

FIGUREN



INHALT

nach Reihenfolge

JEAN HÉLION	Emile	6
JOSEPH BEUYS	Filzanzug	10
JIM DINE	Blood's on the River Now	14
ALEXEJ VON JAWLENSKY	Portrait	18
EMIL NOLDE	Frauenbildnis (braunes Haar, blaues Kleid)	25
ALEXEJ VON JAWLENSKY	Abstrakter Kopf – Schräge Augen	26
	Mädchenbildnis	30
	Garten am Bauernhaus (Rückseite von Mädchenbildnis)	34
EMIL NOLDE	Fischer und Töchterchen	36
	Junge Familie	40
KAREL APPEL	Indian	44
RICHARD LINDNER	A Letter from New York	48
MAX ERNST	Chéri Bibi	55
MAX BECKMANN	Krieger und Vogelfrau	56
FERDINAND HODLER	Einmütigkeit, Schwörender	60
GEORG KOLBE	Nereide (Kniende I)	64
MARINO MARINI	Giocoliere	68
MAX ERNST	Femmes traversant une rivière en criant	70
	Séraphin le Néophyte	74
AUGUST MACKE	Akt liegend	78
ALEXANDER ARCHIPENKO	Frau mit Katze	82
PETER BLAKE	After Pollaiuolo's 'Apollo and Daphne'	86
MAX SLEVOGT	Selbstporträt	90
TONY CRAGG	First Appearances, Second Thoughts	94
EDVARD MUNCH	Minchen Torkildsen	96
MAX LIEBERMANN	Brabanter Spitzenklöpplerin nach links – Studie	100
HORST ANTES	Paar mit Hase, Vogel und Pflanze	107
PHILIPP BAUKNECHT	Drei Bauern auf dem Feld	108
FERNAND LÉGER	Deux femmes tenant des fleurs	112
EMIL NOLDE	Halbakt zwischen zwei Gestalten	119

ERNST LUDWIG KIRCHNER	Badende zwischen Dünen, Fehmarn	120
GERHARD MARCKS	Melusine III	124
STEPHAN BALKENHOL	Grosser Mann, schwarz-weiss	128
FERNANDO BOTERO	Matador	132
PAULA MODERSOHN-BECKER	Brustbild einer alten Bäuerin mit Hut vor Landschaft	136
ERICH HECKEL	Siddi	143
MAX PECHSTEIN	Interieur	144
MAX BECKMANN	Schlafende am Strand (Quappi am Strand)	148
BALTASAR LOBO	Pièce d'eau sur socle, II ^e version	152
OSKAR SCHLEMMER	Ohne Titel (Engelskopf im Profil)	157
KEES VAN DONGEN	Portrait de femme blonde au chapeau	158
MARC CHAGALL	Le peintre à la Tour Eiffel	162
EMIL NOLDE	Stine und Mathilde	166
TOM WESSELMANN	Study for Sunset Nude with Floral Blanket	173
MARKUS LÜPERTZ	Artikel 3 (Grundgesetz-Zyklus)	174
JIM DINE	Jim's Head with Branches	178
LUCIAN FREUD	Donegal Man	182
PETER BLAKE	Le Petit Porteur	189
ANDY WARHOL	Dominique de Menil	190
HANS (JEAN) ARP	Sternenampore / Ampore d'étoile	194
OSKAR SCHLEMMER	Figur auf grauem Grund	198
JOAN MIRÓ	Femme et oiseau	202
EGON SCHIELE	Sitzender Akt mit hochgestelltem rechten Knie, nach rechts blickend	209
TOM WESSELMANN	Monica lying on Blanket	210
ANTONY GORMLEY	Transfuser IV	214
MAX ERNST	Janus	221
NACH FERNAND LÉGER	Les Constructeurs (état définitif)	222
MIMMO ROTELLA	Marilyn Salta	226

INHALT

nach Alphabet

HORST ANTES	Paar mit Hase, Vogel und Pflanze	107
KAREL APPEL	Indian	44
ALEXANDER ARCHIPENKO	Frau mit Katze	82
HANS (JEAN) ARP	Sternenamphore / Amphore d'étoile	194
STEPHAN BALKENHOL	Grosser Mann, schwarz-weiss	128
PHILIPP BAUKNECHT	Drei Bauern auf dem Feld	108
MAX BECKMANN	Krieger und Vogelfrau	56
	Schlafende am Strand (Quappi am Strand)	148
JOSEPH BEUYS	Filzanzug	10
PETER BLAKE	After Pollaiuolo's 'Apollo and Daphne'	86
	Le Petit Porteur	189
FERNANDO BOTERO	Matador	132
MARC CHAGALL	Le peintre à la Tour Eiffel	162
TONY CRAGG	First Appearances, Second Thoughts	94
JIM DINE	Blood's on the River Now	14
	Jim's Head with Branches	178
KEES VAN DONGEN	Portrait de femme blonde au chapeau	158
MAX ERNST	Chéri Bibi	55
	Femmes traversant une rivière en criant	70
	Janus	221
	Séraphin le Néophyte	74
LUCIAN FREUD	Donegal Man	182
ANTONY GORMLEY	Transfuser IV	214
ERICH HECKEL	Siddi	143
JEAN HÉLION	Emile	6
FERDINAND HODLER	Einmütigkeit, Schwörender	60
ALEXEJ VON JAWLENSKY	Abstrakter Kopf – Schräge Augen	26
	Mädchenbildnis	30
	Garten am Bauernhaus (Rückseite von Mädchenbildnis)	34
	Portrait	18

ERNST LUDWIG KIRCHNER	Badende zwischen Dünen, Fehmarn	120
GEORG KOLBE	Nereide (Kniende I)	64
FERNAND LÉGER	Deux femmes tenant des fleurs	112
NACH FERNAND LÉGER	Les Constructeurs (état définitif)	222
MAX LIEBERMANN	Brabanter Spitzenklöpplerin nach links – Studie	100
RICHARD LINDNER	A Letter from New York	48
BALTASAR LOBO	Pièce d'eau sur socle, II ^e version	152
MARKUS LÜPERTZ	Artikel 3 (Grundgesetz-Zyklus)	174
AUGUST MACKE	Akt liegend	78
GERHARD MARCKS	Melusine III	124
MARINO MARINI	Giocoliere	68
JOAN MIRÓ	Femme et oiseau	202
PAULA MODERSOHN-BECKER	Brustbild einer alten Bäuerin mit Hut vor Landschaft	136
EDVARD MUNCH	Minchen Torkildsen	96
EMIL NOLDE	Fischer und Töchterchen	36
	Frauenbildnis (braunes Haar, blaues Kleid)	25
	Halbakt zwischen zwei Gestalten	119
	Junge Familie	40
	Stine und Mathilde	166
MAX PECHSTEIN	Interieur	144
MIMMO ROTELLA	Marilyn Salta	226
EGON SCHIELE	Sitzender Akt mit hochgestelltem rechten Knie, nach rechts blickend	209
OSKAR SCHLEMMER	Figur auf grauem Grund	198
	Ohne Titel (Engelskopf im Profil)	157
MAX SLEVOGT	Selbstporträt	90
ANDY WARHOL	Dominique de Menil	190
TOM WESSELMANN	Monica lying on Blanket	210
	Study for Sunset Nude with Floral Blanket	169

JEAN HÉLION

Couterne sur Orne 1904 – 1987 Paris

Emile

Öl auf Hartfaserplatte
1939
35,5 x 28 cm
verso signiert und datiert

Hélion 1063

Das Werk ist im online 'Catalogue raisonné de l'oeuvre peint de Jean Hélion' unter der Nummer 1063 verzeichnet. (www.helion-cat-rais.com)

Provenienz

- Galerie Karl Flinker, Paris
- Privatsammlung, Paris
- Galerie de la Présidence, Paris

Ausstellungen

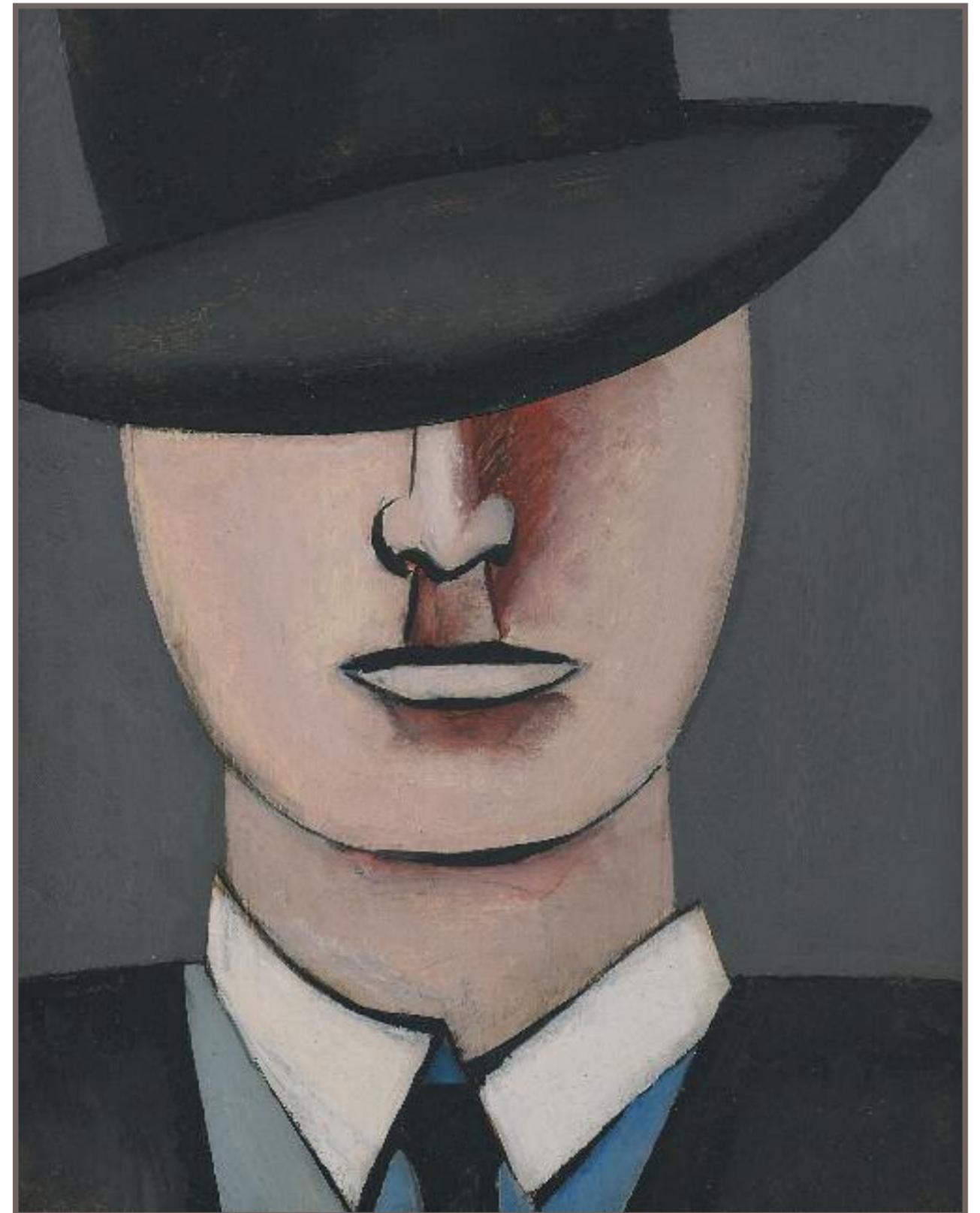
- Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1984/85. Hélion, peintures et dessins 1925-1983. Nr. 74, S. 86 m. Abb.
- Haus der Kunst, München 1985/86. Delaunay und Deutschland. Nr. 54, S. 135.

Literatur

- Cousseau, Henry-Claude. Hélion. Paris 1992, S. 92, 316 m. Farbabb.

Jean Hélion hat über drei Jahrzehnte großen Einfluß auf die Entwicklung der modernen Kunst in Europa und den USA genommen, und sein malerisches Werk zeichnet sich durch eine hohe Eigenständigkeit und einen der überraschendsten Paradigmenwechsel eines Künstlers der Moderne aus. Hélion war seit Ende der zwanziger Jahre in Künstlerkreisen sehr weitverzweigt vernetzt: es ist kaum möglich, die große Zahl an bildenden Künstlern und Literaten aufzuzählen, mit denen er in direktem Kontakt stand oder sogar zusammengearbeitet hat. Sein Oeuvre beginnt Hélion als Künstler der geometrisch-mathematischen Abstraktion: der Gruppe de Stijl nahestehend, gehört er mit Theo van Doesburg, mit dem ihn eine Freundschaft verband, 1931 zu den Gründungsmitgliedern von 'Abstraction – Création'.

1936 verläßt er Frankreich und lebt mit Unterbrechungen während des Krieges bis 1946 in den USA. Dort stößt er auf große Bewunderung der abstrakten Expressionisten, insbesondere von Robert Motherwell und Ad Reinhardt, der bekannte, dass man in diesen Jahren praktisch bei jeder Gelegenheit, in jedem Atelier auf Jean Hélion traf. Durch seine Ehe mit Pegeen Vail war Hélion zudem zeitweise der Schwiegersohn von Peggy Guggenheim, die ihm 1943 eine Ausstellung in ihrer legendären Galerie 'Art of this Century' ausrichtete. Hélion selbst wurde in den USA besonders von einem Landsmann beeinflusst: Fernand Léger. In Héliions Figurenbildern ist dieser Einfluß ganz klar erkennbar, und es scheint kein Zufall zu sein, dass seine Aufmerksamkeit für Léger und seine malerische Neuorientierung in zeitlicher Nähe zueinander stehen.



1939 malt Héliion sein letztes abstraktes Bild: im selben Jahr beginnt er, sich der Figuration zu widmen, und eines der allerersten figürlichen Bilder ist *Émile* von 1939. Es gehört zu einer Gruppe von Werken, die Héliion als *Hommes au Chapeau (Männer mit Hut)* oder als „*Émile, Édouard, Charles*“ bezeichnet hat. Das Motiv hat Héliion über Jahrzehnte immer wieder in anderen Formulierungen aufgegriffen, aber am Anfang steht das frontale Porträt von *Émile*, dessen Gesicht zur Hälfte von der Hutkrempe verdeckt wird. Die strenge Frontalität, Klarheit der Konturen und die Farbgebung stehen immer noch im Einklang mit den Prinzipien der abstrakten Formenmalerei, aber diese Formen fügen sich bei Héliion nun zu einer figurativen Abbildhaftigkeit. Es ist überraschend und frappierend, dass Héliion Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts nach einer intensiven Konzentration auf die Abstraktion anfängt, gegenständlich zu malen – zu einem Zeitpunkt, als sich überall die abstrakte und abstrakt-expressionistische Malerei durchzusetzen beginnt.

In einem Brief an den Schriftsteller Raymond Queneau formuliert Héliion seine Beweggründe in demselben Jahr 1939 so:

„Die Poesie muß in der Lage sein, das Tagebuch und den Rest der alltäglichen wie der geheimen Welt zu lesen und zu schreiben. Es ist nicht wichtig, ob das Symbol einer unbekanntem Größe ein Buchstabe des französischen oder des griechischen Alphabets ist, die Hauptsache ist, den Buchstaben zu kennen, das Symbol wiederzuerkennen. Ein bärtiger alter Mann stellt Gott und die ganze Macht, die sich in den Dingen und im Leben ausdrückt, viel besser dar als ein großes X, eine Formel oder die Stille. Warum sollte man sich nicht an das Hübscheste, Traditionellste und am meisten durch den allgemeinen Gebrauch Bereicherte halten?“

Dieser Umschwung und dass Héliion der abstrakten Malerei den Rücken kehrt, ist von vielen Verfechtern der Abstraktion als Verrat verstanden worden. Aber es gab auch gegenteilige Reaktionen: Jim Dine etwa las Héliions Kehrtwende als klares Vorzeichen für die Entstehung der Pop

Art. Insofern ist Jean Héliion ein Künstler, der im Zentrum der malerischen Entwicklungen zwischen 1930 und 1970 steht, und er selbst hat seinen gewissen Überdruß an der Abstraktion, ihrer Strenge und Unsinnlichkeit in einem Aufsatz von 1950 eindrücklich beschrieben:

„Was mich betrifft, bin ich mit 25 Jahren zur Abstraktion gekommen, nachdem ich mich abgemüht hatte, den stärksten visuellen Ausdruck für ein Objekt zu finden: der Kopf ist ein einfacher Fleck geworden, und der Rest auch. Und dann habe ich den Kopf vergessen. Nach einer Periode des minimalsten Zeichens, das man auf eine Leinwand aufbringen kann, habe ich mich auf die Suche nach den wesentlichen Elementen der Malerei gemacht und mich mit ihren Kontrasten beschäftigt: der Punkt, die Linie, die Oberfläche, der Farbverlauf, das Volumen. Sie können durch nichts ersetzt werden. Insbesondere ersetzt nichts den Kontrast zwischen Volumen und Oberfläche, denn er führt zur Form. ... Ich habe die Beziehungen vervielfacht, die Strukturen erneuert; ich habe mir das Hirn auf alle möglichen Weisen zermartert. In zwölf Jahren hatte ich mir ein kleines Universum errichtet, und ich hielt es für ziemlich vollständig.

Aber es knirschte an allen Ecken, in jeder Form, es war als ob das Leben an die Tür klopfte und Einlaß begehrte. Nur mit großer Mühe hielt ich die Tür geschlossen. Bei dem Versuch, die Abstraktion bis ins Äußerste zu treiben, hatte ich ohne es zu bemerken das Gesicht der Welt wiedergefunden. Aber wie sehr hatte ich bis dahin an einem unauflöschlichen Widerspruch gelitten: acht Stunden am Tag auf die eine Weise zu malen, und dann auf eine andere Weise zu leben. Trinken, essen, lieben, durch die Stadt und die Natur zu streifen, und dann: keine Spur davon in meiner Malerei?“

Héliions Text endet gewissermassen mit einem Manifest zur Freiheit der Malerei:

„Alle Türen weit öffnen.
Klar arbeiten.

Alle Mittel der Malerei nutzen,
und nicht der Sklave eines davon sein.
Nieder mit allen Ismen und Schismen!“



JOSEPH BEUYS

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

Filzanzug

Filz als Anzug genäht

1970

170 x 100 cm

Edition René Block, Berlin – ohne Editions-Etikett -

Auflage 100 Exemplare + 10 h.c.

Schellmann 26

Der Anzug ist aus Polsterfilz aus den Vereinigten Filzfabriken AG in Giengen, ein grobfaseriger Wollfilz mit Einschlüssen von Kletten und Samen, die sich in der Schafswolle verfangen haben. Der Herrenschneider Dieltl in München nähte die Anzüge.

Exemplare dieses Werks befinden sich in zahlreichen öffentlichen und Museumssammlungen, z.B.:

- Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx
- Bonn, Kunstmuseum
- Cambridge, Harvard Art Museums
- Darmstadt, Hessisches Landesmuseum ('Block Beuys')
- London, Tate Gallery
- Milwaukee Art Museum
- Minneapolis, Walker Art Center
- München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- New York, Museum of Modern Art
- Philadelphia Museum of Art
- Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein

Provenienz

- Sammlung Carl Vogel, Hamburg
- Kunsthaus Lempertz, Auktion 961: Sammlung Vogel, Köln, 1. Juni 2010, Los 1038
- Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

- Städtische Galerie, Karlsruhe 2011. Kunststoff – Textilien in der Kunst seit 1960. S. 18, mit Abb.

Literatur

- Schellmann, Jörg und Klüser, Bernd (Hrsg). Joseph Beuys, Multiplizierte Kunst : Werkverzeichnis. München 1978. Nr. 23, Abb.
- Schellmann, Jörg. Joseph Beuys, Die Multiples, Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965-1986. München 1997. Nr. 26, S. 64, Farbabb.



Der *Filzanzug* ist eines der Multiples von Beuys. Die Konzentration auf ein einziges Material entspricht seinem Interesse für das Wesentliche. Beuys verweist hier einmal mehr auf den wärmenden Charakter von Filz. In seiner Metaphorik geht Beuys über den Status der rein physischen Wärme hinaus, meint vielmehr die geistige Wärme, denn Wärme als Energieträger beinhaltet für ihn ein evolutionäres Prinzip. Beuys trug solch einen Anzug bei der Performance *Isolation unit*, die sich gegen die Kriegsgräuere in Vietnam und die inhumane Kälte bei den Bombardierungen richtete. Sein Credo dabei war: Kälte kann durch Wärme, und zwar durch die geistige Wärme, ausgeschaltet werden.

Carl Vogel (1923-2006) studierte Erziehungswissenschaften, Psychologie und Kunstgeschichte und war zunächst Volksschullehrer. 1962 wurde er Dozent an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, der er von 1976 bis 1989 als Präsident vorstand. Von 1992 bis

1999 war er im Vorstand der Griffelkunst und verfaßte Werkverzeichnisse der Druckgraphik von Gerhard Richter, Horst Janssen, Sigmar Polke u.a.

Carl Vogel war ein leidenschaftlicher Sammler und ein streitbarer Geist mit einer spitzen Zunge. Er sammelte bis zuletzt zeitgenössische Graphik und Editionen. Ihn faszinierte, wie Beuys, der demokratische Aspekt der Er-schwinglichkeit und leichten Verbreitung an ein breites Publikum.

Die Sammlung Vogel umfaßte rund 15.000 Graphiken, Aquarelle, Zeichnungen, Gemälde, Objekte und Skulpturen. 1991 wurden in den Deichtorhallen Hamburg circa 10.000 Exponate von ca. 250 verschiedenen Künstlern gezeigt. Der größte Wunsch Carl Vogels, ein eigenes Museum für die Sammlung in Hamburg, konnte nicht realisiert werden.



JIM DINE

Cincinnati 1935 – lebt in Paris und Walla Walla

Blood's on the River Now

Öl und Kohle auf Leinen
2005
274,3 x 274,3 cm
rückseitig signiert, datiert und betitelt

Provenienz

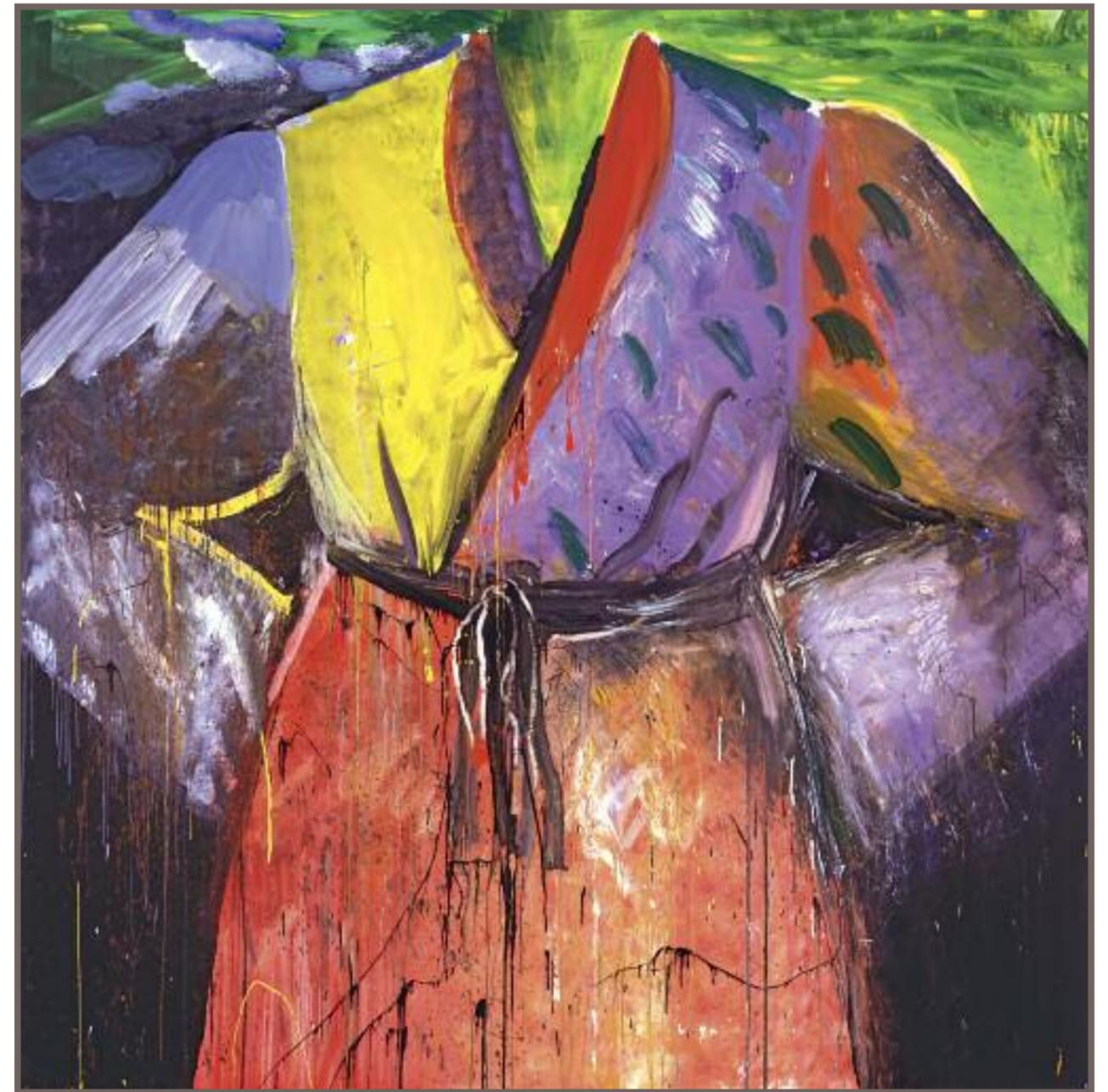
- Atelier des Künstlers

„Ich suchte nach einer Möglichkeit, Selbstporträts zu machen, ohne mein Gesicht zu malen. Dann sah ich diesen Bademantel in einer Werbeanzeige. Er wurde von niemandem getragen, aber er schien in meiner Größe zu sein, also wurde er eine Art Metapher für mich.“
Jim Dine

Neben den Happenings der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre und den Objektbildern und Environments hat Jim Dine gleichzeitig eine starkfarbige, pastose und gestisch anmutende Malerei in seinem Werk entwickelt, die stark von den Malern des amerikanischen Abstrakten Expressionismus beeinflusst wurde. Im Unterschied zu diesen blieben Dines Gemälde aber immer gegenständlich und

entwickelten die expressive Malerei innerhalb eines figürlichen Motivs. Auch überschneiden sich die Grenzen zwischen den einzelnen Werkgruppen bis heute durch die Tatsache, dass Dine auch in seiner starkfarbigen Malerei durchaus häufig Objekte wie Werkzeuge und Alltagsgegenstände integriert hat.

