dunkelbraun patiniert.
21,5 × 45 × 18,5 cm. Künstlersignet an
der Rückseite rechts: Mataré (ligiert).

Bei dieser Bronze handelt es sich um
einen frühen Lebzzeitguss. Sie wurde nur
in wenigen Stücken gefertigt.
Wir danken Herrn Guido de Werd, Köln,
für die freundliche, wissenschaftliche
Unterstützung.

Provenienz:

- Dr. Arnold Maria Wegmann, Kleve
(in den 1940er Jahren direkt
vom Künstler erworben, seitdem
in Familienbesitz)

Literatur:

- Schilling, Sabine Maja/Werd, Guido de:
Ewald Mataré - Das plastische Werk,
Werkverzeichnis, Bd. II, Köln 2024,
WVZ.-Nr 32a, Abb.
- Schilling, Sabine Maja: Ewald Mataré -
Das plastische Werk, Werkverzeichnis,
Köln 1987, WVZ.-Nr. 27a

€ 70.000 – 90.000

\$ 82.313 – 105.831



Weitere Ansicht



EVENING SALE



**Zum Streicheln schön:
Die Idee „Kuh“**

Sie ist ganz geschlossene Form. Stoisch ruht sie seit 100 Jahren und schaut. Eine der ganz frühen Kühe Ewald Matarés, ein Guss aus dem Jahr 1926. Die Vorderbeine sind so unter den Körper geschlagen, dass die Oberarme stumpf vor der Brust ausragen. Die Hinterbeine unter dem voluminösen Leib sind in der Kontur nur angedeutet. Der Rücken fällt in sanfter Linie ab. Die geschwungenen Hörner greifen in den Raum. In Kombination mit dem weichen, aber charakteristischen Kopf bestimmen sie die Definition „Kuh“ auf den ersten Blick.

Matarés Kunst liegt im Verzicht. Keine Details lenken vom inneren Wesen der Kreatur ab. In der Epoche des expressiven Ausdrucks konzentriert er das Typische bis zum Emblematischen. In Platons Sinn ist dies die materialisierte „Idee Kuh“. Ein Meditationsobjekt. Matarés Bronzen sind immer Skulpturen, die von Entwürfern in oft besonders harten Edelhölzern ausgehen. Mit dem Meißel befreit er die im Block genau vorgestellte Gestalt, schleift sie dann in vielen, mühsamen Arbeitsschritten zu dieser glatten, das Auge und die Hand schmeichelnden Oberfläche.



Abb. 2: Ewald Mataré, Liegende Kuh, 1925, Amaranth-Holz, 22 x 47 x 19,5 cm Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern

1928 veröffentlicht Ewald Mataré in der Zeitschrift „Kunst der Zeit“ den Beitrag „Ein Wort über die Plastik“. Dort schreibt er: „[...]wie die Malerei durch das Auge, so soll die Plastik durch die Hand als etwas Abtastbares wahrgenommen werden können [...] auch der Blinde sollte eine Plastik genießen können“ (Ewald Mataré, zit. nach Schilling, Sabine Maja: Ewald Mataré. Das plastische Werk, Bd.1, Köln 1924, S. 14f.) Zur Bebilderung dieser programmatischen Schrift wählt Mataré gerade die „Große kniende Kuh“ von 1926. (Abb. 1)

**Vom vorgestellten Raum
der Malerei in den wirklichen
Raum der Plastik**

Ewald Mataré braucht lange bis er seine persönliche Ausdrucksform entdeckt. Die Not ist es, die ihm den Raum öffnet: Der Sohn aus wohlhabendem Elternhaus studiert ab 1907 an der Akademie der Künste in Berlin Malerei. Dies scheint seine Berufung. 1914 ist er kurzzeitig Schüler Lovis Corinths, beendet das Studium aber als Meisterschüler des Historienmalers Arthur Kampf. Matarés Militärdienst dauert aus gesundheitlichen Gründen nur kurz. Seine Erfolge als Maler sind verhalten, auch der allgemeinen politischen und wirtschaftlichen Lage wegen. Mataré weiß sich in seiner künstlerischen Formklärung noch nicht am Ziel und er leidet echte Not: an Nahrungsmitteln und an Material. Aus dem quirligen Berlin flieht der Künstler gerne und es verschlägt ihn wiederholt nach Norddeutschland an die See. 1920 kommt er auf Wangerooge auf die Idee, Treibholz-Bretter für Holzschnitte zu bearbeiten. Druckerfarbe und Papier sind leichter zu bekommen als Ölfarbe und Leinwand.

Sie ist ganz geschlossene Form. Stoisch ruht sie seit 100 Jahren und schaut.



Abb. 1: Ein Wort über die Plastik, Foto des Original-Textes, im Werkverzeichnis des Künstlers, Band 1, S.14

Zwei Jahre später, diesmal auf Spiekeroog, sind da aber nur Hölzer, die sich zum plastischen Schnitzen eignen. So findet sich der Bildhauer Mataré. Sind zunächst (auch) Menschen seine Skulptur-Motive, entdeckt der Künstler doch sehr bald das Tier und besonders die Kuh als gestalterische Herausforderung. In der Bildhauerei ist er nun angekommen und seine beeindruckend anderen Formfindungen erhalten bald mehr und mehr Aufmerksamkeit, Sammler und auch öffentliche Ankäufe. Mataré wird Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie, wenn auch zunächst nur kurz, denn die Nationalsozialisten entfernen ihn aus dem Amt und zählen ihn zu den „entarteten“ Künstlern.

Nach dem Ende des Krieges, nun wieder Professor in Düsseldorf, wird Ewald Mataré einer der wichtigsten Gestalter und Kunstlehrer der jungen Bundesrepublik. Mit seinem wichtigen Credo der Materialtreue beeinflusst er, direkt und indirekt, Generationen von Künstlern, Kunsthandwerkern und Designern.

Der Vorbesitzer Dr. Wegmann
1934 wird in Kleve ein von Ewald Mataré gestaltetes Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges eingeweiht: „Der tote Krieger“ trifft auf Seiten der Machthaber und der von ihr gelenkten Presse auf harsche Ablehnung, die 1938 in der Entfernung des Denkmals gipfelt. Einzig ein junger Referendar am Landgericht, Dr. Arnold Maria Wegmann, versucht in einem Artikel, der auch in drei lokalen Tageszeitungen veröffentlicht wird, Verständnis für die „moderne Skulptur“ zu erlangen. In diesem Zusammenhang sucht Dr. Wegmann Kontakt zu Ewald Mataré. Er erwirbt von ihm unter anderem die hier vorliegende „Große kniende Kuh“, die seither im Besitz seiner Familie blieb. Laut seiner Aussage ist es genau das Exemplar, das Mataré 1928 in seinem Text „Ein Wort über Plastik“ abgebildet hat.

Die allererste „Große kniende Kuh“, die Vorlage für die acht bekannten Lebzeiten-Bronzegüsse, hat Ewald Mataré 1925 aus besonders hartem Amaranth-Holz geschnitzt (Abb. 2). Ein Foto dieser Kuh nutzte László Moholy-Nagy in seinem Buch „Von Material zu Architektur“ zur Illustration des Kapitels „Das Volumen“ (Abb. 3). 1928 wurde diese Holz-Kuh durch die Berliner Nationalgalerie angekauft aber 1937 durch die Nationalsozialisten beschlagnahmt und verkauft. Heute gehört diese „Große kniende Kuh“ zum Bestand des Kunstmuseums Bern. Sicherlich darf sie heute nicht mehr gestreichelt werden.
Alexandra Bresges-Jung

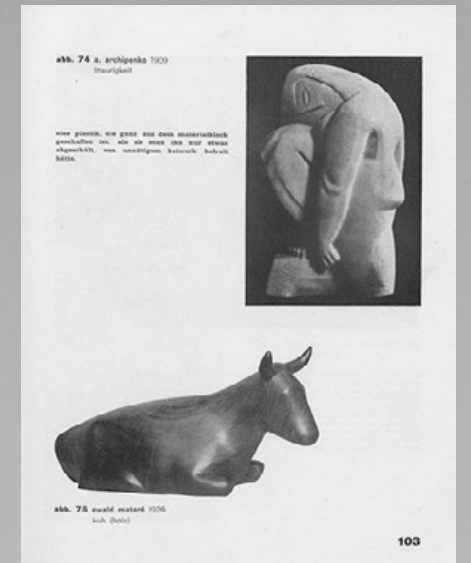
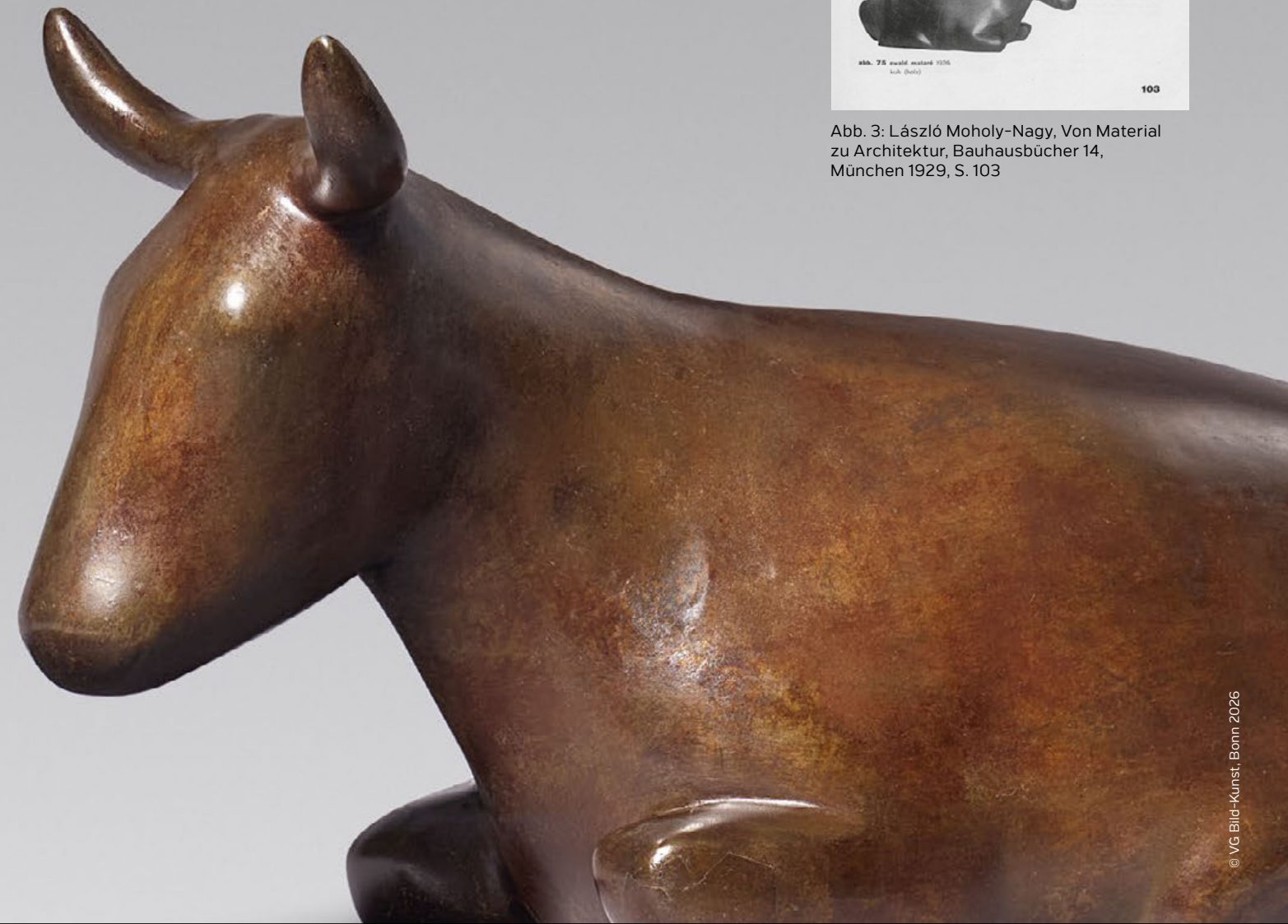


Abb. 3: László Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur, Bauhausbücher 14, München 1929, S. 103



5

PAUL KLEE

1879 MÜNCHENBUCHSEE
1940 MURALTO/ TESSIN

- **Frühwerk des Künstlers entstanden am Anfang seines Durchbruchs ein etablierter Künstler zu werden**
- **1917 erhält er seine erste Einzelausstellung in der Galerie „Der Sturm“ von Herward Walden**
- **Besonders farblich und kompositorisch dichtes Aquarell in gewohnt kleinem Format**
- **Beeindruckende Provenienz**

Denkmäler am Hang. 1917. Aquarell und Bleistift auf Bütten. Auf aquarelliertem Papier kaschiert. Auf Unterlagekarton 13 x 19cm (28 x 22,5cm). Signiert unten rechts: Klee. Datiert und bezeichnet unterhalb des aquarellierten Papiers links: 1917. 91. Rahmen.

Provenienz:

- Berggruen & Cie, Paris
- The Hanover Gallery, London (ab 1954)
- Lady Nika Hulton, London
- Galerie Beyeler, Basel
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

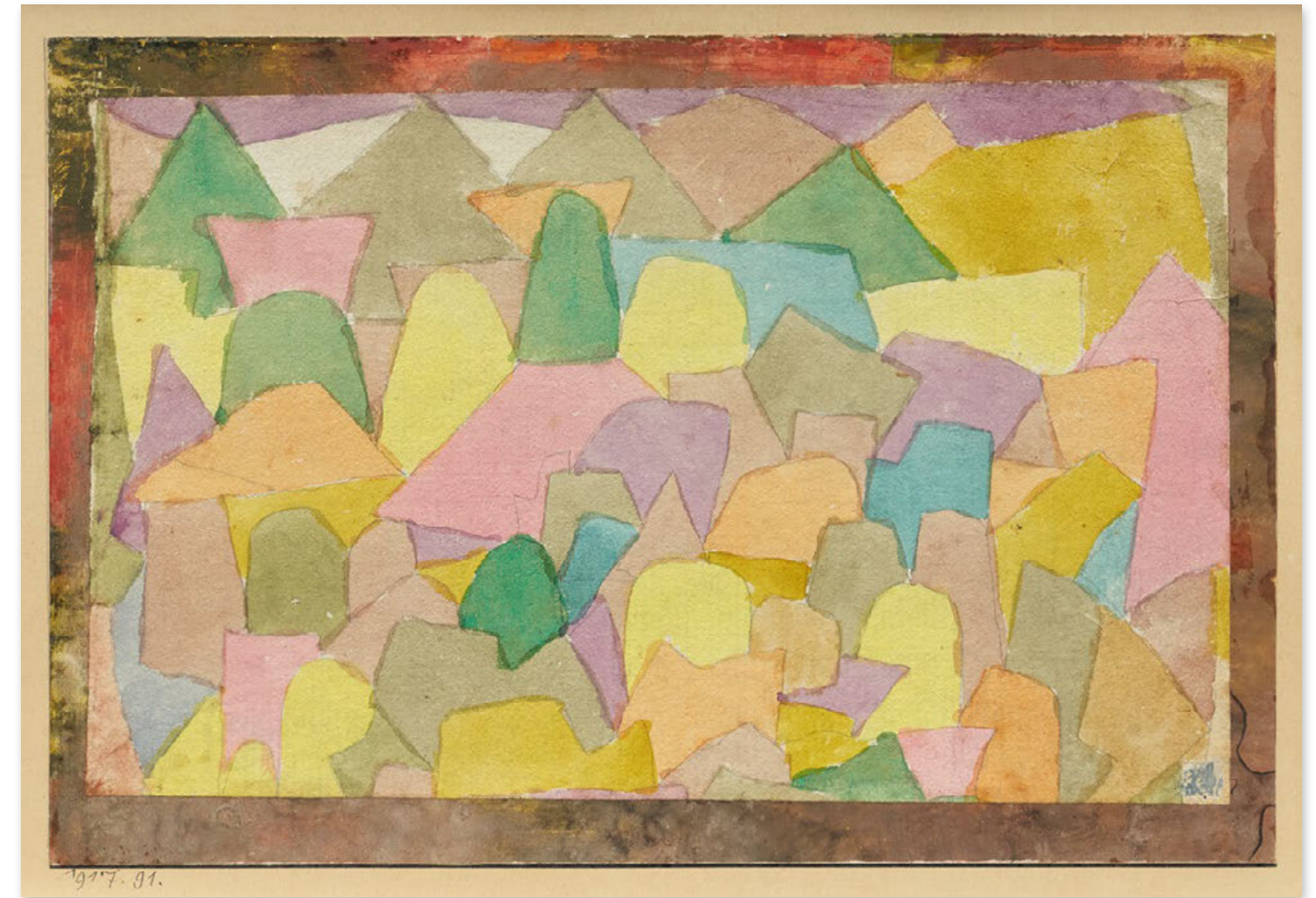
Ausstellungen:

- The Hanover Gallery, London 1954 (Etikett)
- The Tate Gallery, London 1955
- City Art Gallery, York 1955
- The Arts Club, Chicago 1956
- Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 1964
- Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1964
- Frankfurter Kunstverein, 1964
- Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1964
- Museum am Ostwall, Dortmund 1965
- Kunsthaus Zürich, 1967/68
- Galerie Beyeler, Basel 1973 (Etikett)
- Galerie Karl Flinker, Paris 1974

Literatur:

- Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern (Hrsg.): Paul Klee - Catalogue raisonné, Bd. 2 1913-1918, Bern 2000, WVZ.-Nr.1775, Abb.
- Ausst.-Kat. Paul Klee, The Hanover Gallery, London 1954, Kat.-Nr. 2
- Ausst.-Kat. Works by Paul Klee from the Collection of Mrs. Edward Hulton, The Tate Gallery, London 1955/City Art Gallery, York 1955/The Arts Club, Chicago 1956, Kat.-Nr. 11
- Nika Hulton: An Approach to Paul Klee, London 1956, S.36, Abb. (hier betitelt: Landschaft)
- Ausst.-Kat. Sammlung Sir Edward und Lady Hulton, London, Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 1964/Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1964/Frankfurter Kunstverein, 1964, Kat.-Nr. 68, Abb.
- Ausst.-Kat. Sammlung Sir Edward und Lady Hulton, London, Kunsthaus Zürich, 1967/68, Kat.-Nr. 70, Abb.
- Ausst.-Kat. Paul Klee - Kunst ist ein Schöpfungsgleichnis, Galerie Beyeler, Basel 1973, Kat.-Nr. 10
- Ausst.-Kat. Klee. 74 oeuvres de 1908 à 1940, Galerie Karl Flinker, Paris 1974, Kat.-Nr. 11

€ 120.000 – 180.000
\$ 141.108 – 211.662



AUSSTELLUNG
PAUL KLEE.
DER POET DES
BLAUEN REITER
SCHLOSSMUSEUM
MURNAU
BIS 26.11.2028



EVENING SALE

Paul Klee im Ersten Weltkrieg

Als Paul Klee das hier vorliegende Aquarell 1917 malt, ist er in einer speziellen Lebenssituation. Der zum Graphiker ausgebildete 38-jährige Familienvater, der sein Leben bisher weit überwiegend in der Schweiz verbracht hat, wird 1916 zum Kriegsdienst einberufen. Klees Vater ist Deutscher und sein Sohn hat damit dieselbe Nationalität. Durch den Krieg hat Klee bisher schon zwei enge Künstlerfreunde verloren: 1916 Franz Marc, den Mitstreiter des „Blauen Reiter“ und bereits im September 1914 August Macke. Mit Macke hat Klee, gemeinsam mit Louis Moilliet, noch im April desselben Jahres Tunesien bereist. Die Eindrücke dieser drei Wochen sind so nachhaltig, dass Paul Klee damals endgültig zur Farbe findet und nun ganz sicher ist, Maler zu sein. Doch nun, 1917, ist er im bayerischen Gersthofen als Kassenverwalter einer Fliegerschule eingesetzt. Ein scheinbar geruhssamer und ungefährlicher Dienst, der ihm Zeit und Möglichkeit lässt, Aquarelle zu fertigen. Denn im fernen Berlin setzt sich Klees Kunst nun wirklich durch. Herwart Walden hat in seiner Galerie „Der Sturm“ 1916 und im Frühjahr 1917 je eine Ausstellung mit Klees Aquarellen ausgerichtet, die so gut angenommen wurde, dass der Kunsthändler dringend neue Blätter bestellt. Das kleine Format wird immer Klees geliebter Maßstab bleiben. Seine unendliche Welt braucht keine Großformate. 1917 ist es auch eine Frage der Praktikabilität, das Format klein zu halten.

„Denkmäler am Hang“

Paul Klee schreibt in seinem Tagebucheintrag 1081 im Juli 1917: „Juli. Gedanken am offenen Fenster der Kassenverwaltung. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Was wir sehen, ist ein Vorschlag, eine Möglichkeit, ein Behelf. [...] Licht und Schatten ist graphische Welt. An Phänomen reicher als ein sonniger Tag ist die diffuse Helligkeit leichter Verschleierung. Dünne Nebelschicht kurz vor Durchbruch des Gestirns. Abmalen lässt sich das schwer, weil der Moment so flüchtig ist [...]“ (Paul Klee zit. nach Klee, Felix (Hrsg.): Tagebücher 1898 – 1918, Köln 1957, S. 321)

Auf den ersten Blick ist es ein wildes Durcheinander unterschiedlich großer Formen in Pastelltönen, die dieses kleine Blatt füllen: viel Gelb und Rosa-Violett,

ein wenig Blau. Graubraun und Grün scheinen im Wasserfarbkasten eher für Naturtöne zu stehen. Die farbigen Elemente drängen sich zusammen, verdecken sich, stehen verschachtelt. An Überlappungen ergeben sich schmale Zonen der Mischfarben über den zuweilen noch sichtbaren, zarten Bleistiftkonturen. (Fast) keine rechten Winkel sind zu sehen, eher abgerundete Ecken. Am oberen Bildrand findet sich das Auge besser zurecht: Berglinien und Baum-Zacken treffen auf ein schmales, violetttes Himmelsband.

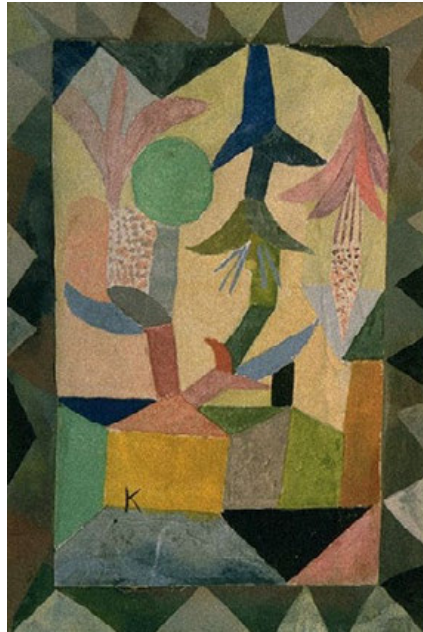


Abb.1 Himmelsblüten über dem gelben Haus, 1917, Aquarell und Gouache auf grundiertem Leinen auf Papier mit Aquarell eingefasst, auf Karton, 23 x 15cm

Die anderen Formen scheinen nicht ganz fest gefügt, die Mehrheit neigt sich etwas nach rechts. Nur die grünen Elemente, wohl als Bäume zu lesen, sind im Lot. Paul Klees bildende Kunst ist nie ohne seine zweite große Begabung, seine Musikalität zu denken. Rhythmus und Dynamik der Farbverteilung steht bei ihm immer auch als „Melodie“ der Farbtöne.

Das Werk ist nicht, wie meist bei Papierarbeiten Paul Klees, mit dem Titel auf dem Unterlagenkarton bezeichnet. Bei vielen Werken, die zwischen 1913 und 1918 entstehen, hat er auf eine Untertitelung verzichtet. Die Bezeichnung „Denkmäler am Hang“ stammt aber vom Künstler selbst. Ganz besonders spannend und reizvoll ist die Kombination des pastellfarbenen Aquarells mit dem farbig gestalteten Unterlegeblatt, die der Künstler selbst vorgenommen hat.

Diese „Erweiterung“ gehört fest zum Werk. Als Ganzes hat Paul Klee die Arbeit nummeriert. Hier ist die Farbe satter und tiefer gewählt. Malerisch changieren transparente Brauntöne mit roten und gelben Lichtern; in der unteren rechten Ecke begegnen Linien. Der Kontrast zu dieser reichen, farbigen „Rahmung“, betont die bewusste Flächigkeit der farbigen Formen. Das Unterlegeblatt scheint das eigentliche Aquarell zu unterstützen. Es erdet das leichte Taumeln der „Denkmäler am Hang“.

Paul Klee hat in der Entstehungszeit unseres Aquarells immer wieder mit der Erweiterung des eigentlichen Bildraums, gleichsam als dem Übergang zwischen Vorstellung und Realität gespielt. Manchmal nutzt er einfarbigen Karton oder er fasst die Darstellung durch gegenüberliegende dunkle Blöcke wie durch Klammern ein. Gelegentlich hat er aber auch, wie bei dem vorliegenden Werk, das Unterlegeblatt selbst künstlerisch bearbeitet. (Vgl. Abb. 1)

Ein Werk mit allerfeinster Provenienz

Dem Werkverzeichnis ist zu entnehmen, dass der erste bekannte Eigentümer dieses Aquarells die Galerie Berggruen & Cie, Paris war. Deren Inhaber, der für die Kunst des 20. Jahrhunderts so wichtige Heinz Berggruen, sagte über sein besonders intensives Verhältnis zu Klees Werk: Klee habe einen entscheidenden Einfluss auf seine Entwicklung als Sammler und Händler ausgeübt. (Vgl. Berggruen; Heinz: Hauptweg und Nebenwege. Erinnerungen eines Kunsthändlers. Berlin 1996, S. 9) Es folgt, ab 1954, die prominente „The Hanover Gallery“, London, der gebürtigen Düsseldorferin Erica Brausen. Dann kommt das Blatt zu Lady Nica Hulton und damit in eine der wichtigsten britischen Sammlungen Moderner Kunst. Ab den 1970er Jahren gehört es zum Bestand der Galerie Beyeler, Basel. Im Zusammenhang mit Paul Klee kann es wohl kaum ein exquisiteres „Who is who“ der Vorbesitzer geben.

Alexandra Bresges-Jung

Portrait Paul Klee, 1921



6

FRITZ WINTER

1905 ALTENBÖGGE
1976 HERRSCHING

- **Winters Werkreihe „Triebkräfte der Erde“ zählt zu den wichtigsten Zeitzeugnissen der „inneren Emigration“ in Deutschland**
- **Eine der gefragtesten Werkphasen des Künstlers**
- **Fritz Winter ist einer der bedeutendsten Vertreter der abstrakten Malerei in Deutschland und Mitbegründer der Künstlergruppe „Zen 49“**

Triebkräfte der Erde. 1944. Öl auf Papier.
29,5×21cm. Rahmen.

Provenienz:

- Sammlung G. Kellerhals, Frankfurt a. M.
- Privatsammlung Dänemark

Ausstellungen:

- Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1981/82
- Städtische Galerie im Beethoven Haus, Villingen-Schwenningen 1982

Literatur:

- Lohberg, Gabriele: Fritz Winter - Leben und Werk, mit Werkverzeichnis der Gemälde und einem Anhang der sonstigen Techniken, München 1986, WVZ.-Nr. 795, Abb.
- Ausst.-Kat. Triebkräfte der Erde (Wanderausstellung), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1981-1982/ Städtische Galerie im Beethoven Haus, Villingen-Schwenningen 1982, Kat.-Nr. 68, Abb.

€ 60.000 – 80.000

\$ 70.554 – 94.072



AUSSTELLUNG
DIE NACHT BERÜHRT
DIE ERDE.
FRITZ WINTERS
KOSMOS DER 1930ER
UND 1940ER JAHRE
PINAKOTHEK DER
MODERNE, MÜNCHEN
BIS 31.1.2027



EVENING SALE



Der Weg in die „innere Emigration“

„Wo ist wahrhaft Schöpferisches, das nicht hervorgebracht wäre aus Tiefen, die nicht meßbar, aus Weiten, die nicht sichtbar sind? Erst das Bild jener Tiefen und Weiten offenbart uns die Welt.“ (Fritz Winter zit. nach Ripphausen, Martina: Die Feldskizzen Fritz Winters 1939-1945, Aachen 1994, S. 377)

Fritz Winter wird 1905 in Altenböge im Ruhrgebiet als Sohn einer westpreußischen Bergmannsfamilie geboren. Nachdem er 1922 seine Elekrikerlehre abschließt, arbeitet er 1926 für knapp ein Jahr unter Tage. Eine Erfahrung, die ihn sein ganzes Leben begleiten und inspirieren soll. 1924 entdeckt er für sich die Liebe zum Malen und Zeichnen, woraufhin er sich 1927 im Bauhaus in Dessau bewirbt und angenommen wird. Dort studiert er unter Paul Klee, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer. Vor allem der Austausch mit Kandinsky inspiriert ihn, in bislang unbekannte Gefilde vorzudringen: Die abstrakte Kunst ermöglicht Winter neue Bilder zu erschaffen und nicht bloße Abbilder der Natur. Früh erlangt Winter Anerkennung: Seine Werke werden bereits Anfang der 1930er Jahre von Museen gekauft und ausgestellt. 1937 wird seine Kunst schließlich von den Nationalsozialisten als „entartet“ degradiert und seine Werke aus den Museen entfernt. Als „entarteter“ Künstler wird ihm der Zugang zu Arbeitsmaterialien stark limitiert, was einem Malverbot gleichkommt, das 1939 mit der Berufung in den Waffendienst besiegelt wird.

Verheißung im Dunkeln

Besonders im Kontext dessen erweist sich die Serie „Triebkräfte der Erde“ als zeitgeschichtliches Dokument und sticht in dem Oeuvre Winters hervor:

Etwa 57 Blätter, die Winter in einem scheinbar manischen Schaffensdrang im Januar und Februar 1944 bei einem Heimatbesuch in Dießen nach einer schwerwiegenden Kriegsverletzung herstellt. Aufgrund der begrenzten Möglichkeiten sind alle Werke dieser Serie auf dünnem Schreibmaschinenpapier gemalt, die Winter mit einer ölhaltigen Emulsion trinkt. Als Grundierung verwendet er eine mit brauner Farbe eingefärbte Platte, die er auf das Blatt legt und so die Farbe darauf drückt, wodurch das charakteristische amorphe, maserartige Muster entsteht, welches vereinzelt durchschimmert.

Die Grundsätze der Kunst liegen nicht im Vorhandenen, sondern im Zuoffenbarenden.

Fritz Winter

Über diese erste Schicht trägt Winter eine weitere Farbebene, die bei dem hier vorliegenden Werk wie ein Schleier über der Grundierung in erdigen Tönen aus dunklem Braun und zartem Ocker liegt. In einem dritten Schritt trägt er mithilfe von Schablonen organische und kristalline Formen in Weiß, Gelb, Blau, Orange und Rot auf. Obwohl diese Farben nur vereinzelt vollständig deckend sind, geben sie der Komposition ein komplexes Leuchten. Sie erinnern an Kristalle, die Licht in das Dunkel der Erde bringen. Naturphänomene, die Winter ähnlich in seiner Zeit unter Tage beobachtet haben muss und hier aufs Papier bringt. Weiße Maserungen an den Seiten leuchten hervor und erinnern an Verwurzelungen in der Erde. Besonders die Überlagerung in drei Schichten macht das Werk derart spannend: Dieser mehrdimensionale, rätselhafte Raum lässt sich auf das Leben, das Menschsein in dunklen Zeiten übertragen. In der Welt, die Winter 1944 erlebt, die sich von der hässlichsten, dunkelsten Seite zeigt, lässt sich dennoch jeden Tag, durch die Beobachtung der Natur, Schönheit finden.

Bis heute gilt die Werkreihe als eins der eindrucklichsten Zeugnisse der „inneren Emigration“ eines deutschen Künstlers während des Dritten Reichs. Werner Haftmann, der 1957 einen wegweisenden Essay über die „Triebkräfte der Erde“ schrieb, bezeichnet diese als „Erdlebenbilder“. Die Werke zeigen nicht die offenkundige Schönheit der Natur, sie lassen den Betrachtenden die Wirkkräfte und Prozesse erleben, die unterhalb der Oberfläche liegen. Sie sind eine Metapher für die Ursprünge der Natur und eine Erinnerung an ihre ständige Erneuerung und somit Sinnbild für die Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Sophie Ballermann

7

EWALD MATARÉ

1887 AACHEN
1965 BÜDERICH

- **Tiere und im Besonderen Kühe sind seit 1917 die bevorzugten Motive des Künstlers**
- **Eine der schönsten Kuh-Darstellungen in beeindruckender Größe und formvollendeter Abstraktion**
- **Wunderschöne hellbraune Patinierung**
- **Sehr individuelle Ausführung der „Grasenden Kuh II“ von hoher Rarität**

Grasende Kuh II. 1930 (Entwurf). Bronze, hellbraun patiniert. 15,5 × 24,5 × 10 cm.
Künstlersignet mittig auf der Plinthe: Mataré (ligiert).

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

Provenienz:

- Privatsammlung Österreich

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.

€ 40.000 – 60.000

\$ 47.036 – 70.554



EVENING SALE

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 Spiekerroog 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 Wangerooog 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 Thema „Kuh“ auf, das ihn schon seit 1917 als Maler und später als Grafiker 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. 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.



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

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 prominentesten 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 alleine. 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.



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

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.

Den Sommer 1930 verbringt Ewald Mataré in Südfinnland. Zunächst auf Lill Pellinge, 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.

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“.

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 (Abb. 1 – 3) unterscheiden sich dennoch: 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. Heute sind etwa 25 nicht nummerierte Lebzeiten-Bronzegüsse bekannt, wobei diejenigen, die auf einer rechteckigen Plinthe montiert sind, zu den späteren Arbeiten zählen. Das vorliegende Exemplar weist zudem eine Besonderheit in seiner wunderschönen hell-braunen Patinierung auf.

Diese von Mataré benutzte Farbwahl, taucht ansonsten nur sehr selten, bei einzelnen wenigen seiner plastischen Schaffungen auf. Auch Matarés Wahl einer verkürzten Plinthe, sodass das Maul der Kuh nicht eben aufliegt, ist ungewöhnlich für die „Grasende Kuh II“. Somit ist die hier angebotene Bronze eine sehr individuelle Ausführung von hoher Rarität.

Alexandra Bresges-Jung



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

8

HEINRICH HOERLE

KÖLN 1895 – 1936

- **Charakteristisches Gemälde des Kölner Progressiven Heinrich Hoerle**
- **Ein Meisterwerk der konstruktiv-figürlichen Malerei**
- **Ikonische Aktdarstellung im Spannungsfeld von Sinnlichkeit und geometrischer Stilisierung**

Weiblicher Halbakt (Figur). 1930. Öl auf Pappe. 51×39 cm. Monogrammiert und datiert oben rechts: 19 h 30. Modellrahmen.

Provenienz:

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:

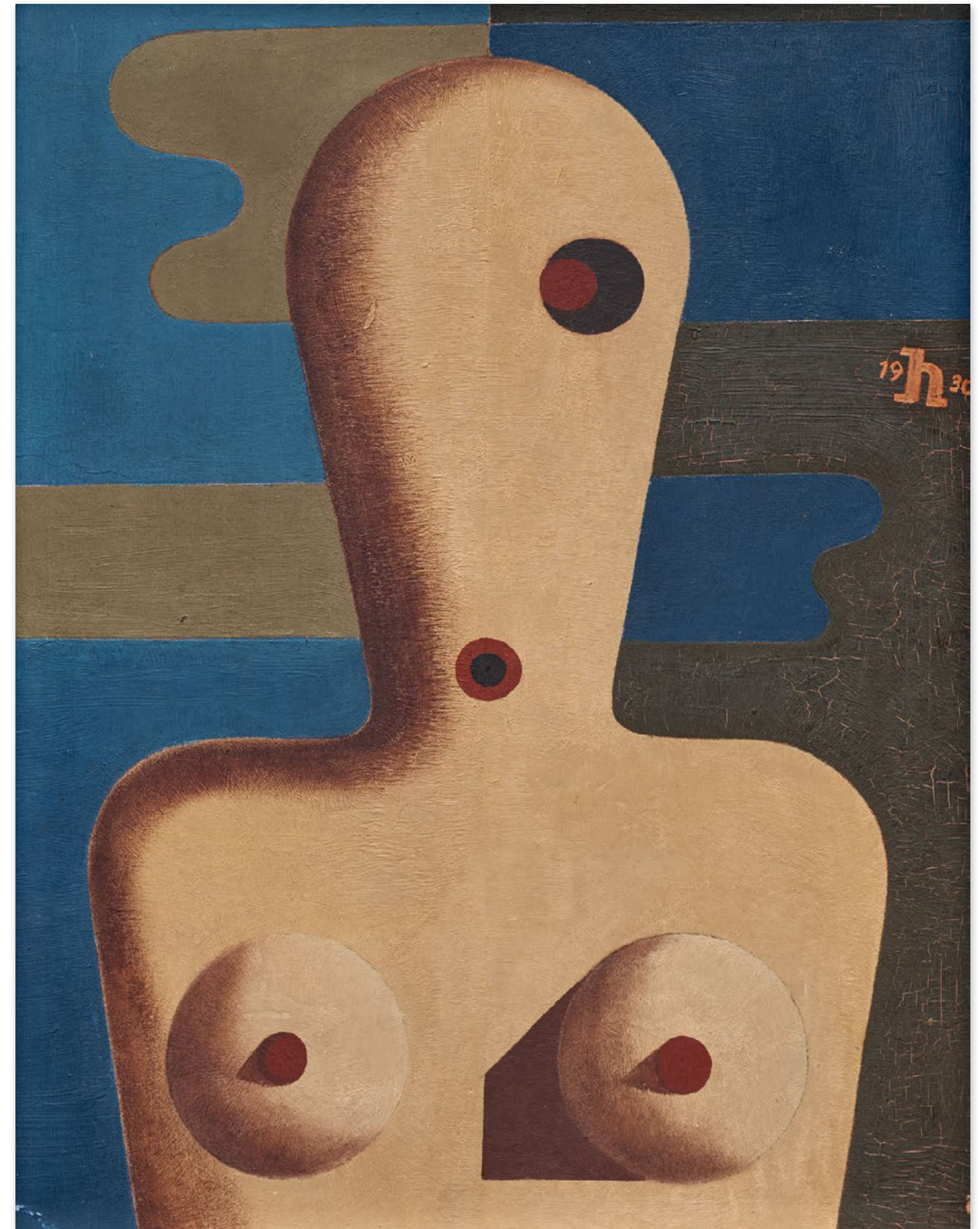
- Kölnischer Kunstverein, 1932
- Kölnischer Kunstverein, 1952
- Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal 1974
- Museum Ludwig, Köln 2008

Literatur:

- Backes, Dirk: Heinrich Hoerle - Leben und Werk, 1895-1936, Köln/Bonn 1982, WVZ.-Nr. 69, Abb.
- Ausst.-Kat. Heinrich Hoerle - Werke aus dem Nachlaß, Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal 1974, Kat.-Nr. 14, Abb.
- Ausst.-Kat. köln progressiv 1920-33. seiwert - hoerle - arntz, Museum Ludwig, Köln 2008, Kat.-Nr. 51, S. 47, Abb.

€ 60.000 – 80.000

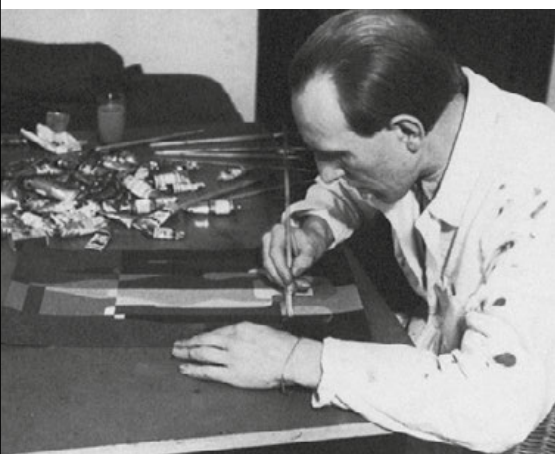
\$ 70.554 – 94.072



EVENING SALE

Frühe Jahre und künstlerische Prägung in Köln

1895 in Köln geboren, besucht Heinrich Hoerle zunächst zeitweise die Kölner Werkschulen und erhält Unterricht bei dem italienischen Maler Pietro Malmesì. Von 1916 bis 1918 leistet er Kriegsdienst als Telefonist bei der Feldartillerie; 1919 schließt er sich dem Kölner Dadaistenkreis um Johannes Theodor Baargeld und Max Ernst an. Wenig später gründet er gemeinsam mit seiner Frau Angelika Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert, Anton Räderscheidt, Marta Hegemann und Willy Fick die politisch engagierte Künstlergruppe „stupid“, aus der schließlich die Kölner Progressiven hervorgehen. In diesem Kreis entwickelt Hoerle eine zunehmend klare, auf gesellschaftliche Analyse zielende Bildsprache, die sich bewusst von rein expressiven Tendenzen absetzt. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 wird seine Kunst als „entartet“ diffamiert; Ausstellungs- und Wirkungsmöglichkeiten werden stark eingeschränkt. Nur wenig später stirbt der Künstler 1936 im Alter von nur 40 Jahren in seiner Geburtsstadt.



Heinrich Hoerle im Atelier 1930-31, Fotografie von Hannes Maria Flach

Der Maler als Konstrukteur

Strenge, konstruktive Formprinzipien kennzeichnen die Malerei von Heinrich Hoerle. Als maßgeblicher Vertreter der Künstlergruppe Kölner Progressive war er Teil einer gesellschaftskritisch ausgerichteten Kunstszene im wechselvollen Klima der Weimarer Republik. Hoerles künstlerische Entwicklung beginnt im Umkreis der Rheinischen Expressionisten und mündet bald in eine präzise konstruierte, klar gefasste Darstellungsweise mit häufig sozialkritischer Ausrichtung. Dabei interessiert ihn weniger das individuelle Porträt als vielmehr der Typus: Arbeiter, Angestellte oder Versehrte erscheinen als exemplarische Figuren ihrer Zeit. Im Zentrum seines Werks stehen statuarisch aufgefasste menschliche Gestalten, deren Aufbau aus dem rhythmischen Zusammenspiel segmentierter Flächen hervorgeht. In dieser konzentrierten geometrischen Reduktion verdichtet sich Hoerles Bildsprache zu einer sachlichen, vom Geist der Moderne geprägten Figuration, die Nähe zur Neuen Sachlichkeit aufweist und zugleich eine eigene, konstruktive Strenge behauptet.