Die beiden wichtigsten und häufigsten Motive in Dines Malerei waren von Anfang an das Herz und der Bademantel, die zu signaturhaften Symbolen für seine Malerei geworden sind. In unendlichen Variationen und Kombinationen hat Dine diese beiden Motive immer neu gestaltet, dabei aber immer die einmal gefundene Formulierung des die gesamte Leinwand



einnehmenden, monumental und frontal präsentierten Motivs beibehalten.

Sowohl das Herz als auch der Bademantel sind dabei Symbole für das Selbst des Künstlers, so dass diese Werke als hermetische, symbolische Selbstporträts Dines gelesen werden können. Der eigentliche malerische Prozeß, der ihnen eingeschrieben ist, bildet – häufig zusammen mit den verrästelten oder poetischen Titeln, die Dine gerne seinen eigenen Gedichten entnimmt – den Kommentar, die nähere Beschreibung dieses Selbst zum Zeitpunkt des Malens. Es entsteht so ein über Jahrzehnte gewachsener Katalog von tagebuchartigen Selbstbefragungen und -beschreibungen, die das

Wesen und die Möglichkeiten der Malerei aus der Perspektive und dem Empfinden des Malers heraus erkunden.

Wie Dine selbst berichtet, entdeckte er den Bademantel als Motiv 1963 in einer Werbeanzeige im New York Times Magazine und übernahm ihn als Metapher für sich selbst, als Symbol für seine Selbstporträts. Die ersten Bademantelbilder entstanden ab 1964 und tragen im Titel noch häufig den Verweis auf ihre Funktion als Selbstporträts. So etwa in *Red Robe with Hatchet (Self Portrait)* von 1964, das sich heute im Virginia Museum of Fine Arts befindet. Das Gemälde des roten Bademantels ist hier mit einem skulpturalen Zusatz zur raumgreifenden



Installation ausgeweitet, denn vor der Leinwand steht ein Holzblock mit einer darin steckenden Axt – eine Kreuzung der Motivwelt Dines und über das Werkzeugmotiv eine Verstärkung des autobiographischen Themas. Ein weiteres Beispiel für diese frühen Bademantel-Variationen ist *Double Isometric Self Portrait (Serape)* aus dem gleichen Jahr im Whitney Museum of American Art in New York. Das verdoppelte, mit klaren Umrißlinien vorgegebene Bademantelmotiv füllt Dine hier mit kräftigen, fast comicitigen Farben und ergänzt die Malerei um direkt auf die Leinwand aufgesetzte Metallhaken und -ringe, die jeweils einen an einem Kabel oder Draht aufgehängten Holzpflock etwa in der Mitte jedes Bademantels tragen.

In der Folge entstehen zahllose Varianten in Malerei, Zeichnung und Druckgraphik, die wie ein Repertoire der malerischen und kompositorischen Ausdrucksmöglichkeiten erscheinen.

Über vierzig Jahre nach der ersten Bearbeitung des Themas konzentriert sich Jim Dine in *Blood's on the River now* ganz auf die pastose, kräftige Malerei. Wie so häufig dienen die einzelnen Partien des Bademantels als Farbfelder, einander gegenübergestellte Kompartimente, die verschiedenfarbig ausgefüllt werden und mit den Farben des Hintergrundes in Kontrast treten. Gelb, Rot und Violett dominieren und werden durch Blau, Schwarz und

Weiß mit einer Textur, Bewegung und Körperlichkeit versehen; zugleich entsteht so eine Variation über die Komplementärfarben.

Der leere Mantel erhält durch diese Körperlichkeit eine widersprüchliche Spannung, die auch als Projektionsfläche dienen kann. Denn auch wenn Dine das Kleidungsstück ursprünglich als Metapher seiner selbst verstanden hat, so ist er doch auch ein allgemeingültiges Menschenbild, dessen Ausdruckskraft der Betrachter auf sich selbst beziehen kann. Im Zusammenspiel mit dem Titel entwickelt sich ein assoziatives Feld, durch das Jim Dine nicht nur sich selbst porträtiert oder seine Befindlichkeit in ein malerisches Vokabular übersetzt. Er bietet dem Betrachter durch seine malerische Erforschung der *conditio humana* eine Reflektionsmöglichkeit, eine Einladung zur Betrachtung seiner selbst.

Abbildung oben
Jim Dine
Double Isometric Self Portrait (Serape), 1964,
Whitney Museum of American Art, New York



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok, Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

Portrait

Öl auf dickem leinenstrukturiertem Künstlerpapier
ca. 1916
51 x 33,9 cm
signiert unten links
rückseitig unvollendete Skizze für ein Stilleben und Datierung von Lisa Kümmel

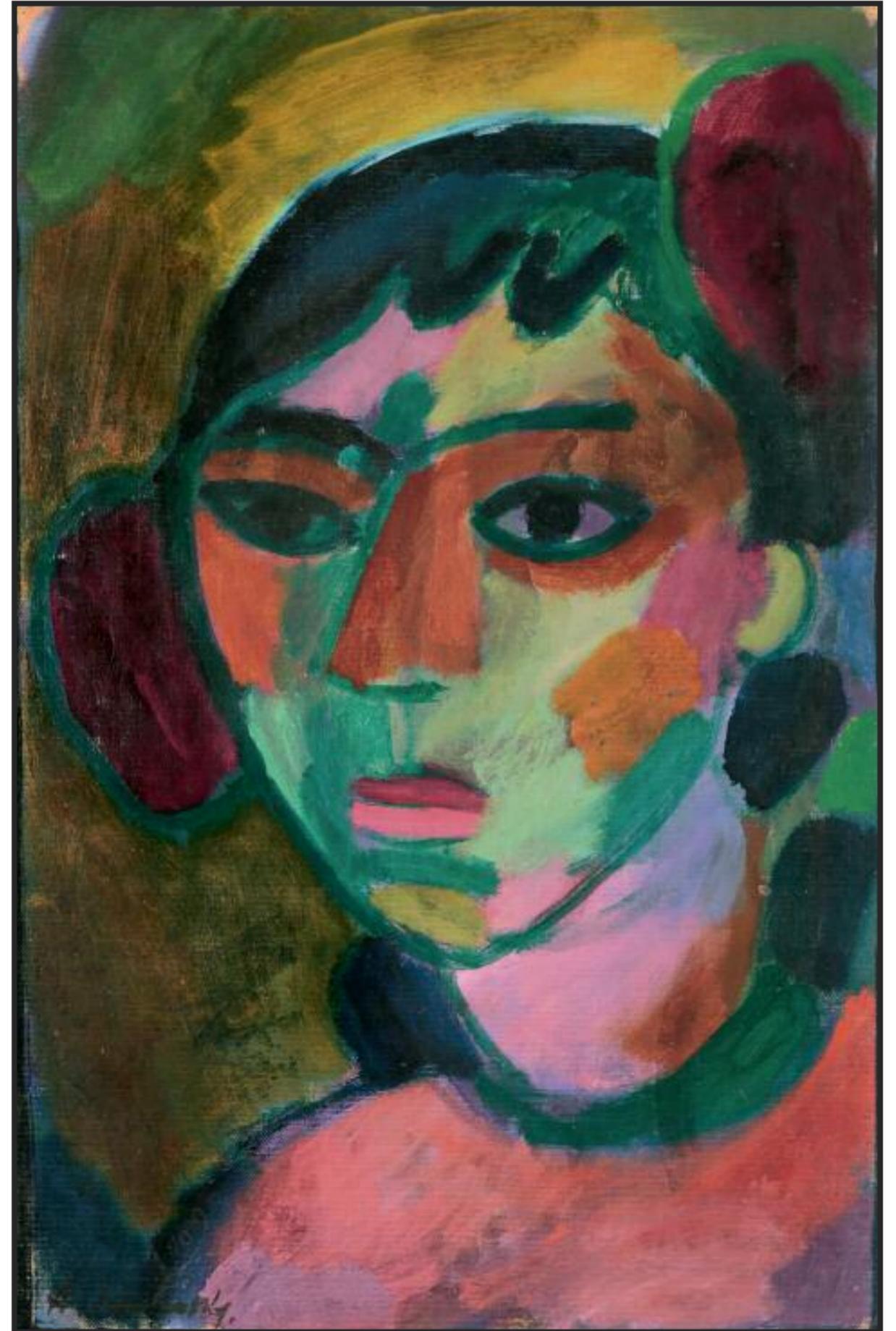
Jawlensky 751

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Lisa Kümmel, Wiesbaden (bis November 1944)
- Karl-Heinz Kümmel, Wiesbaden (Neffe von obiger, durch Erbschaft, ab 1944)
- Privatsammlung, Schweiz/Norddeutschland (erworben zwischen 1994 und 1996)

Literatur

- Jawlensky, M., Pieroni-Jawlensky, L., Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Band II 1914-1933. London 1992. Nr. 751, S. 119, Farbabb. S. 98.



In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg fand in Jawlenskys Werk eine bedeutsame Entwicklung statt. Bis etwa 1911 waren Stillleben, Landschaften und Portraits in gleichem Maße vertreten, doch nun wurde das menschliche Gesicht für Jawlensky der Ausdrucksträger schlechthin. An diesem Motiv konnte er die stilistischen Errungenschaften des Expressionismus anwenden. Diese frühen Bildnisse, die er selbst 'Farbige Köpfe' nannte, waren geprägt durch den Einfluß von Matisse und den der Fauves mit ihrer Lehre von der Dominanz der Farbe, die sich zunehmend von der Naturnachahmung löst. Die Freundschaft mit Kandinsky und dem Kreis des 'Blauen Reiter' verstärkte die Formvereinfachung und die Konzentration auf den suggestiven Farbklang. Die Köpfe sind ein erster Höhepunkt im Schaffen Jawlenskys.

Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs mußte Jawlensky, nun 'feindlicher Ausländer', innerhalb von 48 Stunden Deutschland verlassen. Zusammen mit seiner Familie reiste er in die Schweiz und ließ sich, durch Vermittlung eines Freundes, in dem Dorf St-Prex am Genfer See in der Rue de Motty nieder. Diese einschneidende Veränderung hatte dramatische Auswirkungen auf seine künstlerische Arbeit. Die Serie der Farbigen Köpfe brach damit ab. Er schrieb später: „Wir mußten in die Schweiz fliehen mit nichts außer dem, was wir tragen konnten. Wir kamen nach St-Prex am Genfer See, ein kleiner Ort in der Nähe von Morges. Ich wollte gern weiterhin die kraftvollen, intensiven Bilder malen, aber ich konnte nicht. Ich fühlte, dass ich eine andere Sprache finden mußte, eine mehr geistige Sprache ... Aber meine Seele war durch alle diese schrecklichen Ereignisse so düster und unglücklich, dass ich froh war, ruhig am Fenster sitzen zu können, um meine Gefühle und meine Gedanken zu sammeln.“ „Ich hatte etwas Farbe, aber keine Staffelei. Ich fuhr nach Lausanne, zwanzig Minuten mit der Eisenbahn, und

kaufte bei einem Photographen eine kleine Staffelei für vier Franken, eine Staffelei, auf die der Photograph seine Photos stellte. Diese Staffelei war gar nicht zum Malen geeignet, aber ich habe mehr als zwanzig Jahre meine besten Arbeiten auf dieser kleinen Staffelei gemalt ...“

Die ersten Gemälde, die in St-Prex entstanden, waren Experimente auf der Suche nach einer neuen Malerei. Die von Jawlensky 'Variationen über ein landschaftliches Thema' genannten Arbeiten bilden die erste Serie seines neuen Schaffens. Das Motiv ist immer das selbe, der Blick aus dem Fenster des Künstlers auf den Garten und den zum See führenden Weg. Die intensive Beschäftigung mit diesem einen Motiv ließ Jawlenskys kreative Kraft wieder erwachen und brachte ihm neue Erkenntnisse in der fortschreitenden Abstraktion. In einem Brief an Willibrord Verkade schrieb Jawlensky: „Einige Jahre malte ich diese Variationen, und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, dass die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, dass der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott und die Kunst ist Sehnsucht zu Gott.“

Portrait ist einer der ersten Köpfe, die der Künstler im Exil schuf, es knüpft an die Farbigen Köpfe der Vorkriegszeit an. Die Kopfhaltung, die Gesichtszüge und die Blume über dem Ohr erinnern an die Infantin (Spanierin) von 1912. Die Farbfelder lassen jedoch bereits deutlich die durch die Variationen erreichte Abstraktion erkennen. Jawlensky widmete sich dem wiedergefundenen Motiv mit Ausdauer und entwickelte daraus mit fortschreitender Abstraktion die *Mystischen Köpfe*, dann die *Heilandsgesichter* und schließlich die *Meditationen*.





Sowohl im klein – als auch im größerformatigen Aquarell zeigt Emil Nolde sein meisterliches Können im freien Umgang mit den Wasserfarben. Allein schon seine intensiv leuchtenden Farben auf höchstem technischem Niveau bewegen den Betrachter emotional. Zeitlebens hat Emil Nolde dem Aquarell sein besonderes Interesse zugewendet.

In Noldes Œuvre stehen die Aquarelle autonom neben anderen Papierarbeiten wie Zeichnungen, Kreidearbeiten und Druckgraphiken sowie den Gemälden. Die Werke in allen Techniken sind so eng miteinander verwoben, dass ein einzigartig geschlossenes Lebenswerk von hoher Dichte und künstlerischer Qualität entsteht. Dies macht, neben der Tatsache, dass Emil Nolde nur die wenigsten seiner Aquarelle datiert hat, bis heute eine zeitliche Einordnung der meisten Aquarelle sehr

EMIL NOLDE

Nolde, Schleswig 1867 – 1956 Seebüll

Frauenbildnis (braunes Haar, blaues Kleid)



Aquarell auf Japanpapier
47,5 x 35,6 cm
signiert unten rechts

Provenienz

- Nolde Stiftung Seebüll

schwer möglich. Dies bleibt der weiteren Forschung vorbehalten. Die Datierung war dem Künstler schlicht nicht wichtig.

Im Herbst 1931 malt Emil Nolde eine Folge frei erfundener großformatiger Aquarelle, die *Phantasien*. Sie sind nun vollflächig aus der Farbe geboren, das Papier als solches ist nicht mehr sichtbar. Teils entstehen sie durch die zufälligen Verläufe und Unregelmäßigkeiten der Farb-

gebung. Das Dargestellte ist nur schwer zu erfassen, es sind merkwürdige Wesen aus Märchen und Sage, mal Mensch, mal Tier, mal beides zugleich, Kobolde und Spukgestalten, wüste Gesichter, elegische Einzelfiguren, auch Gruppen, vor allem aber Paare, jugendlich exotisch oder in der spannungsreichen Beziehung von altem Mann und junger Frau. Mit gleicher Technik und von höchster Qualität malt Emil Nolde *Frauenbildnis (braunes Haar, blaues Kleid)*.

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok, Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

Abstrakter Kopf – Schräge Augen

Öl auf leinenstrukturiertem Papier

1930

37,7 x 21,1 cm

monogrammiert unten links, datiert unten rechts,

rückseitig signiert, datiert und betitelt sowie bezeichnet 'Nr. 26' und '167'

Jawlensky 1346

Paul Edmund Harnischmacher und seine Frau Marianne waren in Wiesbaden enge persönliche Freunde von Jawlensky und kauften viele Bilder direkt bei ihm. Nach dem Tod ihres Mannes zog Marianne Harnischmacher in die Schweiz, wo sie weiterhin engen Kontakt zu Andreas Jawlensky, dem Sohn des Künstlers, und seiner Familie hielt.

Provenienz

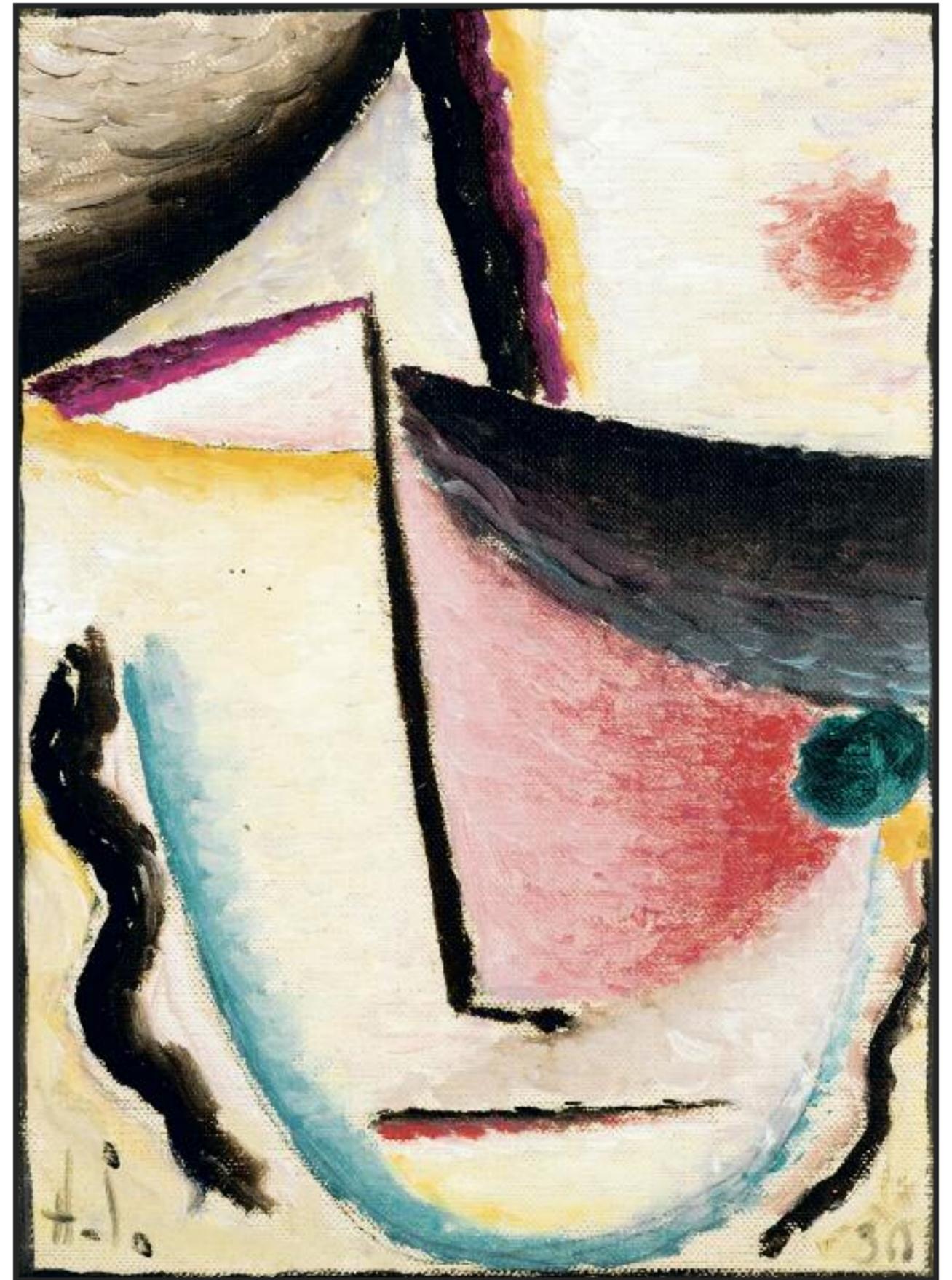
- Nachlaß des Künstlers
- Andreas Jawlensky, Deutschland (Sohn des Künstlers)
- Paul Edmund Harnischmacher, Wiesbaden (am 21. April 1958 von Andreas Jawlensky erworben)
- Marianne Harnischmacher, Bremgarten/Bern (durch Erbschaft)
- Privatsammlung, Deutschland
- Galerie Thomas, München
- Privatsammlung, Niederlande

Ausstellungen

- Neues Museum, Wiesbaden 1954. Alexej Jawlensky. No. 70.

Literatur

- Weiler, Clemens. Alexej von Jawlensky. Der Maler und Mensch. Wiesbaden 1955. No. 38.
- Weiler, C. Alexej von Jawlensky. Köln 1959. No. 338, p. 251, ill.
- Weiler, C. Alexej von Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen. Hanau 1970. No. 303.
- Jawlensky, Maria, Pieroni-Jawlensky, Lucia, Jawlensky, Angelica. Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume Two 1914-1933. London 1992. No. 1346, col. ill. p. 452.



Mit der Werkgruppe der *Abstrakten Köpfe* führt Jawlensky den Prozeß der formalen Abstraktion und der inhaltlichen Vergeistigung von den Porträts über die *Mystischen Köpfe* und *Heilandsgesichte* zu einem vorläufigen Höhepunkt. Wenn sich diese Gruppen auch zeitlich überlappen und nebeneinander existieren, so sind es doch die *Abstrakten Köpfe*, die die malerische Entwicklung kulminieren lassen. Zwischen 1918 und 1934 entstanden gut 300 dieser Werke, in welchen Jawlensky zu einem Formenkanon gelangt, dessen Gesetzmäßigkeiten und formale Reduktion stets streng wiederholt werden – es kann in diesem Zusammenhang von einer Malerei in der Nähe eines Rituals gesprochen werden. Aber innerhalb dieser Beschränkungen entfaltet sich die eigentliche Freiheit, virtuose Vielfalt und spirituelle Kraft, deren Ausdruck Jawlensky in seiner Kunst zu verwirklichen suchte.

Die *Abstrakten Köpfe* zeigen das Antlitz streng en face, begrenzt durch eine U-Form, oder aber zur Seite geneigt. Innerhalb dieser Grundform sind nur wenige Striche für die Gesichtskonturen (Augen, Nase, Mund), einzelne Haarsträhnen und deren Abstraktion die weiteren festgelegten Grundformen, in welchen der Künstler seine Farbkomposition entwickelt. Im Grenzbereich zwischen Farben und Formen sind zumeist im oberen Bild Drittel Punkte oder besser Farbkreise eingefügt. Diese stets wiederkehrenden Konstanten der Bildgestaltung ergeben das, was Jawlensky im konkreten wie im übertragenen Sinn als 'Urform' bezeichnet: Urform im Sinne der Gestaltungsmittel als konzentriertem Rahmen, aber auch Urform im Sinne eines sichtbaren Ausdrucks für die metaphysischen Grundlagen hinter der sinnlich erfahrbaren Welt.

Jawlensky malte die *Abstrakten Köpfe* in einer gewissenmaßen kontrapunktischen Komposition, oftmals orientiert an den diagonalen Hauptlinien des Bildes. Sie bestimmt den Farbaufbau, die Kombination und die Komposition der Farben. Dabei bleibt die Farbe oft komplementär, erscheint aber vielfach nicht kräftig und rein, sondern abgemildert in Mischönen. Die frühere Expressivität, die etwa die *Mystischen Köpfe* noch geprägt hat, wird in

den *Abstrakten Köpfen* durch den Farbklang insgesamt abgelöst: es entsteht eine Art vibrierender Ruhe, die aber keinesfalls in Erstarrung endet, sondern durchaus etwas Lebendiges, Bewegliches besitzt, das man vielleicht mit dem Paradox einer schwebenden Statik beschreiben könnte.

Symbolisch bestimmen drei Elemente die *Abstrakten Köpfe*. Zunächst ist es die U-Form, die mit ihrer Öffnung nach oben einen Verweis auf das Übersinnliche geben soll. Ähnliches gilt für den runden Fleck auf der Stirn, der als 'Drittes Auge', als Zeichen der Weisheit zu verstehen ist. Damit macht Jawlensky zugleich deutlich, dass trotz der übernommenen christlichen Bildtraditionen in den vielen Analogien zu Heiligenbildern und Ikonen seine eigene religiöse Auffassung – jedenfalls diejenige, die er im Spiritualismus seiner Werke zum Ausdruck bringen will – eine synkretistische, allgemeingültige ist.

Das dritte, vielleicht auffälligste und wichtigste Element sind die geschlossenen Augen, die nur mehr durch einfache, manchmal geschwungene Striche wiedergegeben werden, aber oftmals eine Akzentuierung durch die Brauenbögen und halbkreisförmige Farbfelder erhalten. Die geschlossenen Augen verbildlichen das innere Schauen – als Begriff auch in den Bildtiteln anzutreffen –, das erst den Zugang zu transzendenten Erfahrungen und Wirklichkeiten ermöglicht und dessen Äquivalent die Gemälde Jawlenskys erfahrbar machen will. Häufig gibt Jawlensky in den Bildtiteln auch eine Stimmung oder Atmosphäre vor, lässt eine Vorstellung anklingen, die synästhetisch durch die jeweilige Farbkomposition hervorgerufen wird. Diese Stimmungen sind Stimmungen im mehrfachen Sinne. Es sind die Gemütsstimmung ebenso wie die Atmosphäre oder die atmosphärische Umgebung, die evoziert werden soll, aber auch die Vorstellung einer Klangstimmung wie bei einem Instrument. In 'Stimmung' steckt aber auch die Stimme, das Reden, die Botschaft und über die Assoziationen und Empfindungen, die Jawlensky auf diese Weise mit der Gesamtheit des Werkes hervorruft, erreicht er zugleich ein Einstimmen auf das Wesen des Metaphysischen, auf das seine Kunst zielt.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok, Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

Mädchenbildnis

Öl auf Pappe, beidseitig bemalt
ca. 1910
64,5 x 53,5 cm
signiert unten rechts auf *Garten am Bauernhaus*

Jawlensky 163 A

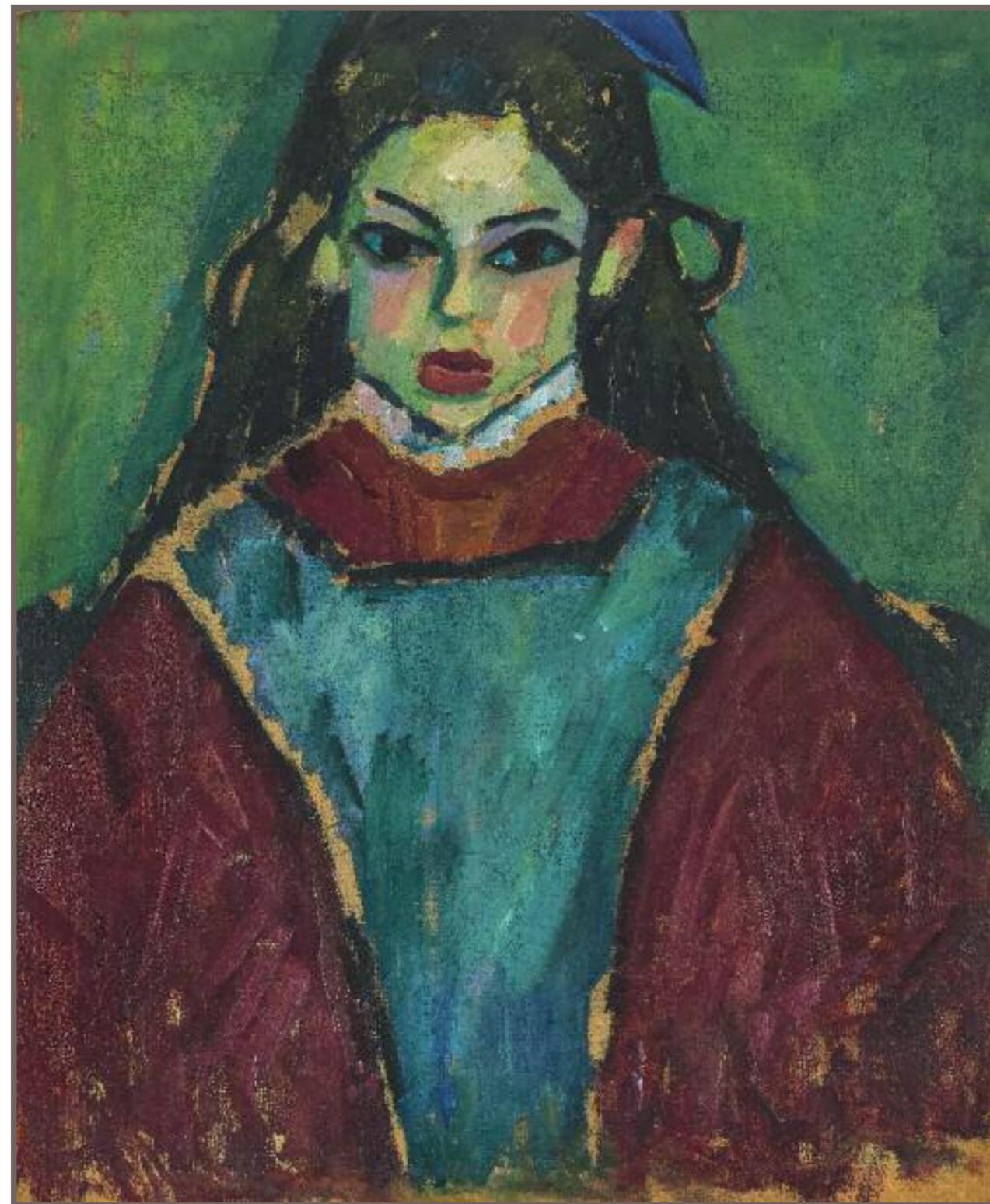
rückseitig: *Garten am Bauernhaus* (S. 34-35)

Provenienz

- Privatsammlung, Rheinland (bis 1980)
- Privatsammlung, Deutschland (durch Erbschaft von obiger)
- Privatsammlung, Niederlande (durch Erbschaft von obiger, bis 2015)
- Privatsammlung (bis 2019)
- Privatsammlung, USA

Literatur

- Jawlensky, M., Pieroni Jawlensky, L., Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Band I 1890-1914, London 1991. Nr. 163 A, S. 143, Farbabb. S. 152.
- Alexej von Jawlensky-Archiv, Locarno (Hrsg.). Reihe Bild und Wissenschaft, Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys. Band 3, Locarno 2009, S. 153-155, m. Farbabb.



Jawlenskys *Mädchenbildnis* gehört zu einer Gruppe von Meisterwerken, die alle im Zeitraum von 1910 entstanden sind und Jawlenskys individuellen, einzigartigen Stil in vollem Umfang repräsentieren, der in den Jahren bis 1912 seinen Höhepunkt erreichen sollte. Zu dieser Gruppe gehören Arbeiten wie *Nikita* (Museum Wiesbaden), *Schokko (Schokko mit Tellerhut)* (Privatsammlung), *Mädchen mit grünem Gesicht* (The Art Institute of Chicago) und *Mädchen mit schwarzem Haar* (Privatsammlung). Insbesondere das letztgenannte Bildnis weist starke physiognomische Ähnlichkeiten mit unserem *Mädchenbildnis* auf, wie die langen schwarzen Haare, die dunklen großen Augen und der ausdrucksstarke Mund. Doch während das *Mädchen mit schwarzen Haar* den Betrachter nicht direkt anblickt und den Kopf leicht gesenkt hält, konfrontiert uns das Mädchen der vorliegenden Arbeit mit der schieren Intensität ihres Blickes und der Schönheit ihres Antlitzes, was eine faszinierende und eindringliche Wirkung entfaltet. Wie auch hier, ist den stärksten Portraits Jawlenskys der pyramidale Aufbau als Halbfigur zu eigen: der Oberkörper nimmt fast die Hälfte der Bildfläche ein und bildet quasi den Sockel für den ausdrucksstarken Kopf, der am oberen Bildrand angeschnitten ist. Die kräftigen Farben der Komposition, der grün-blaue Hintergrund, das bordeauxrote Kleid und die petrolfarbene Schürze grenzt Jawlensky durch schwarze Konturen voneinander ab und verleiht der Komposition eine unglaubliche Klarheit die Clemens Weiler wie folgt charakterisierte: „Die in ihm glühende farbige Intensität musste sich eine neue Form schaffen. Und so zügelte er die Farbe durch eine noch strengere Form ... Das war sein Anliegen, die glühende Farbe zu bändigen, nicht strömen zu lassen, ihr nicht den freien Lauf zu gestatten.“ (Clemens Weiler. Alexej von Jawlensky. Köln 1959. S. 74)

Jawlenskys Malerei wird entschieden abstrakter und ihm gelingen völlig neuartige Bilder, spontan und direkt im Entwurf. Farbe und Form werden flächig in der berühmten 'synthèse' zusammengefasst und nebeneinanderge-

setzt. Er experimentiert mit dem Konzept, das Individuum soweit zu abstrahieren, dass es Allgemeingültigkeit bekommt und zu einem archetypischen Charakter wird und er damit gleichzeitig seine künstlerische Sicht der Welt auf die Leinwand projizieren kann.

Jahrzehntelang war das *Mädchenbildnis* unter einer schwarz-blauen Malschicht verborgen. Nach Auskunft von Angelica Jawlensky ist davon auszugehen, dass Galka Scheyer die Übermalung eigenmächtig vornehmen ließ, vermutlich im Zusammenhang mit der Wanderausstellung durch Deutschland 1920-23.

Die Übermalung konnte erst Anfang der 1990er Jahre freigelegt werden. Bis dahin war lediglich die frühere, um 1907 entstandene Seite des Gemäldes *Garten am Bauernhaus* (Seite 34-35) bekannt.

Diese farbige Landschaft reiht sich ein in eine eigene kleine Werkgruppe von Landschaften aus Wasserburg am Inn, die 1906/1907 entstanden sind. Zu dieser Zeit setzte sich Jawlensky besonders mit der französischen Malerei auseinander, vor allem mit dem Postimpressionismus, mit Pissarro, van Gogh und Cézanne und natürlich auch mit den Fauves. Die vorliegende Arbeit ist vermutlich in der Wasserburger Gegend entstanden und zeigt einen Weg, der zwischen einem Garten von einem großen Bauerngehöft und einem Schuppen hindurchführt. Die üppige, in allen Grüntönen schillernde Vegetation lässt nur die roten und braunen Dächer der Häuser sichtbar werden. Die strahlenden Farben lassen das Sonnenlicht sichtbar werden und die in rhythmisierten Punkten und Schraffuren nebeneinandergesetzten Pinselstriche ziehen sich erst mit größerem Abstand im Auge des Betrachters zu ihrer endgültigen Form zusammen.

Beide Seiten der Leinwand sind unumstritten eigenständige Werke und sie beschreiben zwei gänzlich unterschiedliche Schaffensphasen des Künstlers, die aber stringent einer künstlerischen Entwicklung folgen.





ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok, Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

Garten am Bauernhaus (Rückseite von Mädchenbildnis)



Öl auf Pappe, beidseitig bemalt
ca. 1907

53,5 x 64,5 cm

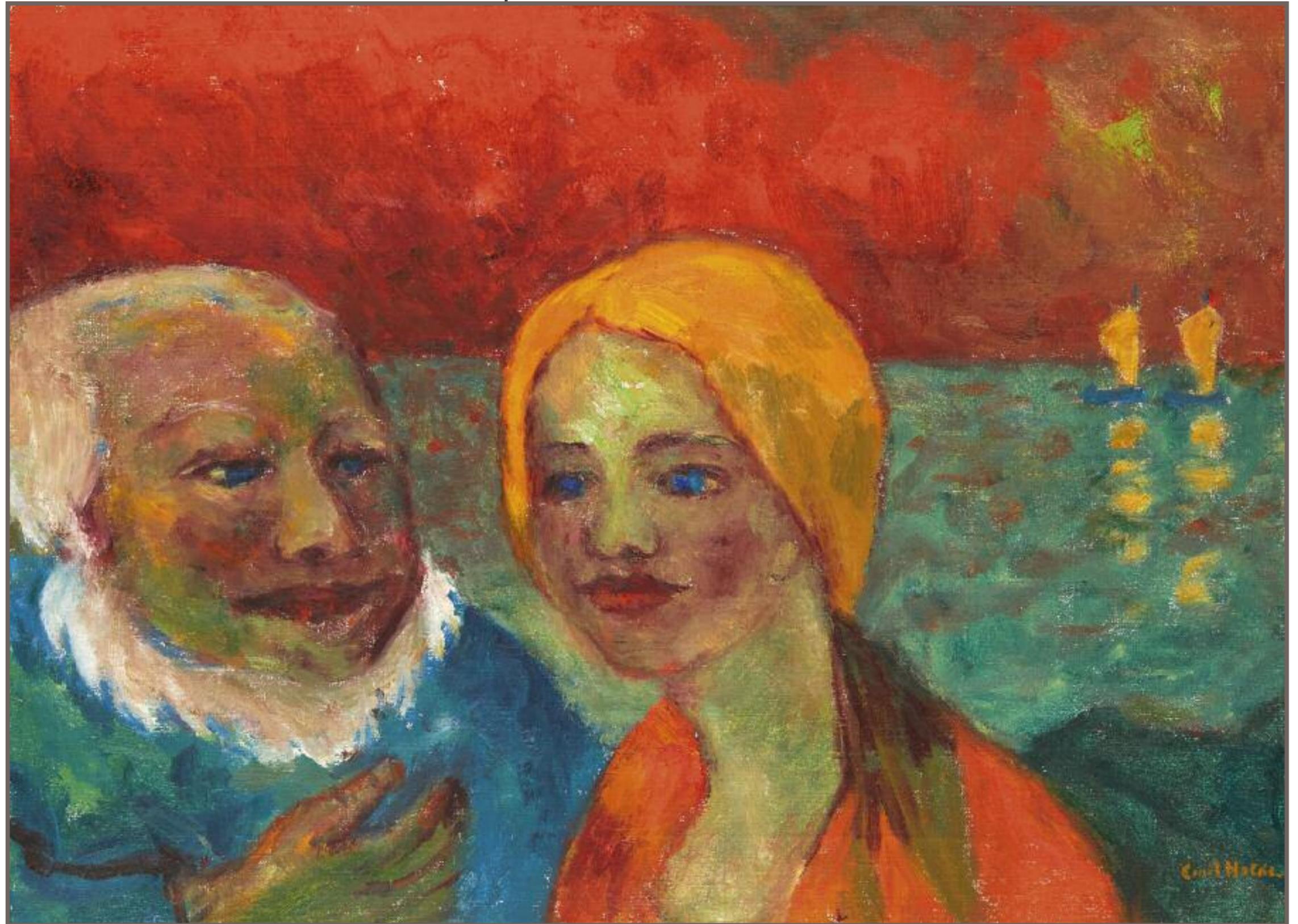
signiert unten rechts auf *Garten am Bauernhaus*

rückseitig: *Mädchenbildnis* (S. 30-33)

EMIL NOLDE

Nolde, Schleswig 1867 – 1956 Seebüll

Fischer und Töchterchen



Öl auf Leinwand
1946
73,5 x 100 cm
signiert unten rechts
rückseitig auf dem Keilrahmen bezeichnet 'Emil Nolde: Fischer und Töchterchen'

Urban 1283

Auf der Handliste 1930 des Künstlers verzeichnet als '1946 Fischer und Töchterchen'.

Provenienz

- Nolde Stiftung Seebüll

Ausstellungen

- Kunstverein, Hamburg 1947.
- Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1947. Nr. 22.
- Fyns Stiftsmuseum, Odense 1956. Emil Nolde, Malerier, Akvareller, Grafik. Nr. 35.
- Dependance, Berlin 2009-2010. Mit verschnürten Händen – 'Ungemalte Bilder' von Emil Nolde.
- Nolde Stiftung Seebüll, Seebüll 2019.

Literatur

- Nolde, Emil. Reisen, Ächtung, Befreiung. Köln 1967, S. 175.
- Nolde, Emil. Mein Leben. Köln 1976, S. 404.
- Urban, Martin. Emil Nolde, Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 2, 1915-1951. München 1990, S. 542, Nr. 1283 m. Abb.

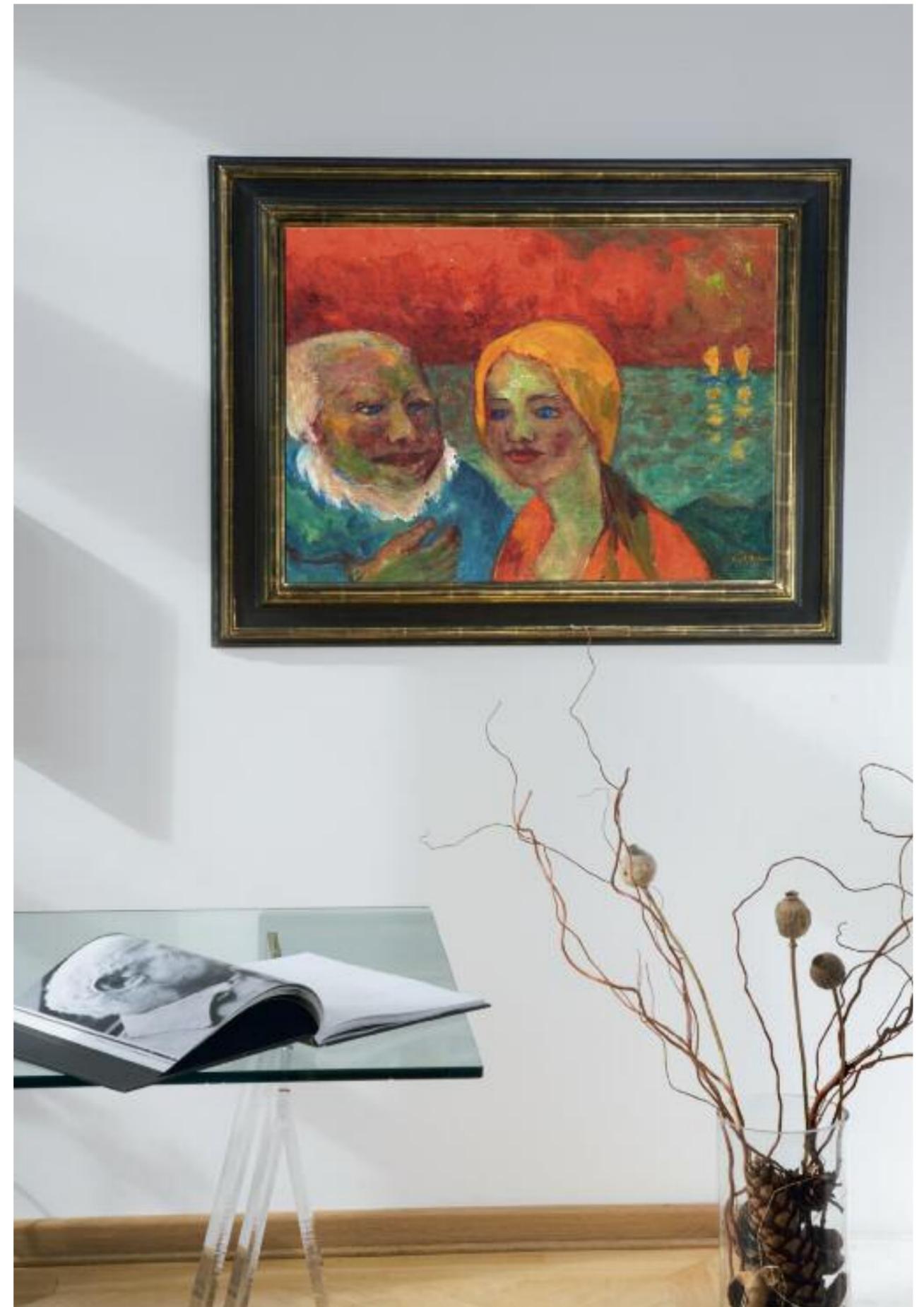
Auch im Spätwerk Noldes dominieren die Figurenbilder. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges malt Emil Nolde noch über hundert Ölgemälde:

„Es war mir wie aufgespeicherte, innigste Empfindungen, die sich zu lösen vermochten. Ich malte vorerst ein paar Gartenbilder mit rotglühendem, großem Mohn, um mich an die Farben zu gewöhnen. Nachher entstanden die *Harmonie der Weisheit, Musik, Leid volles Glück, Vater, Mutter, Sohn, Fischer und Töchterchen,* – Die Farben flossen, in Akkorden sich gebend.“

Das genannte Gemälde *Fischer und Töchterchen*, entstanden 1946, zeigt in der linken Bildhälfte im Schulter-

stück einen weißhaarigen, bärtigen Mann, neben sich seine schöne Tochter mit blondem Haar. Das ruhige Meer vor orange-rotem Wolkenhimmel im Hintergrund, am rechten Bildrand zwei Fischerboote mit weißen Segeln, zeigt sich als traumhaftes Seestück.

Emil Nolde verbindet hier seine ganze Könnerschaft des Figurenbildes mit den Meerlandschaften. Der reife Künstler intensiviert malerisch die Harmonien und intimen Beziehungen seiner Figurenbilder, indem er den Pinselduktus reduziert und ruhiger werden lässt. Der emotionale Gehalt seiner Bilder tritt in den Vordergrund.



EMIL NOLDE

Nolde, Schleswig 1867 – 1956 Seebüll

Junge Familie

Öl auf Leinwand
1949
70,3 x 56,5 cm
signiert unten links
rückseitig eigenhändig auf dem Keilrahmen signiert und betitelt

Urban 1327

In der Handliste des Künstlers von 1930 als '1949 Junge Familie' verzeichnet.

Provenienz

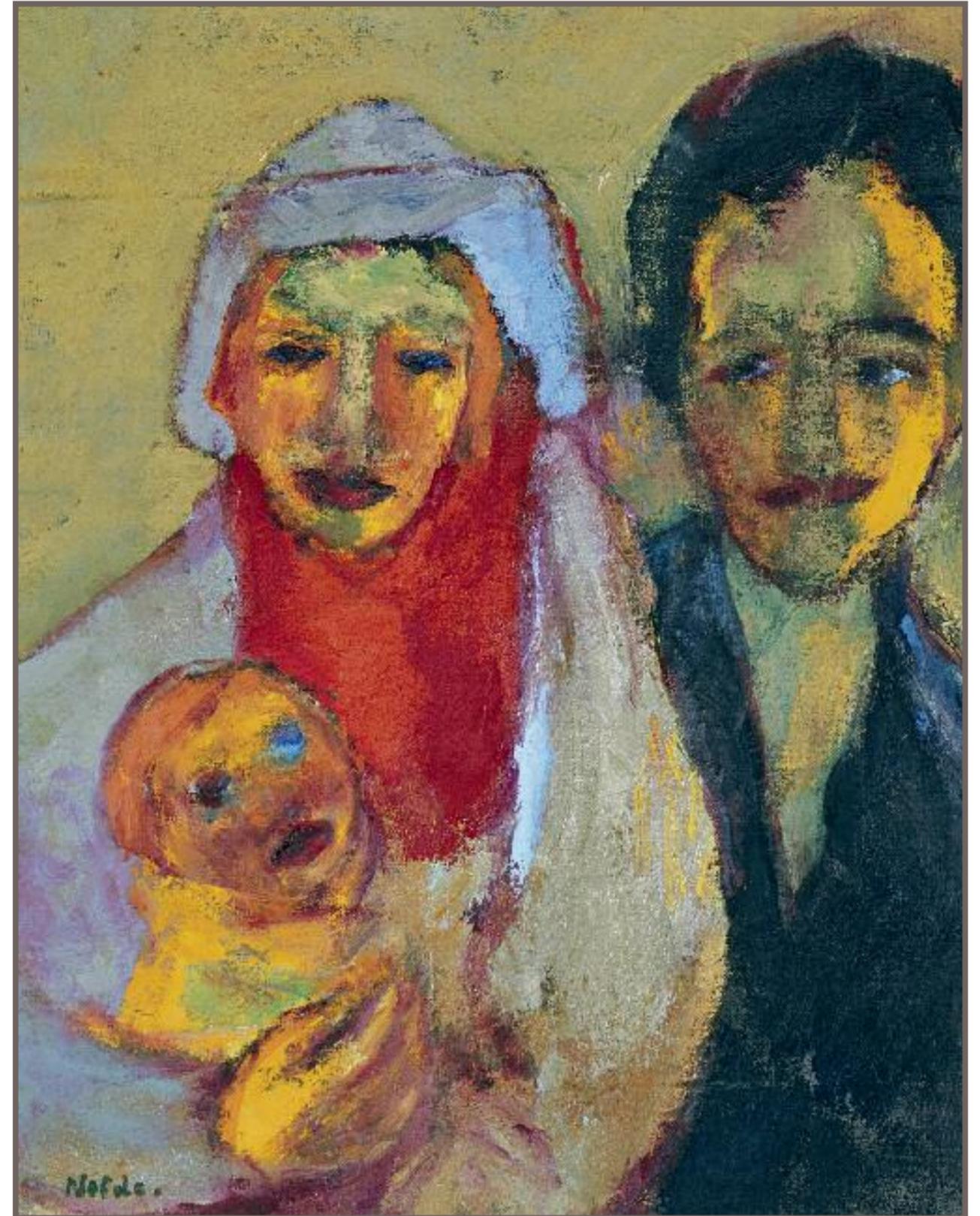
- Nolde Stiftung, Seebüll
- Gallery Knoedler, New York, 1967
- Privatsammlung, Schweiz, 1981
- Galerie Thomas, München
- Privatsammlung, Deutschland
- Privatsammlung, Griechenland

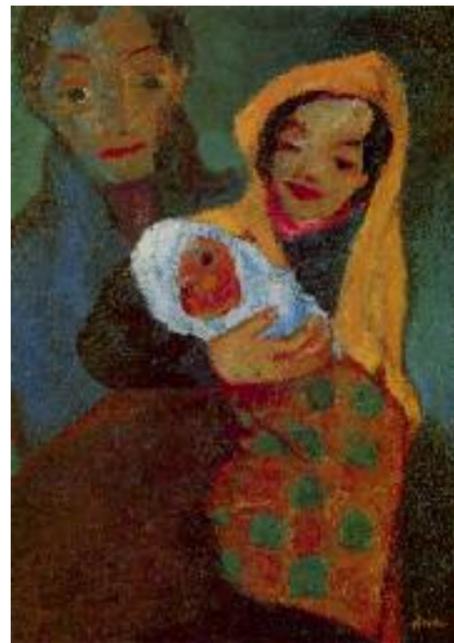
Ausstellungen

- Galerie Thomas, München 1981. Emil Nolde Aquarelle, Bilder, Graphiken. Nr. 81 mit Farbabb.