Der Akt zwischen Stilisierung und Konstruktion

Eine überzeugende Verbindung von Stilisierung und geometrischer Strenge prägt den „Weiblichen Halbakt“ aus dem Jahr 1930. Die stark abstrahierte, gesichtslose Gestalt ist glatt modelliert und von allen Nebensächlichkeiten befreit – eine schematisierte, nahezu körperlose Figur. Kreisrunde Formen für Auge, Mund und Brüste verleihen der Darstellung eine entindividualisierte, technisch anmutende Ausstrahlung, zugleich brechen fein modulierte Schatten und plastisch gefasste Volumina die ausgeprägte Flächenhaftigkeit auf. Charakteristisch ist die spannungsvolle Balance zwischen Fläche und Raum, zwischen Rationalität und leiser Sinnlichkeit. Der „Weibliche Halbakt“ zählt zu den herausragenden Beispielen von Hoerles reifer figürlicher Malerei und veranschaulicht eindrücklich sein Bestreben, den menschlichen Körper als konstruiertes, zeittypisches Zeichen zu begreifen.

Doris Hansmann

Der „Weibliche Halbakt“ zählt zu den herausragenden Beispielen von Hoerles reifer figürlicher Malerei und veranschaulicht eindrücklich sein Bestreben, den menschlichen Körper als konstruiertes, zeittypisches Zeichen zu begreifen.



9

MAX ERNST

1891 BRÜHL
1976 PARIS

- **Beeindruckende Ausstellungshistorie**
- **In der unverkennbaren Technik der Frottage, die Ernsts Bildkosmos ab 1925 ganz neue Welten eröffnet**
- **Humorvolle Ausein- setzung mit seinem Alter Ego und Fantasiefigur Loplop**

Loplop présente. 1930. Frottage, Bleistift auf Papier. 27 × 21 cm. Signiert unten rechts: max ernst. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Provenienz:

- Willy Bösiger, Zürich
- Ernst O.E. Fischer, Krefeld (1972 von Vorherigem erworben)
- Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen:

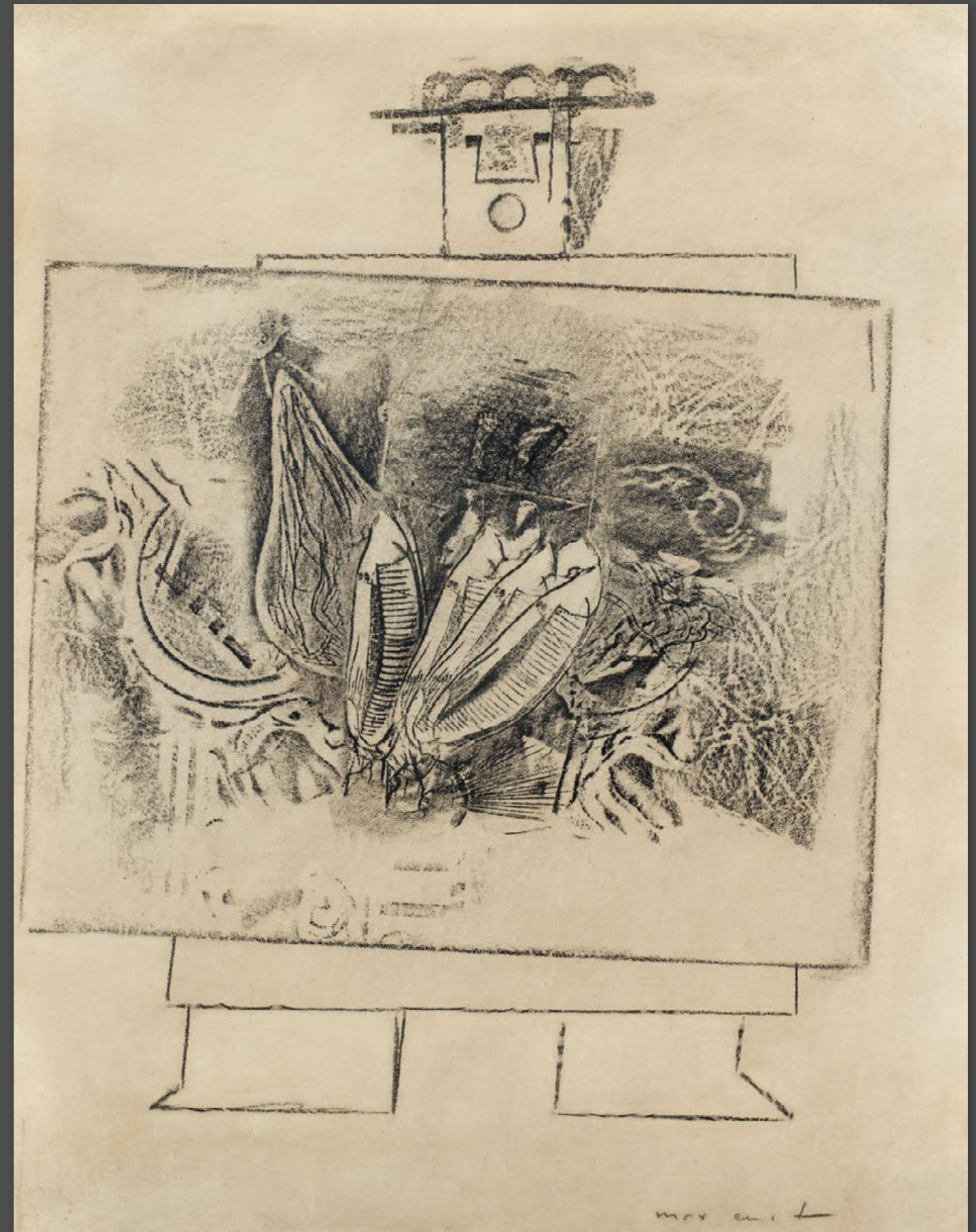
- Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1974 (Etikett)
- Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1975 (Etikett)
- The Seibu Museum of Modern Art, Tokyo 1977 (Etikett)
- Museum of Modern Art, Kobe 1977 (Etikett)
- Kunsthaus Zürich, 1978 (Etikett)
- Kunsthalle Tübingen, 1988 (Etikett)
- Kunstmuseum Bern, 1988/89 (Etikett)
- Hamburger Kunsthalle, 1989
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 1989 (Etikett)

Literatur:

- Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst - Oeuvre-Katalog, Werke 1929-1938, Houston/Köln 1979, WVZ.-Nr. 1717, Abb.
- Ausst.-Kat. Surrealität-Bildrealität 1924-1974, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1974/ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (als: ‚In den unzähligen Bildern des Lebens‘), 1975, Kat.-Nr. 64
- Ausst.-Kat. Exhibition of Works by Max Ernst, The Seibu Museum of Art, Tokyo/Museum of Modern Art Hyogo, Kobe 1977, Kat.-Nr. 70
- Ausst.-Kat. Max Ernst: Frottagen, Collagen, Zeichnungen, Graphik, Bücher, Kunsthaus Zürich, 1978, Kat.-Nr. 123
- Spies, Werner: Loplop - Die Selbstdarstellung des Künstlers, München 1982, Abb. 49
- Ausst.-Kat. Max Ernst - Collagen, Kunsthalle Tübingen/Kunstmuseum Bern, 1988/89, Kat.-Nr. 169

€ 40.000 – 60.000

\$ 47.036 – 70.554



AUSSTELLUNG
VISIONEN DER
MODERNE –
AUGUST MACKE
UND MAX ERNST
AUGUST MACKE HAUS,
BONN
BIS 23.8.2026



EVENING SALE

Auftritt Loplop

Im so unendlich vielschichtigen Bild- und Gedankenuniversum Max Ernsts ist die Gestalt Loplop eine wiederkehrende Konstante. Erstmals begegnet diese Kunstfigur 1929 als Kommentator in Ernsts erstem surrealistischen Collageroman. „Nachdem ich 1930 mit Ausdauer und Methode meinen Roman „La femme 100 têtes“ fertiggestellt hatte, bekam ich fast täglich den Besuch des Vogeloberen Loplop, eines Privatphantoms, das überaus treu war. Es war mir fest verbunden“ (Max Ernst zit. nach Spies, Werner: Loplop – Die Selbstdarstellung des Künstlers, München 1982, S. 9) Der Künstler identifiziert sich offensichtlich mit dieser nicht realen Wesenheit seiner Fantasie, deren Erscheinungsform zwischen vogelartigen und anthropomorphen Zügen wechselt. Von 1930 bis 1932 setzt Max Ernst sein „Privatphantom“ dann ins Zentrum einer Serie von kleineren Zeichnungen mit Frottagen und großformatigeren Zeichnungen mit Collagen, in denen Loplop Kunstwerke präsentiert. Es sind also in gewisser Weise Selbstporträts des Künstlers, der dem Betrachtenden seine Werke vorstellt. Bei der Mehrzahl dieser Arbeiten bleibt der Titel sprachlich offen: Nur gelegentlich folgt auf Subjekt und Prädikat „Loplop présente“ ein Objekt, das aussagt, was der Vogelobere dem Betrachtenden zeigt. Beispielsweise „Loplop présente la Marseillaise“ oder „Loplop présente une fleure“. Die Mehrzahl der Titel lässt ungenannt, wen oder was die selbst anwesende, présente Fantasiegestalt Loplop vorführt.

Was Loplop präsentiert

Im vorliegenden Blatt stellt Max Ernst die anthropomorphe Personifikation Loplops frontal, mit selten ausgearbeiteten Gesichtszügen vor. Der Kopf ist – wie auch der weitgehend verdeckte Körper – aus geometrischen Elementen linear gebaut. Der kreisrunde Mund scheint rufend geöffnet, kleine schwarze Rechtecke als Augen flankieren die rechtwinklige, symmetrische Nase. Der flache Hut sitzt etwas schräg.

Dessen bogenförmige, in Frottage ausgeführten Segmente bereichern die strenge Lineatur ebenso wie die Binnenzeichnung der Nase und die volumengebende Form auf der rechten Seite des Kopfes, die in derselben Technik ausgeführt sind. Die Hände der Gestalt sind nicht sichtbar. Loplop zeigt sich in großer Präsenz; er füllt nahezu das Format des Blattes, das weder Boden- noch Horizontlinie aufweist. Sein Körper ist jedoch weitgehend verdeckt von einer querrrechteckigen Komposition in Frottage-Technik. Die große Birnenform und die zentral aufgefächerten, fischähnlichen Elemente lassen am ehesten an ein Stillleben denken. Aber das Universum Max Ernsts ist unendlich und fordert den Betrachtenden immer auf, die vorgefundene Realität mit eigener Fantasie zu füllen.

Das vorliegende Blatt, das eine beeindruckende Ausstellungshistorie hat, gehörte seit 1972 dem Sammler Ernst O.E. Fischer in Krefeld. Fischer war ein ausgewiesener Kenner der Grafiken und Bücher Max Ernsts. Seine Sammlung aus diesen Bereichen ist heute Bestand des Getty Research Institute, Research Library in Los Angeles.

Der Spaß des Künstlers an seiner neuen Technik

Seit 1922 hat der rheinische Kosmopolit Max Ernst Paris zu seinem Lebensmittelpunkt gemacht. Nach schwierigsten Anfängen erlebt der Künstler, der im Kreis der Surrealisten eine neue Heimat gefunden hat, 1925 in mehrfacher Hinsicht positive Impulse:

Kreativität ist die wunderbare Fähigkeit, unterschiedliche Realitäten zu erfassen und aus ihrem Nebeneinander einen Funken zu ziehen.

Max Ernst

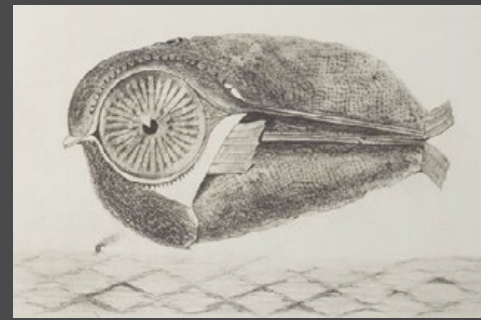


Abb. 1: Max Ernst, L'évadé, Blatt 30 der 'Histoire naturelle', Lichtdruck

Ein Vertrag mit dem Sammler Jacques Viot sichert ihm ein regelmäßiges Einkommen und künstlerisch entdeckt und entwickelt er die Technik der Frottage, das Abschraffieren reliefartiger Oberflächen. Diese Vorgehensweise eröffnet Max Ernsts Bildkosmos neue Weiten.

Die von ihm bisher angewandte Collagetechnik verbraucht ihr Ausgangsmaterial; ihr Formenvorrat ist begrenzt. Durch Frottagen abgebildete Elemente können hingegen immer wieder und immer anders verwendet und kombiniert werden. So begegnet beispielsweise die fischähnliche, aufgefächerte Form, die im Zentrum dieses von Loplop gezeigten Werkes steht, in einem weiteren „Loplop présente“ (Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst – Oeuvre-Katalog, WVZ.-Nr. 1850) sowie im Frontispiz eines 1937 erscheinenden Buches (Ebd., WVZ.-Nr. 2294), und geht zurück auf eine 1922 von Max Ernst gefertigte Druckvorlage (Ebd., WVZ.-Nr. 484).

1925 nutzt Max Ernst seine Entdeckung der Frottage-Technik zur Erstellung von 34 großformatigen Blättern, die er im Folgejahr unter dem Titel „Histoire naturelle“ (Abb. 1) als Mappenwerk herausgibt und die eine wichtige Zäsur in seinem Werk und eine große Bereicherung der surrealistischen Gestaltungsmöglichkeiten darstellt. Das vorliegende, fünf Jahre später entstandene Loplop-Blatt vermittelt den Eindruck vom anhaltenden Spaß und Stolz Max Ernsts mit und an seinem Alter Ego Loplop und an seiner neuen Ausdrucksform und -kraft. Vorhang auf für neue schöpferische Welten.
Alexandra Bresges-Jung



10 JAMES SIDNEY ENSOR

OSTENDE 1860 – 1949

- **Humorvolle Ausein-
setzung mit einem
klassischen Motiv**
- **Theatralische Effekte von
Licht und Luft steigern
die Unwirklichkeit der
mythologischen Szene**
- **Herausragendes Spät-
werk des belgischen
Ausnahmekünstlers
und Wegbereiter der
Moderne**

„Gestes de nymphes“. 1940. Öl auf Holz.
27 × 36 cm. Signiert unten links: ENSOR.
Signiert und betitelt verso mittig: Ensor
gestes de nymphes. Modellrahmen.

Provenienz:

- Alexandra Daveluy, Ostende
(Nichte des Künstlers)
- Palais de Beaux-Arts, Brüssel,
Auktion 2.6.1950, Lot 169
- Galerie Geroux, Brüssel,
167. Auktion, 24.2.1951, Lot 65
- Palais de Beaux-Arts, Brüssel,
Auktion 22.5.1962, Lot 407
- Christie's, London Auktion 1.12.1987,
Lot 168
- Galerie Hachmeister, Münster
- Lempertz Kunstauktionen, Köln,
704. Auktion, 4.6.1994, Lot 142
- Galerie Michael Werner, Berlin (Etikett)
- Privatsammlung Berlin

Ausstellungen:

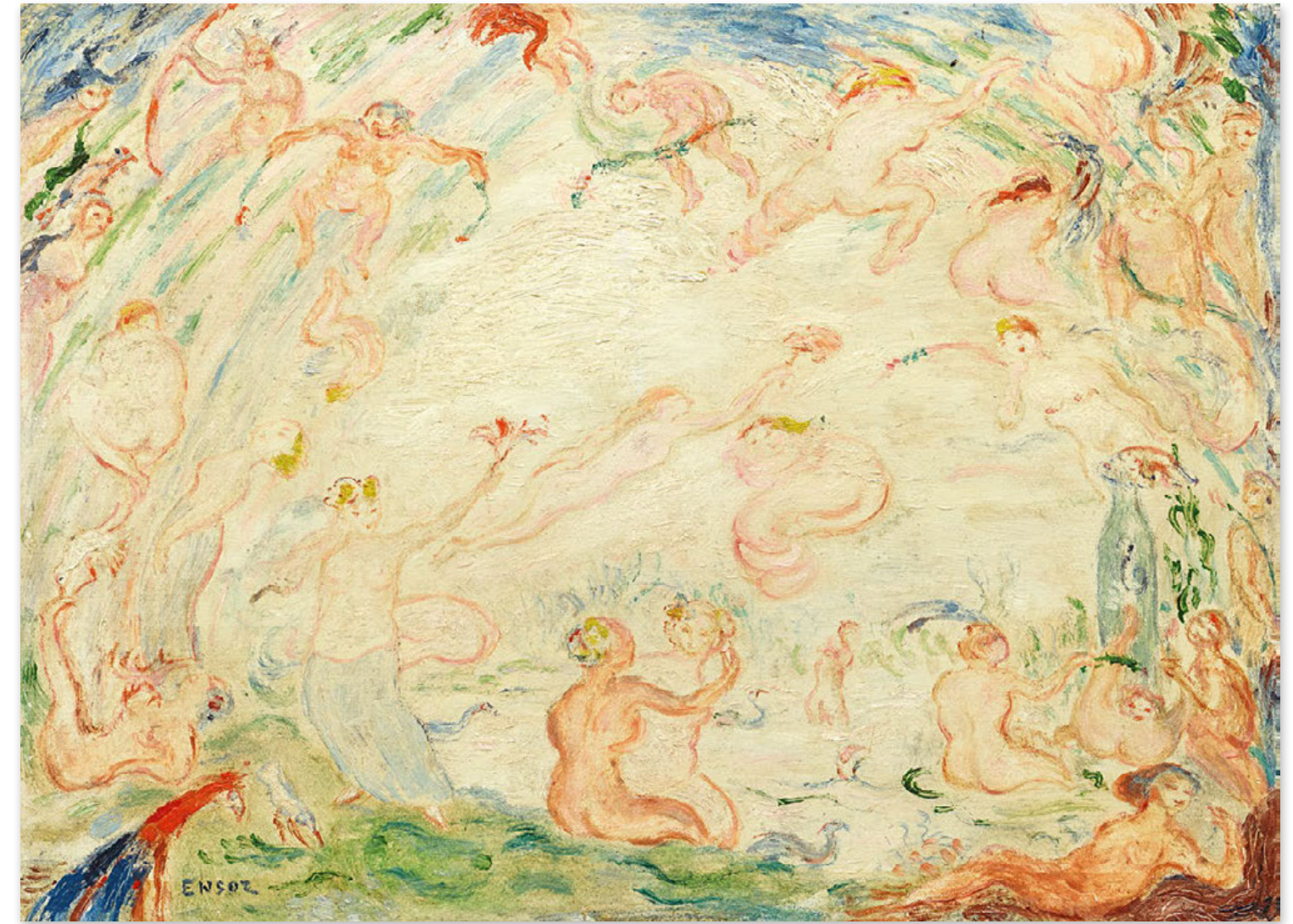
- Galerie Hachmeister, Münster 1988/89

Literatur:

- Tricot, Xavier: James Ensor -
Die Gemälde, Ostfildern 2009
(2. überarbeitete Aufl.),
WVZ.-Nr. 835, Abb.
- Tricot, Xavier: Ensoriana. L'hareng saur,
Ostende 1985, S. 36, Nr. 39d
- Ausst.-Kat. Galerie Hachmeister,
Münster 1988/89

€ 120.000 – 180.000

\$ 141.108 – 211.662



AUSSTELLUNG
JAMES ENSORS
FANTASTISCHE WELTEN
KUNSTMUSEUM
VILLA ZANDERS,
BERGISCH-GLADBACH
31.5. - 15.11.2026



EVENING SALE



Wenn Masken sprechen: Ensors groteske Welt

Die Mutter von James Ensor betrieb einen Laden für Andenken, Muscheln, Kuriositäten, Scherzartikel, Masken und Karnevals kostüme. Die Vielfalt der Gegenstände beflügelt schon früh Ensors Vorstellungskraft und nährt seine Vorliebe für Inszenierung und Verwandlung, Exzentrik und Karneval. Ensor bleibt stets ein Außenseiter, dessen zutiefst subjektive Sicht neben einer individuellen, anspielungsreichen Symbolik auch eine eigenwillige Stilpluralität hervorbringt. „Man muss sein eigenes Verfahren finden. Jedes neue Werk soll sich eines neuen Verfahrens bedienen.“ (James Ensor zit. nach Ausst.-Kat. James Ensor, Zürich/Antwerpen 1983, S. 132.) Auch offensichtliche Rückgriffe auf die Kunstgeschichte scheut Ensor nicht und erkennt in seinen beiden wichtigsten Vorbildern Turner und Goya „zwei Meister des Lichts und der Gewalt“ (James Ensor zit. nach Ausst.-Kat James Ensor – Das druckgraphische Werk – Collection Mira Jacob, Musées de la Ville de Strasbourg/ Kunstmuseum Basel, 1995, S. 21). Mitte der 1880er Jahre löst sich Ensor von seinem weitgehend naturalistischen dunkeltonigen Frühwerk und findet mit zunehmender Verselbständigung der Farbe zu seinem fantastischen Hauptwerk. Das fahle Weiß wird zur Grundfarbe, deren Qualität an die deckende Schminke eines Clowns oder Pierrots angelehnt ist. Ensor schafft eine groteske, mit Vanitas-Motiven bevölkerte Fantasiewelt, in der fratzenhafte Gestalten menschliche Abgründe verkörpern und Masken zu makabren Protagonisten werden: „Die Maske bedeutet mir: Frische des Tons, überspitzter Ausdruck, prächtiger Dekor, große unvermutete Geste, ungehemmte Bewegung, erlebte Turbulenz.“ (James Ensor zit. nach Haessarts, Paul: James Ensor, Stuttgart 1957, S. 163)

Diffus atmosphärischer Raum

Wie andere Gemälde aus der Spätphase Ensors steht auch dieses stilistisch im Zeichen des Rokokos. Um 1900 entstehen leichte Darstellungen mit zart nuancierten Pastelltönen. Kräftigere Farbkontraste sind innerhalb der insgesamt reduzierten Palette auf wenige Stellen reduziert. Neben der hellen Farbstimmung weichen auch die Themen etwas von den bisherigen morbiden Sujets ab und widmen sich verspielten mythologischen Inhalten. Hier ist ein Reigen von Nymphen zu sehen, die sich in einer paradiesisch anmutenden Landschaft tummeln. Die angedeutete grüne Wiese im Vordergrund, das Gewässer dahinter und der sich über das ganze Bildfeld ausdehnende Himmel verschmelzen zu einem diffusen atmosphärischen Raum. In dieser naiv unbeschwerten Szenerie lassen sich exotische Vögel, etwa ein Pfau mit expressivem Federkleid in Blau und Rot erkennen, sowie vereinzelte Fische. Eine Nymphe mit Meerjungfrauenschwanz steigt aus dem Wasser, während sich zwei anmutige weibliche Wesen am Ufer frisieren.

Effekt von Licht und Farbe

Zwar lehnt Ensor die Zugehörigkeit zu den Impressionisten ab, teilt aber mit diesen die ungebrochene Beschäftigung mit Lichtverhältnissen. Ensor verbringt beinahe sein ganzes Leben in Ostende und ist fasziniert vom flirrenden Licht an der belgischen Küste. Er begreift das Licht also aktiv gestalterische Kraft, welche Einfluss auf die Wahrnehmung nimmt und zu neuen, befreiten Sichtweisen beiträgt. Vor allem in der Auflösung der Gestalt in vibrierende Farbflecken und erratische, wechselvolle Umrisse erkennt Ensor die Abkehr vom traditionellen akademischen Stil, der klare Linien und geschlossene Formen fordert. Auch hier treten die Konturen nackter Körper – eher skizzenhaft angedeutet als ausgeführt – aus dem dichten weißen Dunst kurz in Erscheinung, um sogleich wieder zu verschwinden. Diese ephemere Existenz im Bild begreift Ensor als bloßen Effekt von Licht und Farbe – und weist darüber hinaus auf die Immaterialität der mythologischen Wesen.

Parodie illusionistischer Rokoko-Effekte

In Entsprechung des ausgelassenen Spiels der Nymphen, die anarchisch durch die Luft fliegen, gerät in diesem lichtdurchfluteten Raum das Bildgefüge außer Rand und Band. Der dominierende Weißton im zentralen ovalen Bildfeld scheint wie ein Wirbel die räumlichen Koordinaten aufzuheben und alles in dynamische Bewegung zu versetzen. Mit der Aufteilung der Bildfläche zitiert Ensor die illusionistische Raumwirkung von Deckengemälden aus dem Rokoko, mit der himmlische Gefilde oder eine neue Welt eröffnet werden. Zugleich bricht er durch seine schnelle, skizzenhafte Malweise und dem Verzicht auf jegliche Raumtiefe humorvoll mit dem Vortäuschungseffekt dieser sorgfältig gestaffelten Kompositionen, so dass seine Darstellung sowohl das Sujet und die Bildgattung parodiert.

Bettina Haiss

11

GERHARD MARCKS

1889 BERLIN
1981 BURGBROHL

- Eine der schönsten, lebensgroßen Bronzen aus der reifen Schaffensphase des Künstlers
- Die anmutige Aktfigur der nordischen Göttin verkörpert das humanistische Menschenbild von Gerhard Marcks
- Im Werkverzeichnis sind 10 Güsse genannt, die sich z.T. in öffentlichen Sammlungen befinden, u.a. im MoMa in New York und Museum of Fine Art in Boston

Freya. 1949 (Entwurf). Bronze, dunkelbraun patiniert. 170 × 52 × 42 cm. Künstlersignet zwischen den Füßen. Gießerstempel an der hinteren Sockelkante: GUSS BARTH BERLIN V.

Dieser Guss muss vor 1970 entstanden sein, da er den Gießerstempel GUSS BARTH BERLIN V aufweist und die Gießerei Barth 1970 von Berlin nach Rinteln verlegt wurde.

Provenienz:

- Krankenhaus St. Georg, Hamburg
- Sammlung Klaas Hendrik Vos, Hörstel (lt. Einlieferer)
- Privatsammlung Hessen

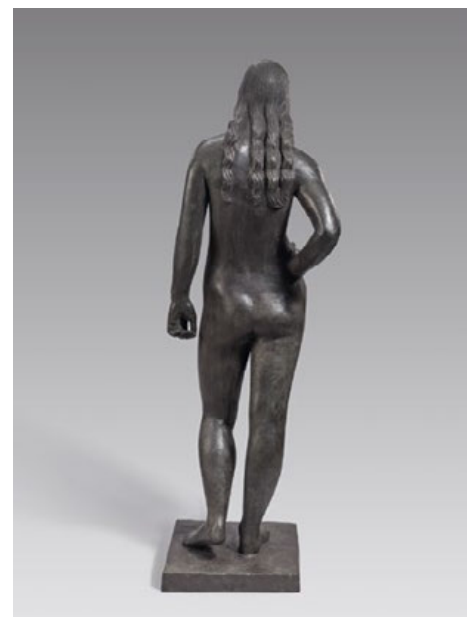
Literatur:

- Hartog, Arie: Gerhard Marcks - Das plastische Werk 1973-1981, Bielefeld 2004, WVZ.-Nr. 537, Abb.

€ 50.000 – 70.000

\$ 58.795 – 82.313

AUSSTELLUNG
MARCKS UND
AMERIKA. GO WEST.
GERHARD-
MARCKS-HAUS,
BREMEN
BIS 28.6.2026



Rückseite



EVENING SALE



Lebensstationen

Gerhard Marcks zählt zu den bedeutendsten deutschen Bildhauern des 20. Jahrhunderts. Seine Werke – Porträts, Figuren, Akte und Tierdarstellungen – stehen beispielhaft für eine Bildhauerei, die nach dem Zweiten Weltkrieg die klassische Tradition in eine neue, zeitgemäße Form überführt.

Geboren 1889 in Berlin, fertigt Gerhard Marcks bereits früh Tierstudien im Berliner Zoo an, bevor er sich 1907 der Bildhauerei zuwendet. In einer Ateliergemeinschaft mit Richard Scheibe vertieft er seine künstlerische Praxis, darüber hinaus erhält er wichtige Impulse von August Gaul und Georg Kolbe. Nach dem Kriegsdienst in Flandern nimmt Marcks 1918 eine Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Berlin auf. 1919 wird er ans Staatliche Bauhaus in Weimar berufen, wo er die Töpferwerkstatt in Dornburg leitet, bevor er ab 1925 als Professor an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle an der Saale wirkt.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wird Marcks 1933 aus dem Amt entlassen; seine Werke gelten als „entartet“. Nach dem Zweiten Weltkrieg lehrt der Künstler von 1946 bis 1950 in Hamburg und lebt danach freischaffend in Köln, wo bedeutende Mahn- und Erinnerungsdenkmäler für den öffentlichen Raum entstehen.

Figur und Akt zwischen Tradition und Avantgarde

Schon bald nach Kriegsende entfaltet sich in Deutschland eine neue Blüte bildhauerischen Schaffens, die an die expressiv stilisierte Vorkriegsfiguration anknüpft in dem Bestreben, verloren geglaubte kulturelle und ethische Werte sichtbar zu machen und ihnen in der menschlichen Gestalt Ausdruck zu verleihen.

Das gilt auch für Gerhard Marcks, dessen bildhauerische Vision von einem tiefen Vertrauen in die Größe und Integrität des Menschen geprägt ist. Entscheidende Anregungen erhält er auf seinen Reisen nach Italien und Griechenland in den Jahren 1927/28, wo ihn Maß, Ruhe und Geschlossenheit antiker Bildwerke nachhaltig beeindruckten. Seine Figuren sind weder heroisch überhöht noch porträthaft gestaltet, sondern wirken als allgemeingültige Gestalten, in denen der Mensch zum Ausdrucksträger von Humanität und zeitloser Ordnung wird.

Souverän verbindet der Künstler die traditionelle Formensprache klassischer Bildwerke mit einer zeitgemäßen Auffassung der Figur.

„Freya“

Die 1949 geschaffene, lebensgroße Bronze „Freya“ präsentiert einen stehenden weiblichen Akt in verhaltener und zugleich anmutiger Erscheinung. Der ausgewogene Kontrapost und der locker in die Hüfte gestützte Arm verleihen der Figur eine natürliche Bewegtheit, während die niedergeschlagenen Augen stille Verinnerlichung und meditative Sammlung vermitteln. Souverän verbindet der Künstler die traditionelle Formensprache klassischer Bildwerke mit einer zeitgemäßen Auffassung der Figur. Sie verkörpert beispielhaft das nachkriegszeitliche Menschenbild von Gerhard Marcks – ein Ideal von innerer Haltung und stiller Präsenz.

Doris Hansmann

12

EMIL NOLDE

1867 NOLDE
1956 SEEBÜLL

- **Seltenes Frühwerk aus der Phase vor Noldes ausgereiftem Expressionismus**
- **Freier Pinselduktus und bewusst gewählter Bildausschnitt vermitteln eine intensive Naturerfahrung**
- **Atmosphärische Waldszene mit warmen, erdigen Ocker – und Brauntönen**
- **1901 benannte der Künstler sich nach seinem Geburtsort und trat in die Berliner Secession ein**

Wald, Vorfrühling. 1901. Öl auf Leinwand. 48×60 cm. Signiert unten rechts: E. NOLDE.

Die Arbeit ist bei der Emil Nolde Stiftung, Seebüll, unter der WVZ.-Nr. 77 registriert. Wir danken der Stiftung für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:

- Mohr og Hvenegaard, Kopenhagen
- Lansky-Otto, Hellerup-Kopenhagen (1907)
- Ellen Forting, Ronne/Bornholm
- Holger Franke, Kiel (1974)
- W. Wiese, Kiel (1977)
- Privatsammlung Norddeutschland

Literatur:

- Urban, Martin: Emil Nolde - Werkverzeichnis der Gemälde, Erster Band, 1895-1914, München 1987, WVZ.-Nr. 77, Abb.

€ 60.000 – 80.000

\$ 70.554 – 94.072

Emil Nolde und der deutsche Expressionismus

Emil Nolde zählt zu den bedeutendsten Künstlern des deutschen Expressionismus und gilt als einer der prägendsten Vertreter der Klassischen Moderne. Bekannt ist er vor allem für seinen freien, impulsiven Pinselstrich, der seinen Werken eine unmittelbare Lebendigkeit verleiht. Nach einer Ausbildung als Zeichner und Schnitzer an der Kunstgewerbeschule in Flensburg studiert Nolde in München und Paris, wo er erste wichtige Eindrücke der modernen Kunst sammelt. Einen entscheidenden Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung hat ab 1906 die Zugehörigkeit zur Künstlergruppe „Die Brücke“, die ihn in seiner radikalen Farbsprache und seinem Streben nach künstlerischer Unmittelbarkeit bestärkt. Von Beginn an verfolgt Nolde das Ziel, den Ausdruck seiner Bilder durch intensive Farben und vereinfachte Formen zu steigern. Dabei reduziert er Details zugunsten einer gesteigerten Wirkung von Fläche und Farbe, wodurch seine Motive bisweilen an die Grenze der Abstraktion gelangen.

Besonders Landschaften, Blumenstücke und religiöse Darstellungen prägen sein Werk und zeichnen sich durch eine eindringliche, häufig mystisch aufgeladene Atmosphäre aus. Trotz seines Erfolgs werden Noldes Werke 1933 von den Nationalsozialisten als „entartet“ diffamiert, und 1941 erhält er ein offizielles Malverbot. Dennoch arbeitet er im Verborgenen weiter. Heute gilt Nolde als Schlüsselfigur der deutschen Kunstgeschichte, dessen Werk bis heute für seine emotionale Tiefe und technische Innovationskraft geschätzt wird.

Die Natur als Träger von Stimmung und Emotion

Das Ölgemälde „Wald, Vorfrühling“ aus dem Jahr 1901 zeigt eine schräg ansteigende Böschung in einem noch winterlich wirkenden Wald. Die Bäume stehen kahl, ihre knorrigen Stämme ziehen sich in strenger Vertikalität durch das Bildfeld und werden an den Rändern teilweise angeschnitten. Dadurch entsteht eine unmittelbare Nähe zur dargestellten Natur, als befände sich die betrachtende Person mitten im Geschehen. Der Bildraum wirkt nicht klassisch geordnet, sondern eher spontan erfasst, was die Wirkung der Szene zusätzlich intensiviert. Der Boden sowie das Unterholz sind in ockerfarbenen, erdigen und warmen Tönen gehalten, die dem Motiv trotz der jahreszeitlichen Kargheit eine überraschende Lebendigkeit verleihen. Nolde verzichtet bewusst auf eine detailreiche, naturalistische Wiedergabe und konzentriert sich stattdessen auf die Wirkung von Farbe und Fläche. Die Komposition wirkt dadurch reduziert, aber zugleich ausdrucksstark. Schon in diesem frühen Werk zeigt sich sein wachsendes Interesse an der expressiven Kraft der Natur. Diese wird nicht nur als äußere Erscheinung verstanden, sondern als Träger von Stimmung und Emotion – ein Ansatz, der später zu einem zentralen Merkmal seines gesamten Oeuvres werden sollte.



AUSSTELLUNG
EMIL NOLDE –
BEZIEHUNGEN
ZWISCHEN MENSCHEN,
NATUR UND KUNST
STIFTUNG SEEBÜLL
ADA UND EMIL NOLDE
BIS 31.10.2026



EVENING SALE

13 EMIL NOLDE

1867 NOLDE
1956 SEEBÜLL

- **Farbfrisches Werk aus der Reihe der Berglandschaften, die auf Reisen in die Schweiz entstanden**
- **Noldes Landschaften sind kein Abbild, sondern vermitteln Gefühl, Stimmung und Atmosphäre als Anschauung**
- **In diesem Blatt schöpft Nolde alle Möglichkeiten des Aquarells eindrucksvoll aus**

Berglandschaft. Aquarell auf Bütten.
30,5 × 45 cm. Signiert unten rechts:
Nolde (schwer lesbar). Verso unten links
Sammlungstempel der Nolde Stiftung
mit eingetragener Nummer: Ga5.
Modellrahmen.

Zu diesem Werk liegt eine Bestätigung
der Nolde Stiftung Seebüll vom 29.1.2024
in Kopie vor. Das Werk ist dort unter
der Nummer Fr.A.3788 registriert und
wird in das in Vorbereitung befindliche
Werkverzeichnis der Aquarelle und
Zeichnungen aufgenommen.

Provenienz:

- Nachlass des Künstlers
- Galerie Utermann, Dortmund
(von Vorherigem erworben)
- Privatsammlung Köln
(2022 von Vorheriger erworben)

Literatur:

- Urban, Martin: Emil Nolde -
Landschaften, Köln 1993, Tafel 10

€ 80.000 – 120.000

\$ 94.072 – 141.108





Das Bergmotiv in Emil Noldes Werk

Bei dem Gedanken an ein „Nolde-Aquarell“ entstehen vor dem geistigen Auge spontan vermutlich meist Bilder von friesischen Watt- und Marschlandschaften, von weiter See unter hohem Himmel oder auch von bunten Blumen. Emil Nolde hat aber auch eine Reihe höchst bemerkenswerter Berglandschaften gemalt.

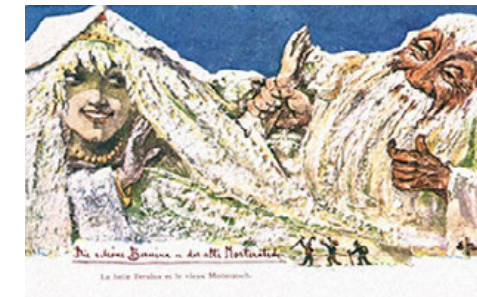


Abb. 1: Emil Nolde, Die schöne Bernina und der alte Moteratsch, Postkarte

Den Bergen hat Emil Nolde auch einiges zu verdanken: Nach einer kunstgewerblichen Ausbildung bekommt der junge Mann, der damals noch Emil Hansen heißt, 1892 eine Anstellung als Zeichen- und Kunstgewerbe-Lehrer in St. Gallen. Dort hat er großen finanziellen Erfolg mit der selbst verlegten Auflage humorvoll gezeichneter Postkarten, auf denen er die Berge märchenhaft beseelt (Abb.1). Das kleine Vermögen, das er hiermit verdient, verschafft dem bisher nur kunstgewerblich ausgebildeten jungen Mann die Möglichkeit der Weiterbildung zum Maler in den Kunstzentren München und Paris; es ist die Grundlage für seine Selbständigkeit als freier Künstler. Später besucht der Maler die Alpen immer wieder. In den 1920er und 1930er Jahren verbringen Emil und Ada Nolde wiederholt Ferien in der Schweiz oder in Österreich: Luftveränderung für den Körper, Landschaftsveränderung für das Maler-Auge. 1948 macht Nolde eine zehnwöchige Hochzeitsreise mit seiner zweiten Frau Jolanthe in die Schweiz. Während seiner zahlreichen Aufenthalte in den Alpen hat der Künstler wohl kein einziges Ölgemälde gemalt (Fluck, Andreas: Emil Nolde – Reiselust: Unterwegs in Deutschland, Spanien und der Schweiz, Köln 2010, S.18/19) aber eine große Anzahl Aquarelle.

Ein besonders „sattes“ Aquarell

Das vorliegende Blatt zeigt vermutlich keine konkrete Topographie. Noldes Landschaften vermitteln immer mehr Gefühl, Stimmung und Atmosphäre als Anschauung. Dem Blick in den Hang hat der Maler Struktur gegeben. Vage parallel verlaufen von unten nach oben Farbschichten: ausgefranztes Dunkelblau, Terracotta, wieder Dunkelblau in Grün auslaufend, dann ein helleres Blau, fast Ultramarin, in das sich ein leichtes Violett auf der Seite des Gipfels mischt. Und über allem ein stark bewegter, kontrastreicher Himmel, der über einem Hauch Hellblau die Skala zwischen hellstem Gelb und tiefem Schwarz auslotet. Tiefe und Ferne bekommt die Landschaft durch das senkrechte Dunkelblau am linken Blattrand: ein klassisches Repoussoir-Motiv. Diese Kante ist nahe; die weit entfernten Waagerechten verlaufen dahinter weiter. In diesem Blatt hat Emil Nolde mit den Möglichkeiten des Aquarells gespielt. Da sind die Zonen, in denen er die wässrige Farbe auf dem feuchten Papier hat frei agieren lassen. Ganz leicht und transluzid färbt das Pigment im Himmel, am Gipfel und in dem terracottafarbenen Bereich, der einen Fluss oder vielleicht eine Abbruchkante darstellen könnte, das Papier. Die Farben fransen aus, laufen gewollt ineinander. Und dann sind da die anderen Bereiche, in denen Nolde mit pigmentreicherer Farbe und auf das trockenere Papier gemalt hat. Nur so kommen die Linien, die den Gipfel strukturieren und die sattblauen, samtigen Zonen, die an Yves Kleins Blau denken lassen, zustande. Die Luft weht kühl auf diesem Blatt; der Tag ist auf dem Rückzug.

Eine private Reiseerinnerung

Dieses so farbfrische, signierte Aquarell stammt aus dem Nachlass Emil Noldes. Er hat es zu Lebzeiten nicht in den Handel gegeben. Es ist ein erhaltener Erinnerungsmoment von einer seiner vielen Reisen in die Alpen. Auch wenn es nun etwa einhundert Jahre alt ist vermittelt dieses Blatt Noldes zeitlose Modernität und die nie endende Faszination, die die erhabene Bergwelt auf den Menschen ausübt.

Alexandra Bresges-Jung

14

HENRY MOORE

1898 CASTLEFORD/UK
1986 MUCH HADHAM/UK

- **Diesem Werk folgte 1969 eine 2,44 Meter große Ausführung, die sich u.a. in der Sammlung der Tate Gallery, London, befindet**
- **„Head: Boat Form“ steht exemplarisch für die reduzierte und naturbezogene Formensprache in Moores Spätwerk**
- **Bisher kein weiteres Exemplar auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**



Henry Moore, Large Totem Head, 1969, Bronze, Yorkshire Sculpture Park

Head: Boat Form. 1963 (Entwurf). Bronze, braun patiniert. 15 × 8,5 × 7 cm. Signiert und nummeriert am unteren rechten Rand: Moore 8/9. Ex. 8/9. Holzsockel: 2,5 × 9,5 × 8,5 cm (Gesamtmaß: 17,5 × 9,5 × 8,5 cm).

Das Werk ist auf der offiziellen Internetseite der Henry Moore Foundation unter der Katalognummer LH 509 aufgeführt. (www.catalogue.henry-moore.org)

Diese Bronze wurde von der Gießerei Fiorini Ltd, London zwischen 1963-1974 in einer Auflage von 9 Exemplaren + 2AP gegossen.