Literatur

- Urban, Martin. Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. Bd. 2. London 1990. Nr. 1327, S. 581 mit Abb.





Emil Nolde
Junge Familie
 Aquarell und Bleistift
 Aus der Reihe der 'Ungemalten Bilder'
 Nolde Stiftung Seebüll, Inv.Nr. Va.EP. 196

Emil Nolde
Familie
 Öl auf Leinwand
 1918

Neben der Landschaft sind es Portraits und Figuren, die Noldes gesamtes Oeuvre bestimmen. Außer dem klassischen Portrait (das bei Nolde eher selten vorkommt) oder dem Fantasie-Portrait in Einzel- oder Gruppenzusammenstellungen, finden sich biblische oder familiäre Konstellationen wie Bruder und Schwester und Mutter und Kind.

Die Annäherung an die Dargestellten ist selten klassisch im Sinne einer naturgetreuen Wiedergabe der realen Physiognomie. Vielmehr sucht Nolde die Charakteristik jenseits einer tradierten und mimetischen Vorstellung herauszuarbeiten.

Die im Jahr 1949 entstandene Darstellung der *Jungen Familie* mit Mutter, Vater und Säugling geht auf eines der sogenannten 'ungemalten Bilder' zurück, ein kleines Aquarell aus dem Zeitraum 1938-1941, das sich heute in der Nolde-Stiftung in Seebüll befindet. Die Umsetzung in Öl, die lediglich in Nuancen abweicht, verwirklicht der Künstler 1949. Das Sujet der Familie in einer Dreierkonstellation weckt sofort Assoziationen an den Themenzyklus der religiösen Bilder, einem Schwerpunkt in Noldes Werk – insbesondere an die Heilige Familie mit Maria, Joseph und dem kleinen Christuskind –, dem Urbild der idealen Familie. Biblische Themen beschäftigen Nolde, dessen Leben von frühester Kindheit an religiös geprägt war, während seines gesamten künstlerischen Schaffens.

Manfred Reuther schreibt über Noldes biblisch geprägte Arbeiten: „Es ist eine religiöse Kunst außerhalb der

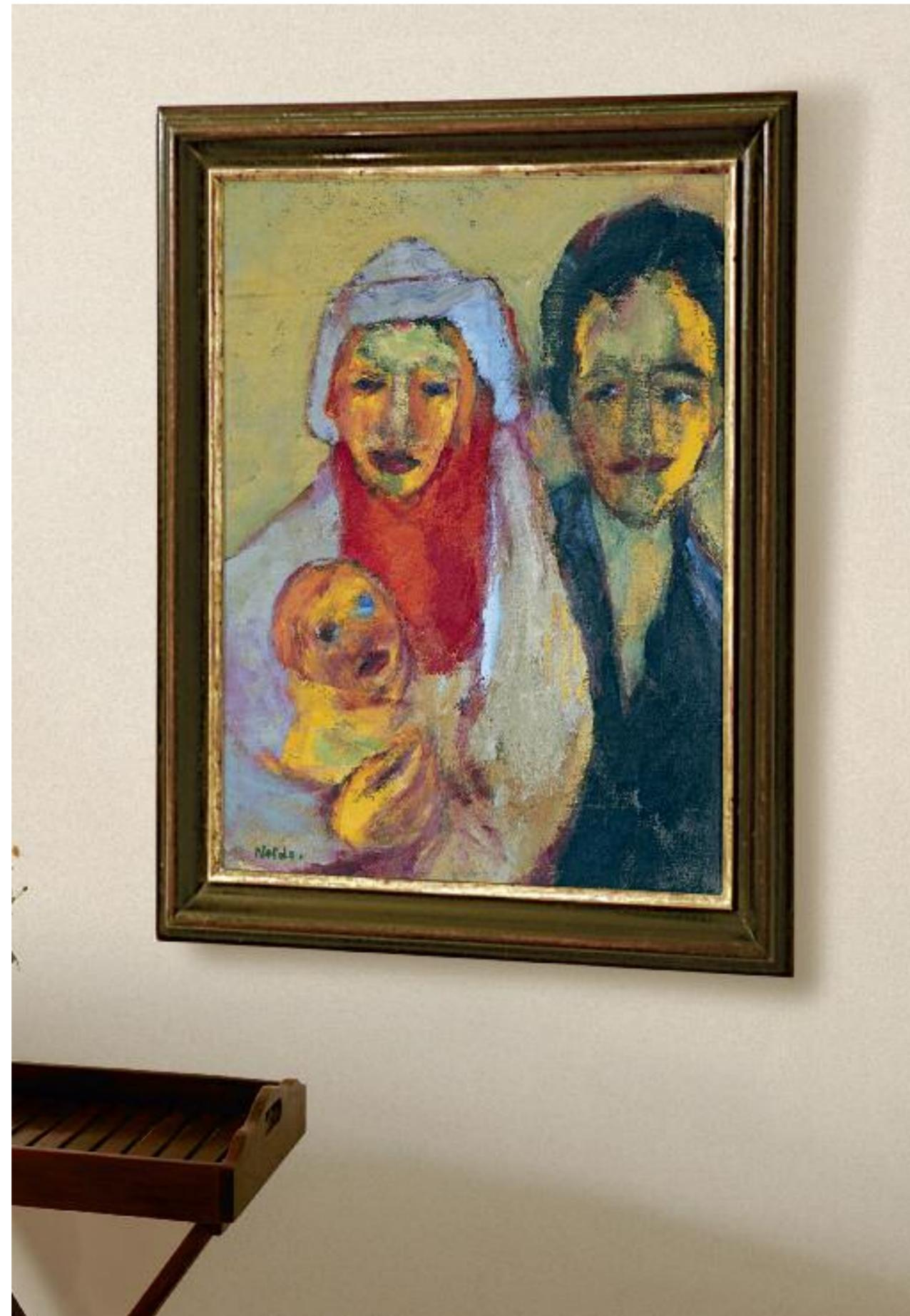
Kirchen und frei von dogmatischer Gebundenheit, gleichsam aus kindlicher Naivität und persönlicher Ergriffenheit geboren ...“

Keine der dargestellten Figuren blickt den Betrachter direkt an, vielmehr richten sich die Blicke der Eltern auf das kleine Kind, was die Mutter, in ihren schützenden Umhang gehüllt auf dem Arm trägt. Das Kind wiederum blickt mit großen Augen auf die Mutter. Der Moment verharrt in tief empfundener Innerlichkeit und Zuneigung.

Die Figuren füllen die Leinwand fast durchweg aus, den verbliebenen Hintergrund taucht Nolde in einen warmen, fast goldfarbenen Ockerton, der die Szene nahezu ikonenhaft akzentuiert. Die Kleidung der Dargestellten ist einfach, in schlichtem hellen Blau mit weißlichen Akzenten das Obergewand der Mutter, das ihren Kopf in fast orientalisch anmutender Manier verschleiert, das rote Untergewand reicht ihr bis zum Kinn. Der Stoff umrahmt madonnenhaft ihren Kopf, so dass die gesamte Konzentration auf ihrem Gesicht liegt. Die Figur des dunkel gekleideten Vaters tritt leicht in den Hintergrund.

Die Szene scheint von einer intensiv strahlenden Lichtquelle außerhalb des rechten Bildrandes erleuchtet, was die mystische Stimmung noch verstärkt. Insbesondere das Kind und die Mutter sind in ein glühendes Leuchten gehüllt:

„Die Farbklänge werden subtiler; die Oberfläche erhält einen behutsamen Glanz, der dem stürmischen Pathos der Vorkriegsjahre nicht erreichbar war.“



KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

Indian

Öl, Objekte collagiert auf Karton
1963
100,3 x 70,5 cm
signiert und datiert unten rechts

Dieses Werk ist im Archiv der Karel Appel Stiftung registriert.

Provenienz

- Martha Jackson Gallery, New York
- Privatsammlung
- Privatsammlung (durch Erbschaft von obiger)



Karel Appel begründete 1948 zusammen mit Constant und Corneille die Gruppe CoBrA, die eine starkfarbige, gestisch-expressive Malerei propagierte und zu der auch Künstler wie Pierre Alechinsky und Asger Jorn gehörten. Die Gruppe löste sich bereits 1951 wieder auf, aber Appel blieb der gestischen Malerei, in der er auch bedeutende Einflüsse von Picasso sowie Dubuffet und der Art Brut verarbeitete, in seinem gesamten Oeuvre treu. Mit seinem Umzug nach New York 1957 und seiner dortigen Bekanntschaft mit Malern des amerikanischen abstrakten Expressionismus wie Franz Kline und Sam Francis nahm die Starkfarbigkeit und die Heftigkeit seiner Malerei sogar noch zu. Karel Appel kommentierte dies treffend mit den Worten „Ich male nicht, ich schlage“. Zugleich waren aber auch immer Reliefs und Assemblagen ein wichtiger Bestandteil seines Werks. In den USA wirkten auf diesen bedeutenden Zweig seines Schaffens Einflüsse der Pop Art, aber auch der Minimal Art und der

Performancekunst, und er verweist zudem auf sein Interesse für Dada. Wie wichtig ihm die Arbeit an seinen Assemblagen von Beginn an war, bezeugt Appel selbst: „Eine meiner ersten Skulpturen bestand aus Fahrradteilen. Ich wohnte damals auf einem Dachboden im Rotlichtviertel von Amsterdam. Ich begann ohne spezielle Materialien zu arbeiten. Ich suchte auf der Straße wie früher als kleiner Junge in den Mülltonnen nach Seilen, Drähten und Farbe. Jahre später sah ich eine Ausstellung von Kurt Schwitters im Stedelijk Museum in Amsterdam, kuratiert von Willem Sandberg, und dort sah ich das echte 'objet trouvé'; bis dahin hatte ich noch nie davon gehört. Schwitters war eine erschütternde Erfahrung.“

Sein *Indian* von 1963 weist alle diese Elemente auf und verknüpft auf beeindruckende Weise Appels gestisch-expressive Malerei mit seinem insbesondere durch die Pop Art geprägten bildhauerischen Werk.



RICHARD LINDNER

Hamburg 1901 – 1978 New York

A Letter from New York

Aquarell, Bleistift, Buntstift und Collage auf Papier
1974

125 x 90 cm

signiert und datiert unten rechts

Spies/Loyall 288

Provenienz

- Privatsammlung

Ausstellungen

- Fischer Fine Art, London; Wolf Donndorf, Stuttgart 1974. Universe of Art IV: Important Nineteenth and Twentieth Century Paintings, Drawings, Sculpture and Graphics. Nr. 12, S. 16 m. Farbabb.
- Museum of Contemporary Art, Chicago 1977. Richard Lindner, A Retrospective Exhibition.
- Galerie Maeght, Paris 1977/78. Richard Lindner, Oeuvres récentes. Nr. 11, S. 17 m. Farbabb.
- Sidney Janis Gallery, New York 1978. Recent Work by Richard Lindner. Nr. 12.
- Fondation Maeght, St. Paul de Vence; Musée Saint-Georges, Lüttich 1979. Richard Lindner. Nr. 79.
- Galerie Maeght, Zürich/Barcelona 1979/80. Lindner. Nr. 22 m. Abb.
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.; Haus der Kunst, München 1996/97. Richard Lindner, Paintings and Watercolors 1948-1977. Nr. 69.
- Fundación Juan March, Madrid; IVAM Centre Julio González, Valencia 1998/99. Richard Lindner. Nr. 42, S. 85 m. Abb.

Literatur

- Beatty, Frances. Richard Lindner, A Tale of New York and Berlin. In: Art/World 2, New York 1978, S. 1, 4 m. Abb.
- Rey, Jean-Dominique. Le carnaval de la mémoire. In: XXe Siècle Nr. 53, Paris 1980, S. 79-98, S. 96 m. Farbabb.
- Spies, Werner; Loyall, Claudia. Richard Lindner, Catalogue Raisonné of Paintings, Watercolors, and Drawings. München 1999, S. 199, Nr. 288 m. Abb.

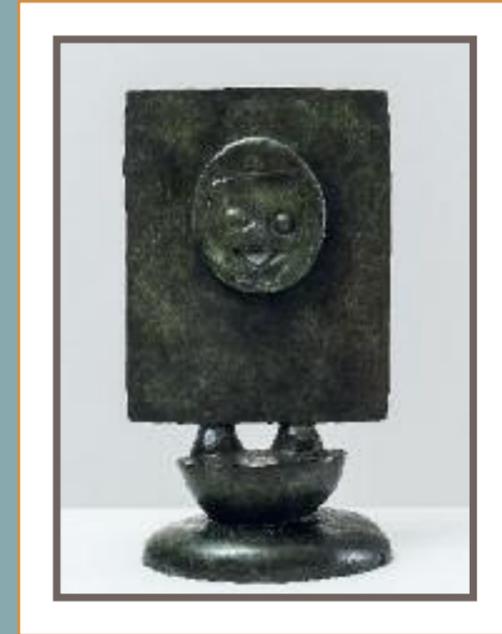


Richard Lindner begann Ende der 1920er Jahre als später äußerst erfolgreicher Illustrator, bevor er sich in den 1940er Jahren der Malerei zuwendete. Er entwickelt einen unverwechselbaren Stil, der Elemente des Kubismus, der Neuen Sachlichkeit und des Surrealismus kombiniert und mit Motiven der Alltagskultur und der Werbung verbindet, weshalb Lindner gelegentlich als Vorreiter der Pop Art angesehen wurde, was er selbst stets von sich gewiesen hat. Seine auch für die Gebrauchsgeschichte der Zeit prägende Bildsprache besitzt zugleich etwas Plakatives und etwas Geheimnisvolles, das oftmals von erotischen Anspielungen dominiert wird. So konnte Eugène Ionesco, einer der bedeutendsten französischen Dramatiker des 20. Jahrhunderts und führende Figur des

Absurden Theaters, über Lindner schreiben, er sei „einer der großen zeitgenössischen Meister. Sein Werk liegt im Bereich der Karikatur, Malerei und des Theaters. Es ist eine Interpretation der Realität, aber die Realität ist nicht realistisch.“

A Letter from New York ist ein charakteristisches Beispiel für Lindners ebenso unmittelbar Aufmerksamkeit erregenden wie dennoch hermetischen Kompositionen. Das Blatt wählte Lindner ein Jahr nach seiner Entstehung als Vorlage für eine von zehn Lithographien aus, die er bei Moulot in Paris drucken ließ und in einem Portfolio zusammenfasste, für das Eugène Ionesco eine Einführung verfasste.





'Chéri Bibi' ist eine fiktive Figur aus dem Roman des französischen Autors Gaston Leroux. Er war einer der ersten Kriminalschriftsteller des 20. Jahrhunderts; die drei Bücher, die 1914, 1921 und 1926 erschienen, wurden jeweils im Jahr davor in Form von regelmäßigen Veröffentlichungen in der Tageszeitung *Le Matin* herausgebracht. Die Bücher wurden verfilmt, zunächst zeitnah in schwarz-weiß, 1937, 1954 und 1975 in Farbe. Ab 1951 wurde die Geschichte des Chéri Bibi 15 Jahre lang als täglicher Comic Strip in der *France Soir* abgedruckt. Vermutlich hat Max Ernst die Figur erst da zum ersten Mal zur Kenntnis genommen.

Mit der Figur des 'Chéri Bibi', einem gutmütigen Koloss, der beständig in Schwierigkeiten gerät, schuf Leroux den Typus des 'sympathischen' Kriminellen, des 'bandit au grand coeur', der ständig die Flucht ergriff, aber immer wieder gefangen wurde.

Jürgen Pech beschreibt Max Ernsts künstlerische Umsetzung dieser Figur so:

„In der Bronze von Max Ernst ist der Standort der Figur nicht sicher. Der Sockel besteht aus zwei verschieden großen und gegeneinander gesetzten Halbkugeln, wodurch die fatale Situation des Helden abstrakt, aber eindeutig umgesetzt ist. Das Rechteck des Körpers hinterfängt die kreisrunde Silhouette des Kopfes so massiv und vollständig, daß der Eindruck einer wuchtigen Körperlichkeit entsteht. Das Gesicht selbst ist nicht plastisch ausgebildet, sondern in die tellerförmige Fläche des Kopfes eingeprägt. Gleichzeitig wird mit der herausgestreckten Zunge aber auch die unbekümmerte Gelassenheit des Helden zum Ausdruck gebracht. Max Ernst vereint in der Plastik den spannungsreichen Gegensatz der literarischen Vorlage, die unsicheren Lebensumstände und die trotzdem selbstbewußte Haltung der fiktiven Figur.“

MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

Chéri Bibi



Bronze mit grüner Patina
1973

34 x 19 x 19 cm

signiert und nummeriert 24/175 auf der Plinthe, mit Gießerstempel 'C. Valsuani, cire perdue'

Auflage: 3 Patinae (grün, braun, schwarz) mit je 175 Exemplaren + 15 E.A. + einige E.E. (épreuves d'essai)

Provenienz

- Privatsammlung
- Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen (andere Exemplare)

- Malmö Konsthall, Malmö 1995/96. Max Ernst Skulptur. S. 177 m. Abb.
- Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin 1996. Max Ernst sculpture / sculptures. S. 184 m. Abb.
- Palazzo Sozzifanti, Pistoia 2013. Grandi maestri, piccole sculture, da Depero a Beverly Pepper. S. 72/73 m. Farbabb.

Literatur (andere Exemplare abgebildet)

- Spies, Werner. Max Ernst - Skulpturen Häuser Landschaften. Köln 1998, S. 183 m. Abb.
- Pech, Jürgen. Max Ernst, Das Plastische Werk. Köln 2005, S. 206f. m. Abb.

MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

Krieger und Vogelfrau

Öl auf Leinwand
ca. 1939
81 x 60 cm
signiert und datiert 'P37' unten rechts
Göpel 522

Im Werkverzeichnis auf S. 328 befindet sich am Ende des Eintrags der Nr. 520 eine Bemerkung:
Nach Mitteilung von Stephan Lackner sind das vorliegende Bild, sowie Nr. 521 und Nr. 522 1939 entstanden.
Während seines kurzen Aufenthaltes in Paris 1937 hatte MB dort kein Atelier.
Die Bilder wurden 1950 in Mills College signiert und irrtümlich (19)37 datiert.

Provenienz

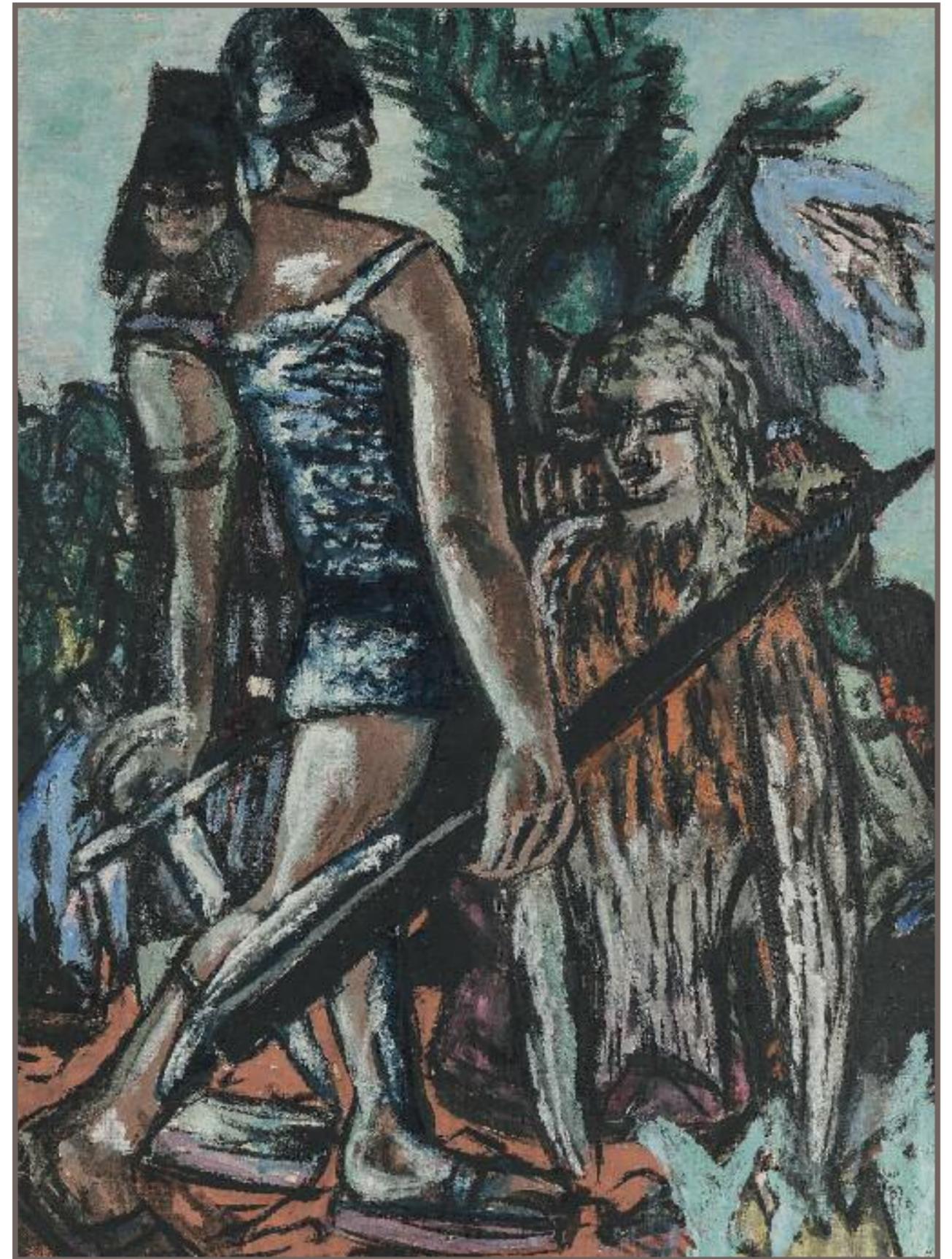
- Atelier des Künstlers, Paris 1939
- Stephan Lackner, Paris 1939
- Marcelle Ratier, Paris (zur Aufbewahrung für den Obigen von April 1939 bis April 1947)
- Stephan Lackner, Santa Barbara, Kalifornien (April 1947, mindestens bis 1956)
- Richard L. Feigen Gallery, New York (no. 16862-C, spätestens 1966, mindestens bis 1985)
- Sammlung Deutsche Bank (1986 erworben)
- Privatsammlung

Ausstellungen

- The Mills College Art Gallery, Oakland 1950. Max Beckmann. An Exhibition. Nr. 24.
- Museum of Art, Santa Barbara; Museum of Art, San Francisco; Art Institute, Pasadena (Etikett), 1955. Max Beckmann. Nr. 20.
- Kunsthalle, Bremen (Etikett); Akademie der Künste, Berlin; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Kunstmuseum, Luzern; Neue Galerie, Wolfgang Gurlitt-Museum, Linz; Wiener Sezession, Wien, 1966. Max Beckmann, Gemälde und Aquarelle der Sammlung Stephan Lackner, USA. Gemälde, Handzeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen. Nr. 25 mit Abb.
- Haus der Kunst, München; Nationalgalerie, Berlin; The Art Museum, Saint Louis; County Museum of Art, Los Angeles, 1984/85. Max Beckmann. Retrospektive. S. 275, Nr. 88, mit Abb.
- Museum der Bildenden Künste, Leipzig; Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M., 1990. Max Beckmann: Gemälde 1905-1950. S. 174, Nr. 64 m. Abb.
- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf 1991. Max Beckmann 1884-1950. Nr. 10, Abb.
- Fundación Juan March, Madrid 1997. Max Beckmann. Nr. 22, Abb. S. 69.

Literatur

- Göpel, E. & B.. Max Beckmann Katalog der Gemälde. Bern 1976. Nr. 522, Bd. I, S. 328, Abb. Bd. II, Tafel 183.
- Schneede, U. M. (Hrsg.). Max Beckmann Briefe. Band III, 1937-1950. München und Zürich 1996. Brief 774, S. 125-126.
- Beckett, S.W. Max Beckmann and The Self. München und New York 1997. S. 118, Abb. S. 91.