Bei diesem Werk handelt es sich um das Modell für Henry Moores Grossskulptur „Large Totem Head“ von 1968, die im Yorkshire Sculpture Park steht (Vgl. Henry Moore Foundation Nr. LH 577).

Provenienz:

- Anneli Juda, London
- Privatsammlung Süddeutschland

Literatur:

- Melville, Robert: Henry Moore - Skulpturen und Zeichnungen 1921-1969, München 1971, WVZ.-Nr. 657, Abb.
- Bowness, Alan (Hrsg): Henry Moore. Sculpture and drawings (Vol. 3), London 1965, WVZ.-Nr. 509, Abb.

€ 30.000 – 50.000
\$ 35.277 – 58.795

AUSSTELLUNG
HENRY MOORE.
MONUMENTAL NATURE
KEW GARDENS,
RICHMOND, LONDON
9.5.26 - 31.1.27

Die Größe der europäischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts

„Form – die Gestalt der Dinge – ist das Aufregendste in meinem Leben. Dadurch drücke ich meine Visionen und Reaktionen aus – ich denke in Gestalten.“ (Henry Moore, in: Hedgecoe, John: Henry Moore, London 1968, S. 121)

Henry Moore wird am 30. Juli 1898 im englischen Castleford, Yorkshire, geboren. Nach ersten künstlerischen Studien an der Leeds School of Art wechselt er 1921 an das renommierte Royal College of Art in London, wo er Bildhauerei studiert. 1928 findet Moores erste Einzelausstellung in der Londoner Warren Gallery statt. Früh feiert er Erfolge, die ihn zu einem der bedeutendsten Bildhauer des 20. Jahrhunderts küren: Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Moore zum Symbol des kulturellen Wiederaufbaus in Großbritannien. 1946 widmet ihm das Museum of Modern Art in New York eine erste große Retrospektive und 1948 gewinnt er den Internationalen Skulpturenpreis der 24. Biennale von Venedig.

Um 1960 befindet sich Moore auf der Höhe seines Schaffens. Das Ergründen des Menschseins, insbesondere die Beziehung zwischen Mensch und Natur und der weibliche Körper sind Themen, mit denen er sich weiterhin intensiv auseinandersetzt, seine Bildsprache befindet sich aber in ständigem Wandel. In dieser Zeit ist sein Werk bestimmt von abstrakten, biomorphen Formen, die von der Natur inspiriert sind. Die finanzielle Freiheit und Anerkennung, die ihm seinen Ruhm einbringt, ermöglicht es ihm seine Visionen von monumentalen Skulpturen umzusetzen, die bis heute die Stadt- und Museumslandschaft weltweit prägen. Moore stirbt am 31. August 1986 und hinterlässt ein Oeuvre von mehr als 10.000 Werken.

Die Gestalt der Dinge

„Head: Boat Form“ von 1963 zeigt beispielhaft die reduzierte Formensprache des Spätwerks Moores. Dem Betrachtenden eröffnet sich eine kleinformatige Bronze, die bei frontaler Ansicht an die Form einer Mandel erinnert, wobei Ober- und Unterseite des Objekts abgeflacht sind. Die Rückseite wölbt sich konvex nach außen, während die Vorderseite konkav einschwingt. Mittig gibt sie einen ovalen Hohlraum frei, der durch einen zarten Steg geteilt wird.

Durch das Spiel mit Formen, die auf das Wesentliche reduziert sind, lässt Moore einen unendlichen Raum an Assoziationen zu. Je nach Betrachtung könnte es sich bei dem Objekt um einen Kopf, eine aufgeschnittene Frucht oder ein weibliches Geschlechtsteil handeln. Eine eindeutige Lesbarkeit vermeidet Moore bewusst, obwohl er dem Betrachtenden mit dem Titel einen entscheidenden Hinweis gibt. Vor allem, wenn man das Werk horizontal ausrichtet, auf seine konvexe Rückseite ablegt, wird ein Boot erkennbar, das mit seiner fließenden Kontur durch ein imaginäres Meer zu gleiten scheint. Das vorgestellte Werk ist das Modell zu der 1968 verwirklichten 2,44 Meter hohen Bronze „Large Totem Head“, die unter anderem heute im Yorkshire Sculpture Park steht (Abb. 1). Vor allem in seinem Spätwerk wird es für Moore üblich, monumentale Skulpturen vor der Umsetzung nicht bloß auf einem Blatt zu skizzieren, sondern in ein kleineres, aber ebenfalls dreidimensionales Objekt zu bringen und so die Wirkung des Werks im Raum zu erproben. „Eine kleine Skulptur, die nur drei oder vier Zoll groß ist, kann eine monumentale Wirkung haben (...)“

Wenn das Werk diese Monumentalität ausstrahlt, kann man es auf fast jede beliebige Größe vergrößern, und es wird gut aussehen; es wird stimmig sein.“ (Henry Moore, in: Foma, Warren: Five British Sculptors: Work and Talk, New York 1964, S. 67;73) Die Wirkung, die bei der Betrachtung von Moores Werk entsteht, ergibt sich nicht aus der Größe des Werks. Die Formen sprechen eine universelle Sprache, die zwar nicht eindeutig, aber für jeden lesbar ist. *Sophie Ballermann*



EVENING SALE

15 ERNST WILHELM NAY

1902 BERLIN
1968 KÖLN

- **Aus der Phase seiner überaus populären „Späten Bilder“**
- **Klare Farben und reduzierte, verdichtete Formen verleihen dem Werk immense Kraft und Spannung**
- **Aus dem Nachlass des Künstlers und seitdem in privatem Besitz**

„Rot-Grün mit gelber Kette“. 1966. Öl auf Leinwand. 110 × 100 cm. Signiert und datiert unten rechts: Nay 66. Signiert, betitelt und datiert verso oben auf dem Keilrahmen: NAY - ‚Rot-Grün mit gelber Kette‘ 1966. Modellrahmen.

Wir danken der Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln, für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:

- Sammlung Christoph Scheibler, Köln
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:

- Galerie Der Spiegel, Köln 1967

Literatur:

- Ernst Wilhelm Nay Stiftung (Hrsg.): Werkverzeichnis - www.nay.aps-info.de, WVZ.-Nr. WV-S 1186
- Scheibler, Aurel: Ernst Wilhelm Nay - Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II 1952-1968, Köln 1990, WVZ.-Nr. 1186, Abb.
- Reiser, Walter: Begegnung. Maler und Bildhauer der Gegenwart / Encounters. Contemporary Artists and Sculptors. Stuttgart 1970, Abb. o. S.

€ 150.000 – 200.000

\$ 176.385 – 235.180



EVENING SALE

Ernst Wilhelm Nay
im Atelier 1958



Farbe – Fläche – Form – Rhythmus: Nays „Späte Bilder“

Ernst Wilhelm Nay hat sich in seinem so intensiv und produktiv der Malerei gewidmeten Leben viele, klar abgrenzbare Werkphasen erarbeitet. Dabei bleibt er von Beginn an ein herausragender Kolorist mit einem Interesse an der Fläche und einem starken Gefühl für Dynamik und Rhythmus. Diese Charakteristika verbinden die so verschiedenartigen Werke aus fünf Jahrzehnten und lassen die Künstlerpersönlichkeit dahinter immer durchscheinen.

Im Winter 1964/1965 erfindet Ernst Wilhelm Nay seine Malerei wiederum neu. Seit den frühen 1950er Jahren war seine Kunst mit den „Rhythmischen Bildern“, den „Scheibenbildern“ und den „Augenbildern“ bereits weitestgehend ungegenständlich geworden. In den nun entstehenden „Späten Bildern“ scheint der Maler diese Entwicklung weiter zuzuspitzen. Ganz flächig ordnet Nay bunte Formen in vertikaler Reihung auf den häufig annähernd quadratischen Leinwänden. Die flüssigere Farbe verschleiert weitgehend Handschrift und Pinselduktus. In ihrer konturlosen, voneinander separierten Flachheit erinnern die Formen zuweilen an collagierte Schablonen. Es kommen Assoziationen mit den ganz späten Arbeiten von Henri Matisse auf.

Dynamik trifft Statik

Das vorliegende Gemälde stammt aus dieser späten Werkgruppe. Das rechte Drittel der Leinwand beherrschen statisch vertikale Elemente: Eine kühle, zitronengelbe Kettenstruktur steht neben einer schlichteren, warm gelben, lang gezogenen Balusterform. Beide gelben Elemente können gedanklich über den Bildraum hinaus verlängert gedacht werden. Das Weiß, das sie hinterfängt, ist weitgehend ungestaltete, ungrundierte Leinwand. Von der linken Seite drängt eine rote Wucht in den verbleibenden Bildraum, der hier von dunklem Flaschengrün, durchzogen von weißen Schlieren gebildet wird. Aber das rote „Elipsending“, das mit tentakelartigen Widerhaken-Linien ausgestattet ist, macht sich breit. Es quetscht die weißen amorphen Formen zusammen, auf den gelben Baluster zu. Noch hält die statische Sperre. Es gibt verschiedene Ansätze, sich den ungegenständlichen, späten Bildern Ernst Wilhelm Nays zu nähern. Eine mögliche Sichtweise ist es, in den farbigen Elementen stark vergrößerte Strukturen aus dem (zellularen) Mikrokosmos der Natur zu sehen. Der Kunsthistoriker Werner Haftmann, Nays langjähriger Wegbegleiter, Freund und Verfasser seiner ersten Monografie betont in diesem Zusammenhang: „Natur“, das ist nicht der winzige Punkt des Sichtbaren allein, das ist auch die Formel der Mathematik, das ist der ganze, unanschauliche Fond, vor dem der Mensch heute seine Existenz eingerichtet hat, aus dem er sich – sofern er ein Maler ist – ein Bild entwirft als Gleichnis zu jener „Natur“ (Werner Haftmann zit. nach Ausst.-Kat. E. W. Nay (1902 – 1968), Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Nationalgalerie Berlin; Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a.M.; Kunstverein in Hamburg, 1969, S. 11)



Abb. 1: Ernst Wilhelm Nay, Grünklang,
1966, Öl auf Leinwand, 110 x 100cm

Der Theoretiker mit praktischen Folgen

Im Werkverzeichnis Ernst Wilhelm Nays ist auch das Gemälde „Grünklang“ (WV-S 1184, Abb. 1) zu finden, das wie eine Varianz des Themas unseres hier vorliegenden Gemäldes, mit veränderter Farbigkeit auf der rechten Seite und einem entsprechend anderen Gesamtgefühl wirkt. 1955 veröffentlicht der Maler, der außer einem kurzen „Gastspiel“ nie als Hochschullehrer tätig war, sich aber dennoch auch kunst-theoretisch geäußert hat, seine manifesthafte Schrift „Vom Gestaltwert der Farbe“. Auch seine hier dargelegten Ansichten können den Zugang zu den zehn Jahre später entstehenden „Späten Bildern“ ebnet.

Aus heutiger Sicht scheint es aber ein ebenso legitimer Ansatz, die immense Kraft und Spannung, die Ernst Wilhelm Nay in „Rot-Grün mit gelber Kette“ durch Farbe und Formen auf die Leinwand gebracht hat, einfach als solche zu sehen und auszuhalten. Das Gegeneinander der so unterschiedlichen Systeme von Chaos (links) und Ordnung (rechts) ist in der Waage. Eine längere, meditative Auseinandersetzung mit diesem Werk könnte allerdings durchaus beabsichtigte „bewusstseins-erweiternde“ Folgen haben.

Alexandra Bresges-Jung

Ein Kolorist ist ein Maler, der durch die Farbe denkt und die Anschauung durch die Farbe vollzieht.

Ernst Wilhelm Nay



16 ERNST WILHELM NAY

1902 BERLIN
1968 KÖLN

- Aus der wichtigen späten Werkphase des Künstlers
- Das bekannte Augenmotiv als abstrahierte menschliche Gestalt verleiht dem Werk eine transzendente Tiefe
- Teilnehmer der ersten drei documenta-Ausstellungen 1955, 1959 und 1964

„Dunkelrote Nacht“. 1965. Öl auf Leinwand. 110,5 × 100,5 cm. Signiert, betitelt und datiert verso auf dem Keilrahmen oben: E. W. NAY „Dunkelrote NACHT“ - 1965.

Wir danken der Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln, für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:

- Galerie Günther Franke, München 1965 (Etikett)
- Dr. Wolfgang Münch, Kaiserslautern
- Galerie Brockstedt, Hamburg 1987 (Etikett)
- Sammlung Günter Röse, Hannover (Stempel)
- Privatsammlung Berlin
- Privatsammlung Niedersachsen

Ausstellungen:

- Galerie Günther Franke, München 1965
- Museum Städtische Kunstsammlungen, Bonn 1970

Literatur:

- Scheibler, Aurel: Ernst Wilhelm Nay - Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II 1952-1968, Köln 1990, WVZ.-Nr. 1148, Abb.
- Ernst Wilhelm Nay Stiftung (Hrsg.): Werkverzeichnis - www.nay.aps-info.de, WVZ.-Nr. WV-S 1148 (letzter Zugriff 17.04.2026)
- Ausst.-Kat. E. W. Nay, Galerie Günther Franke, München 1965, Kat.-Nr. 13
- Ausst.-Kat. E. W. Nay - Bilder aus den Jahren 1935-1968, Museum Städtische Kunstsammlungen, Bonn 1970, Kat.-Nr. 32

€ 60.000 – 80.000

\$ 70.554 – 94.072





© Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Das Glück des Tüchtigen: Der stringente Weg Ernst Wilhelm Nays

Ernst Wilhelm Nay ist zweifelsohne einer der Künstler, der die Nachkriegsmoderne in Deutschland am nachhaltigsten geprägt hat. Die Biografie des ungemein produktiven Malers erscheint vor dem Hintergrund der Fahrnisse des frühen 20. Jahrhunderts erstaunlich glücksbestimmt und folgerichtig. Als Sohn eines hohen Beamten in Berlin geboren, entdeckt Ernst Wilhelm Nay schon in der Schulzeit seine Freude an der Malerei. Nach einer abgebrochenen Buchhändlerlehre hat er 1924 das Glück, Karl Hofer seine ersten Malversuche zeigen zu können. Dieser erkennt das junge Talent, vermittelt ihm ein Stipendium und wird sein Professor an der Hochschule für bildende Künste in Berlin. Schon 1927 finden Ernst Wilhelm Nays Ausstellungensbeteiligungen Erwähnung in der Presse; es folgen erste Museumsankäufe. Der „Rompreis“ der Preußischen Akademie der Künste erhöht seine Reputation. In einer Gruppenausstellung werden Nays Werke 1933 in den Berliner Galerien Alfred Flechtheims und Paul Cassirers gezeigt; sein Netzwerk in der Kunstwelt wächst unaufhaltsam. Die Bekanntschaft mit dem Lübecker Museumsdirektor Carl Georg Heise öffnet weitere Türen. Dieser hatte Nay bereits 1930 ein Stipendium vermittelt. 1937, als der Maler zu den „Entarteten“ gezählt wird, ist es wiederum Heise, der Edvard Munch veranlasst, Nay finanziell zu unterstützen, sodass dieser eine Reise auf die Lofoten machen und Kontakte zum norwegischen Kunsthandel knüpfen kann. Den Zweiten Weltkrieg erlebt Ernst Wilhelm Nay überwiegend als Kartenzeichner in Frankreich, wo der „entartete“ Künstler außerhalb des Dienstes seiner eigenen Malerei scheinbar einfacher nachgehen kann als daheim. 1945 ist eine Rückkehr nach Berlin, wo Wohnung und Atelier zerstört sind, nicht möglich. Wieder hilft das Netzwerk: Mit der einflussreichen Sammlerin und Kunsthändlerin Hanna Bekker vom Rath ist Nay schon seit 1935 bekannt.

Sie vermittelt ihm ein Atelierhaus in Hochheim im Taunus. 1950 würdigt die Kestner-Gesellschaft in Hannover die Bedeutung Ernst Wilhelm Nays durch eine erste Retrospektive. Im Lauf der 1950er Jahre – seit 1951 lebt der Künstler in Köln – wächst sein Ruhm national wie international: Ernst Wilhelm Nay hat erste Einzelausstellungen in den USA, er vertritt die Bundesrepublik 1956 auf der Biennale von Venedig und nimmt an den ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel teil. Ernst Wilhelm Nay stirbt 1968 in Köln.



Abb. 1: E.W. Nay, Gelb zwischen zwei Zeiten, 1965, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Von der Figuration in die Abstraktion

Ernst Wilhelm Nays Werk wird im Werkverzeichnis von Aurel Scheibler in eine Abfolge von etwa zehn unterscheidbaren Bildstrukturen eingeteilt. Der Maler wählt zunächst figurative Motive (Personen, Stilleben, Landschaften), die er in den 1930er Jahren surrealistisch, später mehr und mehr flächig in Farbe und Dynamik verfremdet. Aber das Benennbare bleibt doch immer erkennbar. Um 1950 ändert sich dies. Ob durch die Erfahrung mit der simplifizierenden Technik der Lithografie oder durch die neuen Eindrücke des Großstadtlebens und der Musik in Köln angeregt, reduziert Ernst Wilhelm Nay seine Malerei auf die Farbe auf der Fläche. Manche formalen Elemente, wie Kreis, Raute oder Augenform, setzt er dabei chiffrenartig ein. Es entstehen die „Rhythmischen Bilder“, die berühmten „Scheibenbilder“ und die „Augenbilder“ der 1950er und 1960er Jahre.

Zum Ende seines Schaffens, in den sogenannten „Späten Bildern“ ab 1965, die häufig eine formatfüllende Reihung farbiger Elemente aufweisen, kommt Ernst Wilhelm Nay gelegentlich zu Formen, die die menschliche Gestalt abstrahiert wieder aufnehmen.

Die Formulierung des Menschlichen in „Dunkelrote Nacht“

Im Aufsatz „Meine Farbe“ schreibt Nay 1967: „Es ist ein Leben wert, soweit vorzudringen, dass das reale Farbbild entstehen kann und die Farbe dabei so klingt, dass ohne besondere Absicht des Künstlers Menschliches anschaulich wird, Menschliches und Kreatürliches in neuer, unbekannter Formulierung (Claesges, Magdalena: E.W. Nay – Lesebuch, Köln 2002, S. 297 f.)

„Dunkelrote Nacht“ scheint in diese Kategorie zu fallen. Üppig gestaltete, gelbe Elemente und kleine, rote Reflexe reihen sich rechts und links senkrecht auf schwarzem Grund. Zwischen ihnen, bildbestimmend und leicht diagonal verläuft eine rotbraune, mit viel Weiß durchzogene Form. Da ist das bekannte Spindel- oder Augenmotiv; die Form als Ganzes lässt aber auch die Assoziation an einen menschlichen Torso aufkommen. Alles bleibt in der Fläche, doch leichte blaue Schlieren im Weiß vermitteln tatsächlich eine fast transzendente Tiefe. Die im Werkverzeichnis vorhergehende Nummer trägt das Gemälde „Gelb zwischen zwei Zeiten“ (Abb.1), das obschon deutlich größer als das vorliegende Werk, wie eine Version des Tages zur „Dunkelroten Nacht“ anmutet.

Alexandra Bresges-Jung

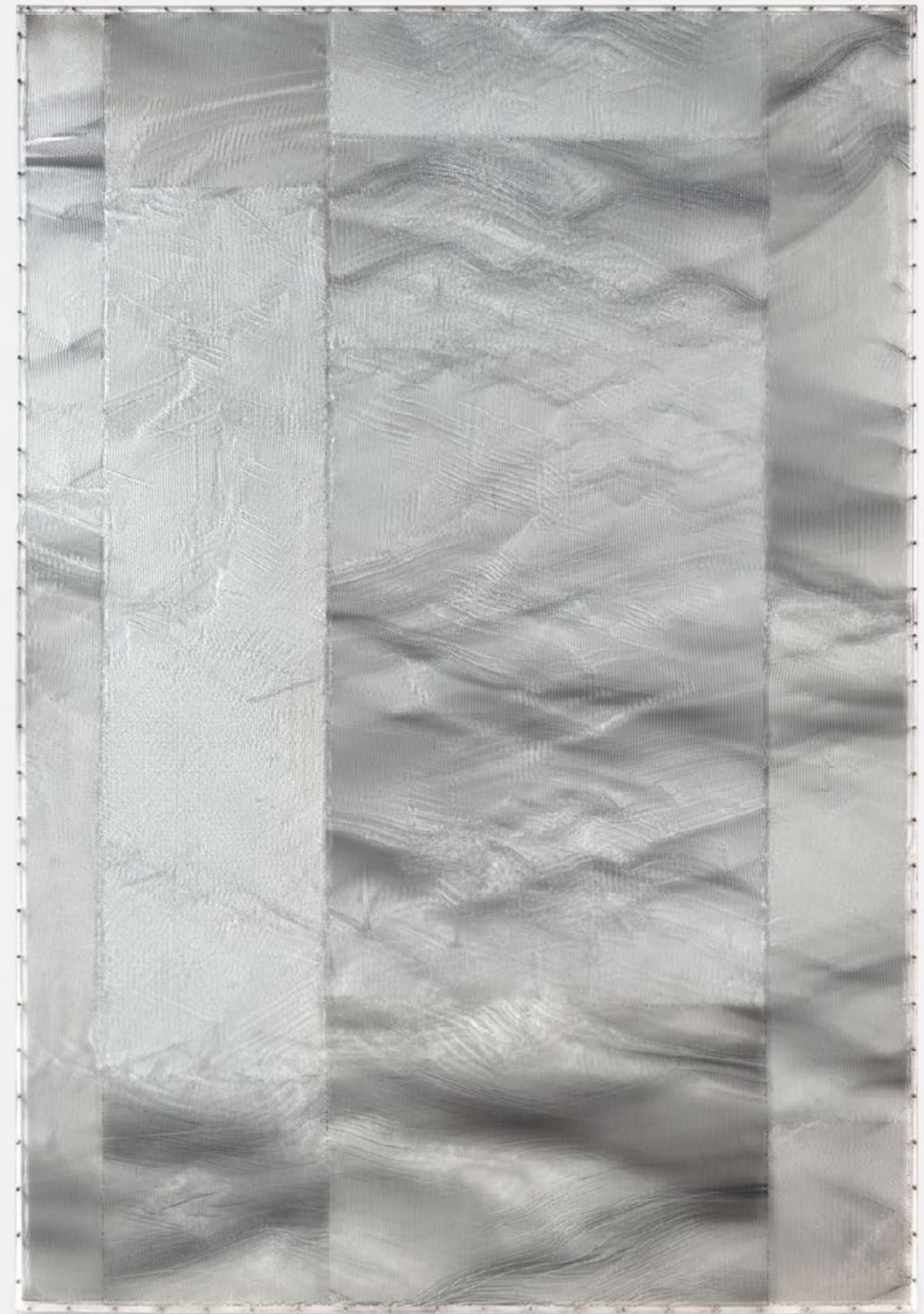
17
**HEINZ
MACK**
1931 LOLLAR

Großer Lichtschleier. 1969. Aluminium
zwischen Plexiglasscheiben.
290 × 200 × 2 cm.

Provenienz:
- Privatsammlung Köln
(1970 direkt vom Künstler)

€ 100.000 – 180.000
\$ 117.590 – 211.662

- **Aufwendig konstruiertes Relief aus Edelstahl und Plexiglas, das die experimentelle Materialästhetik von Heinz Mack eindrucksvoll dokumentiert**
- **Überzeugende Synthese von technischer Präzision und poetisch-lyrischer Bildsprache**
- **Charakteristisches Werk, das die zentralen Prinzipien von Licht, Struktur und Vibration exemplarisch vereint**
- **Seit 1970 in Familienbesitz**



EVENING SALE



Aufbruch im Deutschland der Nachkriegszeit

Kaum ein Künstler hat die Entwicklung der europäischen Nachkriegskunst so nachhaltig geprägt wie Heinz Mack – Maler, Bildhauer, Objektkünstler, Fotograf, Gestalter von Environments und urbanen Räumen.

Als Mitbegründer der ZERO-Bewegung gehört Heinz Mack zu jener Generation, die nach dem Zweiten Weltkrieg einen radikalen ästhetischen Neubeginn wagt und die traditionellen Kategorien der bildenden Kunst entschlossen über Bord wirft. Mit Lichtreliefs, kinetischen Objekten und monumentalen Installationen schafft Mack eine eigenständige Bildsprache, die technische Präzision mit poetisch-lyrischer Wirkung verbindet und sich konsequent dem Phänomen des Lichts widmet.

Leben und Werk

Heinz Mack wird 1931 in Lollar bei Gießen geboren. Nach seinem Studium an der Kunstakademie Düsseldorf von 1950 bis 1953 wendet er sich zusätzlich philosophischen Fragestellungen zu und setzt seine Ausbildung für weitere drei Jahre an der Universität zu Köln fort. Bereits in jungen Jahren entwickelt er ein starkes Interesse an internationalen künstlerischen Entwicklungen und knüpft früh Kontakte zu Künstlern und Galerien im Ausland. Mit der Gründung der Gruppe ZERO in Düsseldorf 1957/58 beginnt eine Phase intensiver experimenteller Arbeit, die ihm rasch internationale Aufmerksamkeit einbringt. In den folgenden Jahrzehnten realisiert Mack bedeutende Ausstellungen und Projekte weltweit, darunter Beiträge zur documenta in Kassel sowie zur Biennale von Venedig. Sein Werk ist heute in zahlreichen bedeutenden Museen und Sammlungen vertreten.

„Großer Lichtschleier“

1969, drei Jahre nach der Auflösung der Gruppe ZERO, entsteht das Werk mit dem poetischen Titel „Großer Lichtschleier“, gefertigt aus Edelstahlwaben sowie verschraubten Plexiglasscheiben und weiterhin deutlich vom experimentellen Geist der ZERO-Zeit durchdrungen. Wie eine silbrig schimmernde Membran entfaltet sich die Arbeit im Raum. Das Licht wird vom fein gegliederten Gefüge der Oberfläche in verschiedene Richtungen gestreut und lässt die Dichte des festen Materials in ein flirrendes, nahezu entstofflichtes Bild übergehen.

Die transparente Wabenstruktur des Edelstahls ist dabei nicht gleichmäßig, sondern durch lokale Stauchungen, Verdichtungen und leichte Aufwerfungen des Materials moduliert, wodurch eine unregelmäßig bewegte Reliefoberfläche entsteht. Diese subtilen Verformungen differenzieren das einfallende Licht in vibrierende Reflexzonen und verstärken den Eindruck eines schimmernden, in sich bewegten Schleiers.

Meine Metallreliefs, die ich lieber Lichtreliefs nennen möchte, benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben.

Heinz Mack

Licht als zentraler Gestaltungsfaktor

Hier, wie so oft im Oeuvre von Heinz Mack, kommt dem Licht eine zentrale Rolle zu – nicht als Mittel der Beleuchtung, sondern als Gestaltungsfaktor, der Vibration und Rhythmus sichtbar werden lässt und die materielle Oberfläche in ein dynamisches Feld wechselnder Erscheinungen überführt. „Es ist richtig“, konstatiert der Künstler, „dass in meiner gesamten künstlerischen Arbeit dem Licht eine eminente Bedeutung zukommt [...]“. Und immer wieder zitiert man zurecht, dass es stets meine Absicht ist, Gegenstände zu machen, die immateriell erscheinen, durch Licht, durch Struktur und Bewegung.“ (Heinz Mack zit. nach Schwarzer, Yvonne: Das Paradies auf Erden schon zu Lebzeiten betreten. Ein Gespräch mit dem Maler und Bildhauer Heinz Mack, Witten 2005, S. 20)
Doris Hansmann

18
**HEINZ
MACK**
1931 LOLLAR

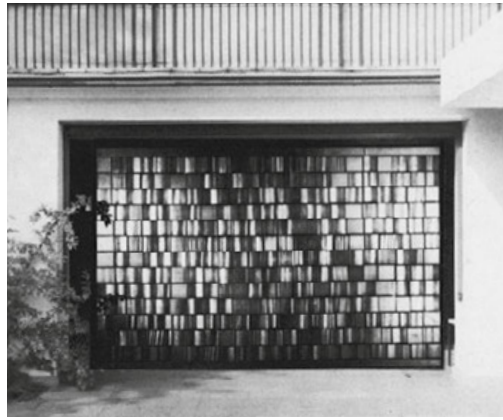
- **Monumentale Wandarbeit von musealer Qualität aus der frühen ZERO-Zeit**
- **Eine Rarität auf dem Kunstmarkt**
- **Ikones Aluminiumrelief mit rhythmisch-dynamischer Raum- und Lichtwirkung**
- **Schlüsselwerk im Oeuvre von Heinz Mack**
- **Seit 1962 in Familienbesitz**

Silberwand. 2-teilig. 1961. Aluminiumfolie auf Gipsplatten. 295 × 452 × 7 cm.

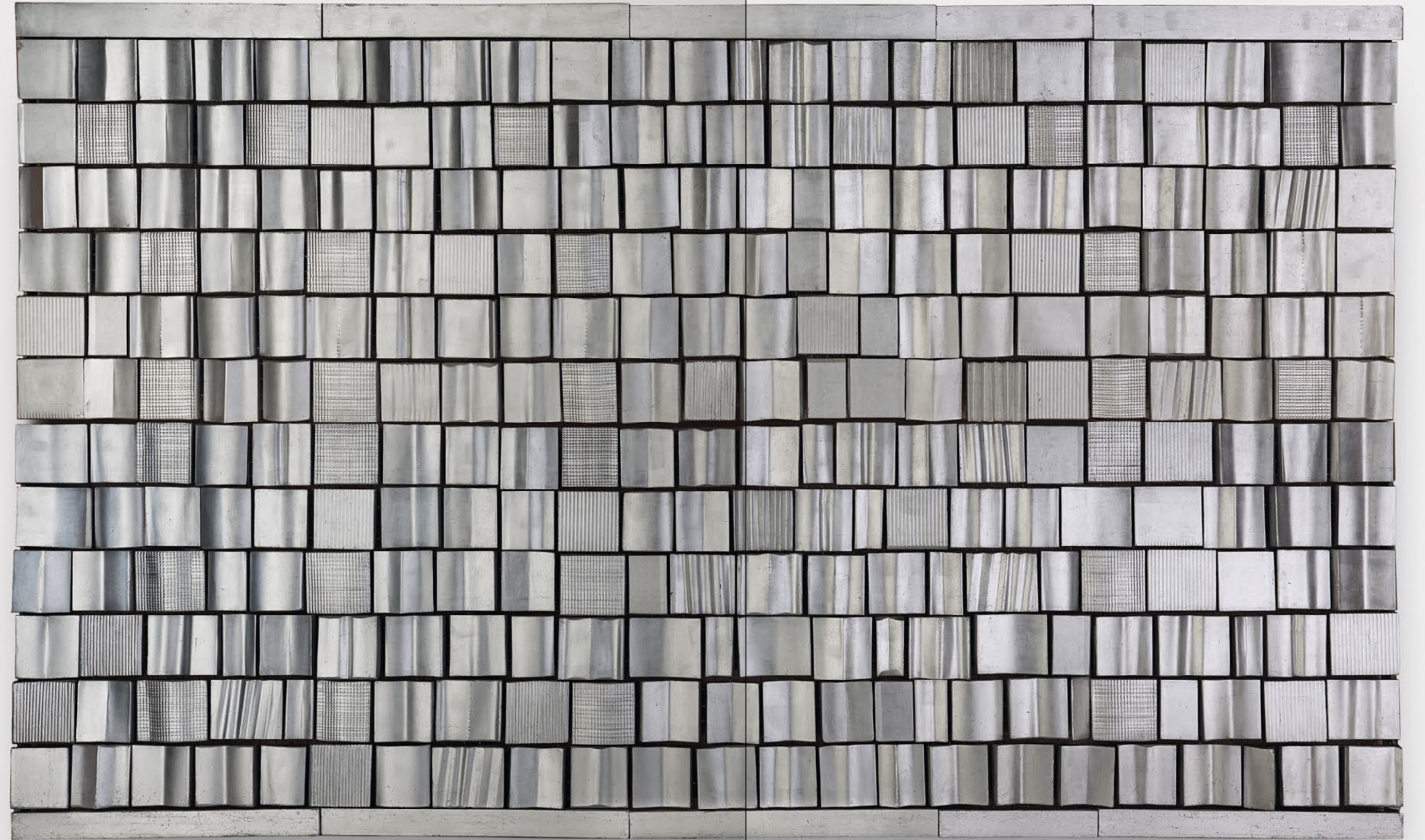
Provenienz:
- Privatsammlung Köln
(1962 direkt vom Künstler)

Literatur:
- Honisch, Dieter: Mack - Skulpturen 1953-1986, Düsseldorf/Wien 1986, WVZ.-Nr. 464, Abb.
- Fleck, Robert (Hrsg.): Heinz Mack. Reliefs, München 2015, Kat.-Nr. 154, Abb.

€ 220.000 – 400.000
\$ 258.698 – 470.360



Installationsansicht



Lebensstationen

Noch liegt die Welt in Trümmern, als Heinz Mack gemeinsam mit Otto Piene 1957/58 in Düsseldorf die Künstlergruppe ZERO ins Leben ruft, der sich wenig später Günther Uecker anschließt und die sich rasch zu einem länderübergreifenden Netzwerk ausweitet. Am „Punkt Null“ nach den Verheerungen von nationalsozialistischer Herrschaft und Zweitem Weltkrieg hat die bisherige Kunst ausgedient – radikal neue Wege werden beschritten, kühne Experimente gewagt, spektakuläre Aktionen und Environments realisiert. Licht, Luft, Feuer und Wasser werden zu neuen bildnerischen Materialien erklärt. Geboren 1931 im hessischen Lollar, studiert Heinz Mack von 1950 bis 1953 an der Kunstakademie Düsseldorf und anschließend bis 1956 Philosophie an der Universität zu Köln. Früh sucht er den künstlerischen Austausch über nationale Grenzen hinweg und knüpft weltweite Kontakte. Seine wiederholte Teilnahme an bedeutenden Ausstellungen der Nachkriegszeit – darunter die documenta in Kassel sowie die Biennale von Venedig – festigt seinen Ruf als einem der international prägenden Künstler seiner Generation. Seit den 1970er Jahren realisiert Mack zahlreiche Projekte im öffentlichen Raum und spektakuläre Arbeiten in der Landschaft. Von 1970 bis 1992 wirkt er als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf; heute lebt und arbeitet der Künstler in Mönchengladbach und auf Ibiza.

Innovative Materialien

Der Aufbruch zu einer neuen Kunst ist wesentlich geprägt von der Verwendung bislang kunstferner Materialien, die nicht selten aus industriellen Produktionszusammenhängen stammen. Reflektierende Werkstoffe wie Aluminium, Chrom, Wellen-, Plexi- oder Spiegelglas spielen dabei eine zentrale Rolle als aktive Gestaltungselemente, die durch Reflexion des Lichts zu einer Durchdringung von Objekt und Raum führen. Das Kunstwerk wird zu einem offenen System im Dialog mit seiner Umgebung.

Struktur und Rhythmus

Die neue Bildsprache manifestiert sich in Struktur, Rhythmus und Vibration anstelle von Komposition und individueller Handschrift. Aus seriellen Anordnungen von Lamellen, Rasterungen oder reliefartigen Oberflächen entstehen geordnete Bildfelder, in denen sich das Licht frei entfaltet. Es wird zum Träger einer visuellen Dynamik, die das starre Material in eine lebendige, sich ständig wandelnde Erscheinung überführt.

Die monumentale „Silberwand“

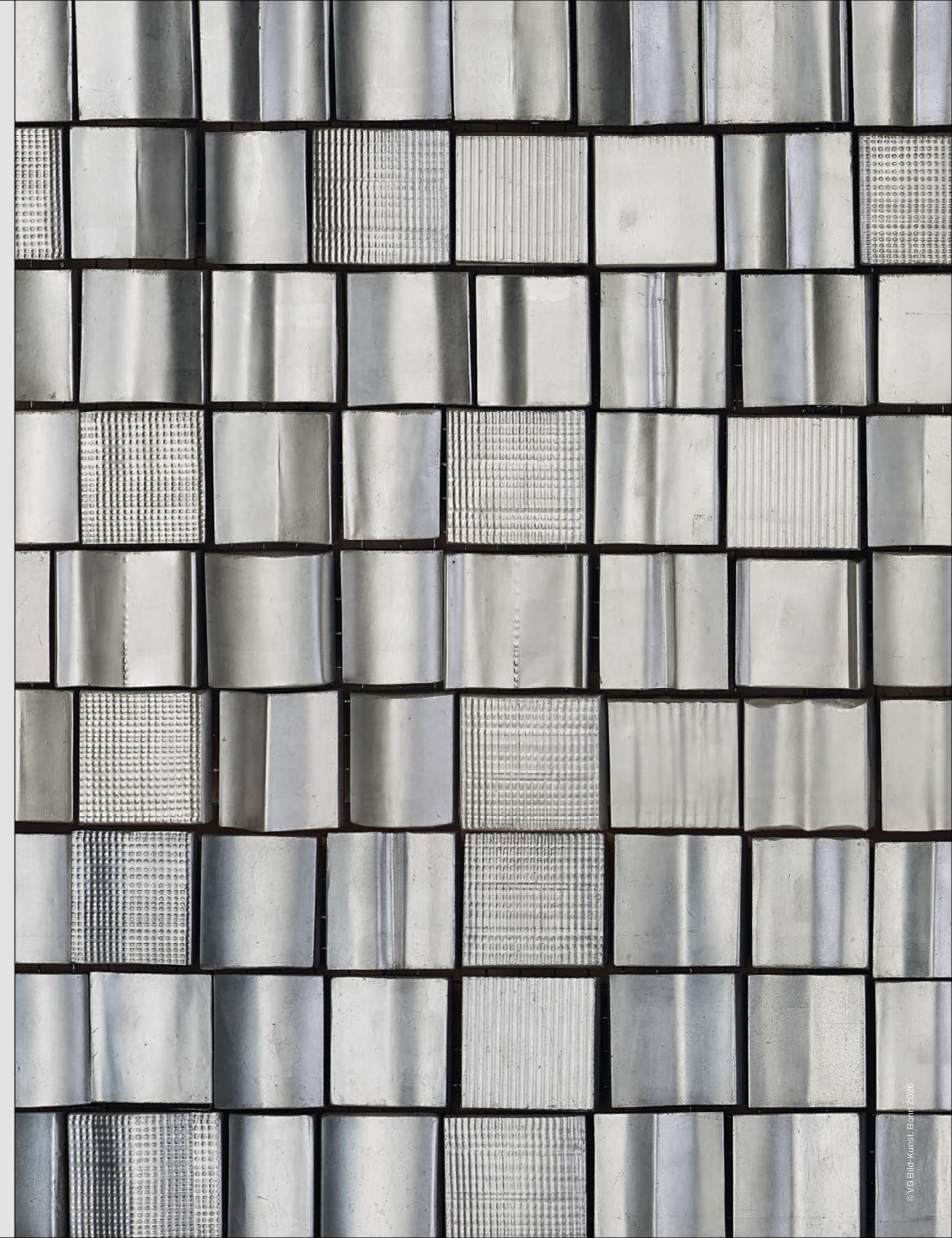
Die „Silberwand“ aus dem Jahr 1962 gehört zu den bedeutenden Werken des Künstlers aus der frühen ZERO-Zeit und veranschaulicht exemplarisch sein ästhetisches Interesse an Licht, Bewegung und serieller Ordnung. Das großformatige Werk besteht aus zahlreichen rechteckigen, mit Aluminiumfolie überzogenen Gipsplatten, die in einer rasterförmig organisierten Reliefstruktur angeordnet sind. Durch unterschiedliche Oberflächenmodulationen, Faltungen, Strukturen und Ausrichtungen der einzelnen Elemente entstehen wechselnde Lichtreflexe, welche die matt schimmernde Reliefwand fortwährend verändern und sie zu einem Träger wechselnder Lichtphänomene machen. Die feinen plastischen Differenzierungen erzeugen dabei ein dynamisches Spiel von Licht und Schatten.

Die systematische Struktur der „Silberwand“ verweist zugleich auf Macks Interesse an Ordnungssystemen und der Idee eines unbegrenzten, modularen Bildraums.

Doris Hansmann

ZERO ist die Sphäre, in der meine Kunst erwacht ist. ZERO war das Abenteuer, die noch immer weißen Flecken auf der Karte der Kunst zu suchen und sie zu entdecken [...]. ZERO, das war und ist für mich der Anfang einer neuen Schönheit in einer alten, neuen Welt, in der wir alle leben.

Heinz Mack



19 ANSELM KIEFER

1945 DONAUESCHINGEN

Durchzug durch das rote Meer. 1983.
Fotocollage auf gewalztem Blei. In
Eisenrahmen. 103 x 212 cm. Bezeichnet
verso unten links: Welle des Ostens
gen Westen. Hier zudem gewidmet.
Eisenrahmen.

Provenienz:

- Galerie Rackey, Bad Honnef
- Unternehmenssammlung Deutschland
(2013 von Vorheriger erworben)

Ausstellungen:

- Ludwig Museum, Koblenz 2012

€ 100.000 – 150.000 | *

\$ 117.590 – 176.385 | *

- **Eines der ersten Werke Kiefers in der Auseinandersetzung mit der jüdischen Kultur**
- **Das Werk vereint die zentralen Motive Kiefers: Mythos, Monumentalität und materielle Schwere**
- **Kiefer wurde 2023 mit dem hochdotierten Deutschen Nationalpreis ausgezeichnet**



AUSSTELLUNG
ANSELM KIEFER.
DIE ALCHEMISTINNEN
PALAZZO REALE,
MAILAND
BIS 27.9.2026



EVENING SALE

Der Geschichtenerzähler des zwanzigsten Jahrhunderts

Mit seinen zeitgenössischen Historienbildern gilt Anselm Kiefer als einer der meist diskutierten und vielschichtigsten Künstler der Gegenwart. Im Zentrum seiner künstlerischen Praxis stehen Mythos und Erinnerung, die er nicht als statisches Erzählgut, sondern als lebendigen Speicher kollektiver Erfahrungen begreift. Kiefer sieht den Mythos als ein Geflecht aus Bewusstem und Unbewusstem, etwas, was in jedem Menschen verankert und abrufbar ist.

Anselm Kiefer wird am 8.3.1945 in Donaueschingen in eine Zeit geboren, die die Weltgeschichte und das kollektive Gedächtnis wie kaum eine andere in jüngster Geschichte prägt. Vor allem in seinem Frühwerk beschäftigt er sich mit der deutschen nationalsozialistischen Geschichte und sorgt damit für Furore. Seine Kunst ist bewusst unbequem: Statt die historischen Schandtaten aus Scham zu verstecken, setzt Kiefer sich mit einem kulturellen Gedächtnis auseinander, das ebenso geprägt ist von Schmerz wie von internalisierten Bildern und Symbolen. Diese Konfrontation bleibt dabei häufig sehr subtil und dem unaufmerksamen Betrachtenden verborgen. Nur wer sich mit dem Werk intensiv befasst, kann die Kunst Kiefers verstehen. Wissen setzt er dabei weniger voraus, denn ihm geht es um die Wahrnehmung von individuellen Assoziationen und Erfahrungen. Er lässt vielschichtige Interpretationen zu.

„Durchzug durch das Rote Meer“

Das Kunstwerk von 1983 ist eine der frühesten Auseinandersetzungen Kiefers mit der jüdischen Kultur, mit der er sich seit seinen ersten Israel Reisen 1983 und 1984 beschäftigt und die sein gesamtes Oeuvre prägen soll. Kiefer nutzt vor allem die alttestamentarische Geschichte des Exodus als wichtige Quelle. Im Gegensatz zu den Ereignissen der jüngeren deutschen Vergangenheit ist der Exodus ein kraftvolles Symbol für den triumphalen Erfolg der Juden.

Mit dem epochalen Auszug aus Ägypten veränderte sich das Leben der Juden für immer, denn sie ließen eine Ära der Knechtschaft und des Leidens hinter sich, um eine neue Ära der Befreiung zu beginnen. Kiefer hält die Idee eines archetypischen Exodus für grundlegend für alle Menschen. Sie mag auch für Kiefer persönlich von Bedeutung sein, da er selbst in der historischen Zeit stark leidet, aber in seinen Darstellungen einer Neuen Welt eine Art Befreiung von der Vergangenheit erreicht.

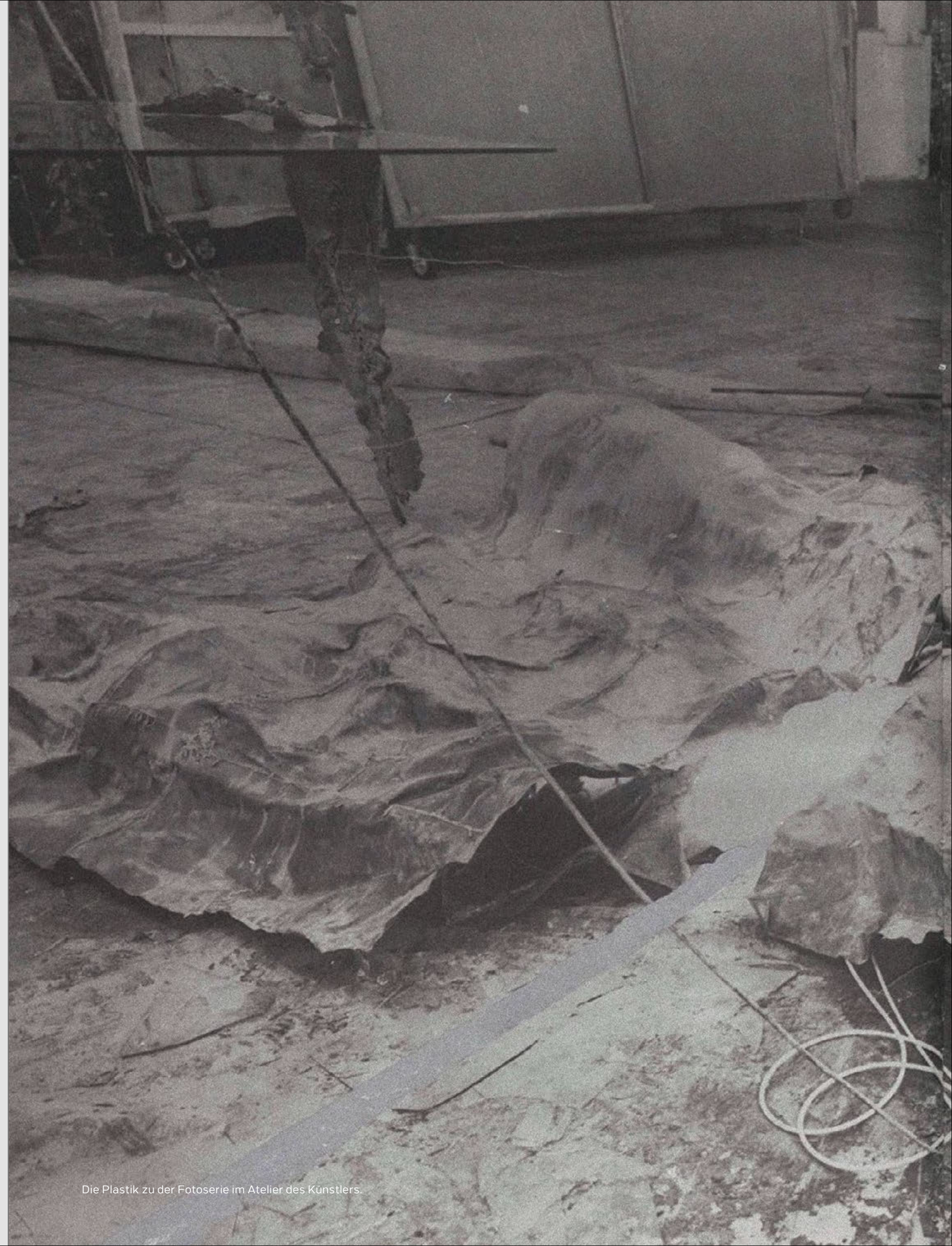
Bei der hier vorliegenden Fotocollage auf gewalztem Blei, eröffnet sich ein weites, scheinbar entleertes Landschaftspanorama. Diese Topografie bleibt bewusst ambivalent zwischen einer realen Landschaft und einem metaphysischen Raum. Der Titel gibt dem Betrachtenden einen Hinweis auf das biblische Motiv. In der jüdischen Kultur ist es eines der zentralen Motive für Befreiung und Veränderung, zugleich aber auch für existenzielle Grenzerfahrungen. Religion ist für Kiefer eine der spannendsten Erinnerungsquellen, da sie es schafft, eine Verbindung zwischen den Menschen über Ländergrenzen hinaus zu schaffen.

„Durchzug durch das Rote Meer“ von 1983 ist eine der frühesten Auseinandersetzungen mit der jüdischen Kultur, mit der er sich seit seinen ersten Israel Reisen 1983 und 1984 beschäftigt und die sein gesamtes Oeuvre prägen soll.

Die überarbeitete Schwarz-Weiß Fotografie Kiefers in der Bildmitte, für welche der Künstler eine „Plastik“ auf dem Boden seines Ateliers modelliert, fängt die Blicke des Betrachtenden. Die vom Künstler aus wellenförmigen Metallblechen angelegte Plastik wurde fotografisch zusammen mit dem umliegenden Atelierboden in zahlreichen Aufnahmen durch ihn dokumentiert. Gekonnt stellt der Künstler mit einfachen Mitteln ein geteiltes Meer, hier in Ansicht der „Welle des Ostens gen Westen“ nach. Die Abzüge der Fotografien bringt Kiefer dann in zahlreichen Werken auf große Bleiplatten, welche er in schwere Eisenrahmen setzt. Kiefer nutzt Wasser und Säure, um die Oberfläche der Platten zu bearbeiten, und subtile Variationen auf der Bildfläche zu erschaffen. Die Isolierung der großformatigen Fotografie auf dem gestalteten Bleifeld hat einen suggestiven, symbolistischen Charakter. So erhebt er seine im Atelier angelegte Plastik über die Fotografie hin zum wandfüllenden Gemälde. Über mehrere Jahre in den 1980er Jahren schafft Kiefer immer wieder Arbeiten für die Serie „Durchzug durch das rote Meer“ (vgl. Abb.1), die heutzutage wohl zu seinen bekanntesten Schaffungen in der Fotografie zählen. Die Verbindung der großformatigen Schwarz-Weiß-Fotografie und dem Material Blei verleihen dem hier vorliegendem Werk eine zusätzliche Schwere. Kiefer ist seit 1982 fasziniert von dem Material Blei, welches in der Alchemie, Kabbala und der Medizin traditionell Verwendung findet. Es verkörpert Transformation, Konservierung und Erinnerung zugleich und ist damit selbst Träger von Mythos.

Der betrachtenden Person eröffnet sich kein eindeutig lesbares Bild, sondern ein Resonanzraum. Kiefer setzt weder spezifisches Wissen voraus noch liefert er klare Deutungen. In dieser Offenheit liegt seine Wirksamkeit: Die Kunst fungiert als Metapher, die erst im Dialog mit dem Betrachtenden ihr Potenzial entfaltet. „Durchzug durch das Rote Meer“ wird so zu einem Ort, an dem sich persönliche Wahrnehmung und kollektives Gedächtnis unauflöslich verschränken.

Sophie Ballermann



Die Plastik zu der Fotoserie im Atelier des Künstlers.

Grand Orient de France
Großloge zur
Groß Landesloge von Frankreich

Union
d. Groß Mitrailleurs

Royal York

des Weltbundes

20 ANSELM KIEFER

1945 DONAUESCHINGEN

Johannis Logen, Meister vom Stuhl. Aus: Freimaurer-Serie. 2008. Mischtechnik, collagiert auf Fotopapier. 122 x 120 cm. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Provenienz:

- Soura Kunst, Bad Honnef
- Unternehmenssammlung Deutschland (2010 von Vorheriger erworben)

€ 60.000 – 80.000 | *
\$ 70.554 – 94.072 | *

- **Aus der gefragten Serie, in der sich Kiefer mit den Symbolen der sagenumwobenen Freimaurer auseinandersetzt**
- **Detailreiche und vollflächig bearbeitete Papierarbeit mit tiefgehender Sogwirkung**
- **Anselm Kiefers Werk wurde in umfassenden Retrospektiven im Centre Pompidou, Paris, der Royal Academy of Arts, London oder im Van Gogh und Stedelijk Museum, Amsterdam gewürdigt**

Das Rauschen der Zeit

Anselm Kiefer wächst in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs auf. Eine scheinbar schicksalhafte Begebenheit, die sein gesamtes Schaffen mit einer Tiefgründigkeit erschweren soll. Ab 1966, noch während des Studiums der Rechtswissenschaften und romanischen Sprachen in Freiburg, wendet er sich der Kunst zu, beeinflusst von den Eindrücken einer Paris Reise und der dort erlebten Haute Couture und Architektur von Le Corbusier. Er studiert bei Peter Dreher in Freiburg sowie ab 1969 bei Horst Antes in Karlsruhe. Internationale Bekanntheit erlangt Kiefer 1980 durch seine Teilnahme an der 39. Biennale in Venedig gemeinsam mit Georg Baselitz und einer Ausstellung 1981 bei Marian Goodman in New York. Seit 1993 lebt und arbeitet er in Frankreich. Sein Werk umfasst Malerei, Fotografie, Skulptur sowie Bücher und zeichnet sich durch raumgreifende Werke und den Einsatz ungewöhnlicher Materialien wie Stroh, Sand oder getrockneten Pflanzen aus. Kiefers Arbeiten sind geprägt von einer vielschichtigen Symbolik, die sich aus Mythologie und Geschichte speist. Große Retrospektiven in der Royal Academy of Arts in London 2014 oder im Centre Pompidou 2015/16 in Paris adeln sein Schaffen. In jüngster Zeit unterstreichen die umfassende Retrospektive im Van Gogh Museum und Stedelijk Museum in Amsterdam (2025) sowie der Dokumentarfilm von Wim Wenders „Anselm - Das Rauschen der Zeit“ auf Neue seine herausragende Stellung in der Gegenwartskunst.

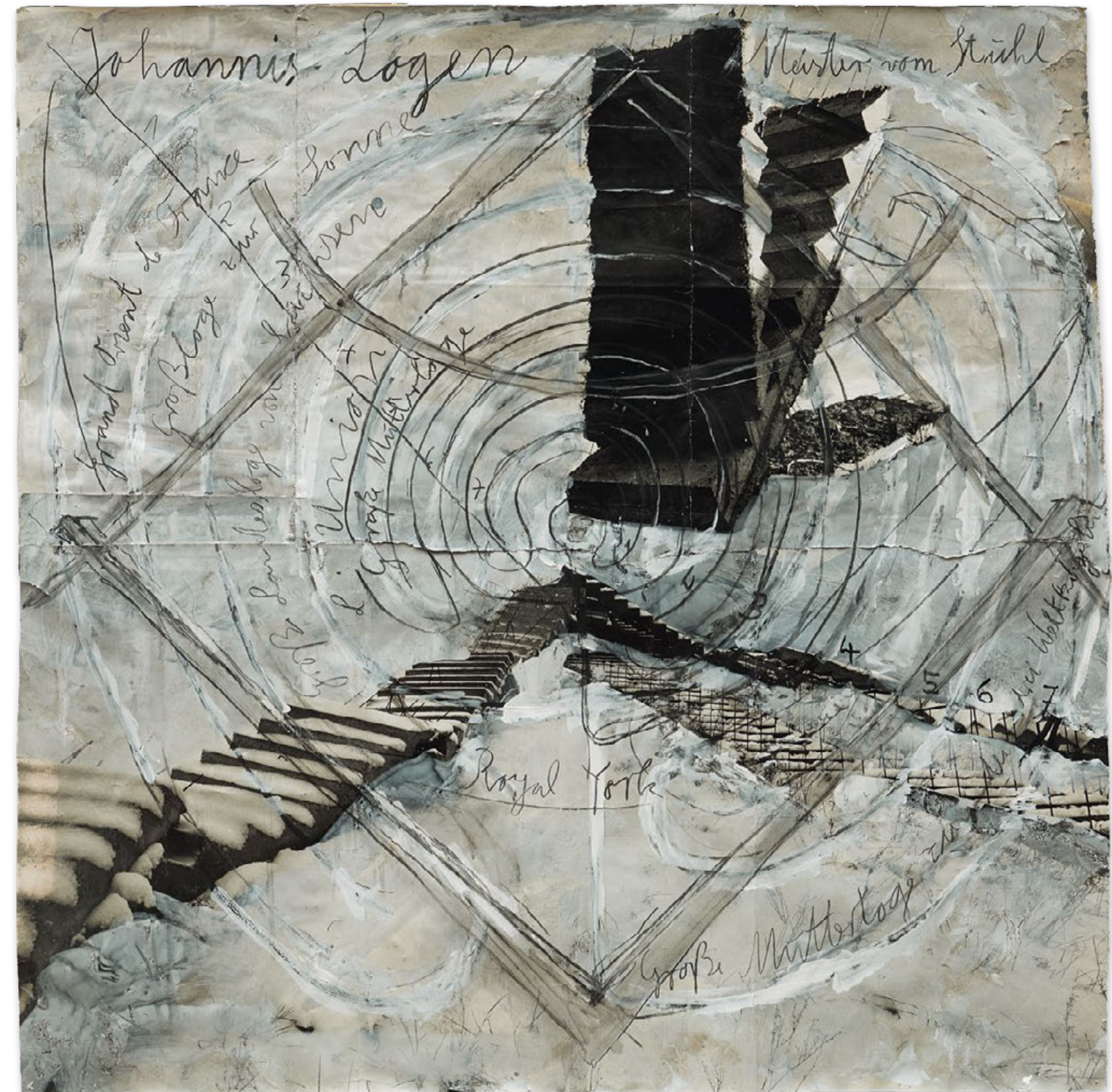
„Freimaurer, Johannis Logen, Meister vom Stuhl“ - Erfahrung zwischen Mythos und individueller Wahrnehmung

Das Werk „Freimaurer, Johannis Logen, Meister vom Stuhl“ entsteht zeitgleich zu einem weiteren Höhepunkt in Kiefers Werdegang: 2008 erhält er den Friedenspreis des deutschen Buchhandels.

In seiner Kunst setzt er sich in dieser Zeit intensiv mit den Freimaurern auseinander, einem ethischen Bund, der seit dem 18. Jahrhundert weltweit Mitglieder hat und selbst seit jeher Träger vieler Mythen und Symbole ist, die Kiefer auch in dem hier vorliegenden Werk zitiert. Die Bildmitte wird von einem Quadrat gerahmt. Erkennbar wird hier eines der bekanntesten freimaurerischen Embleme: Die Kreuzung von Winkel und Zirkel. Rund um diesen Mittelpunkt herum entfaltet sich ein Geflecht aus Linien, Kreisbögen und Schriftzügen, das den Blick des Betrachtenden in Bewegung hält. Collagierte Fotografien von Treppen laufen aus unterschiedlichen Richtungen auf einen Punkt in der Mitte zu. In der Ikonographie der Freimaurer verweisen sie auf den geistigen Aufstieg, auf die Verbindung von Himmel und Erde im Sinne einer Jakobsleiter.

Auf der gesamten Bildfläche sind verschiedene Inschriften verstreut. Begriffe wie „Johannis Logen“, „Royal York“ oder „Großloge zur Sonne“ sind für den fachkundigen Betrachtenden lesbar als bedeutende Großlogen der Freimaurer in Deutschland. Schrift ist in der Kunst Kiefers ein wichtiges Mittel des Ausdrucks: Anhand der Schlagworte schafft Kiefer Vorstellungen, die aus historischem, kulturellem oder persönlichem Wissen hervorgerufen werden und zusammen mit den Symbolen des Bildes eine individuelle Interpretation des Werkes ermöglichen. Das Werk „Freimaurer, Johannis Logen, Meister vom Stuhl“ verschmilzt Elemente aus Malerei, Fotografie und Schrift zu einer komplexen Bildstruktur. Es entzieht sich einer eindeutigen Lesbarkeit. Mit jedem Blick eröffnen sich neue Assoziationen, neue Verbindungen zwischen Geschichte, Mythos und individuellen Erinnerungen und fordert den Betrachtenden zu einem aktiven Entschlüsselungsprozess heraus.

Sophie Ballermann



EVENING SALE

21

GEORGE RICKEY

1907 SOUTH BEND, IN/USA
2002 ST. PAUL, MN/USA

Two Up, Three Out. 1966. Rostfreier
V2A-Stahl. 530 × 304 × 80 cm.

Provenienz:

- Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf
(1975 vom Künstler erworben)
- Privatsammlung Köln (1978 von
Vorheriger erworben)

€ 150.000 – 200.000

\$ 176.385 – 235.180

- **Minimalistische Skulptur mit technisch präziser Mechanik des Pioniers der Kinetischen Kunst**
- **Komplexe tänzerische Bewegungsmuster auf der Grundlage einfacher Formelemente**
- **Eine meditative Kraft geht von der Vielfalt im Wind wechselnder Erscheinungen aus**
- **Seit 1978 in Familienbesitz**



Die Skulptur „Two Up, Three Out“ von George Rickey als Außenskulptur installiert



EVENING SALE

Stilbildende Erfahrungen

Der US-Amerikaner George Rickey gilt als ein Pionier der Kinetischen Kunst. Aufgewachsen in Schottland, studiert er zunächst Geschichte in Oxford, dann Kunst in Paris und lässt sich anschließend in den USA als Kunstlehrer nieder. Während des Zweiten Weltkrieges arbeitet er für die US-Armee als Ingenieur in den Forschungsabteilungen für Flugzeuge und Waffensysteme. Die gewonnene Erfahrung mit Präzisionswerken und mechanischen Funktionsweisen soll die Grundlage für sein späteres künstlerisches Werk bilden. Inspiriert durch die Mobiles von Alexander Calder, beginnt Rickey ab 1945 bewegliche Skulpturen zu entwickeln. Auch die aus Werkzeugen und Maschinenteilen zusammengeschweißten Kompositionen des Bildhauers David Smith beeinflussen Rickeys Formensprache.

Variable Verhältnisse statt Statik

Ausgehend von reduzierten geometrischen Elementen wie Linien, Quadraten, Dreiecken und Prismen schafft er dreidimensionale Gebilde, deren veränderlicher Raumeindruck durch das variable Verhältnis der einzelnen Bestandteile zustande kommt. 1951 wird Rickeys erste kinetische Plastik in der Gruppenausstellung „American Sculpture“ im New Yorker Metropolitan Museum of Art gezeigt. Seitdem gehört er zu den bedeutendsten Vertretern einer Kunstrichtung, die Bewegung als integrales ästhetisches Prinzip erachtet. Der dreifache documenta-Teilnehmer Rickey (1964, 1968 und 1977) arbeitet viele Jahre in Berlin, wo sich auch heute noch bedeutende Werke im öffentlichen Raum befinden – etwa auf der Terrasse der Neuen Nationalgalerie. 1967 publiziert er die Textsammlung „Constructivism – Origins and Evolution“, mit der er einen kunsthistorischen Überblick vom Konstruktivismus über die geometrische Abstraktion bis zur Kinetik verfasst.

Kunst im Einklang mit natürlichen Kräften

Rickey macht sich physikalische Regeln zunutze, um technisch ausgeklügelte Konstruktionen zu fertigen, deren Bewegung lediglich durch Wind und Schwerkraft angetrieben wird. Bevorzugt arbeitet Rickey mit Edelstahl, um in der Bearbeitung der Oberfläche das Zusammenspiel mit Licht für weitere dynamische Effekte einzubeziehen. Nicht nur bricht Rickey damit die Statik der Skulptur auf, auch lässt er sie in Beziehung zu ihrer Umgebung treten. „Nicht in der Imitation der Erscheinung bedient sich die kinetische Kunst der ‚Natur‘ sondern im Erkennen ihrer Gesetzmäßigkeiten, im Bewußtwerden von Analogien und in der Entsprechung zu dem umfassenden Repertoire von Bewegung und Raum.“ (George Rickey zit. nach Kepes, György: The Nature of Motion, New York 1965, S. 102. Hier zit. nach Lalanne, Marisa L.: „George Rickey“, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Münster 1992, S. 34-35)

Filigranes Formgefüge

Wie oft in Rickeys Gesamtwerk besteht auch die vorliegende Edelstahlskulptur aus einzelnen Formteilen, die um eine stabilisierende Stütze herum gruppiert sind. Hier bildet eine vertikale Stange den tragenden Stamm, an dessen oberem Ende frei bewegliche, spitz zulaufende nadelartige Formen – wie reduziertes Astwerk – angebracht sind. Obgleich ihre Höhe von über 5 Metern eine gewisse Monumentalität ausstrahlt, erscheint die Skulptur in ihrer Gesamtwirkung äußerst filigran und fragil. In ihrer exakt austarierten Konfiguration setzt Rickey spezielle Kugellager ein, um die Freiheitsgrade dieser an einem Fixpunkt befestigten einzelnen Stäbe auszuloten. Trotz der minimalistischen Anmutung der Skulptur, vermag es Rickey mittels genauer Kalkulation der Bewegungsradien und Positionen eine wechselvolle, äußerst komplexe Choreographie aus geschmeidigen Interaktionen zu erzeugen, ohne dass Berührung stattfindet. Mit tänzerischer Anmut verschieben sich die Komponenten gegeneinander in präzisen Bahnen, um in der Vielfalt langsam wechselnder Erscheinungen eine leise meditative Kraft zu entfalten.

Bettina Haiss



22 JÖRG IMMEN- DORFF

1945 BLECKEDE/ELBE
2007 DÜSSELDORF

Der Wächter. 1989. Bronze, grün-braun patiniert. 215 × 68 × 66 cm. Nummeriert, signiert und datiert hinten auf der Plinthe: 1/6 Immendorff 89. Daneben Gießerstempel: KAYSER DÜSSELDORF. Ex. 1/6.

Provenienz:

- Galerie Rackey, Bad Honnef
- Unternehmenssammlung Deutschland (2008 von Vorheriger erworben)

Literatur:

- Galerie Rackey (Hrsg.): Jörg Immendorff – 24 Bronzen, Bad Honnef 2012, Kat.-Nr. 19, Abb.

€ 60.000 – 80.000 | *
\$ 70.554 – 94.072 | *

- **Monumentale Skulptur entstanden im Jahr der Wiedervereinigung**
- **Nimmt Bezug auf die Ost-West Problematik und den fragilen Wunsch nach Freiheit**
- **Trotz rohem und expressivem Gestaltungsstil vermag Immendorff dem „Wächter“ Anmut und Würde zu verleihen**
- **Erweiterung seines politischen Diskurses auf das plastische Werk**

Provokation und Reflexion

Jörg Immendorff gehört zu den bedeutendsten deutschen Künstlern der Nachkriegszeit. Er wird vor allem durch seine politisch aufgeladenen Werke bekannt, die sich intensiv mit der deutschen Geschichte, der Teilung Deutschlands und der Rolle des Künstlers innerhalb der Gesellschaft auseinandersetzen. Immendorff ist eng mit der Kunstakademie Düsseldorf verbunden, wo er unter anderem bei Joseph Beuys studiert und später selbst Professor wird. Von Beuys übernimmt er die Idee, dass Kunst gesellschaftlich wirksam sein und politische Verantwortung tragen soll. Zahlreiche renommierte Museen weltweit haben sein Werk bis heute mit Ausstellungen gewürdigt. Im Herbst 2026 findet eine umfassende Retrospektive im Kunstpalast in Düsseldorf statt.

Das plastische Werk in Immendorffs Oeuvre

In den 1980er Jahren wendet sich Immendorff verstärkt der Plastik zu. Während er zunächst vor allem als Maler – etwa durch seine bekannte „Café Deutschland“-Serie (1978-1982) – Berühmtheit erlangt, entwickelt er später eine ganz eigene, unverwechselbare Formensprache als Bildhauer und erweitert seinen politischen Diskurs.

„Der Wächter“ mit seinen überproportionalen Gliedmaßen steht aufrecht, fast monumental und vermittelt dennoch eine gewisse Fragilität. Die Figur ist nicht in Bewegung dargestellt, sondern verharrt wachsam und aufmerksam. Die Arme liegen eng am Körper an und scheinen wie fixiert und dadurch voller Anspannung. Sie sind reduziert dargestellt, beinahe abgeschnitten. Der Kopf ist grob ausgearbeitet. Augen, Nase und Mund sind skizzenhaft angedeutet. Dadurch wird die Skulptur weniger zu einem individuellen Porträt als vielmehr zu einem Symbolbild.

Das Ringen um Ausdruck

Die Materialität spielt bei der hier angebotenen Arbeit eine zentrale Rolle. Die bronzene Oberfläche mit ihrer Patina verleiht dem Werk seine einzigartige Wirkung. Sie erinnert an antike Skulpturen. Immendorff verbindet diese Tradition mit einem modernen, expressiven Gestaltungsstil. Spuren des Bearbeitungsprozesses sind erkennbar. Der Künstler verzichtet bewusst auf glatte Perfektion, stattdessen scheint die Form kräftig modelliert, beinahe roh. Diese bewusste, scheinbare Unvollendung ist typisch für Immendorffs Stil und verweist auf den Prozess der Entstehung, auf das Ringen um Ausdruck. So wirkt die Skulptur archaisch und expressiv zugleich. Dadurch gelingt es dem Bildhauer auf grandiose Weise, Vergangenheit und Gegenwart miteinander zu verbinden.

„Der Wächter“ als Symbolbild für eine Zeit des Umbruchs

„Der Wächter“ steht nicht für eine konkrete Person, sondern für eine Haltung: das Bewusstsein, die Verantwortung zu sehen, zu erinnern und zu reagieren. Gerade im Kontext des Entstehungsjahres 1989, dem Jahr des Falls der Berliner Mauer, kann dies als Reflexion über politische Umbrüche, Überwachung, Kontrolle und den Wunsch nach Freiheit verstanden werden. Die hier angebotene Skulptur verkörpert dadurch zentrale Themen von Immendorffs Schaffen. Es geht um die Rolle des Menschen in gesellschaftlichen Strukturen, die Spannung zwischen Freiheit und Begrenzung sowie die Frage nach Verantwortung. Die Skulptur fordert den Betrachter dazu auf, sich selbst zu positionieren – als Beobachter oder als Handelnder.

AUSSTELLUNG
JÖRG IMMENDORFF
MUSEUM
KUNSTPALAST,
DÜSSELDORF
25.9.2026 - 10.1.2027



EVENING SALE

23 JÖRG IMMEN- DORFF

1945 BLECKEDE/ELBE
2007 DÜSSELDORF

Malerstamm Jörg. 2002 (Entwurf).
Bronze, schwarz patiniert.
230 × 85 × 122 cm. Signiert und
nummeriert auf der Oberseite der
Plinthe hinten: Immendorff 2/6.
Daneben Gießerstempel: SCHMÄKE
DÜSSELDORF. Ex. 2/6.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:
- Galerie Sewening, Sylt 2025

Literatur:
- Galerie Rackey (Hrsg.):
Jörg Immendorff
- 24 Bronzen, Bad Honnef 2012,
Kat.-Nr. 11, Abb.

€ 75.000 – 90.000
\$ 88.125 – 105.750

- **Überlebensgroße Darstellung des „Maler-Affen“ Jörg Immendorff**
- **Ikonisches Motiv aus dem Spätwerk eines der prägendsten deutschen Künstler der Nachkriegszeit**
- **Herausragendes Werk aus der berühmten Serie „Malerstamm“**



Ein Künstlerleben

Jörg Immendorff zählt zu den prägenden deutschen Künstlern der Nachkriegszeit. Das Werk des Beuys-Schülers ist von einer intensiven Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte, Politik und kultureller Identität bestimmt. In Malerei und Bildhauerei reflektierte er dabei auch die Position des Künstlers zwischen gesellschaftlichem Engagement und persönlicher Verortung.

Geboren 1945 in Bleckede bei Lüneburg, wächst Immendorff in der unmittelbaren Nachkriegszeit auf. 1963/64 studiert er drei Semester Bühnenbild bei Teo Otto an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, bevor er in die Klasse von Joseph Beuys wechselt, der ihn entscheidend beeinflusst. Erste Aktionen an der Akademie datieren in die Jahre 1965/66, die provokanten LIDL-Aktionen im Umfeld von Studentenunruhen und Fluxus folgen zwischen 1968 und 1970. Von 1968 bis 1980 ist Immendorff als Kunsterzieher tätig, bevor er sich vollständig der freien Kunst widmet. Von 1989 bis 1992 hat er eine Professur an der Städelschule in Frankfurt am Main inne, ab 1996 an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. 1997 erkrankt der Künstler an ALS, einer schweren Nervenkrankheit, und stirbt 2007 im Alter von 61 Jahren in Düsseldorf.

Von neo-dadaistischer Agitation zur modernen Historienmalerei

Während sich die deutsche Nachkriegsavantgarde entschieden von der gegenständlichen Kunst abwendet, widmet sich Immendorff nach anfänglichen politisch-agitativen Aktionen seit den späten 1970er Jahren konsequent einer neuen Form der Historienmalerei. Eigene Erfahrungswelten verschränken sich darin mit politischen Bedeutungen, ideologischen Fragmenten und nationalen Emblemen zu einer symbolisch aufgeladenen, pathetischen Bildsprache.

Intensiv wie kein anderer Künstler in Westdeutschland setzt er sich mit der Realität des geteilten Deutschlands auseinander – nicht zuletzt geprägt durch die enge Freundschaft mit A.R. Penck auf der anderen Seite der Mauer. Internationale Bekanntheit erlangt er mit der 16-teiligen, monumentalen Werkreihe „Café Deutschland“ (1977–1984).

Der Affe als Alter Ego

Obwohl vor allem als Maler bekannt, gewinnt die Bildhauerei im Spätwerk Immendorffs zunehmend an Gewicht. Der Affe tritt auch hier als Alter Ego, als zweites Ich des Künstlers, prägnant hervor – so etwa in der berühmten Serie „Malerstamm“, die ab 2002 entsteht. In zahlreichen Plastiken versammelt der Künstler geschätzte Malerkollegen aus Vergangenheit und Gegenwart zu einer Art Stammesgemeinschaft oder Ahnenreihe, darunter Constantin Brâncuși, Giorgio de Chirico, Caspar David Friedrich, Hans Baldung Grien, Kurt Schwitters und andere. Auch er selbst schlüpft in die Rolle des „Maler-Affen“ – für ihn Sinnbild der widersprüchlichen Künstlerexistenz zwischen Nachahmung und schöpferischer Kraft sowie der ständigen Zerrissenheit zwischen Überzeugung und Selbstzweifel, Zuversicht und Scheitern.

Während sich im gesamten Oeuvre des Künstlers eine fortwährende Reflexion über die Stellung der Kunst im Kontext politischen und gesellschaftlichen Handelns manifestiert, verdichtet sich diese Haltung in der Serie „Malerstamm“ zu einer besonders eindringlichen Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz als Künstler.

Doris Hansmann

Der Maler schart andere Affen seines Schlages um sich: Sie sind breit- und langschnäuzig, spitzohrig, sie sind kalten Blutes.

Jörg Immendorff



EVENING SALE

24

ANTONI TÀPIES

BARCELONA 1923 – 2012

- **Vom bedeutenden, wegweisenden spanischen Künstler und wichtigem Vertreter des Informell**
- **In den 1960er Jahren findet Tapiés zu seiner „materiellen Malerei“ und damit zu seiner einzigartigen Bildsprache zwischen Abstraktion und Spiritualität**
- **Seine vernarbten, wandähnlichen Leinwände zeigen die Auseinandersetzung mit Themen wie Existentialismus und Widerstand**

„Noir avec quatre encoches“. 1961. Öl, Sand und Mischtechnik auf Leinwand. 89×130 cm. Signiert und datiert verso oben links: tapies - 1961. Signiert, datiert und betitelt verso auf dem Keilrahmen oben mittig: TAPIES 1961 „NOIR AVEC QUATRE ENCOCHES“.

Dem Werk liegt ein Fotozertifikat der Tapiés Foundation, Barcelona, vom 30.6.2014 vor. Die Arbeit ist dort unter der Fotonummer T 9644 registriert.

Provenienz:

- Galerie Stadler, Paris
- Privatsammlung Madrid
- Privatsammlung Mailand
- Unternehmenssammlung Italien

Ausstellungen:

- Kestner Gesellschaft, Hannover 1962 (Reste eines Etiketts)
- Kunsthaus Zürich, 1962

Literatur:

- Agustí, Anna: Tapiés - The Complete Works, Vol. 2, 1961-1968, Barcelona 1990, WVZ.-Nr. 989, Abb.
- Ausst.-Kat. Antonio Tapiés, Kestner Gesellschaft. Hannover 1962, Kat.-Nr. 86
- Ausst.-Kat. Antonio Tapiés, Kunsthaus Zürich, 1962, Kat.-Nr. 88

€ 120.000 – 180.000 | *

\$ 141.108 – 211.662 | *



AUSSTELLUNG
ANTONI TÀPIES.
THE PERPETUAL
MOVEMENT OF
THE WALL
MUSEU TÀPIES,
BARCELONA
BIS 6.9.2026



EVENING SALE



Tàpies' Weltanschauung

Der katalanische Maler, Grafiker und Bildhauer Antoni Tàpies gilt als bedeutendster Vertreter des Informel in Spanien. Schon früh erkennt der Autodidakt die sinnstiftende Bedeutung von Zeichnung und Malerei, darüber hinaus prägt die Beschäftigung mit der Philosophie, vor allem mit dem Existenzialismus von Jean-Paul Sartre Tàpies Weltanschauung. Mit Sartre ist er der Auffassung, dass der Mensch nicht als solcher geboren wird, sondern zu diesem erst ‚wird‘. In seiner weiteren Entwicklung wird Tàpies von künstlerischen und literarischen Vorbildern, etwa dem Surrealismus und zeitgenössischen katalanischen Dichtern, beeinflusst und nimmt durch die politischen Ereignisse in seinem Heimatland eine aktivistische Haltung im Kampf gegen den Faschismus von Franco ein.

Vom Surrealismus zum erdverbundenen Realismus

Während eines Aufenthaltes in Paris 1950 wendet sich Tàpies der informellen Malerei und der naiven und antiakademischen Ästhetik der Art Brut zu. Er reduziert daraufhin seine Ausdrucksmittel und konzentriert sich verstärkt auf das Wesentliche in seinem künstlerischen Schaffen. Auf der Suche nach einer unverfälschten, in ihrem Rohzustand belassenen Ausdrucksform experimentiert er mit Alltagsgegenständen und Fundstücken wie gebrauchtes Papier, Schnüre, Drähte und Kleidung, später auch Möbel, die er in seinen Gemälden einsetzt. Zur plastischen Gestaltung der Oberfläche dieser Materialbilder mischt er seinen Farbpigmenten zudem Sand und Steinstaub, Gips und Lehm bei. Diese dichte zähe Masse, die ‚Haute pâte‘, verleiht den Werken eine dicke, krustige Struktur. Durch diese Malerei mit nichtmalerischen Mitteln, deren Ästhetik mit Schmutz und Verfall in Verbindung steht, suchte Tàpies die Wirklichkeit zu begreifen. Vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen im Spanischen Bürgerkrieg versteht er sich selbst nicht als abstrakten Künstler, sondern als profunden Realisten.

Materie als authentischer Ausdrucksträger

In Entsprechung seiner tiefgründigen Auseinandersetzung mit existenziellen Themen durchdringt Tàpies die erdige und schrundige Materie als authentischen Ausdrucksträger und erkenntnisstiftendes Medium, das ihm den Zugang zur Welt ermöglicht. Nach eigener Aussage formuliert der Künstler seine Gedanken ausgehend von den inhärenten Eigenschaften des Materials, denen er wesentliche Anregungen für seine Kunst entnimmt. Die Beschäftigung setzt eigene Ideen und Empfindungen frei. Dabei ergeben die künstlerische Intention und die stoffliche Eigenwilligkeit ein spannungsvolles Gleichgewicht. Tàpies entwickelt eine konkrete Bildkörperlichkeit, die mit der Realität des eigenen Leibes, aber auch mit buddhistischen und mystischen Vorstellungen von Wirklichkeit in engem Zusammenhang steht.

Die schwere Oberfläche aus Schichten von Öl und Sand weist vier Einschnitte auf, die wie Eckpunkte ein Feld in der Mitte des Gemäldes markieren.

Physische Präsenz und Patina

Die physische Präsenz des Materials steht auch in vorliegendem Werk bildmächtig im Vordergrund. Die schwere Oberfläche aus Schichten von Öl und Sand weist vier Einschnitte auf, die wie Eckpunkte ein Feld in der Mitte des Gemäldes markieren. Obwohl er stets nach einer einfachen Aussage strebte, fügt Tàpies der Materialsprache seiner Werke ab den 1960er Jahren zeichenhafte Elemente wie etwa Buchstaben, Zahlen und Symbole hinzu. Auch das vorliegende Werk vereint die wuchtige Wirkung der Masse mit Spuren, die sowohl einen über das Bild hinausweisenden Symbolcharakter beanspruchen als auch auf die unmittelbare Realität des Bildes – die Bearbeitung durch den Künstler – Bezug nehmen. Den Einsatz von Farbe um ihrer selbst willen lehnt Tàpies grundsätzlich ab, verwendet sie stattdessen, um Patina herzustellen und Vorgänge natürlicher Verwitterung darzustellen.

Urmaterie und Symbol von Ewigkeit

Tàpies Faszination für Mauerwerk und Gestein manifestiert sich in diesem Werk besonders eindrücklich. Während er schon als Kind sorgfältig die mit Kratzern und Inschriften versehenen Mauern in den Gassen Barcelonas beobachtete, befasst er sich später eingehend mit Malereien auf Stein – sowohl Graffiti als auch Fresken. Gleichzeitig würdigt Tàpies das Material Stein in seiner Qualität als geologische Urmaterie, die auf kosmische Zusammenhänge weist. Durch die sparsame Akzentuierung entfaltet sich die Symbolkraft des Materials aus seiner Wirkmacht als ursprünglicher und zugleich ewiger Stoff.
Bettina Haiss



25 EMIL SCHU- MACHER

1912 HAGEN
1999 SAN JOSÉ/IBIZA

- **Aus der reifen Schaffensphase des Künstlers, in der er seine informelle Bildsprache zu einer besonderen Intensität führt**
- **Ungemein faszinierende und reliefartige Präsenz im Raum – an der Grenze zwischen Malerei und Objekt**
- **Seit 50 Jahren in Familienbesitz**

„Horeb“. 1972. Öl auf Leinwand.
100 × 141 cm. Signiert und datiert unten links: Schumacher 72. Signiert, datiert und betitelt verso oben auf dem Keilrahmen: Schumacher 1972 „HOREB“. Hier zudem mit Werkangaben versehen. Rahmen.

Das Gemälde ist mit der Inventarnummer 0/339 in dem von Dr. Ulrich Schumacher angelegten Verzeichnis der Emil Schumacher Stiftung aufgeführt. Wir danken Herrn Rouven Lotz, Direktor des Emil-Schumacher-Museums, Hagen, für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:

- Galerie Veith Turske, Köln
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1976 von Vorheriger erworben)

Ausstellungen:

- Karl Ernst Osthaus Museum der Stadt Hagen, 1975
- Neue Galerie der Stadt Linz, 1976
- Galerie Veit Turske, Köln 1976/77
- Kunstverein Braunschweig, 1978

€ 60.000 – 80.000
\$ 70.554 – 94.072



AUSSTELLUNG
EMIL SCHUMACHER.
DURCHBRUCH II
EMIL-SCHUMACHER-
MUSEUM, HAGEN
BIS 7.6.026



EVENING SALE

Emil Schumacher und das deutsche Informel

Emil Schumacher gehört zu den bedeutendsten Vertretern der europäischen Nachkriegsmalerei und prägt als zentrale Figur des deutschen Informel die Entwicklung der abstrakten Kunst nachhaltig. Geboren 1912 in Hagen, entwickelt er nach 1945 eine charakteristische Bildsprache, in der Farbe, Material und Pinselduktus zu einem unmittelbaren, nahezu existenziellen Stil verschmelzen. Seine Werke entstehen nicht aus einem vorab festgelegten Konzept, sondern aus einem prozesshaften, oft intuitiven Vorgehen heraus, das den Akt des Malens selbst in den Mittelpunkt rückt. Internationale Ausstellungen, darunter mehrere Teilnahmen an der documenta in Kassel, machen sein Werk früh weltweit bekannt und verankern ihn fest im Kanon der Nachkriegskunst. Kennzeichnend für seine Malerei ist der intensive, beinahe körperliche Umgang mit der Leinwand, bei dem die Oberfläche zum eigentlichen Träger des künstlerischen Ausdrucks wird und die Grenze zwischen Bild und Objekt zunehmend verschwimmt.

Mit seiner kraftvollen und körperhaften Bildstruktur steht „Horeb“ exemplarisch für die reife Schaffensphase Emil Schumachers in den frühen 1970er Jahren.