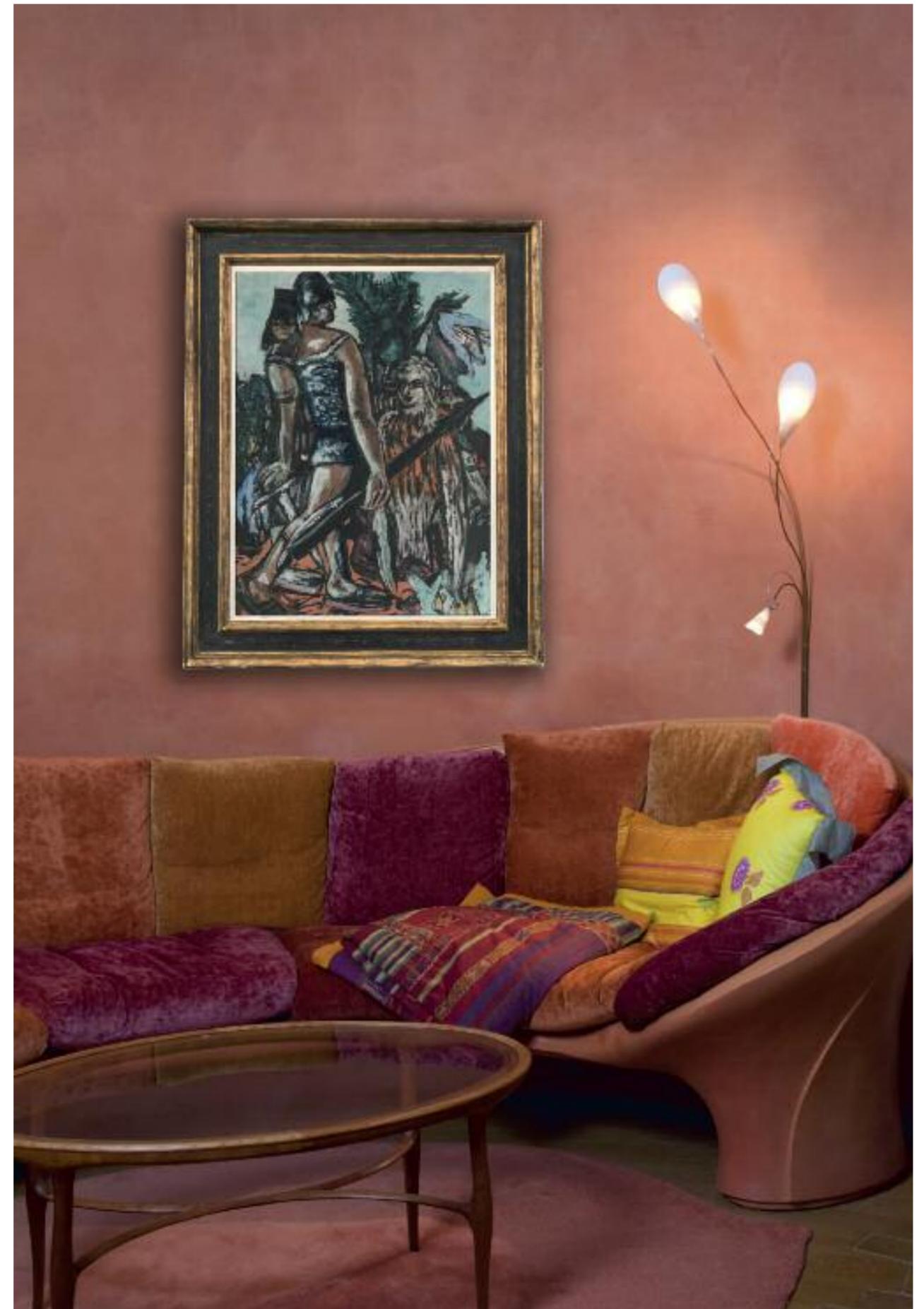


Krieger und Vogelfrau entstand, wie ein Großteil der Hauptwerke Beckmanns, in der Zeit des Exils. Im Exil hat der Künstler die Farben mit noch expressiverem Pinselstrich aufgetragen, die schwarzen Konturen verstärkt. Die Ikonographie des Werks vereint mehrere Elemente, die aus anderen Werken Beckmanns bekannt sind, wie der Krieger und das Schwert, die als Symbole für die sinnlose Gewalt verstanden werden können, die sich Menschen einander antun.

Auch Vögel sind ein wiederkehrendes Motiv, häufig sind sie Mischwesen aus Mensch und Vogel und stehen als Chiffre für den Menschen. In dem Gemälde *Krieger und Vogelfrau* wirkt die – eindeutig weibliche – Vogelgestalt

beschützend. Furchtlos blickt sie den Kriegern entgegen, bietet den anderen Figuren hinter ihren Schwingen Zuflucht.

Beckmann malte lange vor seinem Exil gegen die Verzweiflung an, die ihn befiel, wenn er über die Verhältnisse in seiner Heimat Deutschland nachdachte. Doch der Künstler konnte auch in Amsterdam und Paris Augen und Ohren nicht verschließen vor dem, was in Deutschland stattfand und bald Europa mit Gewalt überziehen sollte. Vermutlich hat gerade das zu einer der kraftvollsten Werkgruppen in seinem Oeuvre geführt, zu der *Krieger und Vogelfrau* gehört.



FERDINAND HODLER

Bern 1853 – 1918 Genf

Einmütigkeit, Schwörender

Öl auf Papier auf Leinwand
1912/1913
44 x 23,5 cm
signiert unten rechts

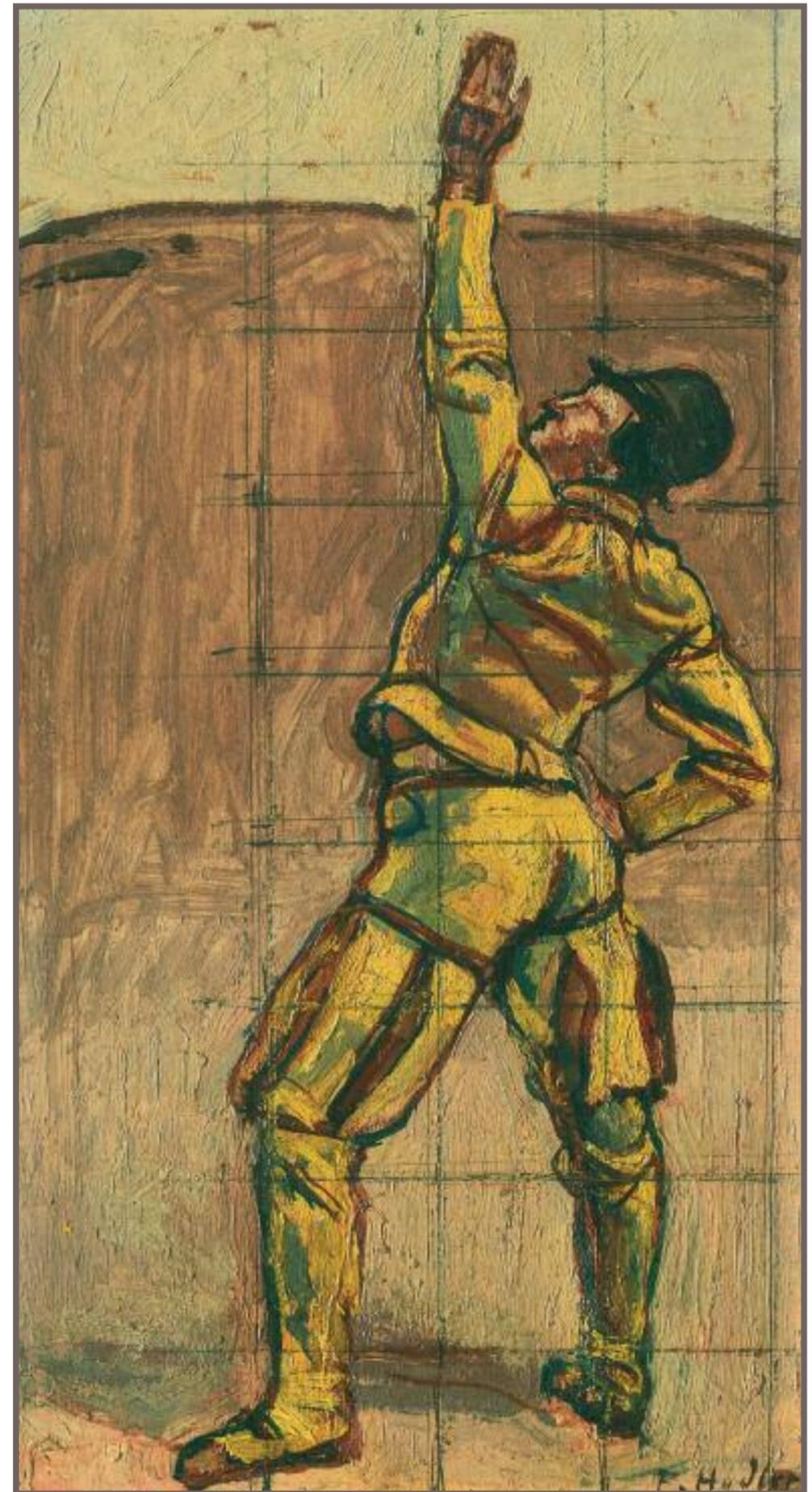
Bätschmann/Müller 1574

Provenienz

- François Monnard, Genf (1921-1923)
- Unbekannt (1936)
- Privatsammlung (1993-2005)
- Privatsammlung, Schweiz (seit 2012)

Literatur

- Bätschmann; Oskar; Müller, Paul (Hrsg.). Ferdinand Hodler, Catalogue raisonné der Gemälde, Band 3: Die Figurenbilder. Zürich 2017, Nr. 1574 m. Farbabb.
- Loosli, Carl Albert. Ferdinand Hodler, Bd. 4: Urkunden. Bern 1924, Nr. 375.



1911 erhielt Ferdinand Hodler den Auftrag, für einen Saal des neu erbauten Rathauses von Hannover eine historische Szene aus der Zeit der Reformation zu malen: den 1533 erfolgten Schwur der Hannoveraner Bürgerschaft auf den Protestantismus.

Das 5 x 15 Meter große monumentale Wandgemälde mit dem Titel *Einmütigkeit* wiederholte Hodler 1913 in etwas kleineren, aber immer noch überlebensgroßen Dimensionen und mit abgewandelter Komposition auf Lein-

wand, um es auf dem Pariser Herbstsalon zu zeigen. Das Werk befindet sich heute im Kunsthaus Zürich.

Zu beiden Werken entstanden zahlreiche Studien, Skizzen und Vorzeichnungen, zu denen auch das vorliegende Werk gehört. Es zeigt eine der den Schwur ablegenden Hauptfiguren aus der Mitte der Komposition, und das angelegte Raster zeigt, dass Hodler es für die Übertragung auf die große Version vorbereitet hat.



GEORG KOLBE

Waldheim 1877 – 1947 Berlin

Nereide (Kniende I)

Bronze

1922/23

Höhe 23 cm

monogrammiert auf der linken Fußsohle, Gießstempel 'H.Noack Berlin Friedenau' auf der rechten Fußsohle

Auflage 25 Exemplare

Das 1922 konzipierte Werk ist eines von 25 Exemplaren, die zwischen Mai 1923 und Anfang 1924 gegossen wurden und eines von nur drei bekannten Exemplaren mit dieser Gußmarke.

Mit einem Gutachten von Dr. Ursel Berger, ehem. Direktorin des Georg Kolbe Museums, datiert Berlin 26. März 2014.

Provenienz

- Privatsammlung, Frankfurt (seit den 1930er Jahren)
- Privatsammlung, Frankfurt (durch Erbschaft von obiger Privatsammlung)

Literatur

- Berger, Ursel. Georg Kolbe, Leben und Werk. Berlin 1990, S. 268.

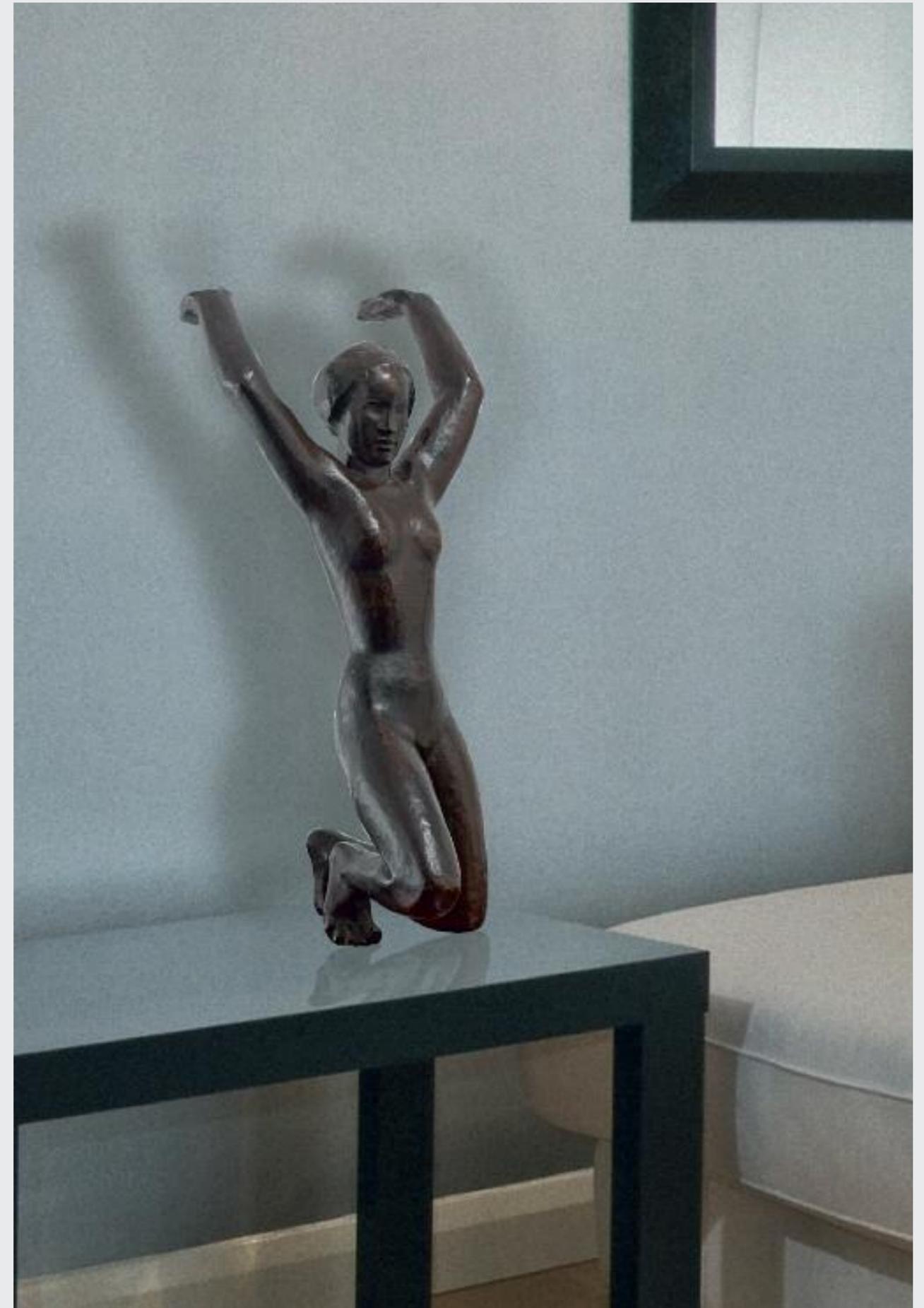


Der Bildhauer Georg Kolbe konzentriert sich in seinem plastischen Werk auf das Hauptthema der menschlichen Gestalt. Dabei geht es ihm nicht um eine naturalistische Schilderung, sondern um den Ausdruck des eigenständigen, freien, selbstbestimmten Menschen und die Überwindung banaler, tradierter und damit inhaltlich festgelegter Bewegungsmotive. Von wenigen Beispielen abgesehen stellt Kolbe bis Mitte der zwanziger Jahre anmutige Frauengestalten dar, die sich mit Grazie, Leichtigkeit und leiser Melancholie im Raum bewegen und mit denen der Bildhauer seine Vision vom harmonisch bewegten Menschen zum Ausdruck bringt.

Die Figur *Nereide (Kniende I)* ist für diese bedeutende Werkphase ein charakteristisches Beispiel. Sie ist die bekannteste von insgesamt drei Kleinplastiken kniender Mädchengestalten, die einer erstmals 1924 im Kolbe-Raum der Berliner Akademie der Künste ausgestellten, großen Arbeit vorausgehen. Als Jahrgabe für den 'Kreis graphischer Künstler und Sammler' in Leipzig in einer

Auflage von 25 Exemplaren entstanden, wurden sie danach nicht wieder aufgelegt. Der Titel *Nereide* verweist auf ein mythologisches Sujet und weckt die Assoziation einer auf dem Wasser schwebenden Figur – der griechischen Sage zufolge sind die Nereiden die Töchter von Nereus und Doris. Die Meeresnympfen beschützen Schiffbrüchige und erheitern die Seeleute. Kaum einem Künstler ist bei seiner Arbeit die Vermittlung von innerer und äußerer Haltung so wichtig wie Kolbe. Die Form ist ihm kein Selbstzweck, sondern ein Mittel, und es ist ein Hauptcharakteristikum seiner Figuren, dass sie sich einer einfachen Beschreibung und inhaltlichen Deutung entziehen.

Der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder kommentierte dies so: „Kolbes Gestalten erzählen wenig, aber sagen viel.“ Kolbes Fokus liegt auf dem symbolischen Ausdruck von Geistigem und Seelischem. 'Seele' vermittelt sich bei den Figuren vor allem durch den Gefühlsausdruck, was der Künstler anschaulich beschreibt: „In der Kunst gibt es



MARINO MARINI

Pistoia 1901 – 1980 Viareggio

Giocoliere

Bronze

1953

47,5 x 15 x 7,4 cm

Auflage 5 Exemplare

Waldberg 303; Terraroli 379

Provenienz

- Privatsammlung

Ausstellungen

- Lowe Art Museum, Miami (Dauerleihgabe bis 2020)

(andere Exemplare)

- Galleria dello Scudo, Verona 1994/95. Marino Marini, mitografia, sculture e dipinti 1939-1966. S. 102, Nr. 29.

- Musée Réattu, Arles 1995. Marino Marini, sculptures et dessins. S. 115, Nr. 39.

Literatur (andere Exemplare abgebildet)

- Busignani, Alberto. Marino Marini. Florenz 1968, Abb. 20.

- Hammacher, Abraham Marie. Marino Marini, sculpture, painting, drawing. London 1970, Taf. 202-203.

- Waldberg, Patrick; San Lazzaro, G. di; Read, Herbert. Marino Marini, Leben und Werk. Frankfurt am Main 1971, S. 369, Nr. 303 m. Abb.

- Pirovano, Carlo. Marino Marini. Mailand 1973, Nr. 308, Abb. 59.

- Garberi, Mercedes. Marino Marini alla Galleria d'Arte Moderne di Milano. Mailand 1973, Nr. 15.

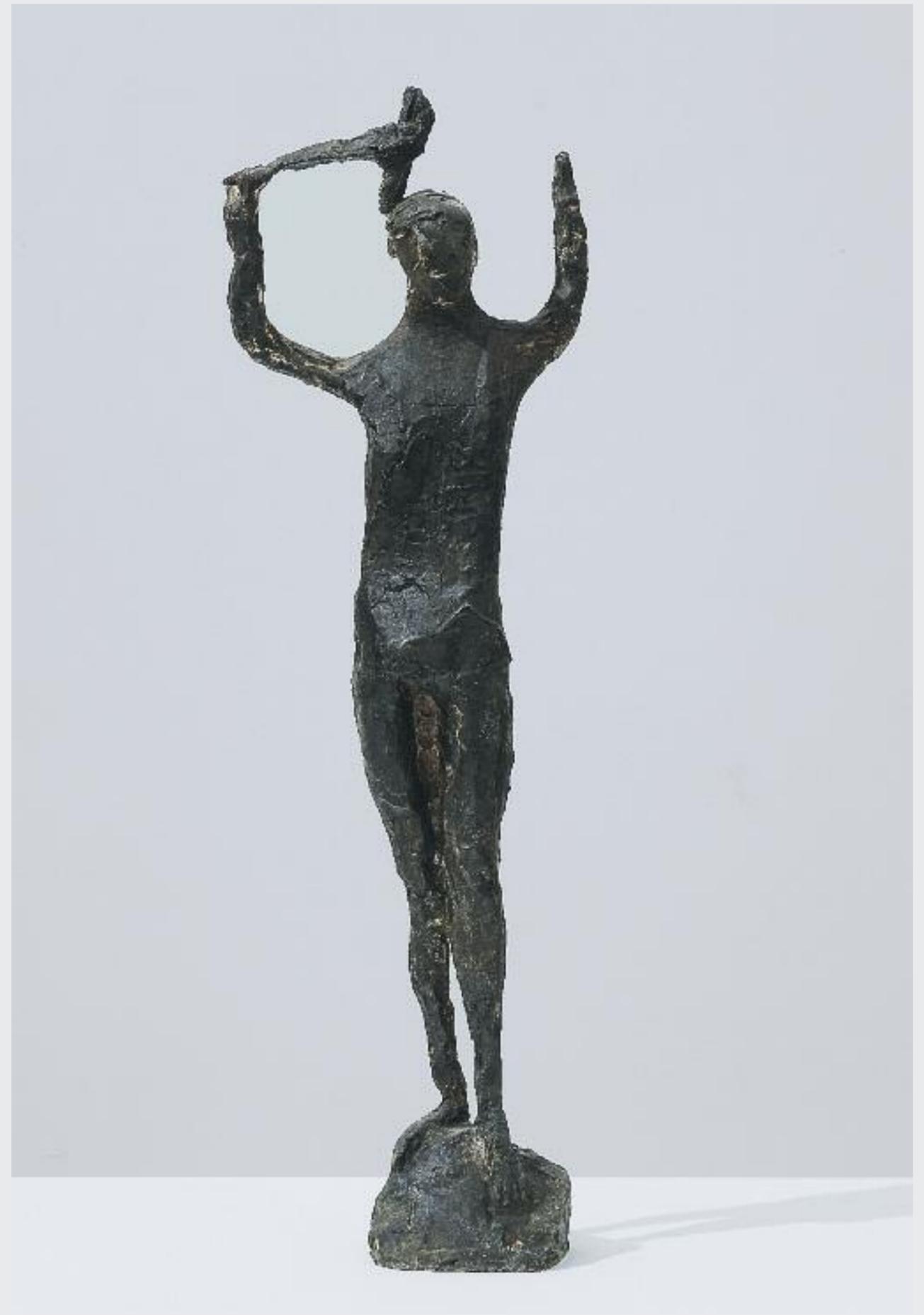
- Garberi, Mercedes (Hg.). Marino Marini, guida al museo, Galleria d'Arte Moderna. Mailand 1984, S. 28, Nr. 8.

- Meneguzzo, Marco. Marino Marini, il Museo alla Villa Reale di Milano. Mailand 1997, Nr. 15.

- Terraroli, Valerio. Marino Marini, catalogo ragionato della scultura. Mailand 1998, S. 266, Nr. 379 m. Abb.

Marino Marini hat sich über sein ganzes Oeuvre hinweg immer wieder mit dem Thema der Gaukler, Jongleure und Tänzer beschäftigt und es in allen Medien wieder und wieder gestaltet, als kleinformatige oder überlebensgroße Skulptur in Holz, Gips oder Bronze, oder in Zeichnung, Malerei und Druckgraphik. Schon zu Beginn der Moderne war das Motiv der Zirkuswelt und ihrer Akteure ein von vielen Künstlern bevorzugtes Thema, ließ sich doch das Andersartige, Fremde, Besondere und Kreative hier exemplarisch darstellen. Marini reiht sich aber nicht nur in diese Tradition ein, sondern macht sich das Motiv völlig zu eigen. Der 'Giocoliere', also Gaukler oder Jongleur, der bei Marini kaum von den Tänzern zu unterscheiden ist, stellt neben Pferd und Reiter, den cavalli und cavalieri, das zentrale Thema des Künstlers dar. Zwischen 1953 und 1956 entstand eine Gruppe eng verwandter Figuren mittlerer Größe, zu der auch der

Giocoliere von 1953 gehört, in der Marini das Motiv und verschiedene akrobatische, tänzerische Haltungen gewissermaßen durchdekliniert. Hier scheint der *Giocoliere* tatsächlich ein Jongleur zu sein, auch wenn der Gegenstand in seiner Hand eher ein Werkzeug als ein Jonglierkegel zu sein scheint. Trotz der erhobenen Arme und der scheinbar eingefrorenen Bewegung strahlt die Figur ein konzentriertes Innehalten aus, ein auf sich reflektiertes Meistern des labilen Stands auf der abge-schrägten Basis. Die Oberfläche der Skulptur ist schroff, die Einzelheiten der Figur verunklärt, wie es typisch für Marinis Werk der Nachkriegsjahre ist. Der Einfluß der von Marini so hochgeschätzten etruskischen Kunst wird hier unmittelbar spürbar und auch, dass der *Giocoliere* wie der Reiter bei Marini keine erzählerische, genrehafte Figur ist, sondern eine existentielle Metapher des Menschen und des Menschseins.



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

Femmes traversant une rivière en criant

Öl auf Leinwand
1927
81 x 60 cm
signiert oben rechts

Spies/Metken 1111

Provenienz

- Paul Gustave und Norine van Hecke, Brüssel
- Sammlung David Nahmad, New York (bis 1989)
- Sammlung Max Kohler, Zürich
- Privatsammlung

Ausstellungen

- Galerie Van Leer, Paris 1927. Exposition Max Ernst. Nr. 28.
- Galerie Le Centaure, Brüssel 1927. Exposition Max Ernst. Nr. 44.
- Kunsthaus Zürich, Haus der Kunst München, Nationalgalerie Berlin, 1998. Eine Reise ins Ungewisse. Nr. 188, S. 443, Farbabb. S. 377.

Literatur

- Ernst, Max. Beyond Painting and other Writings by the Artist – The Documents of Modern Art, Director Robert Motherwell. New York 1948. S. 67 mit Abb.
- Schloss Augustusburg, Brühl 1951. Max Ernst – Gemälde und Graphik 1920-1950. S. 34 mit Abb.
- Russell, John. Max Ernst – Leben und Werk. Köln 1966. Nr. 37 Anhang mit Abb.
- Spies, Werner und Metken, Sigrid und Günter. Max Ernst Werke 1925-1929. Köln 1976. S. 165, Nr. 1111 mit Abb.