Materialität und Ausdruck im Werk „Horeb“

Das 1972 entstandene Gemälde „Horeb“ ist ein eindrucksvolles Beispiel für diese charakteristische Arbeitsweise. Die Komposition wird von einem massiven, dunklen Farbfeld dominiert, das sich schwer und nahezu undurchdringlich über die Bildfläche legt. In pastosen, reliefartigen Strukturen verdichtet Schumacher die Farbe zu einer beinahe skulpturalen Oberfläche. Die aufgerissenen, teilweise geschwärzten Materialschichten lassen Spuren des malerischen Prozesses sichtbar werden und verleihen dem Werk eine starke physische Präsenz. Kratzen, Schichten, Überlagern – all diese Eingriffe bleiben im Bild eingeschrieben und zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Material.

Im Zentrum öffnet sich ein leuchtendes, türkisfarbenes Feld, das wie ein innerer Bildraum wirkt und einen starken Kontrast zur umgebenden Dunkelheit bildet. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Verdichtung und Öffnung, zwischen Licht und Schwere, gehört zu den zentralen gestalterischen Mitteln Schumachers. Die Farbe erscheint dabei nicht nur als visuelles Element, sondern als Substanz, die Gewicht, Widerstand und Tiefe besitzt. Gerade in dieser Verbindung von malerischer Geste und materieller Präsenz liegt die besondere Wirkung des Werkes.

Zwischen archaischer Landschaft und innerer Eruption

Der Titel „Horeb“, benannt nach dem biblischen Gottesberg, verstärkt die suggestive Wirkung der Komposition. Er eröffnet Assoziationsräume, ohne eine eindeutige Lesart vorzugeben. Das Bild lässt sich sowohl als imaginäre, archaische Landschaft deuten als auch als Ausdruck einer eruptiven, inneren Bewegung. In dieser Offenheit verbindet Schumacher elementare Kraft mit einer stillen, fast meditativen Wirkung. Die freigelegten Leinwandpartien am Rand kontrastieren mit der dichten Materialität des Zentrums und erzeugen eine spannungsreiche räumliche Dynamik, die den Blick des Betrachters immer wieder neu lenkt.

Mit seiner kraftvollen und körperhaften Bildstruktur steht „Horeb“ exemplarisch für die reife Schaffensphase Emil Schumachers in den frühen 1970er Jahren – eine Zeit, in der der Künstler seine informelle Bildsprache zu besonderer Intensität führt.



Emil Schumacher im Atelier

26 KARL OTTO GÖTZ

1914 AACHEN
2017 WOLFENACKER

- **Zählt gemeinsam mit Bernard Schultze, Otto Greis und Heinz Kreutz zur Künstlergruppe Quadriga, die den Ursprung des deutschen Informel markiert**
- **Seine Arbeitsweise verbindet dynamische, gestische Malprozesse mit struktureller Klarheit – ein Spannungsfeld zwischen Emotionalität und Rationalität**
- **Frühes Werk von beeindruckender Größe aus der Hauptphase des Informel**

„1.2.1955“. 1955. Mischtechnik auf Leinwand. 150 × 120 cm. Signiert unten rechts: K. O. Götz. Signiert und betitelt verso oben links: K. O. GÖTZ 11.2.1955. Auf dem Keilrahmen bezeichnet: 146 Galerie CORDIER Francfort PARIS 945. Rahmen.

Das Werk ist im offiziellen Online-Werkverzeichnis der Gemälde unter der WVZ.-Nr. WVZ-1955-05 mit dem Titel „o. T. - 1.2.1955“ verzeichnet. Wir danken Herrn Joachim Lissmann, K.O. Götz und Rissa-Stiftung, Niederbreitbach-Wolfenacker, für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:

- Galerie Daniel Cordier, Frankfurt a.M./Paris
- Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg, 263. Auktion, 1986, Lot 319
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen:

- Kestner-Gesellschaft, Hannover 1956 (Etikett)
- Kölnischer Kunstverein, 1957
- Galerie Daniel Cordier, Frankfurt a. M. 1959

Literatur:

- Ströher, Ina: K.O. Götz - Werkverzeichnis in zwei Bänden, Bd. 1, 1937 - 1979, Köln 2014, WVZ.-Nr. 1955-5, Abb.
- Ausst.-Kat. K. O. Götz - K. R. H. Sonderborg, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1956, Kat.-Nr. 18
- Ausst.-Kat. K. O. Götz - K. R. H. Sonderborg, Kölnischer Kunstverein, 1957, Kat.-Nr. 18

€ 60.000 – 80.000
\$ 70.554 – 94.072



Karl Otto Götz bei der Arbeit in seinem
Düsseldorfer Atelier, 1959



Eine Arbeit aus Zeiten des Umbruchs

Als Pionier des deutschen Informel ging Karl Otto Götz in die Geschichte der expressiv-abstrakten Malerei ein. Die internationale Aufmerksamkeit und hohe Wertschätzung seiner Arbeiten durch etablierte Institutionen, renommierte Sammler und Kunsthistoriker beruhen auf seinem unverwechselbaren, dynamischen und zugleich emotional einbindenden Stil, bei dem er formal rationalisierte Konzepte und meditative Gestik vereint.

Die hier vorgestellte Arbeit von 1955 markiert eine entscheidende Phase seiner Entwicklung. In der Zeit unmittelbar nach dem Krieg beginnt seine erste Auseinandersetzung mit der für ihn charakteristischen Rakeltechnik. Dabei mischt er Kleister mit Farbe und trägt diese mithilfe unterschiedlicher Rakel in einem dynamisch-expressiven Malprozess auf die Leinwand auf. Es entstehen kalligrafische Strukturen, die an visuelle Übersetzungen musikalischer Frequenzen oder Bewegungsunschärfen erinnern, wie sie durch Langzeitbelichtungen in der Fotografie entstehen. Assoziationen zu Jackson Pollock oder Willem de Kooning werden bei der kontemplativen Betrachtung seiner Werke nahezu zwangsläufig hervorgerufen. Dies ist kein Zufall, denn Götz begegnet ihren Arbeiten kurz zuvor, 1951, bei der bahnbrechenden Ausstellung „Véhémences confrontées“ während eines seiner zahlreichen Aufenthalte in Paris. Die Ausstellung findet in der Galerie Nina Dausset statt und gilt als Meilenstein der modernen Ausstellungsgeschichte. Konzeptionell weist Götz' Methode Ähnlichkeiten zu den „Allover Paintings“ von Jackson Pollock auf. Beide arbeiten im Sinne des Action Paintings mit körperlich-intensivem, schnellem Farbauftrag, wobei die Leinwände auf dem Boden ausgebreitet werden. Zu seiner Arbeitsweise äußert sich Götz wie folgt: „Ich kann meine Bilder nur malen, indem ich sie so schnell wie möglich male.“ (K.O. Götz zit. nach Althöfer, Heinz (Hrsg.): Informel – Der Anfang nach dem Ende, Museum am Ostwall, Dortmund 1999, S.228.)

Dennoch beruft sich Götz im Gegensatz zu Pollock nicht ausschließlich auf sein Unterbewusstsein. In seinen Arbeiten verbindet er eine bewusste, formale Kontrolle mit einer gestischen Spontaneität.

Ein Meilenstein für die Etablierung seines Oeuvres ist die legendäre Ausstellung „Quadriga“, die 1952 in der Zimmargalerie Franck in Frankfurt a. M. eröffnet. Sie gilt als die erste und bedeutendste Ausstellung des Informel in Deutschland und zeigt Arbeiten von K.O. Götz, Bernard Schultze, Otto Greis und Heinz Kreutz. In den folgenden Jahren bespielt er erste Einzelausstellungen sowie zahlreiche Gruppenausstellungen in Paris, Düsseldorf und den USA. Bereits wenige Jahre nach seinem Durchbruch ist er zudem auf der documenta II in Kassel sowie auf der XXIV. Biennale in Venedig vertreten.

1959 tritt er seine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf an, wo er über zwei Jahrzehnte hinweg maßgeblich an der Entwicklung und Etablierung der Akademie beteiligt ist und Künstler wie Gerhard Richter, Sigmar Polke, Gotthard Graubner und Kuno Gonschior inspiriert. Dort lernt er auch die Künstlerin und seine spätere Ehefrau Karin Martin, bekannt als Rissa, kennen. Sie wird zu einer zentralen Figur seines Schaffens und begleitet die Entstehungsprozesse seiner Arbeiten.

**Ich war auf der
Suche nach dem
Poetischen ohne
Gegenständ-
lichkeit.**

K.O. Götz

Rationale Dynamik

Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen weist das Werk von K.O. Götz bis heute einen unverwechselbaren, ästhetisch wie konzeptionell anspruchsvollen und zugleich hochattraktiven Stil auf. Dies ist vor allem seinem kraftvollen, dynamisch-individuellen Farbauftrag, der Klarheit seiner Kompositionen sowie seiner prägnanten Farbauswahl zu verdanken. Die Arbeit von 1955 greift diese Charakteristika auf und verbindet sie zu einer monumentalen Komposition. Anhand breiter Farbflächen, die sich neben feingliedrigen Farbspritzern und den dazwischen liegenden Leerflächen entfalten, sowie durch den kraftvollen Farbkontrast von Gelb, Orange und einem beinahe schwarz wirkenden Braun intensiviert er das Gefühl von Raum und Dynamik. Gleichzeitig verteilt er die Farbspuren nicht willkürlich über die Fläche, sondern verleiht dem Werk Struktur und Klarheit. Ähnlich wie bei einem kalligrafischen Schriftzeichen unternimmt man den Versuch, die Arbeit zu ergründen, ihre „Schrift“ zu entschlüsseln und die Linienführung nachzuvollziehen. K.O. Götz spricht eine Sprache, die wir verstehen – als Menschen, als Rezipienten, als Bewunderer.

27

KAREL APPEL

1921 AMSTERDAM
2006 ZÜRICH

Bathing Woman. 1962. Öl auf Leinwand.
162 x 130 cm. Signiert unten mittig: appel.
Mehrfach bezeichnet verso: x62-003.
Rahmen.

Provenienz:

- Galerie Ulysses, Wien (Aufkleber)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 60.000 – 80.000
\$ 70.554 – 94.072

- **Spannende, moderne Auseinandersetzung mit dem tradierten, bedeutungsvollem Motiv der Badenden**
- **Attraktives Format in Appels brachialer Formensprache mit besonders ausgeprägtem Gestus**
- **Gemälde des bedeutenden niederländischen Künstlers befinden sich u.a. im Museum of Modern Art, New York, Albertina, Wien, und Rijksmuseum, Amsterdam**

Existenzielle Freiheit und die Auflösung der Form

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

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

Karel Appel und die Badenden

In der hier zum Aufruf kommenden Arbeit greift Appel das in der Kunstgeschichte tradierte Motiv der Badenden auf. Während die Darstellungen der Badenden von Rembrandt über Cézanne bis hin zu den Expressionisten wie Kirchner oft harmonisch und idyllisch wirkten, verleiht Appel dem Sujet eine eruptive Dynamik und emotionale Tiefe. Die unbedeckten Figuren der Frauen in hüfthohem Wasser scheinen weniger als reale Körper, sondern vielmehr als rohe, expressive Formen dargestellt zu sein.

Appel löst die Form auf und setzt sie mit energischen Pinselstrichen in kräftigen Farben neu zusammen, wodurch er einen intensiven, fast archaischen Eindruck von Körperlichkeit erzeugt. Die dargestellte Szene erinnert bei intensiver Betrachtung an einen Ausschnitt aus dem Garten der Lüste (Abb. 1) von Hieronymus Bosch und verweist so auf die vielfältigen kunsthistorischen Einflüsse, die Eingang in Appels Werk gefunden haben. Boschs Werke - so auch das Ende des 15. Jahrhunderts geschaffene monumentale Triptychon - wimmeln vor alptraumhaften Kreaturen. Der Ausschnitt aus dem Garten der Lüste stammt aus der namensgebenden Mitteltafel des Triptychons, in der Mensch, Tier und Fabelwesen friedfertig im Einklang miteinander leben - eine inhaltliche Dimension, die auch Appel immer wieder in seinen Werken aufgreift. Die beiden Badenden - bei Bosch in einer blasenartigen Struktur eingeschlossen - werden von einer Vielzahl von Figuren umringt. Besonders fällt hierbei die rote Sphäre rechts von den Badenden auf, deren Pendant auch in Appels Werk eine raumgreifende Rolle einnimmt. Im Vordergrund zeigt Bosch ein Mischwesen aus Mensch und Miesmuschel und auch bei Appel findet sich an entsprechender Stelle eine undefinierbare Figur, bei deren Darstellung ein verstörender Unterton mitschwingt.

Neben diesen erkennbaren Elementen bleibt jedoch vieles im Unklaren: Die dunklen, fast bedrohlich wirkenden Formen im Hintergrund, die an ein nächtliches Szenario erinnern, eröffnen einen Raum für vielschichtige Interpretationen. Hier zeigt sich Appels charakteristische Unbestimmtheit, die den Betrachter in eine Welt zwischen Traum und Wirklichkeit entführt. Appels Werk zeugt von seiner intensiven Auseinandersetzung mit der modernen Malerei und den inneren Konflikten der menschlichen Existenz. Mit seinen expressiven Linien und Farben, die die Grenzen der Figuration sprengen, fordert er eine tiefe, fast körperliche Reaktion auf seine Bilder heraus und lädt gleichzeitig zu einer kontemplativen Reflexion über die Rolle des Menschen in der Natur ein.



EVENING SALE

28 RICHARD TUTTLE

1941 RAHWAY, NJ/USA

- Aus der begehrtesten Werkreihe des Künstlers
- Poetische Setzung, die das Verhältnis von Raum und farbig gefasster Fläche auslotet
- Frühes Werk, das die Auflockerung minimalistischer Grundsätze zugunsten handwerklicher Improvisation betreibt
- Seit über 50 Jahren im Privatbesitz

Octagon Cloth Piece. 1967. Leinwand, doppelt gesäumt, gewaschen und gefärbt. 148 × 150 cm.

Die Arbeit wird mit wenigen Nägeln direkt an die Wand befestigt.

Provenienz:

- Galerie Rudolf Zwirner, Köln
- Privatsammlung Köln (1969 von Vorheriger erworben)

€ 120.000 – 180.000

\$ 141.108 – 211.662



AUSSTELLUNG
RICHARD TUTTLE
DIA ART
FOUNDATION,
DIA BEACON, NY
AB 31.7.2026



EVENING SALE

Subjektive Sensibilität statt objektiver Minimalismus

Das Werk von Richard Tuttle besetzt vielfache Ausdruckformen wie Skulptur, Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, sowie Installation und Möbel. Im Gegensatz zu dieser medialen Vielfalt steht Tuttles konzentrierte und disziplinierte Arbeitsweise, die der einflussreiche Ausstellungsmacher Harald Szeemann einst „postminimalistisch“ nannte. Durch dessen legendäre Schau „When Attitudes Become Form“ (1969) wurde das Werk des US-amerikanischen Künstlers in Europa bekannt. Tuttle stammt aus bescheidenen Verhältnissen und versteht die Kunst schon früh als existenzielle Notwendigkeit. Seit Studienzeiten und bis zu ihrem Tod unterhält er eine wichtige Freundschaft mit der Grande Dame asketisch-abstrakter Malerei, Agnes Martin.

In Anlehnung an die Minimal Art betreibt er zunächst eine radikale Reduktion der Gestaltungselemente durch den Einsatz einfacher Formen und der Verwendung vorgefundener Materialien. Während jedoch die Minimalisten nach größtmöglicher Objektivität und künstlerischer Neutralität streben, sucht Tuttle den individuellen, poetischen Zugang zu den Gegebenheiten Linie, Oberfläche, Farbe, Raum und Rahmen. Jenseits rationaler Determiniertheit beginnt er mit subjektiver Sensibilität die ästhetischen Möglichkeiten von Material und Form im Raum – losgelöst von historischer Tradition – zu erforschen. Er verwendet Sperrholz, Draht, Papier, Klebeband, Schnur und Stoff, wobei seinen Werken aufgrund von „fehlerhaften“ Stellen wie Kerben und Absplitterungen oft eine Verletzlichkeit eingeschrieben ist. „Ich liebe Materialien und auf der anderen Seite interessieren sie mich überhaupt nicht. Sie sind Hilfsmittel, um zu einem guten Bild zu gelangen.“ (Richard Tuttle zit. nach Art21 „Extended Play“ (2016) www.youtube.com/watch?v=th8cd8gwjUg)

Die Freiheit der Flüchtigkeit/ Offene Prozesse

Tuttle begreift Flüchtigkeit als Freiheit, sich von den klassischen Idealen der Dauerhaftigkeit und Endgültigkeit, die dem vollkommenen Kunstwerk anhaften, zu lösen. Überhaupt beansprucht Tuttle die Unabhängigkeit von konventionellem und kanonischem Wissen zugunsten einer eigenständigen, auf individuellen Empfindungen basierenden Wahrnehmung der Weltwirklichkeit. In oft beiläufig entstandenen Werken, die nur für den Moment zu existieren scheinen, betont er unter Hinzunahme eklektischer Zutaten das handwerklich improvisierte und unterläuft spielerisch die Grenzen zwischen Zeichnung, Malerei, Skulptur.



Richard Tuttle beim Installieren eines Werks, 1997 im Kunsthaus Zug

So erscheinen lose Liniengefüge aus Draht als flüchtige Spuren des künstlerischen Prozesses im Raum. Erste, zwischen 1963 und 1965 entstandene skulpturale Miniaturen basieren auf einfachen Konstruktionsprinzipien: Durch das Schlitzeln, Falten und Schneiden verwandelt Tuttle ein Blatt Papier in kleine Würfel, die mit zeichenhaften Aussparungen versehen sind. Von Anfang an erweisen sich die Werke von Tuttle als Zeugnisse ihrer eigenen Entstehung. Jede sparsame Geste, jeder Eingriff in das Material bleibt in der geschaffenen Form offen sichtbar.

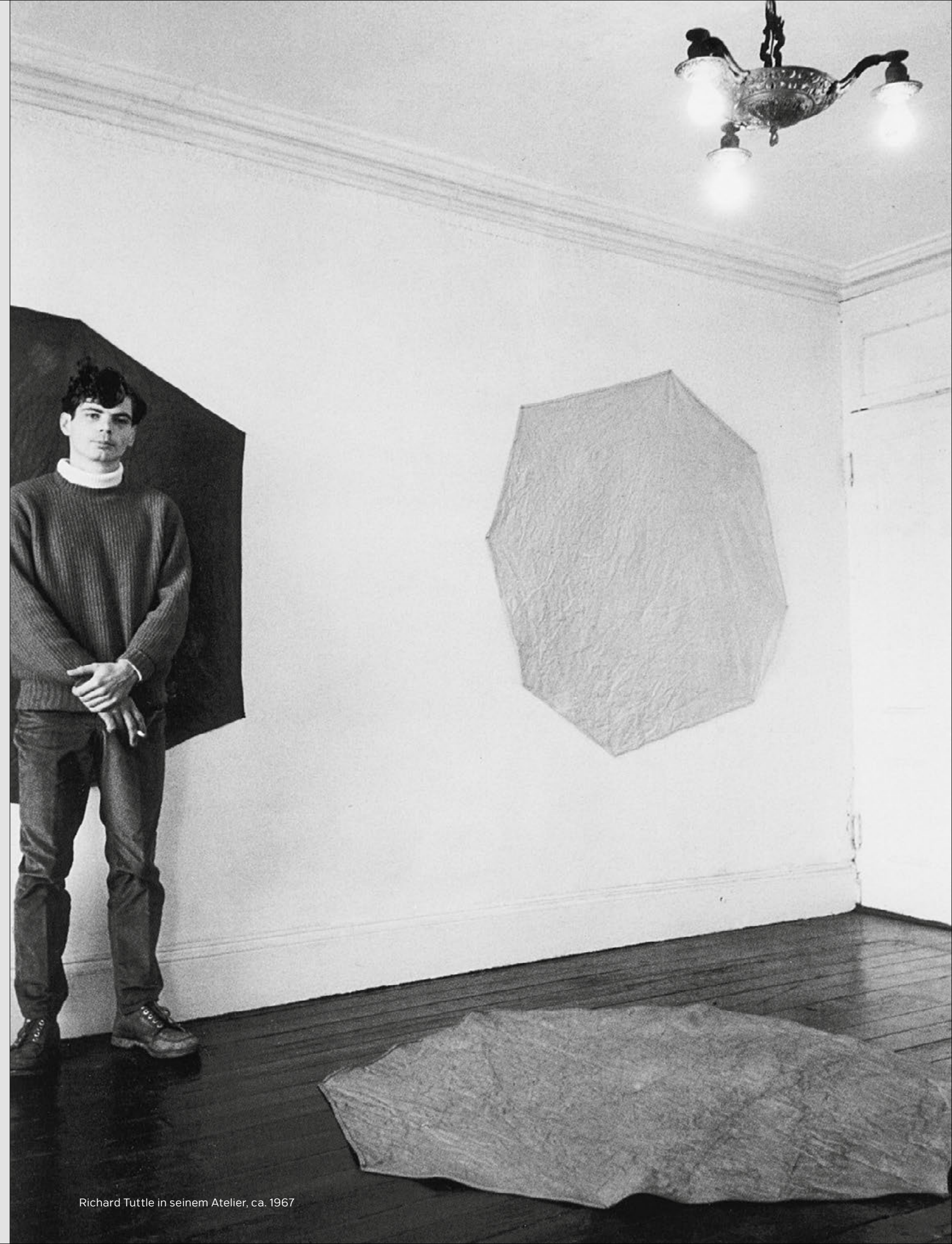
Locker gespanntes Oktagon

1967 fertigt Tuttle eine Reihe von Stoffobjekten. Ausgehend von Formvorlagen aus zart aquarelliertem Papier schneidet er die Leinwand in unregelmäßige, nur grob an Oktagonen angelehnte Stücke.

Den zusammengeballten Stoff taucht er in ein Becken, das mit einem herkömmlichen Haushaltsfärbemittel in unterschiedlichen Farbtönen gefüllt sind. Nachdem er getrocknet und lediglich von Hand glattgestrichen ist, zeichnen sich Falten und unregelmäßige Farbverläufe ab. Die Stoffobjekte befestigt Tuttle mit nur wenigen Nägeln lose an die Wand oder breitet sie auf dem Boden aus. Das schlaff durchhängende und knittrige Gewebe steht im Gegensatz zu den straff gespannten Leinwänden der Malerei, zudem können sich Tuttles „Shaped Canvases“ aufgrund der Technik des Färbens nicht als Gemälde behaupten.

Gleichzeitig widersetzt sich die Beiläufigkeit ihrer Handhabung, die Unbestimmtheit ihrer Platzierung und Ausrichtung im Raum einer fassbaren skulpturalen Präsenz. Übrig bleiben hybride Formen voller Leichtigkeit und Durchlässigkeit, die wie spontane Vorschläge im Raum wirken.

Bettina Haiss



Richard Tuttle in seinem Atelier, ca. 1967

29

JOHN CHAMBER- LAIN

1927 ROCHESTER, IN/USA
2011 NEW YORK

Ohne Titel. 1973. Acryl und Polyesterharz
auf Aluminium. 65 × 180 × 140 cm.

Aufgrund der hohen Formbarkeit des
Materials haben einige der Skulpturen
Chamberlains ihre ursprüngliche
Form verloren, wodurch sich ihre
Abmessungen verändert haben.

- **Charakteristische geknautschte Aluminiumarbeit, die die einzigartige Bildsprache Chamberlains verkörpert**
- **Skulpturen des Künstlers in dem Format sind sehr selten auf dem deutschen Auktionsmarkt**
- **Chamberlain zählt zu den zentralen Positionen der internationalen Künstleravantgarde**
- **Werk mit hohem Wiedererkennungswert**

Provenienz:

- Privatsammlung (vermutlich Sammlung Richard Librizzi)
- Allan Stone Gallery, New York
- Privatsammlung (von Vorheriger durch Erbfolge)
- Privatsammlung New York (2022 von Vorheriger erworben)
- Heritage Auction's, Dallas, 8141. Auktion, 14.11.2023, Lot 77034
- Privatsammlung Norddeutschland

Literatur:

- Sylvester, Julie: John Chamberlain: A Catalogue Raisonné of the Sculpture 1954-1985, New York 1986, WVZ.- Nr. 456, S. 129 (hier mit abweichenden Maßen)

€ 70.000 – 90.000

\$ 82.313 – 105.831

AUSSTELLUNG
JOHN CHAMBERLAIN
DIA ART
FOUNDATION,
DIA BEACON, NY
AB 13.6.2026



EVENING SALE



Stilprägende Einflüsse

John Angus Chamberlain wird am 16. April 1927 in Rochester, Indiana, geboren und wächst bei seiner Großmutter in Chicago auf. Nach seinem Dienst in der US-Marine zwischen 1943 und 1946 arbeitet er zunächst als Friseur, bis er sich 1955 im Black Mountain College in North Carolina einschreibt. Hier begegnet er verschiedenen Intellektuellen, wie beispielsweise den Dichtern Charles Olson, Robert Duncan und Robert Creeley, die sein ästhetisches Denken nachhaltig prägen. Inspiriert von Willem de Kooning und Franz Kline entwickelt er rasch eine einzigartige Bildsprache, die sich dem abstrakten Expressionismus zuordnen lässt:

Seit den 1950er Jahren arbeitet er mit gefundenen, bemalten Blechteilen, häufig von Automobilen, die er zu amorphen Objekten knautscht, faltet und zusammenschweißt. 1971 wird ihm eine erste große Retrospektive im Solomon R. Guggenheim Museum in New York gewidmet. 1986 folgt eine weitere im Museum of Contemporary Art in Los Angeles. Chamberlain stirbt 2011 und hinterlässt ein umfassendes Werk aus Skulptur, Malerei, Fotografie und Film.

Das Spiel der Kontraste

Das vorliegende Werk von 1973 gehört einer Phase an, in der Chamberlain sich vorübergehend vollständig von der Verwendung von Autoteilen löst und sich anderen industriellen Materialien zuwendet. Dennoch bleibt die formale Handschrift unverwechselbar:

Das Werk besteht aus Aluminium, das mit Acryl und Polyesterharz lackiert und zu einem ovalen Objekt mithilfe einer Schrottpresse komprimiert wurde. Die Oberfläche dominiert ein metallisches Silber, aus dem vereinzelt intensive Farbakzente hervorblitzen. Ein leuchtendes Orange tritt an mehreren Stellen deutlich hervor, während Grün, Gelb und Blau erst bei genauerer Betrachtung auffallen. Das Material ist nicht zu einer einheitlichen, eng gepressten Kugel zusammengedrückt, sondern offenbart an vielen Stellen Zwischenräume, die den Blick ins Innenleben des Werkes gewähren und die Vielschichtigkeit des Materials sichtbar machen.

Was vor der Bearbeitung genormte Metallflächen sind, wird durch Chamberlains Eingriff zu lebendigen, einzigartigen Gebilden. Schrammen, Unebenheiten und Bestoßungen zerstören das Material nicht, sie machen erst die vielfältigen Eigenschaften sichtbar. Die Eigenwilligkeit und Komplexität des Aluminiums macht sich bis heute bei dem Werk bemerkbar: Seit seiner Entstehung 1973 besteht es weiterhin in einem Zustand der Transformation, wodurch sich Maße und Form leicht verändert haben. Mit der Erhöhung industrieller Materialien zur Kunst verschiebt Chamberlain nicht nur die Grenzen von Kunst und Alltag, er ebnet damit zugleich den Weg für die Pop Art. Gleichzeitig stört er die Ordnung, indem er dem Material seine eigentliche Bestimmung entzieht, wodurch ein anarchisches Moment im Sinne der Dadaisten entsteht.

Chamberlains zentrales Interesse gilt der Erforschung der Möglichkeiten von Volumen und Struktur.

Chamberlains zentrales Interesse gilt der Erforschung der Möglichkeiten von Volumen und Struktur. Die Beschaffenheit von Stoffen fasziniert Kunstschaffende seit der Antike. Chamberlain steht damit in der Tradition prominenter Künstler wie beispielsweise Leonardo da Vinci, die ebenfalls intensiv mit Perspektive, und Licht- und Schattenwirkung experimentierten. Das Faszinierende des vorliegenden Werkes liegt auch in seinem physischen Paradox: Es erscheint durch seine Größe und Kompaktheit äußerst schwer und massiv, überrascht aber durch sein vergleichsweise leichtes Gewicht. Innerhalb dieser Kontraste liegt der Reiz des Werks: Es ist zugleich chaotisch und geplant, dicht und offen, zerstörerisch und doch schöpferisch. Um es mit den Worten von Chamberlains Freund und Wegbegleiter Donald Judd zusammenzufassen: „Chamberlains Skulptur ist gleichzeitig turbulent, leidenschaftlich, „cool“ und hart.“ (Donald Judd zit. nach Art International, No. 10, Januar 1964, S. 38-39)

Sophie Ballermann

30 NAM JUNE PAIK

1932 SEOUL
2006 MIAMI BEACH/FLORIDA

- **Bedeutendes Werk des Pioniers der Videokunst**
- **Persönlicher Schrein in Gedenken an den Künstlerfreund Joseph Beuys**
- **Hochästhetische Vereinigung unterschiedlicher Medien und kultureller Kontexte**

From Seoul to Budapest. 1988/1991.
Video-Installation in Holzkiste mit neun
Bildschirmen, Leuchtkasten mit Fotos,
Bronzehirsch auf Stein und Hut aus
Drahtnetz. Bildschirme je 20,5 x 7 cm.
Holzkiste 90 x 153 x 38 cm.

Die in der Installation verwendete Bronze
auf dem Stein ist der Prototyp zu einer
bereits 1988 entstandenen Edition des
Künstlers.

Das Video wurde von Jean Paul
Fargier in Zusammenarbeit mit dem
französischen Sender Canal Plus 1990
produziert.

Das Werk ist voll funktionsfähig.

Provenienz:

- Basler Kunstverein
- Privatsammlung Köln (1991 von
Vorherigem erworben)

Ausstellungen:

- Kunsthalle Basel, 1991
- Wilhelm-Lehmbruck-Museum,
Duisburg 2002

Literatur:

- Ausst.-Kat. Fluxus und Videoskulptur,
Wilhelm-Lehmbruck-Museum,
Duisburg 2002, Kat.-Nr. 49, S. 132

€ 60.000 – 80.000

\$ 70.554 – 94.072





Klassik und Krach

Der Komponist und bildende Künstler Nam June Paik gilt als Begründer der Video- und Medienkunst. Nachdem er in Tokio Philosophie, Musik- und Kunstwissenschaft studiert, zieht Paik 1956 nach Westdeutschland und wendet sich in München und Freiburg zunehmend der experimentellen Musik zu. Zwischen 1958 und 1963 arbeitet Paik zusammen mit Karlheinz Stockhausen im WDR-Studio für Elektronische Musik in Köln. Die Begegnung mit dem US-amerikanischen Komponisten John Cage in Darmstadt 1958 wird zum Schlüsselerlebnis. Paik entwickelt daraufhin das Konzept seiner Aktionsmusik und schließt sich 1962 der Fluxus-Bewegung an. Mit seinen Performances schockiert er sein Publikum, da er den klassischen Kanon mit avantgardistischen Ausdruckweisen aufbricht, etwa durch den Einsatz von technisch manipulierten Fernsehgeräten neben präparierten Klavieren und lärmenden Klangobjekten. Das Fernsehen wird zu Paiks bevorzugtem Medium und bestimmt die technische Ausrichtung seines weiteren Schaffens, aus dem eine elektronische Malerei sowie die „TV-Objekte“ und „TV-Skulpturen“ hervorgehen. 1961 markiert den Anfang der über 25 Jahre andauernden Freundschaft mit Joseph Beuys. Im Mittelpunkt der zahlreichen gemeinsamen Auftritte steht die Überwindung der Grenzen zwischen Kulturen und Kunstformen und die Herstellung einer Verbindung zwischen westlicher und östlicher Philosophie.

Koreanische Familie und künstlerische Verwandtschaft

Das vorliegende Werk „From Seoul to Budapest“ von 1991 steht im Zeichen der symbolischen und spirituellen Verbundenheit der Künstler. Sie steht in direktem Bezug zu Paiks Performance „A Pas de Loup: de Seoul a Budapest“, die er 1990 im Hinterhof der Gallery Hyundai in Seoul als Gedenkfeier für den 1986 verstorbenen Joseph Beuys aufgeführt hat. Grundlage für seine Handlungen bildet ein traditionell koreanisches schamanistisches Ritual, mit dem die Seelen der Toten ins Jenseits geleitet werden sollten. Paik verquickt seine spirituelle Rolle als Vermittler zwischen den Welten mit seiner biografischen Reise von Korea nach Europa und der Beziehung zu Beuys.

Die beiden im Werktitel genannten Städte führen Vergangenheit und Zukunft zusammen. Während Seoul die Herkunft Paiks symbolisiert, verweist Budapest auf den – über den Tod hinausgehenden – Fortbestand der geistigen Freundschaft der Künstler und das geplante Vorhaben, in dieser osteuropäischen Stadt gemeinsam aufzutreten.

Die Video-Installation enthält verschiedenartiges Bildmaterial. Auf neun Monitoren erscheinen Bilder aus filmischen Aufzeichnungen des 1984 in Tokio aufgeführten Piano Duets von Beuys und Paik „Coyote III“ im Wechsel mit einem Paar in traditioneller koreanischer Kleidung. Zwischen den Monitorreihen präsentiert ein Leuchtkasten eine Sequenz historischer Fotografien aus Korea – darunter auch persönliche Aufnahmen von Paiks Familie und Werbematerial für die Textilfabrik in ihrem Besitz von 1929. Auf einem Gruppenbild aus den 1930er Jahren erscheint Paik als Kleinkind neben seinen Eltern. Eine Porträtaufnahme von 1920 zeigt Paiks Großvater Paik Yun-su. Während die untere Reihe mit vier Bildschirmen lückenlos ist, wird die obere Reihe von einem offenen Fach durchbrochen, in dem sich die Kleinplastik eines röhrenden Hirsches – Inbegriff deutscher Folklore – auf einem Felsvorsprung befindet. Auf dem umgebenden Holzkasten liegt ein Drahtnetzhut als charakteristisches Merkmal und emblematischer Stellvertreter von Beuys. 1984 war Paik erstmals nach seiner Flucht vor dem Koreakrieg in sein Heimatland zurückgekehrt. Die Beschäftigung mit seinem Ursprung eröffnet eine Werkphase der stillen Introspektion und Trauer, die bis zu seinem Tod anhalten sollte. In der Zusammenführung biografischer und künstlerischer Beziehungen erweist sich auch dieses Werk als zutiefst persönlicher Schrein, in dem Paik zugleich seine Ahnen würdigt und an den Weggefährten Beuys erinnert.

Bettina Haiss

31 ISA GENZKEN

1948 BAD OLDESLOE

- **Wichtiges, konzeptuelles Werk aus einer ihrer gefragten Werkreihen**
- **Eindrucksvolles Beispiel für Genzkens innovative Technik zwischen Abdruckverfahren, Raumbezug und konzeptueller Bildfindung**
- **Die Neue Nationalgalerie in Berlin widmete der Künstlerin 2023 eine international beachtete Retrospektive**
- **Genzken wird von namhaften internationalen Galerien vertreten, u.a. David Zwirner, London/ New York, Hauser & Wirth, Zürich/London/New York, und Galerie Buchholz, Köln/New York**

Basic Research. 1989. Öl auf Leinwand.
75 × 90 cm. Signiert und datiert verso
oben rechts: Isa Genzken 1989.

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Künstlerin unter der Nummer 1132 aufgenommen. Wir danken der Galerie Buchholz, Köln, für die freundliche, wissenschaftliche Unterstützung.

Provenienz:

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(um 1994 direkt von der Künstlerin,
durch Schenkung)

€ 35.000 – 55.000

\$ 41.156 – 64.674

Zwischen Minimalismus, Konzeptkunst und kritischer Reflexion

Isa Genzken zählt zu den prägenden Künstlerinnen der Gegenwart und hat seit den 1970er Jahren ein ebenso vielseitiges wie einflussreiches Oeuvre entwickelt. Nach Studien in Hamburg, Berlin und an der Kunstakademie Düsseldorf, wo sie Meisterschülerin von – ihrem späteren Ehemann (von 1982–1993) – Gerhard Richter ist, etabliert sie sich früh international. Bereits 1982 ist sie auf der documenta 7 vertreten und nimmt in den Folgejahren wiederholt an dieser bedeutenden Ausstellung teil. 2007 gestaltet sie den deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig. Bedeutende Retrospektiven, unter anderem im Museum Ludwig und im Museum of Modern Art, unterstreichen ihre kunsthistorische Relevanz. Genzkens Werk umfasst Skulptur, Installation, Malerei und Fotografie und kreist um Themen wie urbane Realität, Architektur, Konsum und Wahrnehmung. Charakteristisch ist die Verbindung analytischer Konzepte mit experimentellen Verfahren, wodurch sie zwischen Minimalismus, Konzeptkunst und einer kritischen Reflexion gesellschaftlicher Wirklichkeit verortet werden kann.

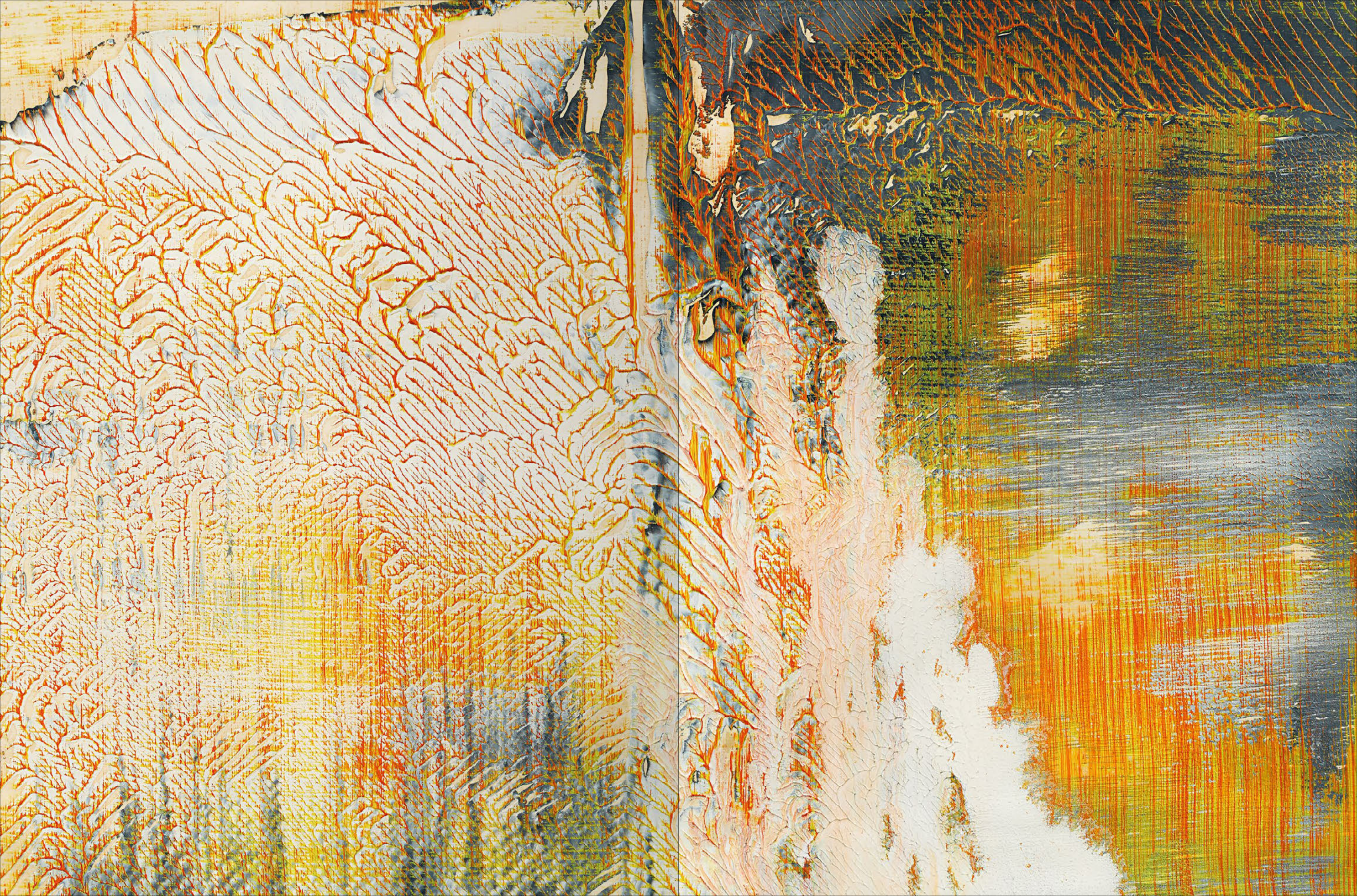
„Grundlagen“-Forschung

Das hier angebotene Gemälde gehört zu Isa Genzkens Werkreihe „Basic Research“, die zwischen 1988 und 1992 entsteht. „Basic Research“ könnte man mit Grundlagenforschung oder der Suche nach dem Ursprünglichen übersetzen.

Die Arbeit zeigt eine dichte, reliefartige Oberfläche in erdigen Braun- und Ockertönen. Die abstrakten Strukturen geben uns zunächst Rätsel auf – schauen wir auf einen Landstrich aus weiter Höhe oder vielleicht doch auf ein Gebilde, das man nur durch das Mikroskop erkennen kann? Die Künstlerin scheint uns eine Grundlagenforschung des Makro- und Mikrokosmos vorzuführen.

Die Herstellungsweise des Werks verrät uns mehr zum Inhalt: Für die Malereien aus dieser Serie legt die Künstlerin die Leinwände auf den Boden ihres Ateliers, um diesen in einer Art Frottage auf dem Bildträger abzudrücken. Durch Rakeln der Ölfarbe überträgt sie die Struktur des Bodens auf die Leinwand. „Grundlagen“-Forschung wird hier also einerseits wörtlich genommen. Andererseits manifestiert sich das Atelier, der Raum, in dem die Werke entstehen, direkt auf der Leinwand. Somit handelt es sich hier ebenfalls um eine Analyse des Ursprungsortes. Obwohl „Basic Research“ uns als ein abstraktes Gemälde erscheint, zeigt es doch vielmehr einen Abdruck der Realität sowie die Verknüpfung von Raum (dem Atelier) und Fläche (dem Bild). Das Interesse der Künstlerin für fotografische und bildhauerische Techniken ist damit im Werk immanent. Denn ebenso wie die Frottage sind beide auch Abdruck-Verfahren – die analoge Fotografie entsteht durch ein Abbild der Realität und die Plastik durch einen Abguss. So bündelt Isa Genzken auf einfache und gleichsam komplexe Weise in dieser Arbeit ihre zentralen künstlerischen Anliegen. (Vgl. Schneider, Christiane M.: Basic Research, in: Ausst.-Kat. Isa Genzken – Sesam, Öffne Dich!, Whitechapel Art Gallery London/ Museum Ludwig Köln 2009, S.66ff)





32 GERHARD RICHTER

1932 DRESDEN

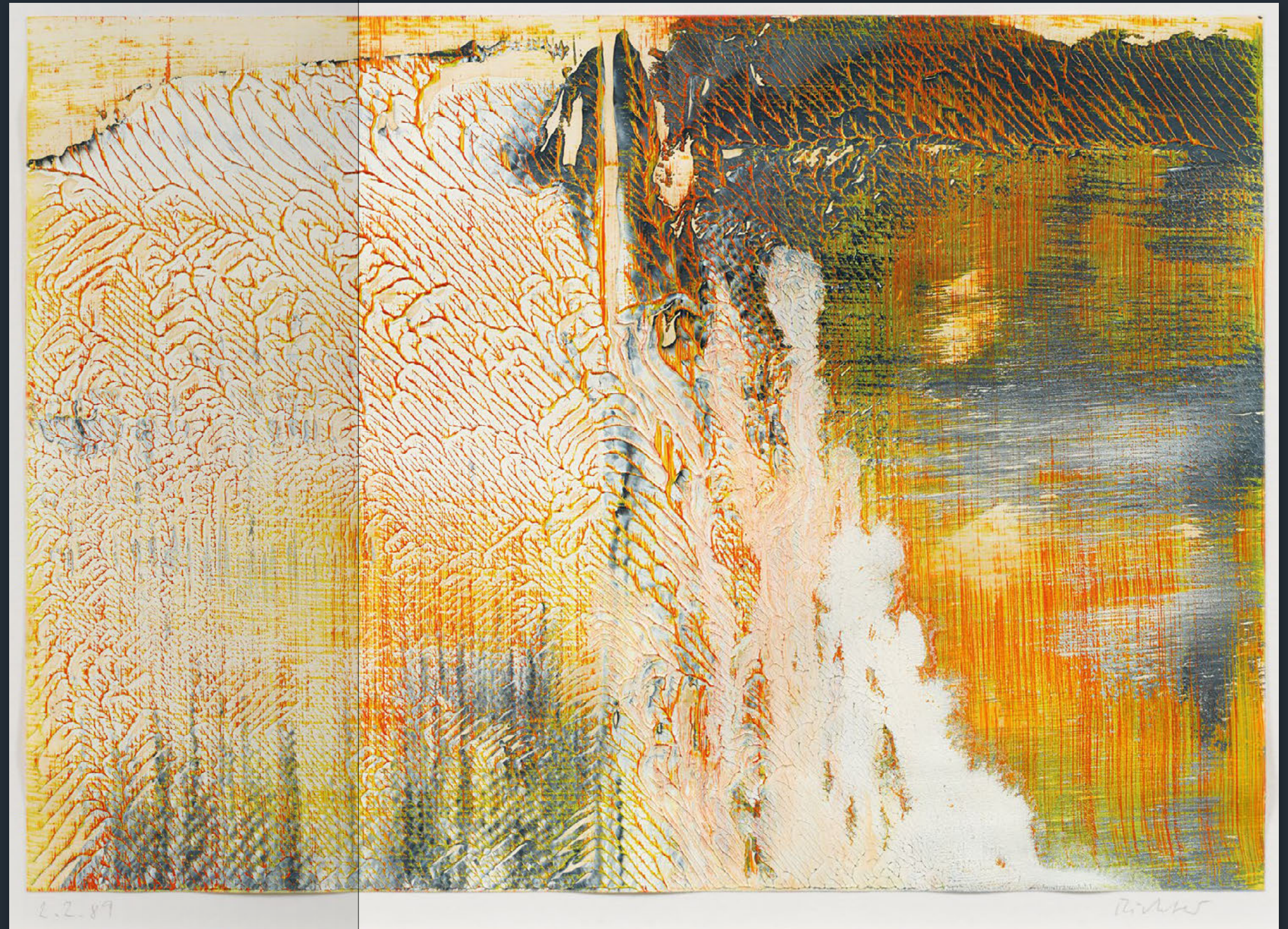
- Eine kostbare Preziose in feiner, nuancierter Palette
- Das Bild markiert einen Neuanfang abstrakter Malerei nach Beendigung des bekannten Stammheim-Zyklus
- Die abstrakten Arbeiten dieser Zeit zählen zu den international gefragtesten Werken des Künstlers

2.2.89. 1989. Öl auf Papier. Auf Karton montiert. 21×29,5cm. Datiert und signiert auf dem Unterlagekarton unterhalb des Blattes: 2.2.89 Richter. Zweifach datiert und signiert verso auf dem Unterlagekarton mittig: 2.2.89 2.2.89 Richter. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

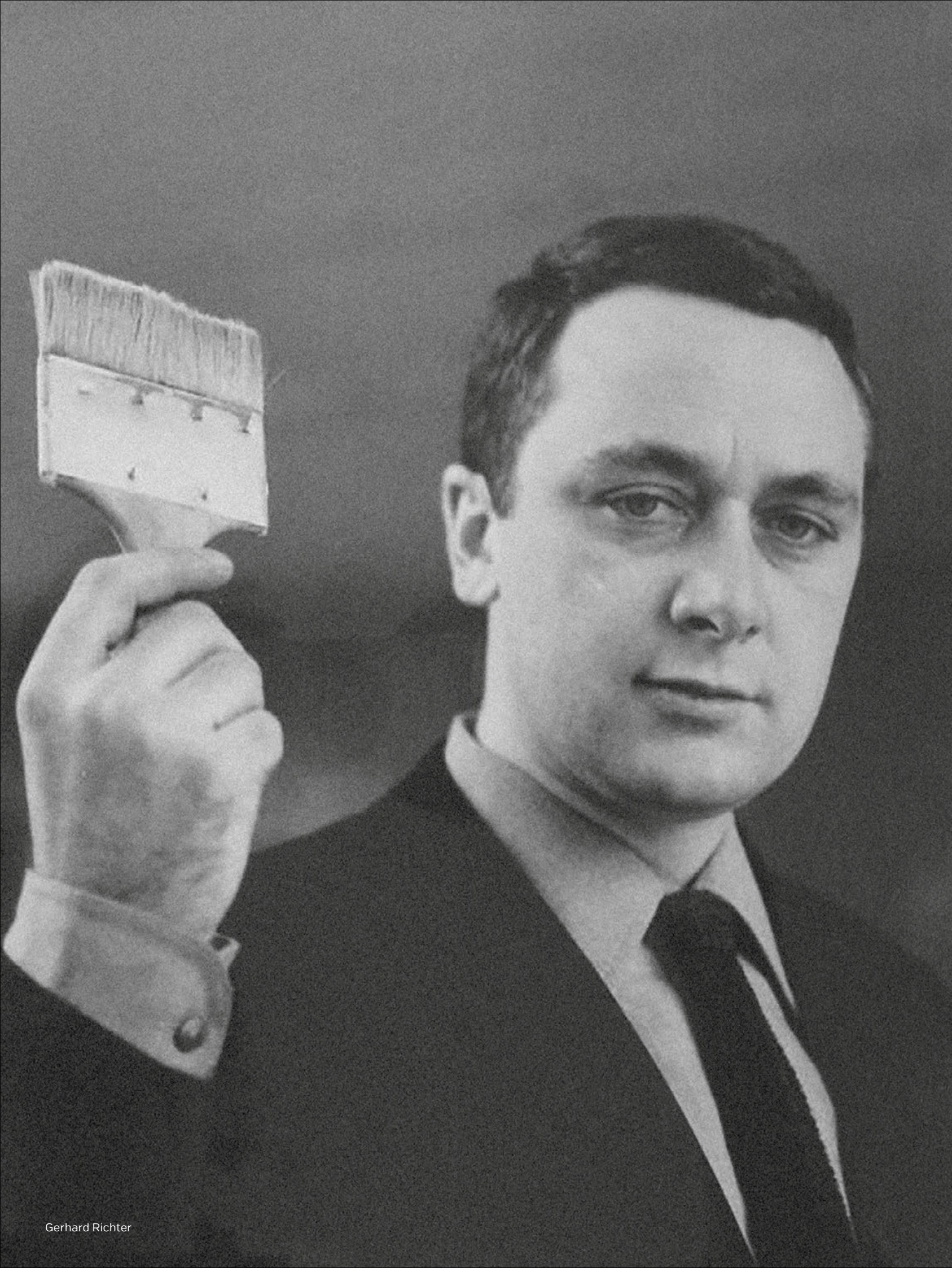
Dem Werk liegt ein Gutachten mit Bestätigung der Echtheit von Dr. Dietmar Elger, Gerhard Richter Archiv Dresden, vom 12.3.2025 vor.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 100.000 – 150.000
\$ 117.590 – 176.385



EVENING SALE



Gerhard Richter

Biografische Wegmarken und künstlerische Position

Seit mehr als sieben Jahrzehnten malt Gerhard Richter, und sein Werk hat bis heute nichts an Aktualität und ästhetischer Prägnanz eingebüßt. Mit leichter Hand bewegt er sich zwischen den Stilen, wechselt von Figuration zur Abstraktion, von fotografischer Vorlage zu freier künstlerischer Gestaltung, von grauer Monochromie zu opulenter Farbigkeit.

Geboren 1932 in Dresden und aufgewachsen in der Oberlausitz, wird Richter zunächst in Zittau zum Schriften-, Bühnen- und Werbemaler ausgebildet und arbeitet als Assistent am dortigen Stadttheater. Es folgt ein Studium an der Hochschule für Bildende Künste Dresden mit Schwerpunkt Wandmalerei, aus dem erste Auftragsarbeiten hervorgehen. Das ‚zweite Leben‘ des Künstlers beginnt mit der Übersiedlung nach Westdeutschland kurz vor dem Mauerbau 1961. An der Kunstakademie Düsseldorf setzt er sein Studium bei Karl Otto Götz fort und erlangt bereits in den 1960er Jahren mit seinen fotobasierten Gemälden überregionale Aufmerksamkeit. Von 1971 bis 1993 wirkt er als Professor für Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf. Konfrontiert ihn seine Ausbildung in der DDR noch mit den Prämissen des Sozialistischen Realismus, so eröffnet ihm der Westen den Zugang zu einer von Abstraktion, Fluxus und erweiterten Kunstbegriffen geprägten Szene. Richters eigene Positionsfindung vollzieht sich dabei mit bemerkenswerter Souveränität über alle Stilgrenzen hinweg.

Der Stammheim-Zyklus als Wendepunkt und Neuanfang

Die Entstehung der hier vorliegenden Arbeit datiert der Künstler präzise auf den 2. Februar 1989. Dieses Datum ist von besonderer Bedeutung, entsteht das Werk doch unmittelbar nach der Vollendung des Zyklus „18. Oktober 1977“, mit dem sich Richter von März bis November 1988 intensiv mit den Todesumständen der RAF-Mitglieder in der Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim auseinandergesetzt hat. Der Stammheim-Zyklus markiert eine tiefgreifende Zäsur in Richters Oeuvre, und vor diesem Hintergrund fällt es ihm, wie er selbst betont, zunächst nicht leicht, zur abstrakten Malerei zurückzukehren. Für eine gewisse Zeit weicht die spektakuläre Farbigkeit seines Schaffens einer zurückgenommenen, bisweilen melancholisch anmutenden Tonigkeit – eine Stimmung, die auch unser Werk prägt.

Ein Bild von durchleuchteter Farbigkeit

Ein nuancenreiches Spektrum warmer Gelb- und Goldtöne breitet sich in subtilen Abstufungen über die Oberfläche aus und verleiht dem kleinformatischen Werk eine innere Leuchtkraft. Lineare Strukturen verbinden sich mit weich verlaufenden Farbbahnen, die den Bildgrund wie ein geheimnisvoller Schleier überziehen. Der illusionistische Farbraum verliert an Bedeutung; die Bildebene wird als offenes, flächiges Geschehen erfahrbar. Das Unbestimmte der Form, das nur Angedeutete prägt die schwerelose Wirkung des Bildes: Formen tauchen auf, entziehen sich wieder und lösen sich im malerischen Prozess in eine poetische, vom Zufall bestimmte Flüchtigkeit auf.
Doris Hansmann

Wenn ich längere Zeit nichts gemacht habe, fange ich immer klein an, auf Papier. [...] Zeichnen oder Malen auf Papier ist impulsiver, als auf Leinwand zu malen. [...] Man kann es weniger kontrollieren, und das macht die Arbeit intimer, sie steht meinem Gefühl näher.

Gerhard Richter

33

ANDRÉ BUTZER

1973 STUTTGART

- **André Butzer ist einer der international anerkanntesten und gefragtesten deutschen Künstler seiner Generation**
- **Frühe Arbeit in gewohnt expressiver Malweise mit hohem Wiedererkennungswert**
- **Butzer nennt seine Kunst selbst „Science Fiction Expressionismus“**

„Das große Mädchen“. 2002. Öl auf Leinwand. 250 × 201 cm. Signiert unten rechts: A. Butzer. Verso unten links signiert und datiert: A. Butzer '02. Verso mittig betitelt: „Das große Mädchen“ (März). Hier zudem mit Richtungspfeil versehen.

Provenienz:

- Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen:

- Kölnischer Kunstverein, 2002

Literatur:

- Holzwarth, Hans Werner: André Butzer, Köln 2021, Nr. 52, Abb.

- Auss.-Kat. Offene Haare, offene Pferde: Amerikanische Kunst 1933–45, Kölnischer Kunstverein, 2002, S. 3, Abb.

€ 70.000 – 100.000

\$ 82.313 – 117.590



EVENING SALE



Werdegang und Vorbilder

André Butzer, 1973 in Stuttgart geboren, gilt als einer der bedeutendsten Gegenwartsmaler unserer Zeit. Nach kurzen Studienaufenthalten an der Merz-Akademie in Stuttgart und der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, gründet er 1996 mit Jonathan Meese und anderen die autonome Künstlergruppe „Akademie ISOTROP“ (1996–2000), die zugleich als experimentelles Lehrinstitut fungiert. Mit Björn Dahlem gründet er 2001 das „Institut für SDI-Traumforschung“ in Berlin. Früh prägend sind für Butzer insbesondere die Arbeiten von Asger Jorn, über die er zur Malerei findet und die zeitlebens im Zentrum seines umfangreichen Werks steht. Aber auch Walt Disney, Henri Matisse, Friedrich Hölderlin und Henry Ford dienen Butzer als Vorbilder. Seine Werke werden bis heute nicht nur in Deutschland, sondern weltweit in Ausstellungen gezeigt. Die Galerie Max Hetzler, die den Künstler vertritt, hat Anfang des Jahres in Berlin eine große Einzelausstellung mit neuen Arbeiten des Künstlers präsentiert.

Science-Fiction-Expressionismus – das Ausloten der Grenze zwischen Figuration und Abstraktion

In seinen frühen großformatigen Werken verbindet er den europäischen Expressionismus mit der amerikanischen Nachkriegskunst – er selbst spricht vom sogenannten „Science-Fiction-Expressionismus“. Damit meint Butzer „(...) eine malerische Praxis und Bildwelt, die Vergangenheit und Zukunft vermengt und so durch eine weltliche Hölle in den Farbhimmel führt.“ (Vgl. Kikol, Larissa: André Butzer. Malerei ist ein Friedhof, also eine sehr zukünftige Angelegenheit, in: Kunstforum International, Bd. 263, 2019) Es sind ausdrucksstarke, naiv-groteske Kompositionen, in denen sich Elemente aus Comic- und Popkultur mit Alltags- und Geschichtsbezügen verbinden. Figürliche und abstrakte Motive verbinden sich miteinander. So entwickelt André Butzer eine ganz eigenständige Bildsprache: Er untersucht die Auflösung der Figur, die Deformation und Typisierung und lotet die Grenze zwischen Figuration und Abstraktion aus. Der menschliche Körper dient dem Maler dabei als Inspiration für eine ganz eigene Figurenwelt.

Einzigartige Materialität der Farbe in den frühen Arbeiten von Butzer

Das hier angebotene überlebensgroße Gemälde von Butzer zeigt die Darstellung einer stehenden Frau in kräftigen, ausdrucksstarken Farben, die das gesamte Bildformat einnimmt. Im Halbprofil angedeutet, hebt sie scheinbar tanzend, schwingend die Arme. Die Hand des rechten Arms scheint dem Betrachter zuzuwinken, der linke Arm hingegen gleicht einer Phallusdarstellung. Nase, Mund und Augen sind in schwarz skizziert. Bekleidet mit einem gemusterten Kleid in unterschiedlichen Farben, sticht die Brustpartie durch ein Knäuel an starken Strichen hervor. Das hier angebotene Werk zeichnet sich vor allem durch den für Butzer charakteristischen dynamischen und expressiven Pinselduktus aus – Pinselspuren bleiben sichtbar, der Auftrag ist meist flächig und Volumen entsteht vor allem durch die starken Kontraste und Konturen. Dieser Duktus betont Materialität und Körperlichkeit der Farbe, nicht ihre dekorative Wirkung. Durch jenen pastosen Farbauftrag, die sichtbaren Pinselbewegungen und expressiven Konturen, die sich zwischen cartoonhafter Figuration und expressionistischer Bildsprache bewegen, handelt es sich bei diesem herausragenden Werk um eine typische Arbeit der frühen 2000er Jahre.

Ikonische Motive im Werk von André Butzer

Neben der „Katze“, dem „Friedens-Siemens“ (einem freundlichen Kopf-Wesen), dem „Schandenmensch“ (einer Verbindung von Edvard Munchs „Der Schrei“ und dem Totenkopf der SS) ist die „Frau“ eines seiner ikonischen Motive, das seit 2002 im Zentrum seiner Arbeit steht. Der eher unauffällige Titel „Das große Mädchen“ steht im Kontrast zur schnellen, skizzenhaften Malweise und der grotesken Darstellung der Figur. Dadurch wird der Betrachter irritiert, und eine klare, eindeutige Interpretation des Werks wird bewusst verhindert.

34
**WOLFGANG
TILLMANS**
1968 REMSCHEID

- Tillmans wurde mit großen Retrospektiven gewürdigt, u.a Tate Modern, London, Foundation Beyerle, Basel, Museum of Modern Art, New York und Centre Pompidou, Paris
- Aus der frühen abstrakten Serie der „Mental Pictures“ in beeindruckendem Format
- Druckfrischer Abzug direkt aus dem Studio des Künstlers

Mental Picture #62. 2002.
Tintenstrahldruck. 263,6 × 372,6 cm
(266,6 × 377,6 cm) bzw. 372,6 × 263,6 cm
(377,6 × 266,6 cm).

Bei diesem Werk handelt es sich um ein Künstlerexemplar neben der Auflage von einem Exemplar. Das Werk kann im Hochformat und im Querformat gehängt werden.

Dem Käufer wird vom Studio ein neues Exemplar abgezogen.

Zu diesem Werk liegt ein vom Künstler signiertes Zertifikat vom 10.5.2009 vor.

Provenienz:
- Leo Koenig Inc., New York
- Privatsammlung USA

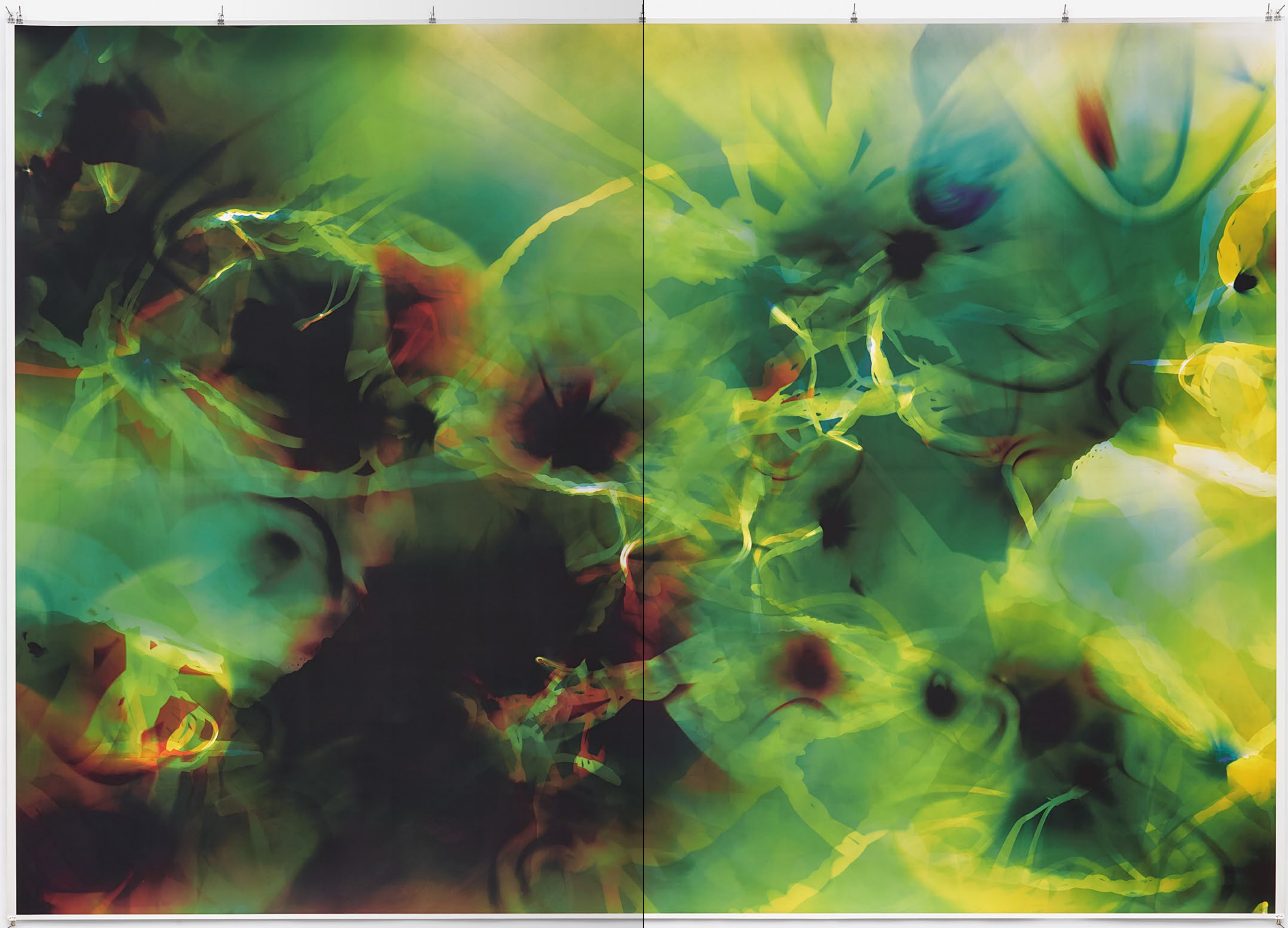
Ausstellungen:
- Palais de Tokyo, Paris 2002
- Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 2003
- Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo 2004

Literatur:
- Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures, Ostfildern 2011, Kat.-Nr, 109, Abb.

€ 150.000 – 200.000 | *
\$ 176.385 – 235.180 | *



Ausstellungsansicht, Wolfgang Tillmans, Tokyo Opera City, 2004



EVENING SALE

Grenzgänger der Fotografie

Kaum ein anderer Künstler hat in den vergangenen Jahrzehnten die Kunstszene hinsichtlich Genre, Ästhetik, Technik und Ausstellungsstrategien derart nachhaltig erschüttert, wie der 1968 in Remscheid geborene Wolfgang Tillmans. Bereits Anfang der 1990er Jahre wird Tillmans durch seine fotografischen Arbeiten für das Magazin *i-D international* bekannt. Seine frühen Bilder halten das unbeschwerte Lebensgefühl der Jugend-, Club- und LGBTQ-Szene fest und verbinden dokumentarische Beobachtung mit einer neuen fotografischen Intimität. Im Laufe seiner Karriere erweitert Tillmans sein künstlerisches Spektrum kontinuierlich. Neben Fotografie arbeitet er mit Installation, Video und Musik. Nicht weniger beeindruckend ist die thematische Vielfalt seines Oeuvres, das Porträts, Aktdarstellungen, Stilleben und Landschaften bis hin zu abstrakten Kompositionen umfasst, die sich zwischen Natur und Kosmos, Reise und Nachtleben bewegen. 2000 wird er als erster Fotograf und erster Nicht-Brite mit dem Turner Prize ausgezeichnet. Später folgen große Retrospektiven, unter anderem in der Tate Modern in London, der Fondation Beyeler in Basel, im Museum of Modern Art in New York sowie zuletzt im Centre Pompidou in Paris.

Zur Jahrtausendwende beginnt Tillmans intensiv die Möglichkeiten der Abstraktion in der Fotografie auszuloten. Zu diesem Zeitpunkt ist er vor allem für seine gesellschaftskritische Kunst bekannt, woraufhin die Zuwendung zu einer gegenstandslosen Fotografie vielfach mit Überraschung wahrgenommen wird. Tillmans selbst sieht Abstraktion als notwendigen Teil einer facettenreichen Recherche auf der Suche nach Antworten bei der Frage nach Wahrnehmung und Wahrheit. Besonders die Kombination vieler Stile macht es ihm möglich, aus ästhetischer wie gesellschaftspolitischer Perspektive zu untersuchen, wie Bilder Wirklichkeit konstruieren und welche Ansprüche sie an Wahrhaftigkeit stellen.

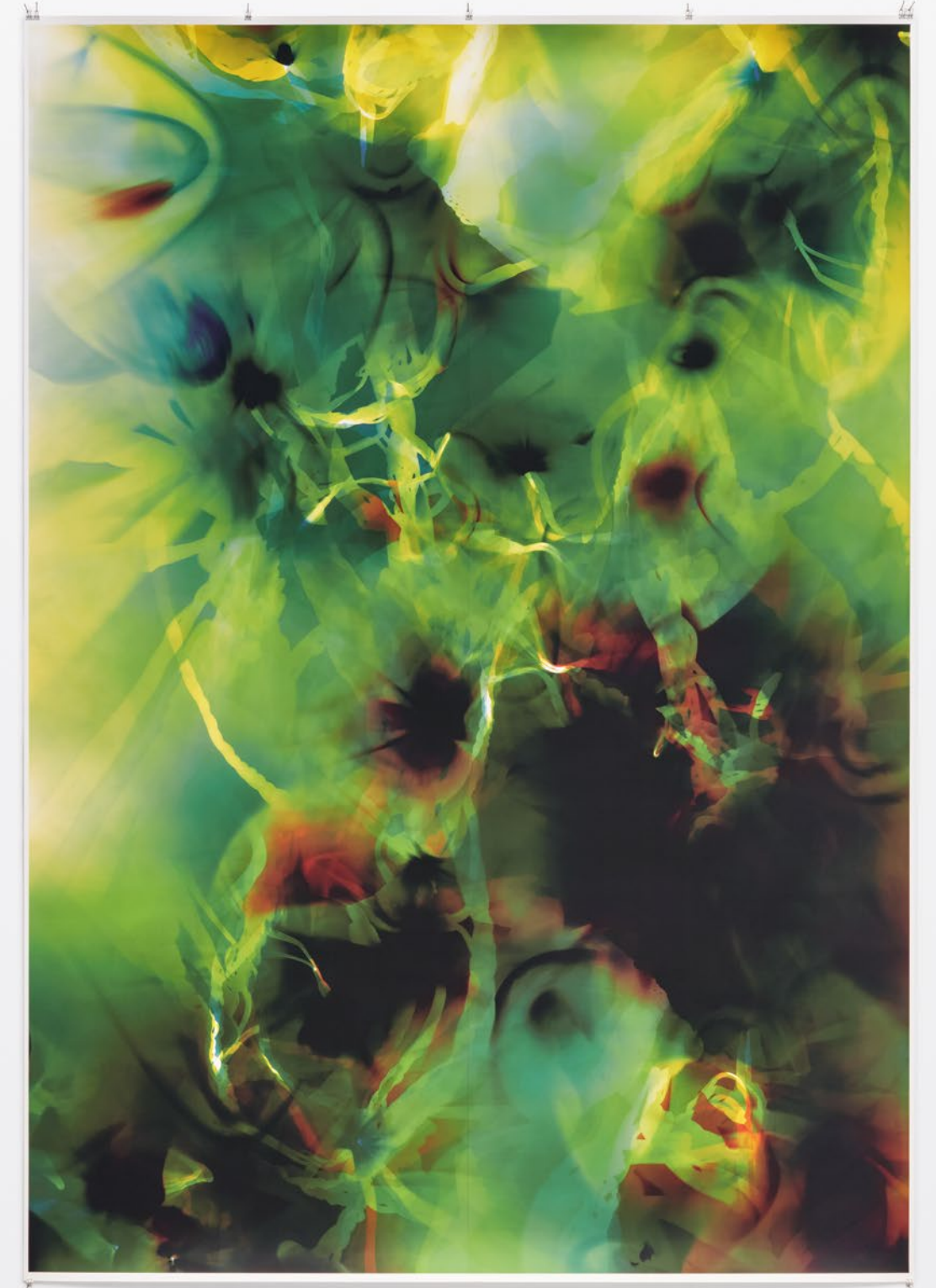
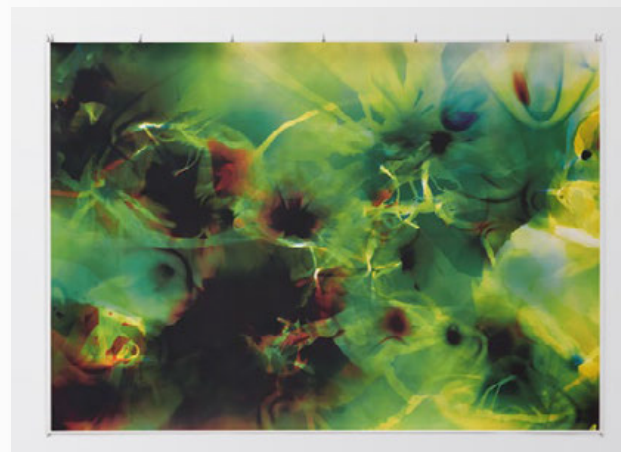
„Mental Pictures #62“ – Farbexplosives Monument der abstrakten Fotografie

Sein abstraktes Oeuvre ordnet Tillmans in fünf Werkfamilien ein, je nach angewandtem Verfahren, visueller Erscheinung oder zugrunde liegender Fragestellung. Das hier vorliegende Werk „Mental Pictures #62“ von 2002 ist eines von etwa 120 Werken aus der gleichnamigen Serie „Mental Pictures“. Tillmans gliedert sie gemeinsam mit den „Super Collidern“ zu jener Werkfamilien der farbexplosiven Lichtkompositionen ein. Seit 2000 arbeitet Tillmans an dieser Serie aus Lumino- und Fotogrammen bestehenden Fotografien, die vollständig in der Dunkelkammer und sowohl ohne Kamera oder Negativ verwirklicht werden.

In „Mental Picture #62“ entfaltet sich dem Betrachtenden ein pulsierendes Geflecht aus Licht und Farbe. Kaleidoskopisch umspielen sich die verschiedenen, leuchtenden Grün- und Gelbtöne, die von schwarzen, roten und blauen Schattungen gebrochen werden. Für diesen Effekt legt Tillmans farbige Lichterketten direkt auf lichtempfindliches Fotopapier und belichtet dieses. Die Drähte und Glühbirnen sind mehrfach gut erkennbar und bilden den Ausgangspunkt für eine komplexe Verschlingung aus Lichtspuren und Farbfeldern, die an die Lichtspiele eines Clubs erinnern. Mit seinem monumentalen Format wirkt das Bild körperlich überwältigend. Die Betrachtung fordert Auge, Körper und Vorstellungskraft gleichermaßen heraus. Gleichzeitig verweigert es eine eindeutige Lesart: Die Betrachtenden sind eingeladen, eigene Assoziationen zu entwickeln und die vermeintliche Bedeutung des Titels zu hinterfragen.

Tillmans erweitert die Grenzen der Fotografie, indem er sie von der Aufzeichnung der sichtbaren Wirklichkeit befreit und zu einem Instrument reiner Bildproduktion transformiert. Licht modelliert die Oberfläche unmittelbar, während chemische Reaktionen und kontrollierte Manipulationen den Bildprozess bestimmen. „Mental Pictures #62“ verbindet gezielte Eingriffe mit dem Zufall. Das Ergebnis ist ein farbgewaltiges, energetisches Monument, welches den Betrachtenden in einen rauschähnlichen Zustand zu versetzen vermag.

Sophie Ballermann



35 DANIEL RICHTER

1962 EUTIN

- **Dichte, dynamische Komposition in charakteristischem Großformat**
- **Eines von insgesamt nur vier abstrakten Schwarz-Weiß-Bildern Richters**
- **Teil der Ausstellung „Mozart on Television: New Painting from Germany“ 1999 in New York und damit eine der ersten internationalen Repräsentationen des Künstlers**

„Wenn wer dt. Meister oder wer wird deutscher Meister“. 1999. Sprühfarbe, Lack und Öl auf Leinwand. 220 × 180 cm. Signiert, datiert und betitelt verso oben links: D. Richter 99 ‚Wenn wer dt. Meister oder wer wird deutscher Meister‘. Rahmen.

Provenienz:

- Contemporary Fine Arts, Berlin (Etiketten und Stempel)
- Privatsammlung (1999 bei Vorheriger erworben)
- Christies, New York, Auktion 17.5.2024, Lot 385
- Privatsammlung Niedersachsen

Ausstellungen:

- Contemporary Fine Arts, Berlin 1999
- Deitch Projects, New York 1999
- Denver Art Museum, Denver 2008/09

Literatur:

- Meyer-Hermann, Eva (Hrsg.): Daniel Richter - Bilder von früh bis heute, Berlin 2023, S. 74

€ 50.000 – 80.000

\$ 58.795 – 94.072



EVENING SALE



Punk der zeitgenössischen Malerei

Daniel Richter, 1962 geboren, wächst in Eutin, einer schleswig-holsteinischen Kleinstadt mit ca. 5.000 Einwohnern auf. Mit dem Maler Willy Knoop und dem Musiker Rocko Schamoni findet er selbst in der Einöde Gleichgesinnte, mit denen er erste politische Bande knüpft. In den 80er Jahren zieht Richter nach Hamburg und wird Teil der linken autonomen Bewegung. Zu dieser Zeit entwirft er Plakate und Plattencover von Punk Bands. 1991, mit 29 Jahren, entscheidet er sich dazu an der Hochschule für bildende Kunst in Hamburg bei Werner Büttner und Albert Oehlen zu studieren, die ihm die Relevanz des ständigen Infrage Stellens und Weiterentwickelns des eigenen Kunstbegriffs nahebringen. Mitte der 1990er Jahre ist Richter das Studium leid und beginnt seine künstlerische Laufbahn. Schnell feiert er Erfolge: 2002 wird ihm eine erste Einzelausstellung im K21 in Düsseldorf gewidmet, 2007 folgt die erste Retrospektive in der Hamburger Kunsthalle. Seit 2006 hat er eine Professur für bildende Künste in Wien inne und prägt seither selbst maßgeblich Generationen von jüngeren Kunstschaffenden.

Der Bruch mit den Erwartungen

Das Gemälde „Wenn wer dt. Meister oder wer wird deutscher Meister“ aus dem Jahr 1999 nimmt innerhalb von Richters Oeuvre eine außergewöhnliche Sonderstellung ein: Es gehört zu einer Serie von lediglich vier Gemälden, die der Künstler fast ausschließlich in Schwarz-Weiß-Schattierungen ausführt. „Der Maler fragte sich anlässlich dieses Exkurses ins Schwarz-Weiße, ob „Penetranz und Aufdringlichkeit und Überfrachtung nur an der Farbe liegt“, und stellte fest, dass dies auch in Schwarz-Weiß „funktioniert.“ (zit. nach: Meyer-Hermann, Eva: Daniel Richter. Bilder von früh bis heute, Berlin 2023, S. 74) In einer Zeit, in der er vor allem für seine überwältigenden Farbexplosionen bekannt ist, spielt Richter bewusst mit den Erwartungen, die an seine Kunst geknüpft sind und kehrt diese um. Lediglich an einigen wenigen Stellen blitzen Farbflecken in zartem Blau, Lila und Türkis hervor, die dem Werk eine subtile Mehrdimensionalität geben.

Es gehört zu einer Serie von lediglich vier Gemälden, die der Künstler fast ausschließlich in Schwarz-Weiß-Schattierungen ausführt.

Die ständige Erneuerung und Weiterentwicklung, vor allem wenn er auf dem Höhepunkt seines Erfolges zu sein scheint, werden zu einem Muster, was Richter mehrfach in seiner Karriere wiederholen wird.

Mit Sprühfarbe, Lack und Öl baut Richter ein dichtes Geflecht aus Linien, Schwüngen, Schlieren und ornamentalen Strukturen auf. Striche und Farbflächen verdichten sich zu einem organischen Netz, das eine Gesamtordnung im scheinbaren Chaos stiftet. Das bewegte Treiben der Formen, die spiralartigen Wirbel und schwungreichen Kurven in Kombination mit dem großen Format des Werks lässt den Betrachtenden in einen rauschähnlichen, psychedelischen Zustand eintauchen. Es entsteht ein surrealer, verspielter Raum, der doch stets in sich einer Ordnung folgt. Die Leinwand öffnet sich dem Betrachtenden in immer tieferen Schichten, eröffnet neue Bedeutungsebenen und Assoziationen je länger man das Bild betrachtet. Auch der Titel des Werkes lädt zur Deutung ein. „Wenn wer dt. Meister oder wer wird deutscher Meister“ kann als ironischer Kommentar zur Sport- und Unterhaltungskultur gelesen werden oder auch als kritisches Hinterfragen der Kunstwelt selbst: Was macht Kunst aus, was bestimmt ihren Wert und wer verdient Anerkennung?

Das Werk dokumentiert einen Künstler auf dem Höhepunkt seiner abstrakten Phase und zugleich an einer Schwelle. In dem Moment, in dem seine Farbexplosionen kaum noch zu übertreffen scheinen, wählt Richter den radikalen Bruch, kehrt die Palette fast vollständig um und erprobt neue Wege der Bildkonstruktion. Ein unzählbarer Drang zur Selbsterneuerung, der ihn bis heute zu einem der erfolgreichsten zeitgenössischen Künstler Deutschlands macht.

Sophie Ballermann

36
NEO
RAUCH
1960 LEIPZIG

- **Charakteristisches Werk aus heterogenen Bildelementen im grafischen Stil des Siebdrucks oder Comics**
- **Anspielungsreiche Verschränkung von Motiven aus unterschiedlichen Kontexten**
- **Spannungsvolle Erzählung ohne eindeutige Handlung**

„Los“. 1999. Öl auf Leinwand.
100 × 70 cm. Betitelt innerhalb der
Darstellung unten links: Los. Rahmen.

Provenienz:

- Galerie Eigen + Art, Berlin/Leipzig (Etikett)
- Privatsammlung Sydney (um 2000)
- Achenbach Art Consulting, Düsseldorf
- Privatsammlung Österreich (lt. Einlieferer 2012 von Vorheriger erworben)

Ausstellungen:

- Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig 2000
- Haus der Kunst, München 2001
- Kunsthalle Zürich, 2001

Literatur:

- Ausst.-Kat. Randgebiet, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig/Haus der Kunst, München/Kunsthalle Zürich, 2000/01, Kat.-Nr. 76, Abb.

€ 100.000 – 150.000

\$ 117.590 – 176.385





Vermeidung von „Philosophiekitsch“

Neo Rauch zählt zu den Hauptvertretern der Neuen Leipziger Schule. Nach der deutschen Wiedervereinigung behauptet sich diese Strömung durch eine Rückkehr zur figürlichen Malerei, die im Gegensatz zu den vorherrschenden abstrakten Tendenzen der Zeit steht. Prägend für die handwerkliche Meisterschaft der Maler ist die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig.

Die versierte Nutzung verschiedener Techniken zur Einführung verfremdender Elemente in die Komposition bestimmt auch die Arbeitsweise von Neo Rauch. Durch die Verwendung von historischen Bildzitat und heterogenen Versatzstücken, deren linear-grafische Darstellungsform etwa auf Siebdruck oder Comic verweist, entsteht eine private Ikonografie voller suggestiver Referenzen. Um die „illustrative Peinlichkeit und, sagen wir mal, den spirituellen Kitsch“, verwendet der Künstler „Elemente der Werbegrafik und vielleicht auch des Comics. Ich versuche, auf diese Weise die Dinge ein wenig in die Balance zu bringen. In meinem Bestreben um Vermittlung, um Ausgleich lege ich allergrößten Wert darauf, dass neben den durchaus konzeptuellen Bastelanteilen, denen die Bilder entspringen, auch im rechten Moment nichts anderes als die Malerei Raum bekommt, um sich zu entfalten.“ (Neo Rauch zit. nach Ausst.-Kat. Neo Rauch - Marineschule, Overbeck-Gesellschaft Lübeck; Leipzig 1995, S. 8)

Narrative Uneindeutigkeit

Diese Zusammenführung von disparaten Bildelementen und die daraus resultierende Inkongruenz auf inhaltlicher Ebene bestimmt auch das vorliegende Werk. In reduzierter, lediglich auf Rot und Grün beschränkter Farbpalette ist auf weißem Grund ein bühnenartiges Tableau zu sehen. Der hohe Durchbruch in der mit quadratischen Platten verkleideten Wandfläche mutet wie eine Toreinfahrt an, obwohl die Laibung Überreste eines durchbrochenen Glasfensters erkennen lässt, die sich in den Scherben auf dem Boden fortsetzen.

Diese Zusammenführung von disparaten Bildelementen und die daraus resultierende Inkongruenz auf inhaltlicher Ebene bestimmt auch das vorliegende Werk.

Die scharfkantige Kontur verselbständigt sich jedoch und dringt als stilisierte Zackenlinie in den Raum hinein, wo sie die Szene mit Blitzen umgibt und so unter elektrische Spannung setzt. Im Vordergrund und unter einem pfeilförmigen, nach unten in den Raum dahinter weisenden Schild mit der Aufschrift „Halt“ steht eine überwucherte rote Zapfsäule, deren Schlauch und Zapfpistole aus der Halterung gelöst auf dem Boden liegen. Am Fuße der Zapfsäule befindet sich in grüner Umrandung das Wort „Los“, das an das Startfeld eines Brettspiels erinnert. Zwei überproportional große Figuren, die jeweils mit einem Baseballschläger – oder einer Keule? – ausgestattet, weit zum Schlag ausholen, dominieren das Bildgeschehen.