Von Max Ernst stammt das Zitat „... Kunst hat mit Geschmack nichts zu tun, Kunst ist nicht da, dass man sie 'schmecke'“. Und in der Tat, vielen seiner Zeitgenossen 'schmeckte' seine Kunst nicht.

Sie betrachteten seine bizarren, bisweilen irrationalen und rätselhaften Bildschöpfungen als Provokation – und als solche waren sie auch gemeint. Max Ernst lehnte sich gegen gesellschaftliche Konventionen auf, verstand sein Werk als Revolte und Kritik. Nicht umsonst sagte er an anderer Stelle „Wenn die Kunst ein Spiegel der Zeit ist, so muss sie wahnsinnig sein“.

Max Ernst, der heute als einer der wichtigsten Vertreter des Dadaismus und Surrealismus gilt, wurde 1891 in Brühl bei Köln geboren. Sein Vater, ein Maler autodidakt, war es, der ihn mit der Kunst in Kontakt brachte. Mit achtzehn Jahren begann Max Ernst zunächst das Studium der Philosophie, das er aber bald aufgab, um sich ganz der Kunst zu widmen. Schon in dieser Zeit interessierten ihn die Bildwerke von psychisch Kranken, was auf sein späteres Interesse am Unterbewusstsein hinweist. 1911 lernt er August Macke kennen und tritt den Rheinischen Expressionisten bei. 1919 schlägt er dann die entscheidende Richtung ein; er ist eines der Gründungsmitglieder der Kölner Dada-Gruppe. Drei Jahre später, 1922, lässt er sich in Paris nieder und gehört zum festen Kreis der Surrealisten.

André Breton, der Vater des Surrealismus, war ein faszinierter Leser von Sigmund Freuds Schriften. Tief beeinflusst von dessen Theorien zum Unterbewusstsein und wie es das Individuum regiert, strebte Breton nach einer Kunst, die die Tür zu diesen unergründlichen Tiefen des menschlichen Geistes aufstoßen könne. Und der Künstler, der scheinbar freien Zugang zu diesen Bereichen hatte, war für ihn Max Ernst – der Magiker, der „Mann der unendlichen Möglichkeiten“.

Max Ernst erfand gänzlich neue Techniken, die den Zufall ins Spiel brachten und dabei seinen bewussten Willen als Künstler außer Kraft setzten. Die Frottage, die er 1924

entwickelte war eine dieser Techniken. Bei diesem Verfahren wird die Oberflächenstruktur eines Gegenstandes durch Abreiben mit Bleistift oder Kohle auf Papier oder Leinwand übertragen. So entstehen bestimmte Muster, deren Strukturen der Künstler im Vorhinein nicht bestimmen kann. Um die Frottage den Bedingungen der Malerei anzupassen, erfand Max Ernst die Decalcomanie und die Grattage. Bei letzterer Technik werden auf die Leinwand mehrere Farbschichten aufgetragen und anschließend wieder abgeschabt. Auf diese Weise kommen die unteren Farbschichten wieder zum Vorschein. Die Decalcomanie beschreibt ein 'Abklatschverfahren'. Farbe wird an willkürlich gewählten Stellen auf einer Oberfläche aufgebracht; die Leinwand wird darüber gelegt, leicht angedrückt und wieder abgehoben. Das Resultat bei allen Verfahren sind vom Material allein gesteuerte Strukturen, die Max Ernst als Inspirationsquelle zur kalkulierten Weiterbearbeitung des Bildes dienten.

Waren seine Collagen der Anfangszeit von scharfem Witz geprägt, wirken seine Bildwelten zunehmend bedrohlich. Mit ihnen reflektiert Ernst die Kriegserinnerungen und bringt sein Bild von der menschlichen Kreatur zum Ausdruck. Die dunklen Wälder und die von Schlingpflanzen überwucherten Landschaften scheinen jeglichen zivilisatorischen Status zu negieren. Licht dringt kaum in diese leeren Ebenen ein. Die wilden Horden und ausufernden Wesen werden von keiner rationalen Kraft gesteuert. Wie Ungetüme wirken sie und versinnbildlichen die animalische, Kraft, die im Menschen schlummert. Das Kämpferische als solches wird von Max Ernst und den Surrealisten als Grundtendenz jeglichen Lebens betrachtet. Deshalb bewerten sie die Möglichkeiten, die sozialen und politischen Strukturen zu humanisieren, skeptisch.

Wie kaum ein anderer Maler seiner Generation verbindet Max Ernst in seinen Werken Zeitgeistkritik mit phantastischer Malerei, Sarkasmus und Protest mit höchster Kunst.



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

Séraphin le Néophyte

Bronze

Gips von 1967 / Bronzeguß 2001

203 x 75 x 75 cm

signiert und nummeriert 3/8, mit Gießerstempel

Auflage 8 Exemplare + 4 A.P.

Spies/Metken/Pech 4595,II

Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Einzelskulptur aus der Skulpturengruppe *Corps enseignant pour une école de tueurs* (Lehrkörper für eine Schule der Totschläger).

Gegossen von Susse Fondeur, Paris.

Mit einem Zertifikat von Dorothea Tanning vom 1. Oktober 2010.

Provenienz

- Nachlass des Künstlers
- Privatsammlung

Ausstellungen (Andere Exemplare):

- Galerie Alexandre Iolas, Paris 1968. *Le Néant et son Double*.
- Fondation Maeght, Saint Paul 1983. S. 168.
- Contemporary Sculpture Center, Tokio 1994. Max Ernst, Sculpture Exhibition. Nr. 17-19 mit Farbabb. S. 31-33.
- Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Paris/Kunstammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 1998. Max Ernst, Skulpturen, Häuser, Landschaften. Nr. 121 mit Abb. S. 210-213.

Literatur (Andere Exemplare):

- Spies, Werner. Max Ernst 1950-1970. Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin. Köln 1971, S. 130-31.
- Ernst, Max; Schamoni, Peter. Max Ernst. Maximiliana. Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie. Hommage à Dorothea Tanning. München 1974, S. 58.
- Quinn, Edward. Max Ernst. Zürich 1977, S. 415, Nr. 535 mit Abb.
- Spies, Werner. Max Ernst – Skulpturen, Häuser, Landschaften. Köln 1998, S. 192, 210ff., 273.
- Pech, Jürgen. Max Ernst. Plastische Werke. Köln 2005, S. 194-201.
- Spies, Werner; Metken, Günter; Pech, Jürgen. Max Ernst Werke 1964-1969. Köln 2007, Nr. 4595,II, S. 381 mit Abb.



Séraphin le Néophyte ist eine von drei Figuren aus einer Skulpturengruppe, die Max Ernst *Lehrkörper für eine Schule der Totschläger* betitelt hat und die 1967 entstanden ist. Ernst hat die drei Figuren 1968 selbst so näher beschrieben:

LEHRKÖRPER FÜR EINE SCHULE DER TOTSCHLÄGER

SERAPHIN DER NEULING man nennt ihn auch
Den Vertrauten des Königs
Den Großen Ahnungslosen
Den Perfekten Gorilla
Den Lautsprecher usw.

BIG BROTHER
(Der große Bruder beobachtet dich. Orwell)

SERAPHINE-CHERUBIN man nennt sie auch
Big Sister
Gefallene Meise
Die Maskuline
Die Royalistin usw.

Séraphin ist also der männliche Begleiter des *Big Brother*, mit dem Max Ernst offen auf George Orwells dystopischen Roman '1984' anspielt. Im Unterschied zur weiblichen Begleiterin *Séraphine* und dem *Großen Bruder* besitzt *Séraphin* keine Augen – oder vielleicht sind sie ihm auch nur verbunden -, jedenfalls mokiert sich Max Ernst mit diesem Detail über den blinden Eifer des Neophyten, also des 'Neugeborenen', wie man in Kirchen, religiösen und anderen Zirkeln neuaufgenommene Mitglieder ohne große Erfahrung bezeichnet. Der absurde Titel der Dreiergruppe verweist wie die an die Engelschöre der Seraphim und Cherubim oder an den Orwell'schen Roman erinnernden Namen der drei Figuren zugleich auf eine diffuse Form von Obrigkeit oder Macht und auf eine mafiöse kriminelle Struktur.

In bester surrealistischer Manier entzieht sich Max Ernst hier der Tradition der Kunstgeschichte, indem er statt einer respektablen Person drei zwielichtigen Gestalten

ein Denkmal setzt. Durch ihre Größe und Grobheit präsentiert er die rohen Gestalten durchaus einerseits als bedrohliche Figuren, die als *Lehrkörper* mit ihrer makabren Aufgabe, Killer auszubilden, einschüchternd wirken können.

Dies wird aber durch den absurden Witz, mit dem Max Ernst insbesondere *Séraphin* als die größte Figur darstellt, sofort konterkariert: seine Erscheinung nimmt ihm jede Unheimlichkeit und läßt den Betrachter über die Machtanmaßung der Figur lachen.

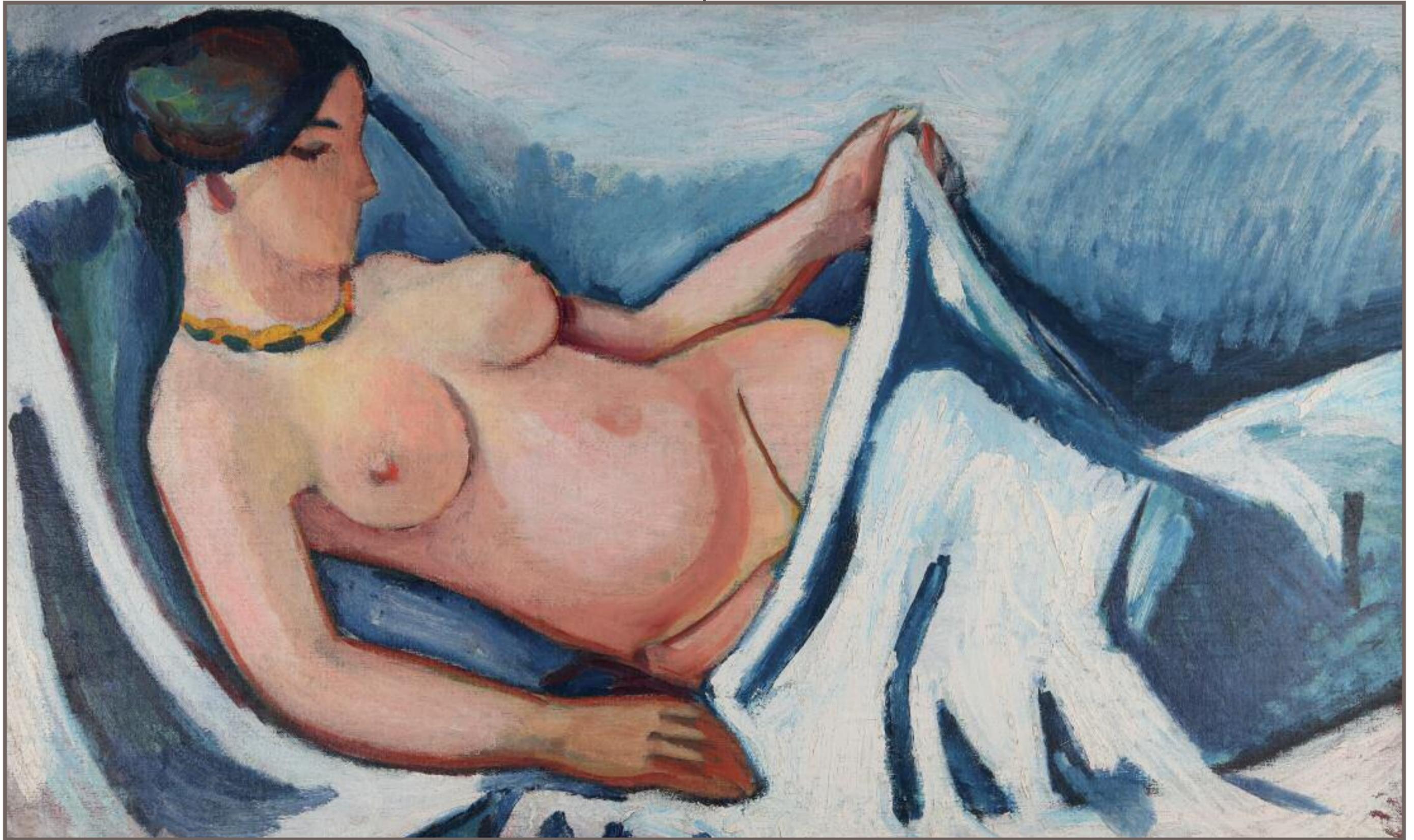
Jürgen Pech hat Max Ernsts Absicht treffend interpretiert: „Dieses *Lehrerkollegium einer Schule für Totschläger* sollte kein Vorbild sein, denn hier sind lediglich Stellvertreter einer falsch verstandenen Obrigkeit versammelt. Das Denkmal, das Max Ernst ihnen setzt, ist ein im Geiste Dadas spöttisches und im surrealistischen Sinne Gegensätze verschmelzendes Anti-Monument.“



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

Akt liegend



Öl auf Leinwand
1912
69 x 112 cm
rückseitig auf dem Keilrahmen mit Nachlass-Stempel

Heiderich 372

Die Dargestellte ist die Ehefrau des Künstlers, Elisabeth Macke.

Provenienz

- Nachlass des Künstlers
- Privatsammlung (durch Erbschaft in der Familie)
- Privatsammlung, Deutschland (seit 2018)

Ausstellungen

- Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1962. August Macke. Nr. 98.
- Bundeskanzleramt, Bonn 1981. August Macke. Nr. 13.
- Kunstmuseum, Bonn. Dauerleihgabe von 1985 bis 2015.
- City Museum of Art, Utsunomiya; City Museum of Art, Fukuyama 1999-2000. August Macke and the Rhenish Expressionists.
- Kunstmuseum, Mülheim an der Ruhr; Stiftung Ahlers Pro Arte, Hannover 2014. August Macke: Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies.
- Kunstmuseum, Bonn; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2014/15. August Macke und Franz Marc: Eine Künstlerfreundschaft. Nr. 54 m. Farbabb.
- LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster 2021. August und Elisabeth Macke. Der Maler und die Managerin.

Literatur

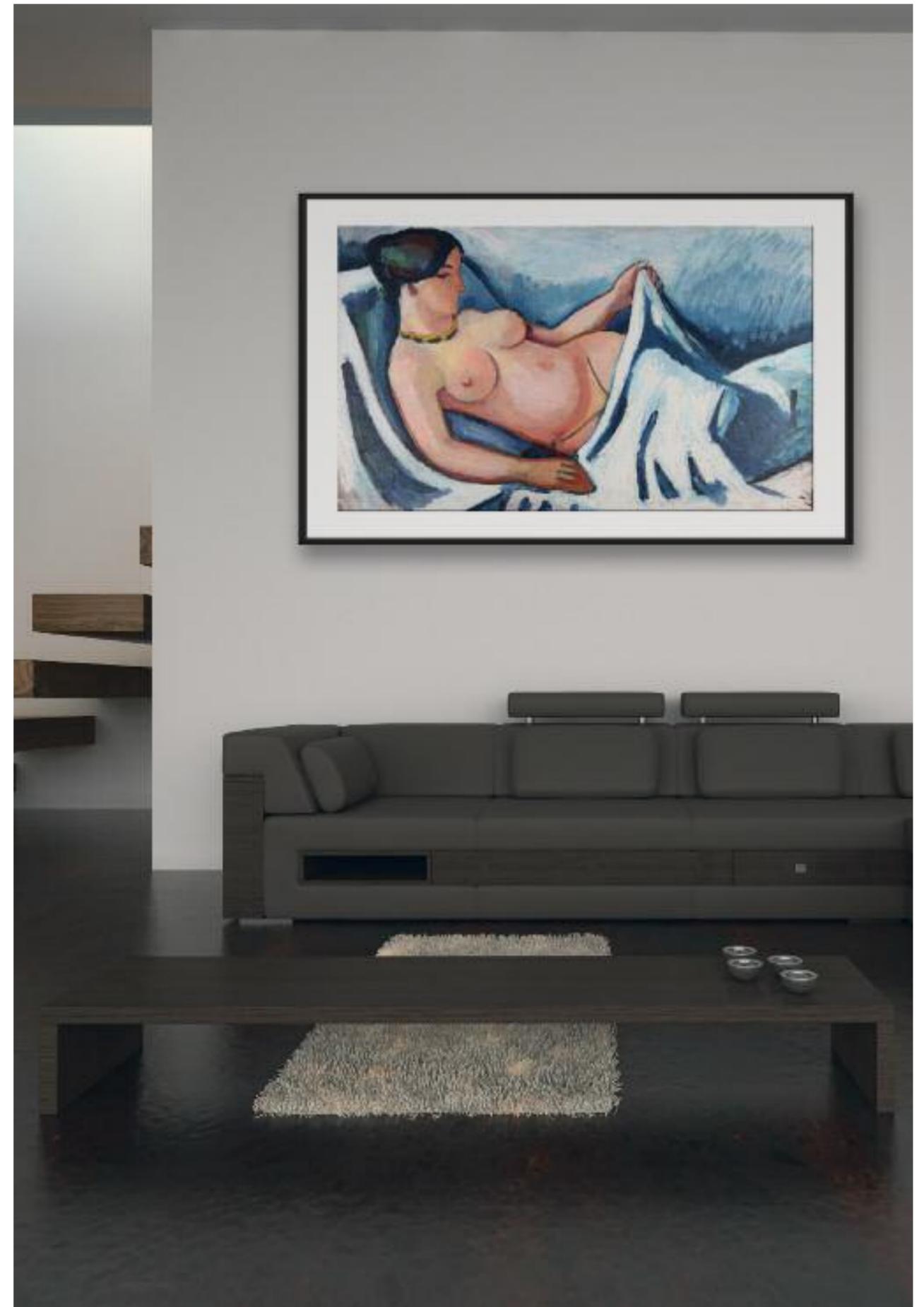
- Vriesen, Gustav. August Macke. Stuttgart 1957, Nr. 304, S. 324 m. Abb.
- Kunstmuseum Bonn. August Macke und die Rheinischen Expressionisten im Kunstmuseum Bonn, Die Sammlung. Bonn 1991, S. 190.
- Heiderich, Ursula. August Macke, Gemälde, Werkverzeichnis. Ostfildern 2008, Nr. 372, S. 415 m. Abb. Die Angaben zur Provenienz im Werkverzeichnis von Heiderich bedeuten keinen Besitzerwechsel: das Gemälde war bis 2018 durchgängig im Eigentum der Familie August Mackes.

August Macke hat über ein Jahrzehnt, von 1903 bis 1914, eine große Zahl von Darstellungen seiner Lebensgefährtin und späteren Frau Elisabeth Erdmann geschaffen, Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen. Nicht immer weist der Titel der Werke darauf hin, dass es sich bei der Porträtierten um Elisabeth handelt, insbesondere die Akte verzichten häufig auf diese Angabe. Dennoch ist Mackes Frau Elisabeth fast immer unschwer zu identifizieren, durch die Charakteristika ihrer Gesichtszüge, Körperformen und ihrer Frisur, aber auch durch die Sensibilität, mit der Macke sie porträtiert oder als Modell wiedergibt. Auch der 1912 entstandene *Akt liegend* zeigt offenbar Elisabeth, in einer intimen privaten Situation, in der das von der halb auf der Seite und dem Betrachter zugewandt liegenden Figur leicht angehobene Tuch nur wenig mehr als die Beine bedeckt. Macke hat die Szene in einer schlichten, fast zarten Farbigkeit wiedergegeben, es dominieren Rosatöne, Blau und Weiss. Nur die dunklen Haare und die Halskette der Akfigur setzen kontrastierende Akzente. Dennoch besitzt das Gemälde aufgrund der Komposition und der Volumen Kraft und Präsenz. Darüber hinaus verfremdet Macke die

Privatheit der Darstellung ins Allgemeine, indem er auf individualisierende Gesichtszüge und eine nähere Beschreibung des Ortes oder andere Details weitgehend verzichtet.

Das Motiv selbst steht klar in der Tradition der klassischen Odaliskendarstellung der französischen Malerei, etwa von Ingres, Manet oder Matisse, an dessen Malerei auch die von Macke gewählte Farbigkeit und Tonigkeit sehr deutlich erinnert. Die französische Malerei war, wie Macke selbst immer wieder bezeugt hat, von besonderem Einfluss auf seine Kunst, und vor allem für die Malerei von Matisse hat sich Macke begeistert. Über ihn bemerkte Macke schon 1910: „Mir ist er rein nach meinem Instinkt der sympathischste der ganzen Bande. Ein überaus glühender, von heiligem Eifer beseelter Maler.“

Die Einfachheit und Klarheit von Volumen und Proportion, die dieses Gemälde auszeichnen, hat hingegen den Skulpturen von Aristide Maillol viel zu verdanken, über den Macke an seine Elisabeth schrieb: „Gerade Maillol ist äußerst bezeichnend für das Große der Kunst.“



ALEXANDER ARCHIPENKO

Kiew 1887 – 1964 New York

Frau mit Katze

Bronze mit grüner Patina
1910 / posthumer Guss 2007
35,2 x 28,6 x 28 cm
mit Signatur, datiert '1910', nummeriert '3/12 F', bezeichnet 'Paris'
und mit Gießstempel der Modern Art Foundry 'MA 06'
Auflage 12 Exemplare

Archipenko s. 10-01 / No. 5225

Provenienz

- Archipenko Foundation, Bearsville, NY
- Privatsammlung (seit 2007)

Ausstellungen, in denen die *Frau mit Katze* in Gips, Marmor oder Bronze ausgestellt wurde:

- Grand Palais, Paris 1911. Salon d'Automne, 9me Exposition.
- Museum Folkwang, Hagen 1912. Le Fauconnier, Alexander Archipenko. Nr. 10.
- Stedelijk Museum, Amsterdam 1912. Moderne Kunstkring.
- Der Sturm, Berlin 1913. Siebzehnte Ausstellung, Alexandre Archipenko. Nr. 4.
- Galerie von Garvens, Hannover 1921. Russische Kunst: Ikone, Volkskunst, neue Gemälde (Sechste Ausstellung). S. 9 mit Abb.
- Perls Galleries, New York 1962. Alexander Archipenko: Bronzes. Nr. 1.
- UCLA Art Museum, Los Angeles 1967. Alexander Archipenko: A Memorial Exhibition. Nr. 5, S. 36 mit Abb.
- Musée Rodin, Paris 1969. Archipenko: International Visionary. Nr. 6, S. 29 mit Abb.
- Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge 1980. Three American Sculptors and the Female Nude. Nr. 44, S. 59 mit Abb.
- The Norton Center for the Arts, Center College, Danville 1985. Archipenko: Sculpture, Drawings and Prints, 1908-1963, As Collected, Viewed, and Documented by Donald Karshan. Nr. 5 mit Abb. S. 15, 21, 22, 23.
- Saarlandmuseum, Saarbrücken 1986. Alexander Archipenko. Nr. 7 mit Abb. S. 24, 25.
- Galerie Maeght, Paris 1997-1998. Archipenko. S. 45 mit Abb.
- Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 2000-2001. École de Paris, 1904-1929, la part de l'Autre. S. 179 mit Abb.
- The Ukrainian Museum, New York 2005. Alexander Archipenko: Vision and Continuity. Nr. 6 mit Abb. S. 153, 236.
- Okazaki City Museum, Okazaki 2006. L'École de Paris: Entre Primitivism et Nostalgie. Nr. 8, S. 63 mit Abb.
- Saarlandmuseum, Saarbrücken 2008-2009. Alexander Archipenko. Nr. 5 mit Abb. S. 53, 204-205.
- Forum Gallery, Los Angeles 2008. Modern American Sculpture.
- Weatherspoon Art Museum, Greensboro 2016-2017. The Kindness of Friends: Gifts in Honor of the 75th Anniversary.

Literatur

- Küppers, Paul Erich. Sammlung Herbert von Garvens-Garvensburg in Hannover. Das Kunstblatt, Nr. 9, September 1917. S. 260-270.
- (ohne Autor). Russland. Eine Ausstellung Russischer Kunst in Hannover. In: Der Ararat. München 1921. S. 137, 143.
- Archipenko, Alexander. Grundsätze meiner Kunst. In: Das Kunstwerk 6. Nr. 4, 1955-1956. S. 49.
- Crispolti, Enrico. La Vicenda Della Scultura Da Rodin al Purismo. In: L'Arte Moderna, Nr. 67. Vol. VIII, 1967. S. 135.
- Dorival, Bernard. Les Omissions d'Archipenko et de Lipchitz. In: Bulletin de la Societe de l'histoire de l'art francais, 1974. S. 211. Tafel 41.
- Ildikó, Nagy. Archipenko. Budapest: Corvina Kiadó 1980. Tafel 2.
- Michaelsen, Katherine Jánoszy. Archipenko: A Study of the Early Works 1908-1920 (Doctoral Dissertation). New York and London 1977. S. 159, Tafel S18, Nr. S18.
- Hüneke, Andreas. Was sagt Archipenko? In: Bildende Kunst 34, 1987. Nr. 11. S. 510.
- Pontiggia, Elena. Alexander Archipenko: L'Arte Universo. Montebellun 1988.
- Barth, Anette. Alexander Archipenkos plastisches Oeuvre, Teile I und II (Doctoral dissertation). University of Trier 1997. S. 52, 53, Nr. 21.
- Synko, Oleksandra. Innovations of Archipenko. Kyiv 2001. S. 103, Tafel 41 mit Abb.