Die Identität der Personen ist unklar, ebenso ihre eingefrorene Pose. Handelt es sich um einen sportlichen oder prügelnden Schwung? Beide scheinen, ebenso wie die Zapfsäule und ein umgestürzter Baum, auf den wiederum die Zapfpistole wie ein Finger gerichtet ist, wie Spielfiguren auf einer Standfläche angebracht zu sein. Um die beiden Hauptakteure befinden sich vereinzelte Personen, die wie Statisten oder beiläufige Passanten den Bildraum bevölkern. Ein Mann trägt eine Aktentasche, während ein anderer mit in den Nacken geworfenem Kopf eine hochaufragende Fläche betrachtet – etwa ein Museumsbesucher vor einem Gemälde?

Weder in Beziehung zueinander gebracht noch durch eine gemeinsame Handlung geeint, verharren die einzelnen Figuren in der Isolation ihrer individuellen Tätigkeit. Ihre ungewissen Motivationen tragen zur narrativen Uneindeutigkeit bei – allerdings scheint hier das gesamte Bildpersonal zwischen den beiden widersprüchlichen Handlungsaufforderungen „Los“ und „Halt“ gefangen zu sein.

Verschieben und Verrücken

Bleibt man bei der Brettspielmetaphorik, so behandelt Rauch die Leinwand wie eine Spielfläche. Seine Verschiebung von Figuren, die aus verschiedenen, zeitlich und räumlich versetzten Zusammenhängen stammen, folgt einer traumartigen Erzählstruktur und ergibt ein collageartiges, brüchiges Gesamtbild, das durch subjektiv aufgeladene Anspielungen besticht. „Man kann den Eindruck haben, das Bild wäre nur eine Möglichkeit, das Inventar zu arrangieren, man könnte die Elemente auch verschieben. Nicht dass die Komposition leger wäre, aber das Material selbst, so habe ich es jedenfalls gern, legt den Wunsch nach Greifen und Verrücken nahe, auch im Sinne von Ver-Rücktheit.“ (Neo Rauch zit. nach Schmidt, Thomas E. „Plötzlich in Nebenwelten geraten. Ein Gespräch mit dem Leipziger Maler Neo Rauch – über Heimat, die Tradition und das Überleben im Kunstbetrieb“, in: Die Zeit, Nr. 50, 2001)

Bettina Haiss

37 SIGMAR POLKE

1941 OELS/NIEDERSCHLESIEN
2010 KÖLN

- **Freundinnen II ist eines der ikonischsten Motive Polkes**
- **Polke verbindet in dem Werk seine Fähigkeit, Alltägliches zu Kunst zu erhöhen und zeitgleich kritisch in Frage zu stellen**
- **Gesuchte handkolorierte Variante dieser frühen Edition**
- **Unikat**

Freundinnen II. 1967. Offsetlithografie, handkoloriert auf leichtem Karton. 46,5×59 cm (48×61 cm). Signiert und datiert unten rechts: S. Polke 67. Galerie h (August Haseke), Hannover (Hrsg.). Rahmen.

Dieses Werk erschien in einer Auflage von 25 Exemplaren.

Bei ‚Freundinnen II‘ handelt es sich um eine der frühesten Editionen Sigmar Polkes. Durch die individuelle Handkolorierung verleiht er diesem Exemplar einen einzigartigen Charakter und macht es so zu einem Unikat.

Wir danken Herrn Michael Trier, Köln, für hilfreiche Auskünfte.

Provenienz:
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur:
- Becker, Jürgen/von der Osten, Claus:
Sigmar Polke - Editioned Works 1963-2000, Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 2000, WVZ.-Nr. 4, Abb.

€ 70.000 – 100.000
\$ 82.313 – 117.590



EVENING SALE



Umsturz alter Konventionen

Sigmar Polke wird 1941 in Oels/ Niederschlesien geboren. Seine Familie flieht 1945 nach dem zweiten Weltkrieg vorerst nach Thüringen und übersiedelt 1953 schließlich nach Düsseldorf. Von 1961 bis 1967 studiert er an der Kunstakademie Düsseldorf bei Karl-Otto Götz und Gerhard Höhme. In dieser Zeit begegnet er künstlerischen Strömungen wie „Dada“ und „Fluxus“ und entwickelt gemeinsam mit Gerhard Richter und Konrad Lueg (ab 1967 bekannt als Konrad Fischer) den Begriff des „Kapitalistischen Realismus“, der bewusst eine Gegenposition zur vorherrschenden, elitären Kunst bilden soll. Diese neue Künstlergeneration, auch bekannt als „German Pop“, übernimmt Elemente der amerikanischen Pop Art, distanziert sich allerdings von der Überhöhung der Konsumwelt. Polkes Werk ist geprägt von Skepsis, Ironie und einer anarchischen Haltung gegenüber künstlerischen Konventionen. Von 1977 bis 1990 lehrt er selbst an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. 1986 wird er auf der Biennale von Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet.

Die Ästhetik des Unpersönlichen

Die Offsetlithografie „Freundinnen II“ von 1967 gehört zu den frühesten Editionen des Künstlers und gilt als eines seiner ikonischsten Motive. Herausgegeben von der Galerie h in Hannover, entsteht das Werk in einer Auflage von nur 25 Exemplaren, die jeweils durch individuelle Handkolorierung zu Unikaten werden. Polke nimmt als Vorlage eine Zeitungsanzeige, die er bereits in einem Gemälde von 1965 sowie in dem Offsetdruck „Freundinnen I“ verarbeitet. Er vergrößert das Motiv der Vorlage stark und zerlegt es durch ein Raster aus schwarzen und weißen Punkten, das an die Struktur des Zeitungsdrucks erinnert und zu einer der charakteristischsten Darstellungsmerkmale in Polkes Oeuvre werden soll: „Mir gefällt das technische Mittel, der Klischeecharakter des Rasters. (...) Mir gefällt daran das Unpersönliche, Neutrale und Fabrizierte. (...) So verstanden, glaube ich, dass mein verwendetes Raster schon eine ganz bestimmte Sicht aufzeigt, eine allgemeine Situation und Interpretation ist: nämlich Struktur meiner Zeit, Struktur einer Gesellschaftsordnung, eine Kultur, genormt, geteilt, aufgeteilt,

eingeteilt, gruppiert, spezialisiert“ (Sigmar Polke zit. nach Hülsmann, Dieter: Kultur des Rasters. Ateliervespräch mit dem Maler Sigmar Polke, in: Rheinische Post, Düsseldorf, Nr. 108, 10. Mai 1966) Das Bild zeigt zwei junge Frauen in Badebekleidung, die sich dem Betrachtenden präsentieren, ohne miteinander zu interagieren. Ihre Posen wirken bewusst unnatürlich, überspitzt inszeniert. Die Frau in der linken Bildhälfte steht seitlich, den Kopf dem Betrachtenden zugewandt, leicht zurückversetzt, den Oberkörper mit stolzer Brust nach hinten gebogen. Sie trägt ein langarmiges Shirt, eine gepunktete Bikinihose und ein Tuch auf dem Kopf, das mit roter Farbe nachträglich koloriert ist. Die rechte Figur tritt näher in den Vordergrund, frontal ausgerichtet und somit im Fokus des Betrachtenden, ist nur ihr Oberkörper sichtbar. Ihren linken Arm hat sie angewinkelt, den Ellbogen dabei betont lässig gegen eine Wand gelehnt und die Hand an ihren Kopf gestützt. Sie trägt ein gepunktetes Bikinioberteil und einen Pillbox Hut, wie er in den 1960er Jahren, bekannt durch Jacky Kennedy, eine beliebte Kopfbedeckung ist. Beide Kleidungsstücke dieser Frau sind in Blau bzw. Grün koloriert. Die gezielte Handkolorierung akzentuiert einzelne Bildelemente und durchbricht die monochrome Rasterstruktur.

Anders als beispielsweise bei Warhols Porträts, sind hier keine Ikonen aus der Popkultur dargestellt, wer hier abgebildet ist, ist für Polke nicht von Bedeutung. Vielmehr wird in Form von Kleidung und Posieren ein Zeitgeist transportiert, der in den 1960er Jahren durch die Konstruktion von Weiblichkeit und der neu entstandenen Freizeitkultur geprägt wird. Polke erhebt hier ein triviales, massenmediales Bildmotiv in den Rang eines Kunstwerks und beweist damit seine Fähigkeit, das Alltägliche in ein vielschichtiges, kritisch reflektiertes Bild zu überführen.

Sophie Ballermann

38
**YAYOI
KUSAMA**
1929 MATSUMOTO/NAGANO

- **Beeindruckendes Zeugnis der Neuordnung von Kusamas Bildsprache**
- **Intime und dichte Arbeit, die die typischen Merkmale ihres Oeuvres vereint**
- **Anlässlich seines 50. Jubiläums widmet das Museum Ludwig in Köln der Künstlerin eine große Einzelausstellung**

Birds. 1980. Tusche, Gouache, Pastell und Collage auf Papier. 51 × 66 cm.
Datiert und signiert unten rechts: 1980 yayoi Kusama. Betitelt (japanisches Schriftzeichen), signiert und datiert verso mittig: 1980 yayoi Kusama.
Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Zu diesem Werk liegt eine vom Yayoi-Kusama-Studio ausgestellte Registrierungskarte vom 4.2.2019 vor. Die Arbeit ist dort unter der Nummer 3586 registriert.

Provenienz:
- Phillips, London, Auktion 8.3.2019, Lot 105
- Privatsammlung Israel

€ 40.000 – 60.000
\$ 47.036 – 70.554



AUSSTELLUNG
YAYOI KUSAMA
MUSEUM LUDWIG KÖLN
(BIS 2.8.2026)
STEDELIJK MUSEUM
AMSTERDAM
12.9.26 - 17.1.27



EVENING SALE

Yayoi Kusama: Zwischen Grenzerfahrungen und künstlerischer Radikalität

Yayoi Kusama zählt zu den einflussreichsten Künstlerinnen der internationalen Gegenwartskunst. 1929 im japanischen Matsumoto in eine wohlhabende Familie hineingeboren, ist ihre Kindheit von der konfliktreichen Ehe der Eltern, einem schwierigen Verhältnis zur strengen Mutter sowie frühen psychischen Erfahrungen wie Halluzinationen und Zwangsgängen geprägt. Bereits in jungen Jahren entwickelt sie jene charakteristischen Bildwelten aus Punkten, Netzen und repetitiven Strukturen, die ihr Werk bis heute bestimmen. Ende der 1950er Jahre übersiedelt Kusama in die USA, wo sie mit radikalen Happenings, Installationen und ihren ikonischen ‚Polka Dots‘ große Aufmerksamkeit erlangt. Kusamas vielseitige Arbeiten bewegen sich zwischen Malerei, Skulptur, Installation und Performance und kreisen um Themen wie Unendlichkeit, Selbstauflösung und Wahrnehmung. Als zentrale Figur zwischen Pop Art, Minimalismus und Konzeptkunst – ohne sich eindeutig einer Strömung zuzuordnen – prägt Kusama die Kunst der Nachkriegszeit entscheidend. Nach ihrer Rückkehr nach Japan in den 1970er Jahren und einer Phase persönlicher Krisen festigt sich ihr internationaler Rang seit den frühen 1980er Jahren nachhaltig.

„Birds“ kann daher als leises, aber eindringliches Zeugnis jener Phase verstanden werden, in der Kusama ihre Bildsprache neu ordnet und zugleich die Grundlagen für ihr späteres, international gefeiertes Werk legt.

Übergang, Verdichtung und neue künstlerische Konzentration

Die Arbeit „Birds“ entsteht sieben Jahre nach Kusamas Rückkehr aus den USA in ihre Heimat. Vor leuchtend orangem Grund formiert sich eine organisch begrenzte Form, eingefasst von einem dichten, netzartigen Muster sowie einer weich verlaufenden, dunklen Kontur. Im Zentrum sind collagierte Darstellungen von Vögeln eingefügt, die wie fragile Inseln innerhalb dieses pulsierenden Gefüges erscheinen. Kleine, punkartige Akzente rhythmisieren die Komposition und verweisen auf Kusamas zentrales Motiv der ‚Polka Dots‘. Die Verbindung von Zeichnung, Malerei und Collage erzeugt eine vielschichtige, spannungsvolle Bildstruktur. Innerhalb ihres Oeuvres steht die Arbeit exemplarisch für jene intimen Papierarbeiten, in denen sich persönliche Erfahrungen unmittelbar niederschlagen. Zugleich markiert sie einen Moment des Übergangs, in dem Yayoi Kusama aus der Krise heraus zu neuer künstlerischer Konzentration und späterer internationaler Anerkennung findet.

Zwischen Freiheit und Geflecht: Fragilität und Selbstauflösung in „Birds“

Inhaltlich lässt sich „Birds“ auch als poetische Reflexion über Fragilität, Freiheit und Eingeschlossen-Sein lesen. Die Vögel, traditionell als Symbole von Leichtigkeit und Bewegung verstanden, wirken hier zugleich isoliert und eingebettet in ein nahezu übermächtiges visuelles Geflecht. Dieses Spannungsverhältnis verweist auf Kusamas wiederkehrende Themen der Selbstauflösung und der psychischen Grenzerfahrung: Das Individuum erscheint als Teil eines größeren, sich ausdehnenden Systems, in dem Orientierung und Autonomie prekär bleiben.

Die dichte Netzstruktur, die den Bildraum umspannt, steht dabei in enger Verbindung zu Kusamas sogenannten ‚Infinity Nets‘, mit denen sie seit den späten 1950er Jahren arbeitet. In „Birds“ wird dieses Motiv jedoch in eine intimere, beinahe kontemplative Bildsprache überführt. Die händische, teilweise fragile Ausführung auf Papier verstärkt den Eindruck von Verletzlichkeit und unmittelbarem Ausdruck. Gleichzeitig erzeugt die intensive Farbigkeit eine energetische Aufladung, die das Bild zwischen Bedrohung und Vitalität oszillieren lässt.

So verdichtet die Arbeit zentrale Aspekte von Kusamas künstlerischer Praxis in konzentrierter Form: die obsessive Wiederholung, das Spiel zwischen Figuration und Abstraktion sowie die Übersetzung innerer Zustände in visuelle Rhythmen. „Birds“ kann daher als leises, aber eindringliches Zeugnis jener Phase verstanden werden, in der Kusama ihre Bildsprache neu ordnet und zugleich die Grundlagen für ihr späteres, international gefeiertes Werk legt.



- **Sphärisches Landschaftsbild mit intensiver, zugleich zarter Farbigkeit**
- **Das Werk vereint die zentralen Motive Weiblichkeit und Natur in Ikemuras Kunst**
- **Die Albertina in Wien widmete 2025/26 der Künstlerin eine umfassende Werkschau**

Light-Blue-Face. 2018. Öl und Tempera auf Jute. 100 × 80 cm.

Provenienz:

- Galerie Martina Kaiser, Köln
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2018 von Vorheriger erworben)

€ 40.000 – 60.000

\$ 47.036 – 70.554

Zwischen zwei Welten

„Was ich malen möchte, sind keine Dinge. Es ist etwas, das mit meinem Selbst und mit dem Kosmos verbunden ist, und diese Verbindung ist eine grenzenlose Quelle der Energie.“ (Leiko Ikemura)
Leiko Ikemura wächst in Tsu, einer Küstenstadt im Süden Japans, auf. Die Nähe zum Meer prägt sie nachhaltig und wird zu einem Quell der Inspiration in ihrem künstlerischen Werk. Nach dem Studium der spanischen Literatur in Japan und Spanien wendet sie sich 1973 der Malerei zu und studiert bis 1978 an der Escuela Superior de Bellas Artes in Sevilla. 1979 zieht sie in die Schweiz und schließlich 1987 nach Deutschland, wo sie bis heute ihren Lebensmittelpunkt findet. Von 1990 bis 2016 lehrt sie als Professorin an der Universität der Künste in Berlin. Seit 2014 ist sie zusätzlich an der Joshibi University of Art and Design in Kanagawa, Japan, tätig.

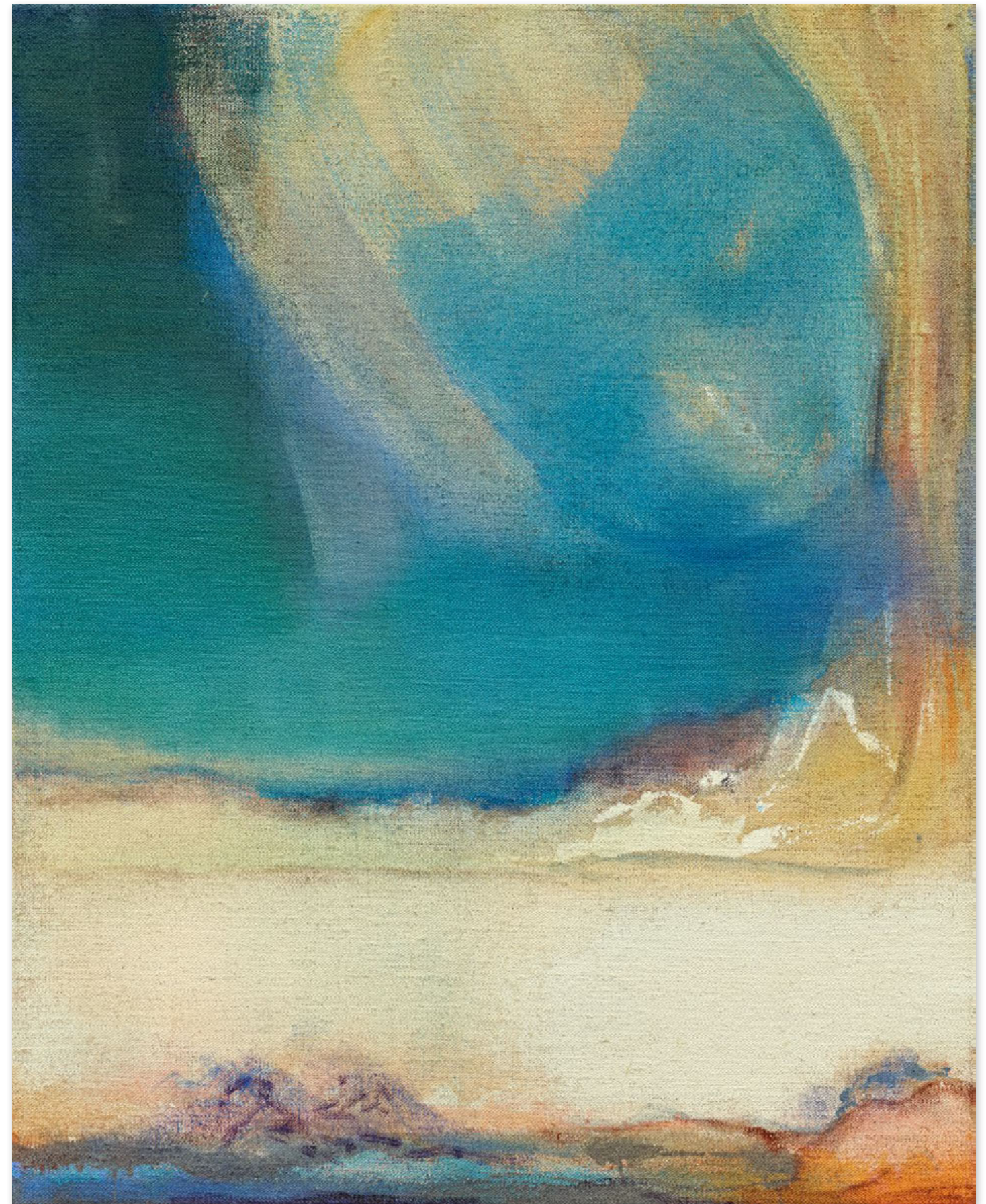
In ihrer frühen Schaffensphase bewegt sich Ikemura in der Nähe der Jungen Wilden, einer expressiven, radikal bildsprachlichen Strömung. Diesen Weg verlässt sie jedoch bald zugunsten einer poetischen Formensprache. International bekannt wird sie ab den 1990er Jahren durch ihre schwebenden, verletzligen Frauengesichter, die zwischen Figuration und Abstraktion changieren und die sie „Floating Faces“ nennt. Ihr Werk vereint westliche Kunsttraditionen, darunter Landschaft und Porträt, mit Prinzipien der japanischen Ästhetik: Leere, Uneindeutigkeit und bewusste Unvollständigkeit. In dieser Verschmelzung entsteht eine Bildwelt, die gleichermaßen melancholisch und verträumt anmutet.

Poetische Traumwelt

„Light-Blue-Face“ von 2018 entführt den Betrachtenden in eine traumhafte, namenlose Landschaft. Im unteren Bildbereich liegt ein helles, fast weißes, strandähnliches Flachland, aus dem sich am unteren Bildrand erdige, ockerfarbene und violett schimmernde Formationen herauslösen, die an Felsen, Geröll oder vielleicht sogar an eine stark abstrahierte menschliche liegende Figur erinnern. Traumwelten, in denen die Grenzen zwischen Mensch, Tier und Natur fließend sind, sind in Ikemuras Oeuvre programmatisch: Natur ist für sie ein hoffnungsvoller, energetischer Ort, der poetisch und mystisch zugleich ist und von dem der Mensch ein untrennbarer Teil ist.

Im mittleren Bildbereich erstreckt sich ein Horizont, der keine scharfe Linie zieht, sondern in sanften Farbverläufen verwischt. Warme Erdtöne von bergähnlichen Gebilden treffen auf intensive Blau- und Türkistöne, die die obere Bildhälfte dominieren. Der Horizont fungiert dabei als metaphorisches Portal, das zwischen dem Profanen und einer übergeordneten, spirituellen Sphäre vermittelt. In der rechten oberen Ecke offenbart sich das titelgebende Gesicht. Schemenhaft, kaum mehr als eine Ahnung, taucht ein weibliches Antlitz aus dem Blau auf. Augen, Nase und Mund sind nur angedeutet, das Gesicht von hellen Haarsträhnen gerahmt. Es wirkt wie eine Erscheinung, die sich im Weiten des Himmels aufzulösen droht. Das Motiv knüpft unmittelbar an Ikemuras „Floating Face“ an: kein individuelles Porträt, sondern ein Sinnbild von Empfindung und Weiblichkeit. Ikemura malt Bilder, die das Innen beschreiben, nicht das Außen. „Light-Blue-Face“ ist kein konkreter Ort, sondern ein spiritueller Raum, eine sinnlich-emotionale Erfahrung.

Sophie Ballermann



40 TONY CRAGG

1949 LIVERPOOL

- **Zeitlos schöne Bronze aus der Hand eines international renommierten Künstlers**
- **Unverwechselbare Formensprache von großer visueller Kraft und hohem Wiedererkennungswert**
- **Charakteristisches Werk im idealen Format für Wohn- und Sammlungsräume**

Broken Landscape. 2020. Bronze, grün patiniert. 48,5 × 27 × 19,5 cm. Signiert am unteren Rand innen: Cragg. Daneben das Signet der Gießerei Gerhard Lauster, Solingen. Auf Plinthe. Auf Sockel (92 × 43 × 36 cm; Gesamthöhe: 140,5 cm).

Dieses Werk stammt aus einer Auflage von 8 Exemplaren + 2 E.A.s.

Provenienz:

- Galerie am Dom, Wetzlar
- Privatsammlung Hessen (2021 von Vorheriger erworben)

€ 100.000 – 150.000

\$ 117.590 – 176.385



EVENING SALE

Lebensstationen

Unermüdliche Experimentierfreude, ein reiches Formenrepertoire sowie ein beeindruckendes Spektrum an Materialien und skulpturalen Verfahren kennzeichnen das Werk von Tony Cragg. Der britisch-deutsche Künstler – vielfach ausgezeichnet und international gefeiert – gilt als einer der bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart.

Sein Lebensweg führt ihn von seiner Geburtsstadt Liverpool über Waltham Abbey, wo er von 1966 bis 1968 als Laborant in der National Rubber Producers Research Association tätig ist, zunächst nach London. Dort studiert er von 1970 bis 1973 an der Wimbledon School of Art und von 1973 bis 1977 am Royal College of Art. 1976 übernimmt er eine Professur an der École des Beaux-Arts in Metz, bevor er 1977 nach Wuppertal übersiedelt, wo er noch heute lebt und arbeitet. Als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf, deren Rektor er von 2009 bis 2013 ist, sowie der Hochschule der Künste in Berlin prägt er nachfolgende Künstlergenerationen; mit dem von ihm initiierten Skulpturenpark Waldfrieden gibt er der zeitgenössischen Bildhauerei einen herausragenden Ort.

Landschaftliche Imagination in lebendigem Rhythmus

Die Bronzeplastik aus dem Jahr 2020 entfaltet eine elegante Dynamik: Zwei schlank aufragende Säulen treten in einen Dialog und entwickeln eine kraftvolle, aufeinander bezogene Bewegung im Raum. Gestaffelte Segmente mit wechselnden Verdickungen und Einschnürungen erzeugen einen lebendigen Rhythmus und den Eindruck fortwährender Verwandlung. Mit dem Werktitel „Broken Landscapes“ eröffnet Cragg einen weiten, offenen Assoziationsraum für die Betrachtung des Werks. Während die geschichteten, gegeneinander verschobenen Formen von Ferne an geologische Formationen, tektonische Verschiebungen oder kontinuierliche Wachstumsprozesse denken lassen, ruft das Grün der Patina unmittelbar landschaftliche Imaginationen hervor.

Materialästhetik und Werkverständnis

Cragg, der in seinem Frühwerk mit alltäglichen Fundstücken und Industrieabfällen experimentiert, misst dem Material als Ausgangspunkt für den künstlerischen Prozess große Bedeutung bei. Mit der Bronze greift er auf den vielleicht traditionsreichsten Werkstoff der Bildhauerei zurück, der seit Jahrhunderten für Beständigkeit, technische Meisterschaft und eine besondere ästhetische Würde geschätzt wird. Wie kaum ein anderer prägt er die Geschichte der plastischen Kunst. „Es gab eine Zeit“, so Tony Cragg in einem Interview, „wo es galt, einfach nur neue Materialien zu finden. Das ist heute nicht die erste Motivation, Bildhauerei zu machen. [...] Ich gebe immer den Vergleich, dass jedes Material wie ein Instrument in einem Orchester ist. So wie jedes Instrument seine eigene Ausdrucksmöglichkeit hat, haben alle Materialien ihre eigene Ausdrucksmöglichkeit.“ (Tony Cragg zit. nach Ausst.-Kat. Tony Cragg, Galerie Buchmann, Berlin 2011, o.S.)

Doris Hansmann

Die eigentliche Arbeit an der Skulptur beginnt bei mir mit dem Anschauen des Materials. Mir ist wichtig, dass sich meine Arbeit aus einer Vielfalt von Entscheidungen heraus entwickelt und nicht aus drei oder vier schematischen Entscheidungen.

Tony Cragg



41 BERNARD FRIZE

1941 SAINT-MANDÉ

- **Spannende Divergenz zwischen serieller Strenge und farbiger Leichtigkeit**
- **Werke des Künstlers finden sich in zahlreichen renommierten internationalen Museen, u.a. Tate Gallery London, Kunstmuseum Basel und Centre Pompidou, Paris**

„Neori“. 2005. Acryl und Harz auf Leinwand. 150 × 132 cm. Datiert, bezeichnet, betitelt und signiert verso oben auf umgeschlagener Leinwand: 2005 32 „Neori“ Bernard Frize. Zudem auf dem Keilrahmen ein Etikett mit Werkangaben.

Provenienz:

- Galerie Micheline Sz wajcer, Antwerpen (lt. Einlieferer)
- Privatsammlung Hamburg

€ 50.000 – 70.000

\$ 58.795 – 82.313



EVENING SALE



Bernard Frize

Interessante Paradoxien

Der französische Maler Bernard Frize betreibt eine konzeptuelle Malerei nach strengen Regeln und strukturellen Vorgaben. Mithilfe dieser untersucht er die Grundzüge der Malerei – von der Idee über die strategische Planung und manuelle Ausführung bis hin zur möglichst objektiven Wahrnehmung der mit Farbe gesättigten Pinselstriche auf der Leinwand. Seine fast wissenschaftliche Vorgehensweise umfasst experimentelle Anordnungen, in denen sich der Vorgang der Malerei automatisch und bisweilen zufällig abspielt.

In seinem malerischen Experimentierfeld arbeitet der Künstler, der von 1970 bis 1976 in einer Pariser Siebdruckwerkstatt beschäftigt war, meist seriell. Anhand der erzielten einzelnen Ergebnisse erprobt er die Auswirkungen ähnlicher Bedingungen auf die entstandene Malerei. Wie in Testreihen erzeugt Frize Varianten eines allgemeingültigen formalen Prinzips, das er als Muster zur Organisation der Leinwand anwendet. So liegt vielen Komposition ein Raster oder ein Gefüge aus Knoten, Streifen, Schichten, aber auch Verflechtungen und Verzweigungen zugrunde. Durch Wiederholung öffnet Frize den mechanisch aufgefassten malerischen Prozess für Freiräume, die ihrerseits eine Flexibilität erforderlich machen. So kann es sein, dass der Künstler sich innerhalb einer vorgegebenen Gitterstruktur gleichförmig bewegt, um plötzlich durch die materiellen Eigenschaften der Farbe überrascht zu werden. Als bildbestimmende Faktoren treten nun Flüssigkeit, Viskosität oder Dichte der Farbmaterie in Erscheinung und lenken von der starren Konfiguration ab. „Ich habe immer gedacht, dass die Ausübung der Malerei das Management von Widersprüchen ist. Je mehr Paradoxe es gibt, desto interessanter ist die Malerei.“ (Bernard Frize zit. nach Debailleux, Henri-François "Bernard Frize on the Contradictions of Painting", 10. Mai 2023, in: ocula.com/magazine)

Im Werk von Frize trifft somit die strenge Kontrolle der Ausgangs- und Rahmenbedingungen auf die Freiheit der Malerei. Obwohl die satten Farbwerte visuell verführen, lehnt Frize jeglichen persönlichen Ausdruck oder gar Geschmack zugunsten eines rein pragmatischen Kalküls ab.

Auch seine Palette unterliegt der Beschränkung auf wenige Grundtöne, die vielfache Kombinationen ergeben: „Meistens male ich nur mit fünf oder sechs Farben. Sie sind sehr rein, daher mischen sie sich und ermöglichen alle nötigen Variationen.“ (Ders. zit. nach ebd.)

Transportvehikel für Farbe

Das vorliegende Werk „Neori“ von 2005 besticht durch die regelmäßige und flächendeckende Anordnung von Pinselstrichen ähnlicher Breite und Länge. Über fünf horizontale Bahnen entwickelt sich eine eigenwillige chromatische Ordnung. Hier scheint sich der Pinsel an kein logisches Prinzip zu halten, sondern wechselt sprunghaft von einem gesetzten Strich zum anderen, so dass sich Farbe überträgt und überlagert. Nach eigener Aussage von Frize transportieren die Pinsel – wie Vehikel in einem Verkehrsnetz – die Farbe, die durch Kreuzungen und Kollisionen mit anderen Farbladungen Verunreinigung erfährt. Die sichtbaren Pinselspuren ermöglichen dabei die Rekonstruktion einzelner Züge des Auf- oder Abtragens innerhalb des malerischen Vorgangs.

Im orchestrierten Zusammenspiel von Farbklangen dominieren hier die zwischen Braun, Orange und Rosa changierenden Abstufungen der reinen Farben Rot, Gelb und Blau. Mit diesem Vorgehen untersucht Frize systematisch die Wechselwirkungen und Beziehungen zwischen Farbnancen: „Ihre Hauptrolle ist es, sich von den benachbarten Farben zu unterscheiden.“ (Ders. zit. nach ebd.)

Wechsel zwischen durchscheinend lasierender und pastos plastischer Farbmaterie

Weder die emotionale Qualität noch der dekorative Wert von Farbe interessiert ihn, vielmehr ist das Material Mittel zur Ausführung einer genuin handwerklichen Tätigkeit, die ohne das Pathos einer künstlerischen Handschrift auskommt. Frize lotet ferner die Möglichkeiten des Materials aus – etwa durch die Beifügung von Harz – um Effekte wie Glanz und Mattigkeit, Transparenz und Opazität malerisch zu nutzen. So entsteht der kraftvoll dynamische Rhythmus dieses Gemäldes nicht nur durch das spannungsvolle Nebeneinander von strahlenden und diffusen Farbwerten, sondern auch durch die unterschiedliche Qualität der Farbmaterie zwischen durchscheinend lasierender und pastos plastischer Beschaffenheit.

Bettina Haiss

Im orchestrierten Zusammenspiel von Farbklangen dominieren hier die zwischen Braun, Orange und Rosa changierenden Abstufungen der reinen Farben Rot, Gelb und Blau.

42 RAIMONDS STAPRANS

1926 RIGA
2026 SAN FRANCISCO

- Charakteristisches Gemälde des lettisch-amerikanischen Malers
- Bedeutender Protagonist des bekannten „Bay Area Figurative Movement“
- Museal anmutende Komposition von großer malerischer Qualität und hohem Wiedererkennungswert

„Benicia #3“. 1993. Öl auf Leinwand.
111 × 124 cm. Signiert und datiert unten
rechts: STAPRANS-93. Signiert verso
oben links: BENICIA #3. Rahmen.

Provenienz:
- Privatsammlung Berlin
- Privatsammlung Berlin

€ 50.000 – 70.000
\$ 58.795 – 82.313



AUSSTELLUNG
RAIMONDS STAPRANS.
THE ARCHITECTURE
OF SILENCE
LATVIAN NATIONAL
MUSEUM OF ART, RIGA
15.8.26 - 17.1.27



EVENING SALE



Von Lettland in die Vereinigten Staaten

Sein Werk zählt zu den prägenden Positionen der Malerei an der amerikanischen Westküste. Raimonds Staprans – lettisch-amerikanischer Maler und Dramatiker – entwickelt in seinen Landschaften, Stillleben und Architekturdarstellungen eine unverwechselbare Bildsprache. Er zählt zur ersten Generation des kalifornischen „Bay Area Figurative Movement“. Staprans Biografie ist eng mit der wechselvollen Geschichte Europas im 20. Jahrhundert verbunden. Geboren 1926 in Riga, emigriert er mit seiner Familie vor der sowjetischen Invasion zunächst nach Deutschland, bevor er 1947 in die USA auswandert. Dort studiert er bis 1952 Kunst bei Alexander Archipenko und Marc Tobey sowie Literatur an der University of Washington, Seattle. Von 1952 bis 1954 setzt er seine Studien bei Hans Hofmann und Karl Albert Kasten an der University of California fort. Im Januar 2026 stirbt der Künstler im Alter von 99 Jahren in San Francisco.

Westküstenmoderne

Kunsthistorisch gehört Staprans zu jener Generation von amerikanischen Malern der Westküste, die alltägliche Motive in eine vom Abstrakten Expressionismus inspirierte, stark vereinfachte, minimalistische Bildsprache überführen. Intensiv leuchtende Farben, präzise konturierte Bildgegenstände und eine scharf geschnittene Licht-Schatten-Modellierung kennzeichnen seine Gemälde. Im Zentrum steht dabei eine konsequente Konzentration auf die Eigenwirkung von Farbe und Form sowie auf die architektonische Ordnung des Bildraums – angesiedelt zwischen Abstraktion und Figuration. „Ich befasse mich mit der Zergliederung von Schlagschatten“, äußert der Künstler, „ihrer Farbe genauso wie der Möglichkeit, sie in abstrakte Muster zu verwandeln. Und schließlich ist es die Farbe – Blau, es gibt so etwas wie ein kalifornisches Blau.“ (Raimonds Staprans zit. nach 10 Jahre Galerie Redmann, Ausst.-Folder, Berlin 1987, o.S.)

Architektur der Stille

Das Bild „Benicia #3“ – ein Küstenhaus der kleinen Hafenstadt an der Carquinez-Meerenge nordöstlich von San Francisco – ist ein prägnantes Beispiel für die sonnendurchflutete Malerei von Raimonds Staprans. Die schlichte Szene im grellen Licht Kaliforniens ist menschenleer und vollkommen regungslos. Das unscheinbare, schmucklose Gebäude hebt sich scharf gegen den wolkenlosen, stahlblauen Himmel ab; seine hellen Wandflächen, kühles Türkis und zartes Gelb sowie die klar definierten Schatten formen ein genau gezeichnetes Gefüge aus Farbe und Architektur. Die Linien sind streng und exakt, die Flächen vereinfacht, die Lichtwirkung gesteigert. So entsteht ein Bild von großer formaler Disziplin: sachlich, konzentriert und zugleich von einer ruhigen, fast meditativen Ausstrahlung.

Völlig frei von erzählerischen Elementen und jeglicher Form der Illustration lebt Staprans Malerei ganz aus sich selbst heraus, der Autonomie von Farbe und Form verpflichtet – und gewinnt gerade daraus einen unvergleichlichen Zauber.

Doris Hansmann

Wenn man in San Francisco aus dem Flugzeug steigt, ist man von der unglaublichen Intensität der Sonne geblendet. Das Licht ist so grell und erregt aggressiv, daß man fast automatisch zur Sonnenbrille greift. Und so geht es acht Monate im Jahr – nichts als blauer Himmel und dieses blendende Licht. Das kann man einfach nicht ignorieren.

Raimonds Staprans

43 KEITH HARING

1958 KUTZTOWN, PA/USA
1990 NEW YORK

- **Ikonische, zeichenhafte Bildsprache in reliefartiger Ausführung**
- **Lebensgroßes Wandobjekt aus der Blütezeit des Künstlers**
- **Die „Totem“-Serie zählt zu den bedeutendsten Werkgruppen Harings**

Totem. 1989. Wandrelief aus Beton. 178 × 53 × 5 cm. Signiert, datiert und nummeriert auf Plakette verso. Edition Schellmann, München/New York (Hrsg.). Ex. AP 7/7.

Bei diesem Objekt handelt es sich um eines von sieben Künstlerexemplaren neben der Auflage von 25 Exemplaren.

Provenienz:
- Privatsammlung Hessen

Literatur:
- Schellmann, Jörg (Hrsg.): Forty are better than one. Edition Schellmann 1969-2009, Ostfildern/New York 2009, WVZ.-Nr. 14

€ 60.000 – 80.000
\$ 70.554 – 94.072

Haring zwischen Subkultur und Institution

Keith Haring zählt zu den prägenden Künstlern der amerikanischen Kunst der 1980er Jahre und entwickelt aus der New Yorker Subkultur heraus eine unverwechselbare, ikonografisch verdichtete Bildsprache. Als Schüler der School of Visual Arts in New York findet er früh zu einer klar konturierten, linear bestimmten Formensprache, die auf Wiederholung, Rhythmus und unmittelbarer Lesbarkeit basiert. Seine Arbeiten sind heute in bedeutenden internationalen Sammlungen vertreten, darunter das Museum of Modern Art in New York, das Whitney Museum of American Art sowie die Tate Modern in London.

Werkreihe „Totem“ – Kontext und Entstehung

Das Wandrelief „Totem (Concrete)“ von 1989 stammt aus der „Totem“-Werkreihe, die Ende der 1980er Jahre mit Edition Schellmann realisiert wird. Die vorliegende Arbeit stellt das monochrome Gegenstück zu dem farbig gefassten Holztotem der Serie dar. Neben den beiden Wandreliefs realisiert Haring das Totem außerdem als dreiteilige, in schwarz und rot gehaltene Grafik (Los 44).

Für die Totems ließ Haring sich von der frühzeitlichen Zeichensprache indigener Kulturen und antiker Zivilisationen inspirieren. Der vollständige Verzicht auf Farbigkeit wirft den Betrachter unmittelbar auf die Essenz der Zeichensprache des Totems zurück. Mit einfachen, klaren Linien präsentiert Haring dem Betrachter zentrale Themen seiner Lebensphilosophie: Liebe, Einheit und Spiritualität als Grundpfeiler der menschlichen Existenz.

Archaische Zeichen und radikale Reduktion

Die vertikal ausgerichtete, gestaffelte Gesamtform erinnert dabei an archaische Stelen oder Totemfiguren und gliedert sich in mehrere, formal aufeinander bezogene Zonen. In die Oberfläche sind die typischen, klar konturierten Linien Harings eingelassen: abstrahierte Figuren, geometrische Zeichen und sich wiederholende Motive, die sich über die gesamte Höhe des Reliefs entfalten. Die präzise geführten Linien treten reliefartig aus dem Beton hervor und verleihen der Oberfläche eine klar strukturierte, rhythmisch gegliederte Ordnung.

Die Wirkung des Werkes entsteht aus dem Spannungsverhältnis zwischen ikonischer Reduktion und physischer Präsenz. Die streng vertikale Ausrichtung und die symmetrisch angelegte Komposition erzeugen eine Geschlossenheit. Gleichzeitig entwickeln die wiederkehrenden Zeichen und Linien eine dynamische, pulsierende Bewegung, die sich über die gesamte Höhe fortsetzt. Der Titel „Totem“ verweist auf symbolische Träger kollektiver Bedeutung und unterstreicht die universelle Lesbarkeit von Harings Bildzeichen.

Entstanden in den Jahren unmittelbar vor dem Tod des Künstlers, gehört „Totem“ zu jenen Arbeiten, in denen Haring seine Bildsprache konsequent in dauerhafte Materialien überführt und in den Raum erweitert.



44

KEITH HARING

1958 KUTZTOWN, PA/USA
1990 NEW YORK

- **Tiefgreifende Symbolik mit zentralen Elementen aus Harings Oeuvre**
- **Seltener, großformatiger Holzschnitt mit einnehmender räumlicher Präsenz**
- **Die Arbeit ist auch in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York, vertreten**

Totem. 1989. Farbholzschnitt auf 3 Bögen Japan. 182,5 × 56 cm (192 × 88,5 cm). Signiert, datiert und nummeriert. Ex. 16/60. Rahmen. Im Rahmen beschrieben.

Provenienz:
- Privatsammlung Hessen

Literatur:
- Littmann, Klaus (Hrsg.): Keith Haring - Editions on Paper 1982-1990/Das Druckgraphische Werk, Ostfildern-Ruit 1997, S. 158f.

€ 35.000 – 55.000
\$ 41.156 – 64.674

Pop-Art trifft Aktivismus

Keith Haring ist eine Schlüsselfigur der New Yorker Streetart der 1980er Jahre. Mit seinen unverkennbaren und stark simplifizierten, auf der Linie basierenden Figuren behandelt er sozialpolitische Fragen, wie zum Beispiel die Themenkomplexe Konsum, Rassismus und das Immunschwächesyndrom AIDS, an dem Haring selbst im Jahr 1990 im Alter von nur 31 Jahren verstirbt. In der Kunst sieht Haring in der Zeit großer politischer und sozialer Umbrüche der späten 1980er Jahre die Möglichkeit, ein wirkungsvolles Mittel für gesellschaftliche Veränderung bereitzustellen.

Reduktion als Sprache: Harings universelle Bildwelt

Die Bildsprache Harings ist gekennzeichnet durch seine charakteristischen und jeder individuellen Merkmale beraubter Figuren. Harings Motivation hierfür liegt in der universellen Lesbarkeit seiner Kunst, weshalb er seine Figuren in einfachster Art und Weise gestaltet. Die Symbolik in seinen Werken greift oft kulturelle Gesten, wie die Umarmung als Symbol zwischenmenschlicher Nähe oder das Herz als Zeichen der Liebe auf. Neben den Themen Liebe und Einheit spielt auch Spiritualität als übergeordneter Lebensinhalt eine große Rolle im Werk Harings.

Die Symbolik der „Totem“-Serie im Fokus

In seinen Bildwelten konzentriert Haring eine Vielzahl von Informationen und nutzt dabei den zur Verfügung stehenden Raum vollständig aus. So auch bei der vorliegenden Arbeit aus der in Deutschland realisierten „Totem“-Serie. In der Tradition nordamerikanischer Naturvölker schichtet Haring seine charakteristischen Figuren und Bildmotive eng übereinander und schafft so seine Version eines Totempfahls. Er übernimmt zwar den kompositorischen Aufbau des Totempfahls, als Form wählt er aber eine abstrahierte menschliche Silhouette die er statt Tiermotiven mit den in seinem Werk zentralen Themen Spiritualität, Einheit und Liebe füllt. Hierbei bedient er sich teilweise jahrtausendealter Symbolik. So erinnert nicht nur die Form seines Totems mit den angelegten Armen an altägyptische Sarkophage, sondern auch die im Kopfbereich dargestellte Sonne greift das uralte Symbol der Sonne als Sinnbild spiritueller Kraft auf. Im Brustbereich der Figur – in unmittelbarer Nähe zum Herz – nähern sich zwei Figuren in freudiger Umarmung an, während die Basis am Unterkörper des Totems von zwei sich stützenden Figuren gebildet wird. Die dreiteilige Serie umfasst ein farbig gefasstes Holzrelief, ein monochromes Wandrelief aus Beton (Los 43), sowie den hier vorliegenden zweifarbigen Holzschnitt. Ein Exemplar des Holzschnitts befindet sich auch in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York.



EVENING SALE

45 ANDY WARHOL

1928 PITTSBURGH, PA/USA
1987 NEW YORK

- Aus dem gleichnamigen, ikonischen Mappenwerk
- Warhols intimer und exzentrischer Blick eröffnet eine einzigartige Perspektive auf die Musiklegende
- Warhol entwarf das Cover zu dem legendären Rolling Stones Album „Sticky Fingers“
- Mick Jagger war lebenslanger Freund und gleichzeitig das Lieblingsmotiv Warhols

Mick Jagger. 1975. Farbserigrafie auf Arches Aquarelle. 107 × 71 cm (110,5 × 73 cm). Signiert und nummeriert. Zusätzlich signiert von Mick Jagger. Seabird Editions, Washington D.C. (Hrsg.). Ex. 166/250. Rahmen.

Auf der Rückseite befindet sich der Copyright-Stempel des Herausgebers.

Provenienz:

- Privatsammlung Norddeutschland

Literatur:

- Feldman, Frayda/Schellmann, Jörg:
Andy Warhol Prints - A Catalogue
Raisonné 1962-1987, Mailand 2003
(4. Aufl.), WVZ.-Nr. II.139

€ 90.000 – 120.000
\$ 105.831 – 141.108



EVENING SALE

Ken Regan, Gelatinesilberabzug, 1977,
Andy Warhol und Mick Jagger in New York,
50,8×40,64 cm



Die Symbiose zweier Pop-Ikonen

Andy Warhols zehnteilige Porträtserie „Mick Jagger“ aus dem Jahr 1975 gehört zu den Schlüsselwerken seiner Beschäftigung mit dem Phänomen des Starkults und der medialen Konstruktion von Identität. Jagger, Leadsänger der Rolling Stones und Inbegriff des exzentrischen Rockstars, bietet für Warhol eine perfekte Projektionsfläche: charismatisch, exzessiv und weltberühmt. Im Gegensatz zu seinen früheren Marilyn- oder Elvis-Darstellungen der 1960er Jahre porträtiert er hier keinen bereits mythisch überhöhten Star, sondern einen lebendigen Protagonisten der Gegenwart. Damit rückt Warhol seine Kunst noch näher an das Jetzt, an den unmittelbaren Zeitgeist der 1970er Jahre.

Warhol versteht es, in Jagers Zügen nicht nur einen Rockstar, sondern eine ganze Epoche zu porträtieren.

Jagger und Warhol verbindet, nachdem sie sich erstmalig 1964 auf einer Party der Rolling Stones trafen, eine enge Freundschaft. 1971 folgt das erste gemeinsame kreative Projekt, in dem Warhol das Cover des Albums „Sticky Fingers“ der Rolling Stones mitgestaltet (Abb. 1). Das ikonische Cover zeigt die Nahaufnahme des Schrittes eines Mannes in enganliegender Jeans. Mittig ist ein funktionstüchtiger Reißverschluss befestigt, der beim Öffnen eine Unterhose offenbart. Bis heute gilt es als eines der legendärsten und meistdiskutierten Albumcover der Musikgeschichte.

Mick Jagger verewigt in ikonischem Glanz

Im Sommer 1975 nimmt Warhol Polaroid Fotos von Jagger in dessen Haus in Montauk, Long Island, auf, die als Vorlage für das zehnteilige Mappenwerk dienen. Die Aufnahmen zeigen ihn oberkörperfrei aus verschiedenen Perspektiven und unterschiedlichen Stimmungen. In dem hier vorliegenden Werk ist der Oberkörper Jagers seitlich dargestellt, der Kopf über seine rechte Schulter gedreht, sodass er den Betrachtenden mit einem eindringlichen Blick anschaut. Das fotografische Fundament bearbeitet Warhol in der Serigrafie mit freien, skizzenhaften Linien, die das Gesicht und den Körper des Musikers fragmentarisch nachzeichnen. Kräftige Farbflächen in Pink, Schwarz und Gold verfremden das Antlitz Jagers und verleihen dem Porträt eine ikonische Aura.



Abb. 1: Andy Warhol, Sticky Fingers, Album Cover der Rolling Stones

Indem Warhol die Gesichtszüge Jagers fragmentiert und durch kontrastierende Farbflächen verfremdet, erzeugt er eine Wirkung zwischen dokumentarischem Abbild und stilisierter Maske, zwischen Intimität und Verfremdung. Besonders bemerkenswert ist die expressive Spannung der Komposition: Die farbigen Überlagerungen scheinen das Gesicht förmlich zu zerlegen, als wolle Warhol die Vielschichtigkeit Jagers sichtbar machen.

Warhol versteht es, in Jagers Zügen nicht nur einen Rockstar, sondern eine ganze Epoche zu porträtieren. Jagger verkörpert in den 1970er Jahren wie kaum ein anderer Künstler das Lebensgefühl einer Generation: Rebellion, Hedonismus, und das Ausloten der Grenzen zwischen Kunst, Musik und Lifestyle. Dass Warhol gerade ihn in einer ganzen Serie verewigt, zeigt die wechselseitige Faszination und Wertschätzung zweier Pop-Ikonen, die selbst zu Symbolen einer globalen Jugendkultur geworden sind. Die Symbiose wird in diesem Blatt komplettiert, indem es sowohl die Signatur Warhols als auch Jagers trägt.

46 ANDY WARHOL

1928 PITTSBURGH, PA/USA
1987 NEW YORK

- **Johann Wolfgang von Goethe, der Inbegriff der deutschen Klassik, wird durch Warhols Neuinterpretation zur Ikone der Pop-Art**
- **Nach Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Gemälde „Goethe in der Römischen Campagna“, das sich im Besitz des Städel-Museum in Frankfurt befindet**
- **Das bekannte Bildnis erscheint als begehrtliches Konsumgut in vier attraktiven Farbvarianten**

Goethe. 1982. Folge von vier Farbserigrafien auf Lenox Museums-karton. Jeweils: 96,5×96,5 cm. Jeweils: Signiert und nummeriert. Edition Schellmann & Klüser, München; Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf (Hrsg.). Vollständiges Matching Set. Ex. 15/100.

Die Blätter sind mit dem Trockenstempel des Druckers Rupert Jasen Smith, New York, versehen. Auf der Rückseite befindet sich der Copyright-Stempel des Künstlers und des Herausgebers.

Provenienz:

- Galerie Jöllenbeck, Köln
- Sparkasse Essen (lt. Einlieferer 1983 bei Vorheriger erworben)

Literatur:

- Feldman, Frayda/Schellmann, Jörg: Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, Mailand 2003 (4. Aufl.), WVZ.-Nr. II.270-273

€ 250.000 – 350.000 | *
\$ 293.975 – 411.565 | *

Die Erlöse aus der Versteigerung kommen unter dem Motto „Für Kinder in Essen“ zu gleichen Teilen der Stiftung Universitätsmedizin und dem Kinderschutzbund Essen zugute.

Die Stiftung Universitätsmedizin nutzt die Spende für einen besonderen Aufenthalts- und Spielbereich in der neuen Kinderklinik. So entsteht ein Ort, der jungen Patientinnen und Patienten im belastenden Klinikalltag Momente der Geborgenheit schenkt und Familien Raum zum Durchatmen gibt. Ein angeschlossener familiennaher Versorgungsbereich mit Küche kann vor allem für krebskranke Kinder, deren Wohlbefinden durch die Therapie oft stark beeinträchtigt ist, dazu beitragen, den Klinikalltag ein Stück menschlicher und angenehmer zu gestalten.

Der Kinderschutzbund Essen verwendet die Spende für den Neubau eines Kinderschutzhauses. Dort werden traumatisierte Kinder in Obhut genommen, die in ihrem Zuhause geschlagen, psychisch missbraucht oder vernachlässigt werden, deren Eltern überfordert, krank oder drogenabhängig sind. Insbesondere bietet der Kinderschutzbund auch den Kindern Sicherheit und Stabilität, die sexualisierte Gewalt in ihren Familien erfahren. Das Kinderschutzhause ermöglicht es ihnen, sich von belastenden Lebenssituationen zu erholen und sich langfristig vertrauensvoll auf ihre persönliche Entwicklung zu konzentrieren, ohne ständigem Stress und Unsicherheit ausgesetzt zu sein.





Warhols Bildsprache

Kein anderer Künstler hat sich als schillernde Leitfigur der Pop Art in die Kunstgeschichte eingeschrieben wie Andy Warhol, dessen Selbstinszenierung Teil seiner künstlerischen Strategie ist. Die Diskrepanz zwischen „Selbst“ und „Bild“, zwischen „Sein“ und „Schein“ sucht Warhol durch die Kunst zu intensivieren, indem er die Produktion und Rezeption seiner Bilder den kommerziellen Modalitäten von Konsumgütern unterwirft. 1962 beginnt Warhol, Pressefotos und Aufnahmen von Prominenten aus Zeitungen und Magazinen im Siebdruckverfahren zu vervielfältigen. Die als Teil der Alltagskultur kursierenden, vertrauten Bilder vereinfacht und verfremdet er mittels kontrastreicher Farben und flächiger Formen in einer an die Plakatkunst angelehnten Darstellungsweise. Entsprechend orientiert sich seine Bildsprache an den visuellen Anreizen der Werbung, während er die industrielle Herstellung von Siebdrucken in seiner legendären New Yorker Factory vorantreibt und damit den Warenwert seiner Erzeugnisse betont. Damit stellt er der künstlerischen Wertschöpfung die serielle Fertigung von Massenprodukten entgegen und verleiht seinen Werken eine Aura der Banalität und Belanglosigkeit.

Warhol reproduziert die aus dem Kontext gelösten medialen Bildvorlagen derart oft, dass die dargestellten Sujets bzw. Motive ihre ursprüngliche Aussage bzw. ihren sinnhaften Ausdruck verlieren und als bloße Reproduktionen ohne Relevanz in Umlauf kommen. „Ich erfühle einfach die Formen mit meinen Augen, und wenn man etwas lange genug betrachtet, dann, so habe ich entdeckt, verschwindet die Bedeutung“ (Andy Warhol zit. nach Goldsmith, Kenneth (Hrsg.): Interviews mit Andy Warhol (1962-1987), Schmieheim 2005, S.39-40)

Prominentes Porträt aus dem Frankfurter Städel

Die vorliegende vierteilige Serie von Porträtserigrafien ist 1982 in einer Auflage von 100 nummerierten Sets erschienen. Warhol war vom deutschen Verleger Siegfried Unseld zur Ausführung von dessen Porträt beauftragt worden und kam zur Anfertigung vorbereitender Fotografien 1980 nach Frankfurt. Während dieses Aufenthalts besuchte Warhol das Städel Museum, wo er das bekannteste Gemälde von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein sah: „Goethe in der römischen Campagna“ (1786/87).



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe in der römischen Campagna, 1787, Öl auf Leinwand 166 x 210,3 cm, Städel Museum, Frankfurt a.M.

Er ließ sich von Unseld überreden, auch den deutschen Denker in seine Porträtgalerie aufzunehmen. Tischbein hatte für das lebensgroße Porträt Goethe in sinnierender Pose festgehalten, der auf den Ruinen antiker Bauten sitzt und über das Schicksal menschlicher Werke nachdenkt. Diese Darstellung prägt seit dem Beginn ihrer öffentlichen Präsentation das vorherrschende Goethebild. Sie wurde zudem vielfach kopiert und auf Stichen in Umlauf gebracht. Nicht nur das Sujet, auch das Gemälde selbst ist somit berühmt. Dieser Berühmtheit zollt Warhol offenkundig Tribut und stellt die ikonische Bedeutung für die Wahrnehmung des Dichters in den Vordergrund.

Goethe zwischen Bildungsideal und Bilderkult

In dem er aus der Wirkungsvielfalt koloristischer Valeurs schöpft, um das Motiv des im Viertelprofil geneigten Kopfes mit dem ausladenden Hut in zahlreichen attraktiven Farbvarianten zu interpretieren, verwertet Warhol das Gemälde von Tischbein in seiner Eigenschaft als Bild. Jedoch lässt sich bei aller Konzentration auf den verführerischen Oberflächenreiz unterstellen, dass in Warhols Aneignung des Goethe-Porträts nach Tischbein auch die Inhaltsebene des berühmten Originals subtil angedeutet wird. Während bei Tischbein die verfallene Architektur im Hintergrund auf die Kurzlebigkeit künstlerischer Werke weist, scheint auch Warhol den Vertreter einer Hochkultur vom Sockel und in die „niedere“ Alltagskultur zu stoßen. Der als Aushängeschild deutscher Klassik bekannte Weimarer Dichterkönig Goethe nimmt einen Platz ein in der Riege popkultureller Ikonen im Oeuvre von Warhol, die neben Marilyn Monroe, Liz Taylor und Elvis Presley auch die Campbell Soup oder das Dollarzeichen einschließt. Damit kann Warhols Aneignung des prominenten Bildnisses von Tischbein als Medienkritik und zugleich lässiger Kommentar auf die Brüchigkeit der sogenannten High Culture zwischen Bilderkult und Bildungsideal gelesen werden.

Bettina Haiss

Die Sammlung Jochen Neynaber Part II 3. – 15. Juni 2026

Aktuelle Termine:

Contemporary Curated
29. April – 7. Mai 2026

Prints & Multiples
4. – 12. Mai 2026

**Jewels –
In Style**
11. – 26. Mai 2026

**The Enduring Appeal
of Abstraction**
27. Mai – 8. Juni 2026

**Die Sammlung Jochen Neynaber
Part II**
3. – 15. Juni 2026

**Jewels –
Summer Radiance**
17. – 25. Juni 2026

Finds under 5,000
1. – 9. Juli 2026

to be continued...



ERLÄUTERUNGEN ZUM KATALOG

Maßangaben

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

Skulpturen

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

Allgemeine Angaben

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

Zustand

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

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

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

Name ohne Zusatz

Unserer Meinung nach zweifelsfrei ein Werk des angegebenen Künstlers.

zugeschrieben

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

Werkstatt/Schule

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

Umkreis

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

Nach

Unserer Meinung nach eine Kopie eines Werkes des angegebenen Künstlers.

Titel in „...“

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

Signiert/datiert

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

Bezeichnet

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

EXPORT

Umsatzsteuer

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

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei einem Gesamtwarenwert ab € 1.000 ist die Vorlage von Ausfuhrgenehmigungen beim Zoll zwingend erforderlich. Für die Erstellung dieser Papiere berechnen wir € 25.

Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist zusätzlich eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

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

Ausfuhr innerhalb der EU:

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

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

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

Cites

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

KÄUFE

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

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

Katalogversand

Wir schicken Ihnen gern unsern 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. Gestiepert wird in max. 10 %-Schritten, wobei sich der Auktionator Abweichungen vorbehält.

Aufgeld

Neben dem Zuschlag ist vom Kunden, der den Gegenstand gekauft hat, pro Lot für die ersten € 800.000 ein Aufgeld von 32 %, auf die darüberhinausgehenden Beträge bis € 3.000.000 von 27 % und auf die darüberhinausgehenden Beträge von 18% zu zahlen. Hierin ist die gesetzliche Umsatzsteuer bereits enthalten, welche jedoch wegen Differenzbesteuerung nach § 25a UStG nicht ausgewiesen wird. **Bei regelbesteuerten Objekten, die im gedruckten Katalog mit einem „**“ gekennzeichnet sind, wird auf den Zuschlag auf die ersten € 800.000 ein Aufgeld von 27 %, auf die darüberhinausgehenden Beträge bis € 3.000.000 von 21 % und auf die darüberhinausgehenden Beträge von 15 % erhoben. Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer von z.Zt. 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 berechtigen 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 1,17 US\$ bei den Schätzpreisen.

KÜNSTLERINDEX INDEX OF ARTISTS

A		G		S	
Ackermann, Max	605	Genzken, Isa	31	Sachs, Tom	390-396
Aguilar Alcuaz, Federico	587	Gerstner, Karl	546	Salomé	516
Antes, Horst	608	Goller, Bruno	128, 129, 613	Salvo	558, 752
Anton, Peter	377	Götz, Karl Otto	26, 603, 604	Samori, Nicola	364
Appel, Karel	27	Granert, Henriette	338	Schade, Titus	330
Araki, Nobuyoshi	406	Gräsel, Friedrich	569, 570	Schaeffler, Fritz	157-160
Arman	755	Graubner, Gotthard	754, 767	Scheibitz, Thomas	306, 307
Attia, Kader	768	Graumann, Erwin	119	Schlegel, Eva	410
Awe, Christian	369	Greenbaum, Joanne	301	Schleime, Cornelia	336
		Grossberg, Carl	134	Schleime, Moritz und	
B		Grosse, Katharina	305	Grözinger, Philip	335
Bach, Elvira	532	Grözinger, Philip und		Schlichter, Rudolf	137, 138
Balkenhol, Stephan	380-384	Schleime, Moritz	335	Schmidt-Rottluff, Karl	139, 140, 148
Barlach, Ernst	112	Grünfeld, Thomas	313	Schoonhoven, Jan	773
Barry, Robert	571			Schramm, Werner	131
Becher, Bernd und Hilla	628, 629	H		Schultze, Bernard	588-594
Bertermann, Claus	365	Haer, Adolf de	2	Schulze, Andreas	311, 312
Blackwell, Tom	642	Haring, Keith	43, 44, 649-654	Schumacher, Emil	25, 584-586
Boehm, Armin	314	Hartmann, Christopher	368	Schumann, Sarah	533
Boetti, Alighiero	777-779	Hartung, Hans	602	Schütte, Thomas	401-403
Bolz, Hanns	123	Hauser, Erich	552	Schwontkowski, Norbert	331
Bottrop, Peppi	355, 356	Hausmann, Jens	319	Serrano, Andres	407
Bourgeois, Louise	776	Hausner, Xenia	316	Shiota, Chiharu	351, 352
Bravo, Claudio	614, 615	Heckel, Erich	141-144	Sintenis, Renée	106
Breuer, Leo	551	Heerich, Erwin	553	Smith, Kiki	397
Bühl, Hede	595	Hegemann, Martha	127	Staprans, Raimonds	42, 630, 631
Bulatov, Erik	769	Helnwein, Gottfried	616	Sturm, Helmut	524
Burgert, Jonas	341	Henning, Anton	308-310	Sturtevant	774
Buthe, Michael	530, 531	Hernández, Diango	357-359	Sugito, Hiroshi	353
Büttner, Werner	511-514	Hirst, Damien	762	Swansea, Ena	332
Butzer, André	33, 340, 750	Höch, Hannah	130		
		Hockney, David	625	T	
C		Hödicke, Karl Horst	507, 508	Tàpies, Antoni	24
Cahn, Miriam	345-347, 751	Hoerle, Heinrich	8	Ticha, Hans	559
Calzolari, Pier Paolo	572	Hofer, Karl	175-177	Tillmans, Wolfgang	34
Carroll, Lawrence	387			Trier, Hann	600, 601
Chagall, Marc	189-198	I		Tuttle, Richard	28
Chamberlain, John	29	Ikemura, Leiko	39	Twombly, Cy	637
Champion, Theo	132, 133	Imhof, Anne	350		
Chen, Shen	362, 363	Im mendorff, Jörg	22, 23, 509, 510	U	
Chihung, Yang	320			Uecker, Günther	556
Chillida, Eduardo	576, 757	J		Ury, Lesser	101
Cole, Max	639, 640	Jacobsen, Robert	575	Uslé, Juan	304
Condo, George	772	Jaffe, Shirley	635		
Copley, William N.	636	Jones, Allen	624	V	
Corinth, Lovis	3	Jovánovics, György	541	Valdés, Manolo	577, 578
Cragg, Tony	40, 563-565			Velde, Rinus Van de	349
		K		Venet, Bernar	573, 574
D		Kanovitz, Howard	638	Viegener, Eberhard	166
Dadamaino	550	Katz, Alex	641	Vital, Not	400
Dahmen, Karl Fred	606, 607	Kawara, On	780	Volti, Antonucci	182-184
Dahn, Walter	515	Kever, Gerard	525, 526	von Hellermann, Sophie	342-344
De Vlieghe, Jan	322, 323	Kewen, Jing	327	von Jawlensky, Alexej	121, 122, 753
Demetz, Gerhard	385	Kiefer, Anselm	19, 20, 529	von Mauerstetten, Ariane	386
Denzler, Andy	326	Kim, In Sook	408		
Derain, André	178	Kirchner, Ernst Ludwig	149-156	W	
Dexel, Walter	135, 136	Klapheck, Konrad	775	Warhol, Andy	45, 46, 655-660
Dokoupil, Jiri Georg	500	Klee, Paul	5, 185	Wesselmann, Tom	763, 764
Drewes, Werner	115	Klingelhöller, Harald	389	Winter, Fritz	6, 580-582
		Knoebel, Imi	542-544	Wolf, Maik	315
E		Koberling, Bernd	523	Wunderlich, Paul	610-612
Elsner, Lilli	337	Koenig, Fritz	596		
Ensor, James Sidney	10	Kolbe, Georg	100	X	
Ernst, Max	9, 186, 187	Kollwitz, Käthe	113	Xooang, Choi	328
Erró	371	Kooning, Willem de	633, 634		
		Kother, Paul	169	Z	
F		Kusama, Yayoi	38	Zeniuk, Jerry	566-568
Fåggerskiöld, Paul	360, 361			Zhengjie, Feng	324
Feininger, Lyonel	161, 162	L		Zimmer, HP	527
Feito López, Luis	597	LaChapelle, David	644	Zimmermann, Peter	366
Fischer, Roland	404, 405	Lamsfuß, Ulrich	329		
Fleck, Ralph	321	Lehner, Tobias	302		
Fleury, Sylvie	398	Leppien, Jean	599		
Förg, Günther	765, 766	Lergon, Daniel	367		
Fritsch, Katharina	376	LeWitt, Sol	632		
Frize, Bernard	41	Lichtenstein, Roy	645-648		
		Liebermann, Max	1		
		Loew, Heinz	116-118		
		Longo, Robert	325		
		Lüpertz, Markus	501-506		
		Luther, Adolf	534-539		
		M			
		Mack, Heinz	17, 18		
		Macke, August	124, 125		
		Magritte, René	188		
		Mappenwerk	549, 623, 626		
		Marcks, Gerhard	11, 105, 173, 174		
		Mataré, Ewald	4, 7		
		Matschinsky-Denninghoff,			
		Brigitte und Martin	583		
		Matton, Charles	388		
		Mavignier, Almir	547, 548		
		Meese, Jonathan	339		
		Mehretu, Julie	354		
		Meistermann, Georg	598		
		Minter, Marilyn	409		
		Miró, Joan	199		
		Modersohn, Otto	107-111		
		Modigliani, Amedeo	181		
		Moll, Oskar	179, 180		
		Molzahn, Johannes	120		
		Moore, Henry	14, 761		
		Morgner, Wilhelm	165		
		Mueller, Otto	170-172		
		Müller, Johann Georg	609		
		Mundt, Wilhelm	378, 379		
		N			
		Najjar, Michael	411		
		Naumann, Henrike	348		
		Nay, Ernst Wilhelm	15, 16, 114		
		Nolde, Emil	12, 13, 102-104		
		O			
		Oehlen, Albert	760		
		Oehlen, Markus	300		
		Op de Beeck, Hans	318		
		Ophey, Walter	163, 164		
		Oppenheim, Meret	756		
		Otto, Waldemar	617, 618		
		Oursler, Tony	399		
		P			
		Paeffgen, C.O.	561, 562		
		Paik, Nam June	30		
		Palermo, Blinky	540		
		Pechstein, Hermann Max	145-147		
		Penck, A.R.	517-522		
		Pettibon, Raymond	372-375		
		Pfahler, Georg Karl	545		
		Picasso, Pablo	200-218		
		Pienc, Otto	554, 555, 759		
		Poliakoff, Serge	579		
		Polke, Sigmar	37, 560		
		Prem, Heimrad	528		
		R			
		Räderscheidt, Anton	126		
		Rainer, Arnulf	619		
		Rauch, Neo	36		
		Reyle, Anselm	303		
		Richter, Daniel	35, 333, 334		
		Richter, Gerhard	32, 620-622, 758, 770		
		Rickey, George	21		
		Riley, Bridget	771		
		Rizzi, James	643		
		Roehr, Peter	557		
		Rohlf, Christian	167, 168		
		Ronkholz, Tata	627		
		Rothmund, Julia	317		
		Ruyter, Lisa	370		

VAN HAM

SEPT. 19, 1988

ON KAWARA (1932 – 2014)
Sept. 19, 1988 | Liquitex auf Leinwand | 20,5 x 25,5 cm
Taxe: € 150.000 – 200.000

Gullivers Reisen – Die Sammlung Jochen Neynaber

Auktion: 10. Juni 2026
Vorbesichtigung: 3.– 8. Juni 2026



EINLIEFERERERZEICHNIS LIST OF CONSIGNORS

7011031: 301 - 7017548: 146 - 7017563: 37, 648 - 7017567: 513 - 7017578: 325 - 7017588: 382 - 7017593: 555 - 7017603: 38, 351, 352, 368, 657 - 7017611: 332, 350 - 7017613: 192 - 7017617: 386 - 7017622: 158, 160 - 7017624: 589 - 7017628: 349 - 7017629: 40 - 7017630: 561, 651 - 7017641: 107, 108 - 7017652: 24, 550 - 7017662: 646, 647 - 7017668: 643 - 7017679: 365 - 7017684: 538 - 7017685: 43, 44, 204, 645, 650, 658 - 7017694: 364 - 7017696: 188, 202, 203, 610, 611, 612, 614, 615, 623, 625, 626 - 7017700: 109 - 7017718: 542 - 7017720: 317 - 7017723: 629 - 7017725: 559 - 7017726: 554 - 7017732: 312, 512 - 7017736: 10, 521, 522 - 7017741: 42, 630, 631 - 7017745: 584 - 7017747: 519, 649, 656 - 7017749: 112 - 7017758: 33 - 7017763: 9, 14, 186 - 7017765: 191, 200 - 7017768: 170 - 7017782: 100 - 7017786: 3 - 7017798: 619, 637 - 7017811: 548 - 7017818: 132, 133 - 7017824: 129 - 7017825: 115, 189 - 7017826: 598 - 7017842: 556 - 7017843: 5, 535 - 7017844: 308, 309, 378 - 7017845: 353 - 7017847: 322, 323 - 7017850: 205 - 7017856: 305, 367, 543, 639, 640 - 7017857: 175 - 7017870: 564 - 7017894: 8 - 8010231: 147 - 8013172: 326, 518 - 8013192: 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218 - 8013284: 126, 501, 502, 504, 563, 633 - 8013825: 595 - 8013871: 600 - 8014127: 113, 125, 144, 153, 167, 168 - 8017535: 660 - 8017540: 380 - 8017542: 31 - 8017549: 655 - 8017558: 141, 145 - 8017559: 545, 644 - 8017564: 534, 588 - 8017581: 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780 - 8017591: 574 - 8017860: 526 - 8017862: 333, 334 - 8017864: 379 - 8017868: 4, 105 - 8020041: 331, 634 - 8022561: 102, 632 - 8026695: 376, 560 - 8027829: 604 - 8030339: 302, 306, 324, 327, 338, 360, 361, 362, 363, 388, 399, 401, 402, 407, 408, 409 - 8032362: 500 - 8035989: 114, 313, 514, 546 - 8036133: 357, 358, 359 - 8036881: 530, 531 - 8038274: 157 - 8039197: 609 - 8039326: 149, 150, 151, 155, 156, 161, 162 - 8039749: 127, 130, 135, 136, 165 - 8042632: 336, 337, 370, 389, 403, 525 - 8045486: 642 - 8047775: 355, 356 - 8048075: 383, 573 - 8052102: 509 - 8053381: 320 - 8056678: 517 - 8058481: 536 - 8058648: 303 - 8068261: 551 - 8073582: 377 - 8076083: 524, 527, 528 - 8080252: 540 - 8080835: 116 - 8085713: 307 - 8086354: 148 - 8086437: 185 - 8089144: 381, 384 - 8091189: 348 - 8092627: 173, 182, 183, 184 - 8092999: 181 - 8095274: 16, 29, 35 - 8095537: 172, 178 - 8096729: 106, 139 - 8099123: 606, 607 - 8101856: 602 - 8101879: 300, 636 - 8103774: 159 - 8104159: 569, 570 - 8104650: 101 - 8104724: 406, 410, 411 - 8106354: 138, 590, 592 - 8106667: 171 - 8125453: 601 - 8126562: 552 - 8126703: 627 - 8127809: 539 - 8129343: 340, 345, 346, 347, 515 - 8133461: 143 - 8134202: 310 - 8135691: 329, 511 - 8138318: 593 - 8138380: 19, 20, 22, 505, 506, 510 - 8138581: 537 - 8141971: 580 - 8142063: 342 - 8142154: 131 - 8142255: 137, 154, 603, 620, 638 - 8142383: 316 - 8142535: 328, 335, 339, 341, 366, 371, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 398, 400 - 8142688: 576 - 8142701: 45, 196, 199, 577, 578, 641 - 8142781: 608 - 8142863: 635 - 8142996: 541 - 8148403: 343, 344, 566, 567, 568 - 8149237: 330 - 8151222: 41, 304, 318, 354, 565 - 8153403: 599 - 8154803: 575, 597 - 8158014: 119 - 8159234: 32 - 8165169: 11 - 8165508: 314, 315 - 8165568: 387 - 8165822: 117, 118 - 8166745: 583 - 8169006: 27 - 8169116: 596 - 8169321: 13, 39, 319, 321, 586 - 8171666: 544 - 8173510: 23 - 8176511: 624 - 8178905: 163, 164, 187 - 8179668: 617, 618 - 8180222: 103, 104, 194, 195, 197, 605 - 8182173: 397 - 8182612: 616 - 8183184: 177 - 8183311: 547 - 8183368: 621 - 8183595: 369 - 8183608: 572 - 8184626: 372, 373, 374, 375 - 8184711: 121 - 8185327: 110, 111 - 8185742: 628 - 8185821: 122 - 8185910: 529 - 8185913: 46 - 8185926: 622 - 8185953: 201 - 8185954: 120 - 8185963: 15, 26, 152, 503, 507, 508, 516, 523, 585 - 8186013: 209, 520 - 8186026: 385 - 8186094: 1 - 8186113: 28, 30 - 8186114: 17, 18, 21, 553 - 8186124: 124 - 8186125: 25 - 8186236: 140, 169 - 8186793: 549 - 8186992: 587 - 8187314: 166 - 8187327: 12, 176 - 8187375: 613 - 8187379: 591, 594 - 8187430: 174 - 8187432: 123 - 8187511: 128 - 8187613: 142 - 8187679: 6, 581, 582 - 8187712: 2 - 8187809: 134 - 8187819: 190, 193, 198, 652, 653, 654 - 8187871: 311, 562 - 8187873: 532 - 8187887: 7 - 8187888: 179, 180 - 8187899: 533 - 8187904: 579 - 8400982: 404, 405 - 8402208: 557, 558, 571 - 8450056: 36 - 8452906: 34 - 8995946: 659

Impressum

Van Ham Kunstauktionen
GmbH & Co. KG, Köln

Kataloggestaltung+Satz:
Ben Wozniak, Köln

Digitale Photographie/Bildbearbeitung: Saša Fuis Fotografie
Expertenfoto: © Stefanie Paffgen Fotografie
Druck: Köllen Druck & Verlag GmbH, Bonn

Fotos:

© Photo: Felix Klee (Lot 5)
© Photo: Hannes Maria Flach (Lot 8)
© Galleria Martini & Ronchetti,
Guena, Italien (Lot 15)
© Osthaus Museum Hagen,
Emil Schumacher Museum Hagen (Lot 25)
© Photo: Siegfried Kühl (Lot 26)
© Photo: Guido Baselgia (Lot 28)
© Photo: Duane Michals (Lot 28)
© Photo: Chris Felver (Lot 29)
© Photo: Erhard Wehrmann (Lot 32)
© Photo: Uwe Walter (Lot 36)
© Marc Leve, Nachlass Manfred Leve (Lot 37)
© Tom Haar (Lot 38)
© Ken Regan (Lot 45)

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026:
Ewald Mataré, Fritz Winter, Max Ernst,
Gerhard Marcks, Heinz Mack, George Rickey,
Emil Schumacher, Karl Otto Götz, Daniel Richter,
Tony Cragg, Michael Bach

© Die Photographische Sammlung/
SK Stiftung Kultur-August Sander Archiv, Köln /
VG Bild-Kunst, Bonn 2026

© The Henry Moore Foundation.
All Rights Reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2026
© Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln /
VG Bild-Kunst, Bonn 2026

© Comissió Tàpies / VG Bild-Kunst, Bonn 2026
© courtesy Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin
und Zwirner, New York, / VG Bild-Kunst,
Bonn 2026

© 2026 The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc. / Licensed by Artists Rights
Society (ARS), New York

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!

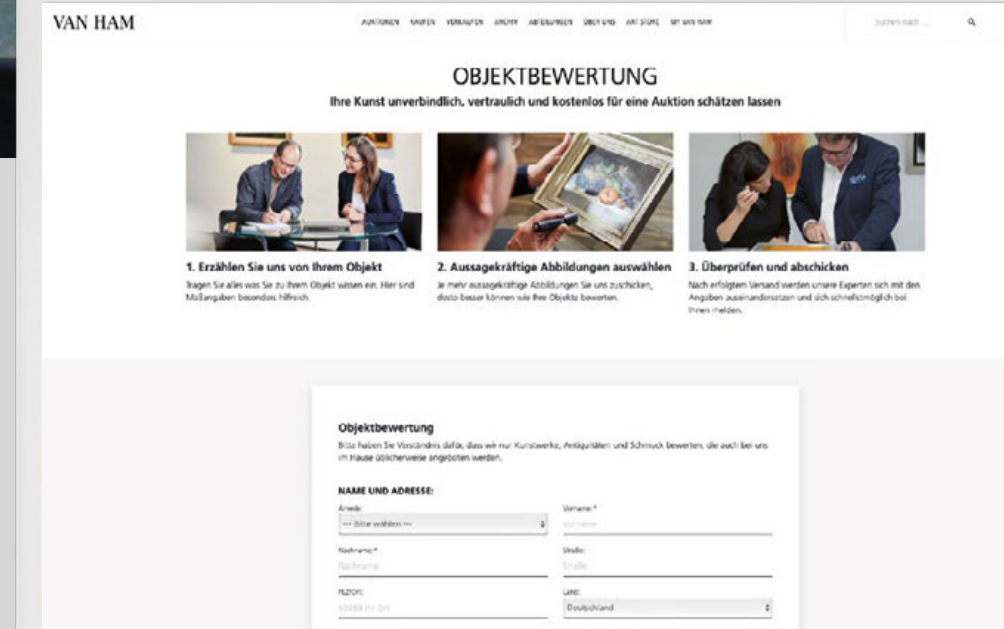
Jetzt
bewerten
lassen

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

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



www.van-ham.com/de/verkaufen

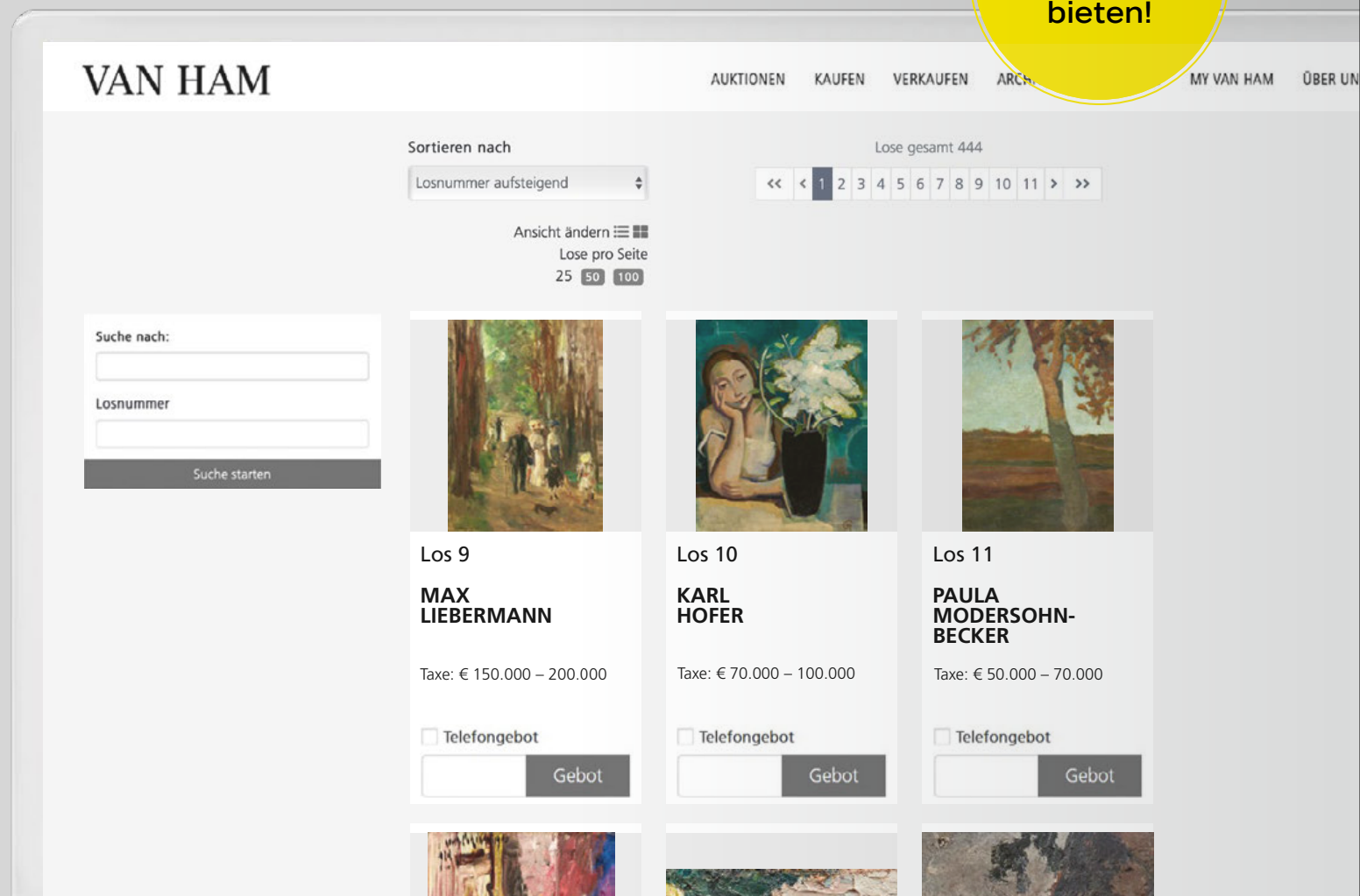


Mit einem Klick zu Ihrem schriftlichen Gebot!

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

Ihre Vorteile im Überblick:
 · Hochauflösende Zusatzabbildungen der Werke und Rundumansichten der angebotenen Objekte
 · Abruf von Zustandsberichten
 · Nützliche Zusatzinformationen: Favoritenlisten verwalten, ungefähre Aufrufzeiten und vieles mehr

Online bei
MY VAN HAM
 bieten!



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

Gebotsformular | Bidding form Auktion Nr. | Sale no:

VAN HAM

Firma | Company Name

Telefon für Auktion | Telephone for the sale

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

Telefon für Auktion | Telephone for the sale

Straße | Street

Tel. | Fax

PLZ, Ort | Postcode, city

E-Mail

Land | Country

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

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

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

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

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

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

ANGABEN BITTE IN DRUCKBUCHSTABEN | PLEASE WRITE CLEARLY

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

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

NUR FÜR KUNST-HÄNDLER | FOR ART DEALERS ONLY:

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

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

Ort, Datum | Place, date

Unterschrift | Signature

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

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

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

VAN HAM

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

HINWEISE FÜR NICHT ANWESENDE BIETER | INFORMATION FOR ABSENTEE BIDDERS

Schriftliche/telefonische Gebote | Absentee/Telephone bids

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

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

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

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

Abholung | Transport

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

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

Auktionsergebnisse | Auction results

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

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

Ort, Datum | Place, date

Unterschrift | Signature

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

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

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

Stand: 1.1.2022

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 € 5.000 haben, wurden vor der Versteigerung mit dem Datenbestand des Registers individuell abgeglichen.

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

BEIRAT

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

UNSERE REPRÄSENTANZEN

Berlin

Dr. Katrin Stangenberg
Niebuhrstraße 1
10629 Berlin
Tel. +49 30 62 20 34 96
Mobil: +49 172 14 81 800
berlin@van-ham.com

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

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

VAN HAM



Gerrit Van Ham
1908