Kurz nachdem Alexander Archipenko 1908 in Paris angekommen war, entstand 1910 die Skulptur der *Frau mit Katze*. In ihrer blockhaften Geschlossenheit reflektiert sie nicht nur kubistisches Formempfinden, sondern auch Archipenkos Interesse für aztekische Skulptur, die er in Paris sehen konnte. Schon in diesem frühen Werk wird spürbar, wie Archipenko sich um ein neues Formenvokabular bemüht, um das Verhältnis der Skulptur zum Raum neu zu fassen. In den Marmorblock schneidet er nur insoweit ein, als es notwendig ist, um die Figuren der Frau und der Katze voneinander unterscheidbar zu machen. Somit entsteht eher eine Art allseitiges Relief als eine vollrunde Skulptur – ein völlig neues Konzept, das offenkundig durch Ideen des Kubismus beeinflusst ist, und mit dem sich auch Brancusi wenige Jahre zuvor schon auseinandergesetzt hat. Wie neu dieses Konzept für die Zeitgenossen war, zeigt sich auf amüsante Weise darin, dass in einer Rezension des Salon d'Automne von 1911, auf dem Archipenko die Skulptur ausgestellt hat, eine Karikatur des Werkes erschien. Scherzhaft wird in dieser Karikatur die Frage aufgeworfen, wo die Frau anfängt

und die Katze aufhört und der Betrachter aufgefordert, die Frau in diesem Werk zu suchen – 'cherchez la femme'. Gleichwohl war diese neue Formensprache von großer Bedeutung für die weitere Entwicklung nicht nur von Archipenkos skulpturalem Werk: der junge Henry Moore hat sich in mehreren frühen Arbeiten von ihr inspirieren lassen und auch dadurch den Weg zu seiner eigenen bildnerischen Sprache gefunden.

Die *Frau mit Katze* existiert in Marmor (1910), Gips (1910) und Bronze. Vor seiner Einwanderung in die Vereinigten Staaten im Jahr 1923 lagerte Archipenko den Gips bei seinen Freunden Zina und Jean Verdier ein. Er holte den Gips 1960 zurück und begann mit der Arbeit an der Bronze. Der Archipenko-Nachlass vervollständigte dann die Güsse der Bronze-Auflage. Eine der Bronzen wurde noch zu Lebzeiten Archipenkos gegossen, die restlichen folgten posthum. Der Gips befindet sich heute in der Sammlung des Saarländmuseums Saarbrücken, die Marmorskulptur ist Teil der Sammlung des Museum Kunstpalast in Düsseldorf.



PETER BLAKE

Dartford 1932 – lebt in London

After Pollaiuolo's 'Apollo and Daphne'

Öl auf Leinwand
1996
90 x 62 cm
signiert, datiert und betitelt auf der umgeschlagenen Leinwand

Mit Photoexpertise vom Künstler vom 22. November 2017.

Provenienz

- Atelier des Künstlers

Ausstellungen

- National Gallery, London 1996-1997 und The Whitworth Art Gallery, Manchester 1997.
Now we are 64: Peter Blake at the National Gallery.
- Colnaghi, London. Dreamsongs – From Medicine to Demons to Artificial Intelligence.



Von 1994-1996 war Peter Blake 'artist in residence' in der National Gallery in London. Dabei schuf er eine Reihe von Werken, die sich auf klassische Gemälde in der National Gallery beziehen. Er hatte die freie Wahl aus 66 Räumen voll mit Bildern und entschloß sich, die Herausforderung anzunehmen – und, wie er selbst sagte, gleichzeitig unter Beweis zu stellen, daß er ein ernstzunehmender Maler ist.

Er ließ sich von Michelangelo's *Leda und der Schwan* ebenso inspirieren wie von Longhis *Rhinozeros*, von Bronzino, Rubens, Tizian oder Velazquez und Cranach. Das Resultat war ab Oktober 1996 die Ausstellung 'Now we are 64: Peter Blake at the National Gallery' mit 60 Werken, darunter auch einige aus früheren Jahren. Auch das vorliegende Gemälde nach Pollaiuolos 'Apollo und Daphne' aus dem 15. Jahrhundert wurde in der Ausstellung präsentiert.

Die Florentiner Brüder Antonio und Piero del Pollaiuolo wurden im Abstand von 10 Jahren geboren und begannen auf verschiedenen Wegen. Piero wurde als Maler ausgebildet, vielleicht bei Andrea da Castagno. Antonio wird normalerweise als der größere Künstler angesehen; er entwickelte gestalterische Fähigkeiten, die die Grundlage für die Malerei und Bildhauerei bildeten, für die er berühmt war. Antonio hatte 1459 eine eigene Werkstatt und bezeichnete sich selbst als Maler und Bildhauer. Er war und ist berühmt für seine Arbeit in anderen Medien

wie Stick-, Gravur- und Emailarbeiten. Sein Stich der *Schlacht der zehn Akte* war der größte und einflussreichste Druck des 15. Jahrhunderts und lieferte Modelle des männlichen Körpers in Aktion. Der Name Pollaiuolo bedeutet 'Geflügelzüchter', was der Beruf ihres Vaters Jacopo di Giovanni Benci war.

Apollo und Daphne wurde zuerst Antonio zugeschrieben, gilt heute aber als Werk Pieros. Tatsächlich könnte es sich um eine Zusammenarbeit der Brüder handeln, da sie oft zusammen an demselben Werk arbeiteten.

Das Gemälde illustriert eine der 'Metamorphosen' des Ovid. Der Gott Apollo hatte Eros als schlechten Schützen verspottet. Daraufhin schoß dieser einen goldenen Liebespfeil auf Apollo und einen bleiernen, liebesabwehrenden, auf die Nymphe Daphne. Von Apollo bedrängt, flehte sie auf der Flucht ihren Vater, den Flußgott Peneios, an, ihre Gestalt zu verändern. Er verwandelte sie in einen Lorbeerbaum. Zu Ehren Daphnes trug Apollo fortan einen Lorbeerkranz oder eine mit Lorbeer geschmückte Kithara.

'Apollo und Daphne' ist seit der Renaissance eines der beliebtesten mythologischen Themen in der Kunst und inspirierte viele Künstler, von Bernini, Poussin und Tiepolo bis zu Klimt, Zadkine, Rickey, Lüpertz und Kiefer. Es diente auch vielen Komponisten als Operntheema wie Händel oder Richard Strauss.



MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

Selbstporträt

Öl auf Karton

1903

32,5 x 25 cm

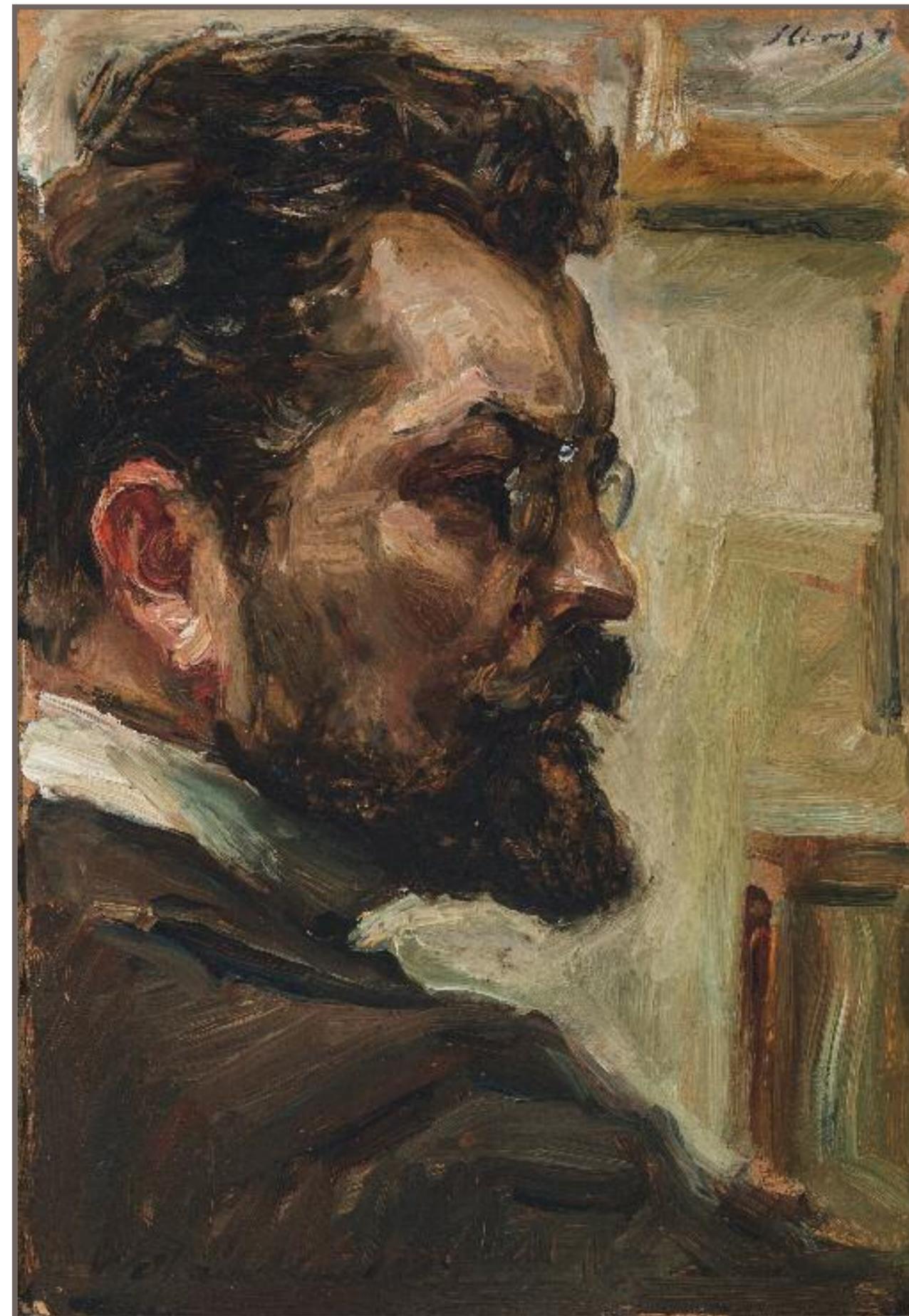
signiert oben rechts, unten links bezeichnet und datiert 'Weihnachten 1903'

Provenienz

- Sammlung Carl Steinbart, Berlin
- Sammlung Irmgard Bender-Steinbart, Bonn/Bad Godesberg
- Sammlung Heinsberg (bis 2011)
- Sammlung SØR Rusche, Oelde/Berlin (bis 2019)
- Privatsammlung

Literatur

- Voll, Karl. Max Slevogt. In: Süddeutsche Monatshefte 3, 1906, Bd. 10, m. Abb. Auf dem Umschlag.
- Kunst und Künstler XXVII. 1929, S. 5 m. Abb.
- Goering, Max (Hrsg.). Max Slevogt, 60 Bilder. Königsberg 1941, m. Abb. Auf dem Umschlag.
- Imiela, Hansjürgen. Max Slevogt – Eine Monographie. Karlsruhe 1968, S. 100, S. 302, Abb. 144, S. 380, Anm. 46 (irrtümlich als auf Leinwand und nicht signiert und datiert).



Das bedeutende kleine *Selbstbildnis* zeigt den Kopf des damals 36-jährigen Malers im Profil. In würdevoller Pose stellt Slevogt sich hier als erfolgreichen und selbstbewussten Künstler dar. Mit Klemmgläsern auf der Nase und strengem Blick präsentiert er sich in prägnanter Weise als ernsthaften und geistreichen Menschen. Die Umgebung lässt er komplett zurücktreten, um die Züge seines Gesichtes zu akzentuieren. Dieses hebt sich deutlich vor dem hellen Fond ab. Lichte und dunkle Töne beschreiben in feinen Nuancen das Inkarnat des Künstlers. Alle Details seiner Physiognomie sind, von den hohen Wangenknochen über die glänzende Stirn bis hin zu seiner geröteten Ohrmuschel, präzise festgehalten. Die pastose Oberflächenstruktur und der lebendige Duktus geben dem Bildnis eine realistische Wirkung.

Seit 1888 hat Slevogt sich viele Male selbst porträtiert. Meist hat er sich jedoch en face und mit leicht geneigtem Kopf dargestellt. Im Laufe der Jahre wurden die Selbstporträts immer freier. Seit dem Spätherbst des Jahres 1901 lebte

Slevogt in Berlin, wo erneut eine Reihe meisterhafter Bildnisse entstand. Vergleichbar in der farblich tonalen Gestaltung, auch in der auffälligen Ähnlichkeit des Kopfes, ist das grosse *Selbstbildnis im Atelier* im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster, ebenfalls 1903 entstanden. Dass das kleinere *Selbstbildnis* mit dem konzentrierten Profil einen besonderen Stellenwert hatte, beweist die wiederholte Verwendung als Titelabbildung.

Hans-Jürgen Imiela hat es so beschrieben:
„Das kleine Kopfbild von 1903 ... trägt noch ... einen Erregungszustand offen zur Schau. Die Tätigkeit, der Malvorgang, bestimmt den Ausdruck in Haltung und Malweise. Der Blick ist auf das werdende Porträt gerichtet, die Profillinie hebt sich ab, der Blick zielt aus den dunklen Höhlen der Augen, das Kinn mit dem kurzen Spitzbart, die Stirn und das gewellte Kopfhaar stoßen wie richtungsbetont vor. Auf engstem Raum komprimiert sich Energie, die mit ganz bescheiden verwendeten kompositorischen Mitteln zum Ausgleich gebracht wird.“





TONY CRAGG

Liverpool 1949 – lebt in Wuppertal

First Appearances, Second Thoughts

Bronze
2002

100 x 80 x 70 cm

signiert, nummeriert 3/6 und mit Gießereistempel an der unteren Rückseite der Skulptur
Unikat aus einer Serie von 6 Exemplaren

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Marie-Christine Gennart (Agentin von Tony Cragg)
- Privatsammlung, Belgien

Tony Cragg interessiert sich in seinen skulpturalen und plastischen Werken vor allem für die optische Wirkung, während er die haptischen und körperlichen Qualitäten diesem Primat unterordnet. Eigentlich ist es sogar eine synästhetische Erfahrung, also die Überblendung der Sinneswahrnehmungen, die Cragg mit seinen Werken erforscht.

Diese scheinbare Rätselhaftigkeit ist jedoch typisch für Craggs Vorgehensweise in allen seinen Arbeiten, denn er negiert jede philosophische oder spirituelle, transzendente Ambition: seine Skulpturen haben keine Symbolik, sie sind reine visuelle Struktur.

Dieser Widerspruch zwischen der amorph beweglichen Anmutung und der Massivität und Stabilität des Materials

dynamisiert die Anschauung der Skulptur, und genau um diesen optischen Eindruck geht es Tony Cragg.

War Cragg in seinen frühen Arbeiten von Naturformen und ihrer unerschöpflichen Vielfalt noch in dem Maße fasziniert, dass er sie unmittelbar in Form von Fundstücken unverändert in seine Arbeit übernahm, begann er in seinem fortschreitenden Werk zunehmend, dieses Formenrepertoire nachzuschaffen und in seinen Arbeiten neu zu kombinieren.

Die Anmutung des Fließens, die Flüchtigkeit und stete Veränderung des Sichtbaren, das Unfassliche, das im Kontrast zur Massivität des Objektes steht – mit dieser Erforschung der visuellen Wahrnehmung und ihrer Interpretation durch den Betrachter beschäftigen sich die Skulpturen von Tony Cragg.

EDVARD MUNCH

Löiten 1863 – 1944 Oslo

Minchen Torkildsen

Pastell auf Papier
1893-1894
87 x 67,5 cm
signiert oben links

Woll 339

Provenienz

- Heinrich C. Hudtwalcker, Hamburg (?)
- Christian Mustad (vor 1958)
- Clarin Mustad (1979)
- Kaare Berntsen AS
- Øyvind Hornnæss (2002-04)
- Privatsammlung

Ausstellungen

- Unter den Linden, Berlin 1893. Edvard Munch Gemäldeausstellung. Nr. 19 (betitelt 'Studie').
- Galerie Commeter, Hamburg 1921. Edvard Munch – Gemälde und graphische Werke. Nr. 12 (betitelt 'Damenbildnis') (?)

Literatur

- Woll, Gerd (Hrsg.). Edvard Munch Complete Paintings. Catalogue Raisonné, Vol. I, 1880-1897. London 2009, S. 324, Nr. 339 m. Farbabb.
- Eggum, Arne. Edvard Munch, Portretter. Oslo 1994, S. 60 m. Abb.

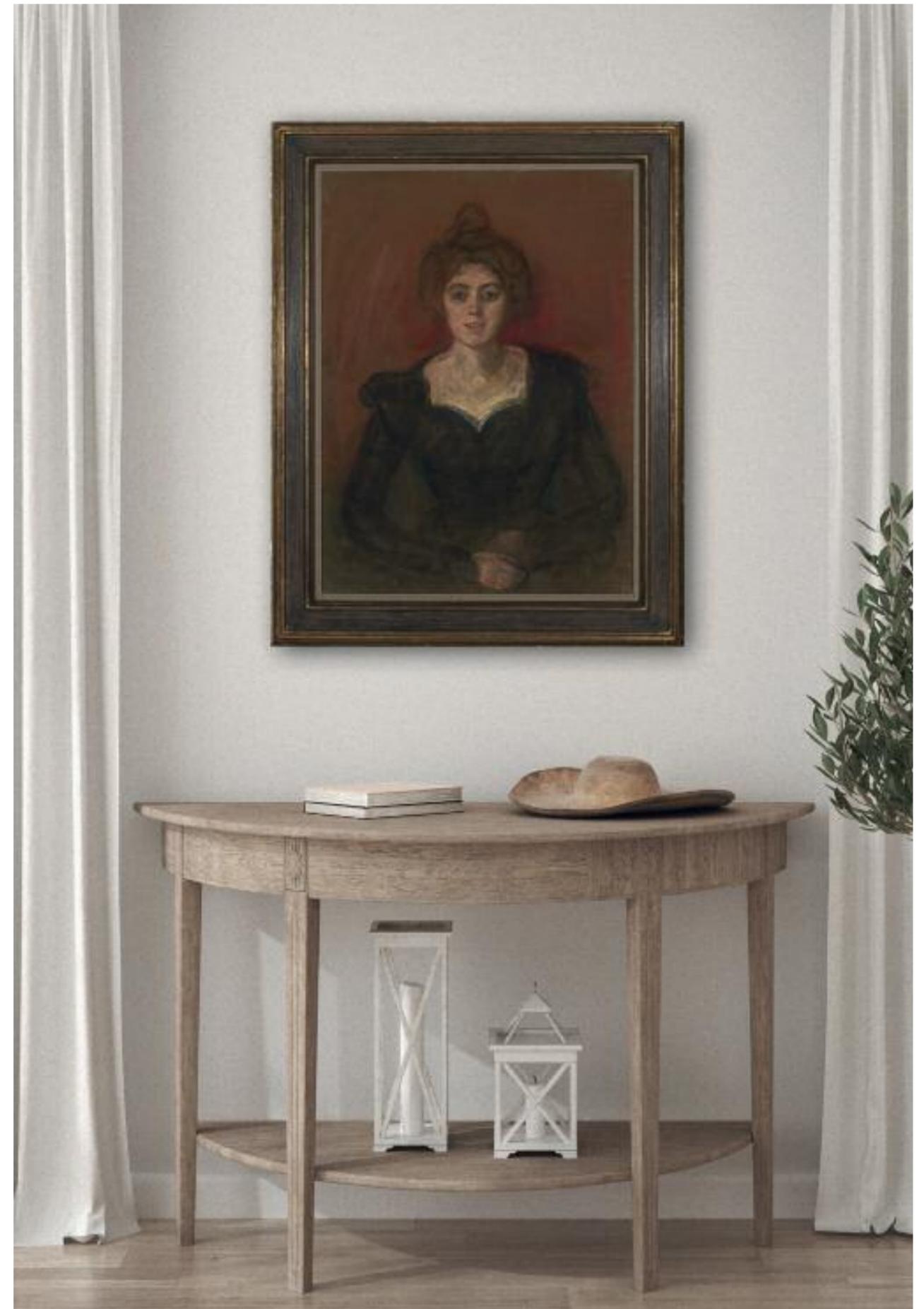


Die Dargestellte ist Minchen (Minna Margharena Katharina) Torkildsen, geborene Dietz (1871-1951), eine Sängerin deutscher Herkunft, die aber in Norwegen aufwuchs. Sie war seit 1896 Ehefrau von Jacob Torkildsen, einem Anwalt am Obersten Gerichtshof, den Munch ebenfalls, in einer ganzfigurigen Ölskizze, um 1887 porträtierte.

Minchen Torkildsen, damals Anfang 20, erscheint in Halbfigur vor einem braunrötlichen nicht weiter definierten Hintergrund. Die Hände vor dem Bauch zusammengelegt, trägt sie ein schwarzes Kleid und eine Hochsteckfrisur. Die Pastelltechnik erlaubt es Munch, mit wenigen Höhungen die Stofflichkeit beider Partien herauszuarbeiten. Sein Hauptaugenmerk liegt aber auf dem Antlitz der Dargestellten, das durch den Farb- und Helligkeitskontrast aus dem Bild hervorzuragen scheint. Die Porträtierte blickt den Betrachter mit wachen und

weit geöffneten Augen lächelnd an, als sei sie im Begriff, Kontakt aufzunehmen und ein Gespräch zu beginnen.

Das Porträt ist ein schönes Beispiel für den ersten bedeutenden Höhepunkt in Munchs Schaffen und entstand wohl im selben Jahr wie der berühmte *Schrei*. Während dieser Inbegriff der symbolischen Bildfindungen Munchs ist, in denen die Schilderung des Seelenzustands einer nicht identifizierten Person pars pro toto für die *conditio humana* steht, zeigt das Bildnis der Minchen Torkildsen Munchs Meisterschaft in der Porträtkunst, die zwischen dem Erfassen des Charakteristischen einer tatsächlichen, individuellen Persönlichkeit und einer psychologisierenden Darstellung oszilliert. Munchs Porträts sind so nicht nur Wiedergaben einzelner Persönlichkeiten aus seinem Lebensumfeld, sondern immer auch allgemeingültige Menschenbilder.



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935 Berlin

Brabanter Spitzenklöpplerin nach links – Studie

Öl auf Leinwand auf Karton
1881
34,2 x 25,8 cm
signiert und datiert '82' oben links

Eberle 1881/26

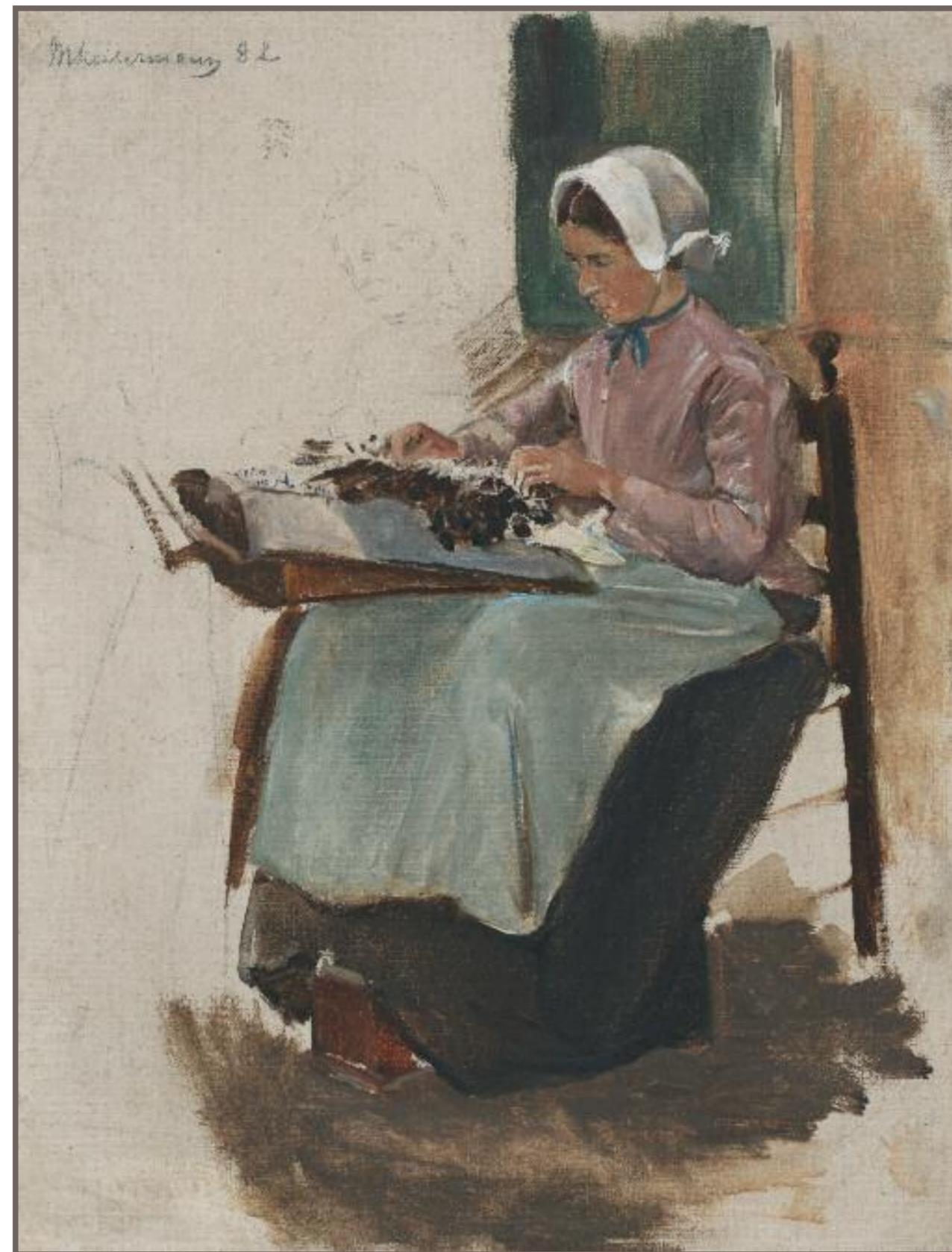
Mit einer Expertise von Prof. Dr. Matthias Eberle, Berlin, datiert 16. Januar 2017.

Provenienz

- Sammlung Friedrich Mellinger (bis 1919)
- Galerie Paul Cassirer, Berlin (1919-20, von obigem erworben)
- Sammlung Oskar Hermes, München (1920 von obigem erworben)
- Sammlung N. Peter Jensen (1936 in Deutschland erworben)
- Privatsammlung, Seattle (1998)
- Privatsammlung, Dänemark (seit 2016)

Literatur

- Eberle, Matthias. Max Liebermann, Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. I, 1865-1899. München 1995, S. 211, Nr. 1881/26 m. Abb.
- Boskamp, Katrin. Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von 1866-1889. Hildesheim 1994, o. S.
- Busch, Günter. Max Liebermann, Maler, Zeichner, Graphiker. Frankfurt am Main 1986, Nr. 164.



Max Liebermanns *Brabanter Spitzenklöpplerin* ist 1881 in Dongen entstanden, auf einer von Liebermanns zwischen 1871 und 1913 häufigen Malreisen nach Holland. Das Liebermann das Werk fälschlich ein Jahr später datiert hat, mag daran liegen, dass er viele Werke erst viel später signiert und datiert hat und ihn hier seine Erinnerung getragen hat. Es handelt sich um eine von mehreren Studien zu diesem Thema, die das Ölgemälde der *Holländischen Klöpplerin* vorbereiten, das Liebermann Ende 1881 im Berliner Atelier gemalt hat und welches sich heute in der Hamburger Kunsthalle befindet. Die vorliegende Studie vereint bereits fast alle Charakteristika des späteren Bildes, sowohl in der Komposition als auch weitgehend in der Farbgebung. Die sitzende Figur der Klöpplerin hat Liebermann ins Bildzentrum gestellt und verzichtet weitgehend auf weitere erzählende Details. Nur die Ziegelwand mit dem grünen Fensterladen im Hintergrund verortet die Figur im Raum und verweist auf eine ländliche Umgebung. Liebermanns Aufmerksamkeit gilt ausschließlich der konzentrierten Tätigkeit der Frau, der Stofflichkeit ihrer Kleidung und der malerischen Erfassung der Bewegung ihrer Hände, die durch die Lichtführung

herausgehoben werden. Es ist eine ebenso strenge wie intime Szene, wie sie für Liebermanns holländische Genre- und Personenbilder typisch ist. Diese Strenge wie die malerische Auffassung mögen Liebermann bewogen haben, mit Bezug auf das Hamburger Ölgemälde 1891 an den Hamburger Sammler Kollmann zu schreiben:

„Ich bin aufrichtig genug, Ihnen zu sagen, dass ich die Klöpplerin für ein anständiges Stück Malerei halte, aber es kann noch wer weiß wie lange dauern, bis das anerkannt wird.“

All dies ist auch in der Studie zur *Brabanter Spitzenklöpplerin* angelegt, ja eigentlich noch frischer und unmittelbarer nach dem Motiv wiedergegeben. Die Malerei ist skizzenhaft, schnell, impressionistisch und lebt noch mehr von der Lichtführung als von den Farbkontrasten. Sie besitzt eine große Lebendigkeit in der Art, wie der Moment der Handlung aus einer schräg seitlichen Perspektive aufgegriffen ist. Zugleich erfasst Liebermanns Darstellung nicht nur die einzelne, vom Künstler gesehene Szene, sondern auch das Wesenhafte. So ist Liebermanns Bild eine Impression, aber auch eine Quintessenz.





Horst Antes ist der Hauptvertreter des Phantastischen Realismus und war eines der ersten Mitglieder der Gruppe Neue Figuration. Die Figur wurde zum zentralen Motiv seiner Arbeit, die sich der völligen Abstraktion verweigerte. Antes' malerische Suche resultierte in einer prototypischen Figur, dem *Kopffüßler*, den er im Laufe seiner konsequenten künstlerischen Entwicklung auch als Skulptur schuf.

HORST ANTES

Heppenheim 1936 – lebt in Berlin, Karlsruhe und Florenz

Paar mit Hase, Vogel und Pflanze



Acryl und Tusche auf Karton
1964
22,2 x 39,4 cm
signiert unten links

Provenienz

- Privatsammlung, Philadelphia
- Privatsammlung, Rheinland



Abb. ohne Künstlerrahmen

PHILIPP BAUKNECHT

Barcelona 1884 – 1933 Davos

Drei Bauern auf dem Feld

Öl auf Leinwand
um 1924
70 x 81 cm
signiert unten links

Wazzau/Smid 98

Provenienz

- Nachlass des Künstlers, Davos
- Ada von Blommestein (Witwe des Künstlers), Baarn, Niederlande (seit 1933)
- Sotheby's Amsterdam (1999)
- Galerie Iris Wazzau, Davos
- Privatsammlung, Schweiz
- Privatsammlung, Europa

Ausstellungen

- Galerie Iris Wazzau, Davos 2000/01. Philipp Bauknecht. Abb. 15.
- Chabot-Museum, Rotterdam 2002/03. Philipp Bauknecht.

Literatur

- Smid, Goia (Hrsg.) Philipp Bauknecht, Expressionist in Davos 1884-1933. Bussum (NL) 2002. S. 67, Nr. 74 mit Farbabb.
- Wazzau, Iris; Smid, Gioia. Philipp Bauknecht 1884-1933 Verzeichnis der Gemälde/Inventory of Paintings. Davos 2016. Nr. 098 mit Farbabb.



Philipp Bauknecht, in Barcelona geborener Deutscher, wollte zunächst Schreiner werden. Doch nach Abschluß der Schreinerfachschule geht er an die Königliche Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Sein Lehrer ist der berühmte Jugendstilkünstler Bernhard Pankok.

Eine Tuberkuloseerkrankung zwingt ihn 1910, in Davos Heilung zu suchen. Er lernt dort andere Künstler kennen, wie Cuno Amiet und Ernst Ludwig Kirchner, der zwei von Bauknechts Gemälden erwirbt und ihm Ausstellungsmöglichkeiten in Deutschland vermittelt. Bauknecht bezieht ein

Bauernhaus in den Bergen und malt Szenen aus dem Arbeitsleben der Bauern. Die Freundschaft zwischen dem Abstinenzler Bauknecht und Kirchner zerbricht an dessen Alkohol- und Drogenkonsum, Kirchner setzt sich jedoch weiter für ihn ein. Bauknecht heiratet eine wohlhabende Holländerin. 1933 stirbt er an Magenkrebs. Während des dritten Reichs werden viele Werke Bauknechts in Deutschland vernichtet. Seine Frau kehrt mit dem gemeinsamen Sohn aus der Schweiz in die Niederlande zurück, nimmt seine Werke mit und lagert sie ein. Erst in den 1960er Jahren kommen sie wieder zum Vorschein.



FERNAND LÉGER

Argentan 1881 – 1955 Gif-sur-Yvette

Deux femmes tenant des fleurs

Öl auf Leinwand
1954
54,3 x 65 cm
signiert und datiert unten rechts
rückseitig signiert, datiert und betitelt

Hansma 1629

Mit einer von Georges Bauquier signierten, gestempelten und 05/09/1991 datierten Echtheitsbestätigung auf der Rückseite.

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Frank Elgar, Paris
- Paul Haim, Paris
- René Verdier, Villeneuve s/Lot (1974)
- Galerie Melki, Paris (Etikett rückseitig)
- Privatsammlung, Großbritannien (1992)
- Privatsammlung, Schweiz
- Privatsammlung, USA

Ausstellungen

- Musée Despiou-Wléricq. Mont-de-Marsan 1974. Fernand Léger. Abb. Nr. 13 (Etikett verso).
- Musée Ingres. Montauban 1977. Fernand Léger. S. 23 Abb. Nr. 27 (Etikett verso).
- Centre culturel. Issoire 1988. Fernand Léger: oeuvres de 1928 à 1955. Abb. Nr. 14 (Etikett verso).

Literatur

- Hansma, I., Lefebvre du Prey, C. Fernand Léger, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et supplément 1954-1955. Vol. X. Paris 2013. S. 68/69, Nr. 1629 mit Farbabb.



Fernand Léger hat *Deux femmes tenant des fleurs* 1954 in seinem Atelier in Gif-sur-Yvette gemalt und damit ein Thema aufgegriffen, das sich in seinem malerischen Werk immer wieder findet. Das bildprägende Paar zweier weiblicher Akte hat er in seiner Komposition so miteinander in räumliche Beziehung gesetzt, dass er auf diese Weise die Interaktion der figürlichen Formen mit dem Raum und der Farbe erforschen konnte. Solche Paare werden oft durch ein Requisit begleitet, so wie hier der Blume, die dem gesamten Bildaufbau ein Zentrum oder eine Akzentuierung hinzufügt. Die

beiden weiblichen Figuren sind in ihrer stilistischen Auffassung, mit den stark umrissenen Gliedmaßen, der kaum modulierten Binnenfarbe und der kräftigen Kontrastierung durch das dominierende Rot des Hintergrundes eine Weiterführung von Légers mechanistisch anmutenden, aber dennoch klassisch wirkenden Figuren der zwanziger Jahre. Sie beleben damit einen Neoklassizismus wieder, der sich bei Léger bis in die frühen zwanziger Jahre zurückverfolgen lässt, und dessen Quellen auch in Picassos neoklassischer Phase jener Epoche zu suchen sind.

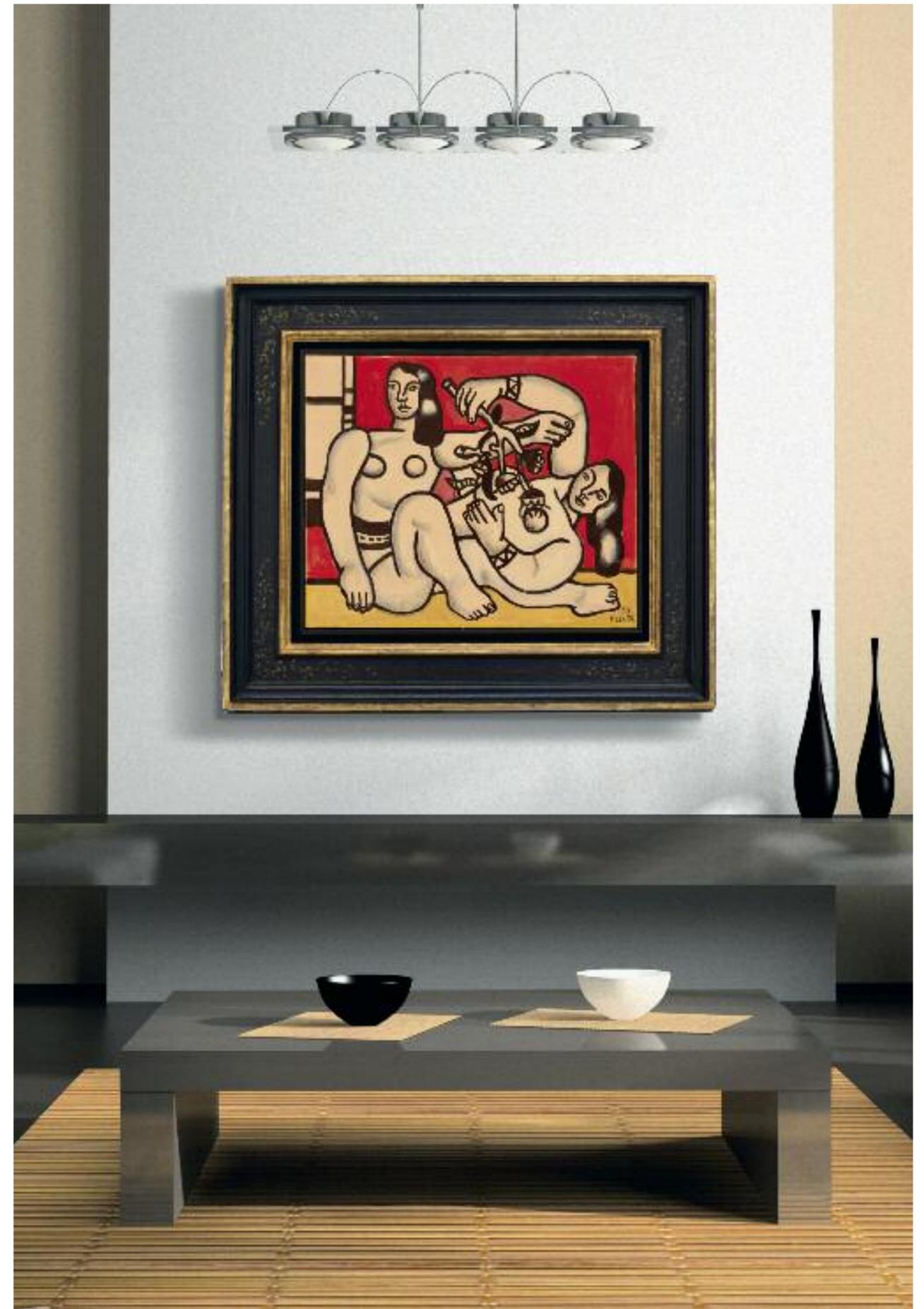
Das Bild von 1954 steht in Verbindung mit einer Werkgruppe monumentaler Figurendarstellungen der zwanziger und dreißiger Jahre wie etwa *Femme tenant des fleurs* von 1922 (heute Düsseldorf, Kunstsammlung NRW) oder *Les deux soeurs* von 1935 (heute Nationalgalerie Berlin). Die Beschäftigung Légers mit dem Thema und der Komposition spannt sich also über drei Jahrzehnte, und weitere Bilder könnten genannt werden. Solche Varianten und Repetitionen hat Léger auch bei vielen anderen Sujets geschaffen und über viele Jahre weiterentwickelt, worin ein Grundprinzip seiner künstlerischen Auffassung zu erkennen ist. Besonders nah steht dem Werk ein im gleichen Jahr entstandenes Gemälde gleichen Titels, das sich heute in der Tate Gallery in London befindet. Es zeigt in den Umrissen annähernd die gleiche Frauenkomposition, die Léger hier aber spiegelverkehrt angelegt hat. Ganz anders ist dagegen die farbliche Komposition: Léger hat hier, wie in vielen seiner Werke dieser Zeit, in einer für ihn charakteristischen Weise die Farben von den Konturen der Darstellung radikal getrennt und als kompakte Balken oder Streifen kurzerhand quer auf die Bildfläche gelegt. Dadurch entstehen ganz andere Bildräume und eine nochmals veränderte Hervorhebung der Farbe. In den fünfziger Jahren nannte Léger dieses Verfahren der Trennung von Farben und Konturen „couleurs dehors“ („Farben draußen“) und eröffnete sich damit eine zweite Option der Objektivierung seiner Malerei. Die Verwendung kräftiger Primärfarben war bis 1954 ein fester Bestandteil von Légers Werk, und er selbst hat sich zu seinen künstlerischen Zielen so geäußert:

„Ich wollte nicht mehr zwei Komplementärfarben zusammen verwenden. Ich wollte die Farben isolieren, um ein sehr rotes Rot und ein sehr blaues Blau zu erzeugen. Wenn man ein Gelb neben ein Blau stellt, erzeugt man sofort eine Komplementärfarbe, Grün. ... Ich bemühte (mich), Klarheit in Farbe, Masse und Kontrast zu erreichen.“

Verglichen mit der Version in der Tate Gallery ist das vorliegende Gemälde deutlich monumentaler, und nicht so abstrakt – konstruktiv aufgefasst. Die Figuren der

beiden weiblichen Akte treten sehr viel deutlicher in den Vordergrund und stehen mit dem glühenden Rot des übrigen Bildes in einem intensiven Spannungsverhältnis. Beide verharren in der Behauptung ihres Raumes. Dennoch sind die Figuren auch hier nicht der eigentliche Bildgegenstand. Stattdessen sah Léger in ihnen vor allem Material zur Bildkomposition. Er selbst stellt in seinem Text „Meine Auffassung von der Figur“ fest, „dass für mich die menschliche Gestalt, der Körper des Menschen, keine größere Bedeutung hat als Fahrräder und Schlüssel. Wirklich! All diese Dinge sind für mich bildnerisch gültige Objekte, über die ich nach freiem Ermessen verfüge. ... Seit die abstrakte Kunst uns gänzlich von hemmenden Traditionen befreit hat, ist es uns möglich, die menschliche Gestalt nicht mehr als Gefühls-, sondern einzig als bildnerischen Wert zu verwenden. ... Vielleicht läßt sich feststellen, dass in meinen letzten Kompositionen die Figur, die sich nun mit Dingen verbindet, eine gewisse Tendenz verrät, zum Hauptobjekt zu werden. ... So oder so wird meine gegenwärtige Bilddisposition durchgehend von Kontrastwerten bestimmt, die den eingeschlagenen Weg rechtfertigen dürften.“

Daher rührt in die statuarische Strenge und Monumentalität der *Deux femmes tenant une fleur*. Léger faßt hier, ganz im Sinne der dargestellten langen Reihe von Versionen und Formulierungen des Themas, mehrere charakteristische Elemente seines bisherigen Werks zusammen. Das Gemälde ist eine Verbindung von Konstruktivismus durch den statischen, fast zweidimensionalen Hintergrund, in dem Léger auch eine Reminiszenz an Piet Mondrian angedeutet hat, und von Klassizismus, der sich deutlich in den massiven Formen der beiden Körper ausspricht. Dieses Amalgam kombiniert Léger darüber hinaus mit den Ideen des Surrealismus, betrachtet man die Kontorsion der Gliedmaßen und der Körper insgesamt oder das irritierend hermetisch dargestellte Objekt der Blume. *Deux femmes tenant des fleurs* wurde im Jahr vor Légers Tod gemalt – es ist durch all die genannten Eigenschaften durchaus eine Quintessenz des malerischen Werkes von Fernand Léger.





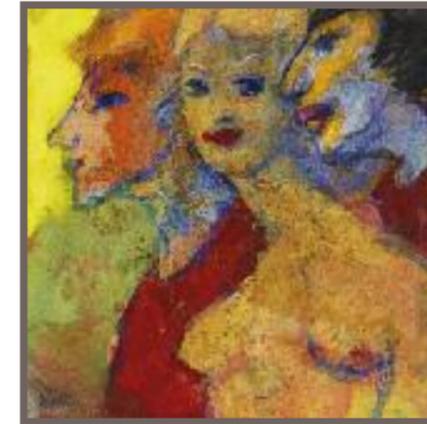
1941 wird Emil Nolde aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen. Mit dem Ausschluss verliert er das Recht auf Bezugsscheine für das knappe Malmaterial Ölfarbe und Leinwand. Verstärkt wendet er sich kleinen Papierarbeiten zu, die er als *Ungemalte Bilder* bezeichnet. „Material beschaffen jedoch war mir entzogen, und es waren fast nur meine kleinen, besonderen Einfälle, die ich auf ganz kleine Blättchen hinmalen und

festhalten konnte, meine 'ungemalten Bilder', die große, wirkliche Bilder werden sollen, wenn sie und ich es können.“ In den kleinformatischen Werken sah er „die Vollführung meiner erhaltenen Gabe, die ich dienend befolgte“, wie er im Manuskript zu den *Ungemalten Bildern* schreibt. „Viele Aquarelle damals (Südseereise) u. auch später, erreichten nicht die Höhe, die ich zu erreichen suche, ich unerbittlich vernichtete sie, oder zerteilte sie,

EMIL NOLDE

Nolde, Schleswig 1867 – 1956 Seebüll

Halbakt zwischen zwei Gestalten



Aquarell auf Japanpapier
18,1 x 17,6 cm
signiert unten links

Provenienz

- Nolde Stiftung Seebüll

versuchend, bisweilen unter Hinzunahme von Tusche u. Deckfarben meine kleinen, frei erfundenen, zumeist figürlichen Gestaltungen hinzumalen. Ich fühlte mich an kein Naturvorbild gebunden u. malte, bisweilen dabei etwas übermütig lächelnd, oder auch war ich traumhaft schaffend. Ein Strich mit Pinsel oder Finger gaben empfundene Bewegung oder Character einer Figur u. ich arbeitete mit allen Möglichkeiten, hier wie überhaupt in meiner

Kunst: Bewußtes, Zufälliges, Verständliches (sic!) u. Gefühletes, es alles sind meine Mittel.“

Es sind immer wieder (Gegensatz-)Paare von Mann und Frau, Alter und Jugend oder Bruder und Schwester, anhand derer er die ambivalente Natur des Menschen in unzähligen Facetten meisterhaft zum Ausdruck bringt, gleichzeitig sind sie ganz und gar Farbe.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos, Schweiz

Badende zwischen Dünen, Fehmarn

Öl auf Leinwand
1913
119,5 x 90 cm
signiert unten links
rückseitig Nachlasstempel und Nummer 'Be/Bf 13'

Gordon 345

Provenienz

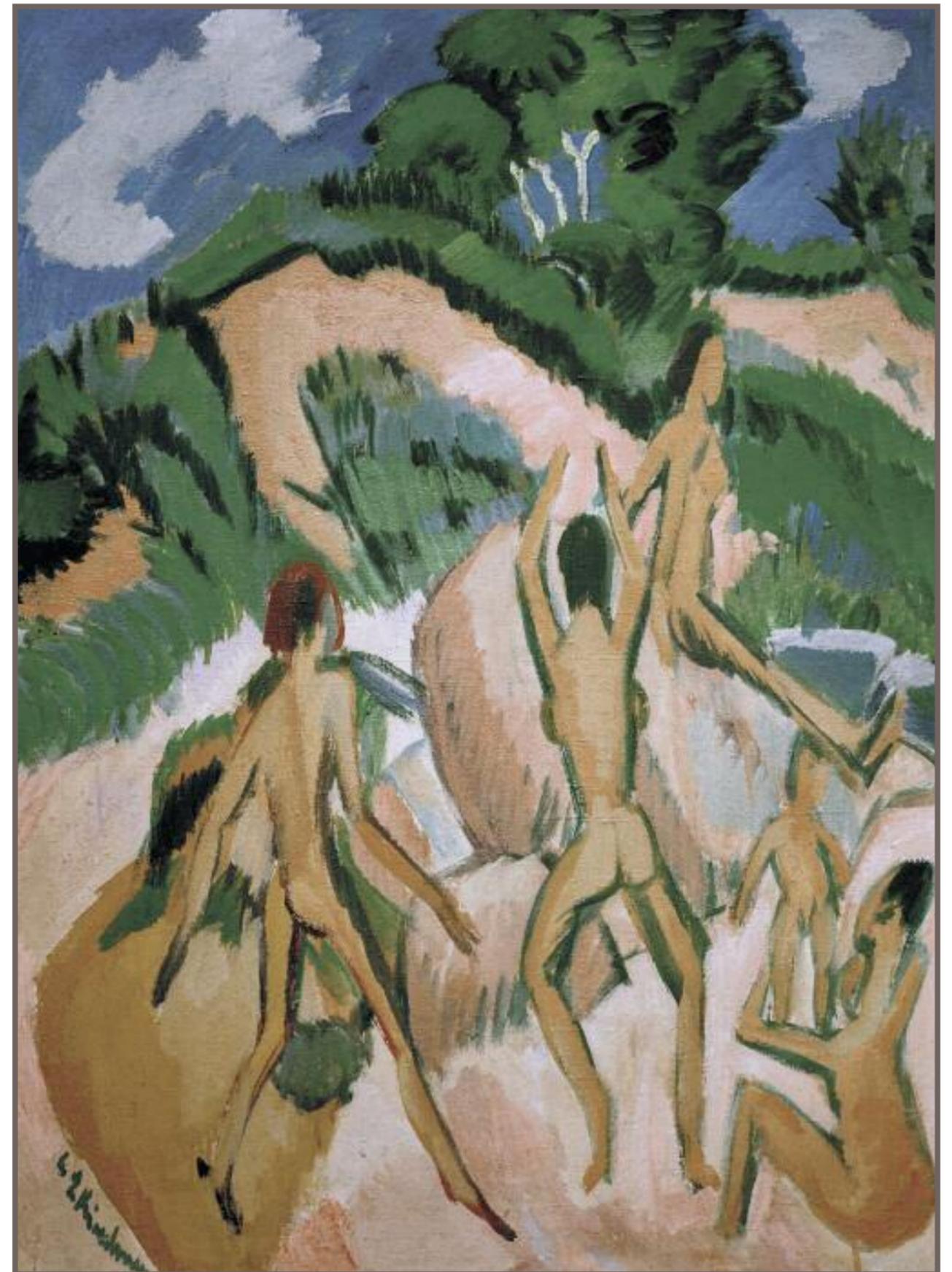
- Nachlass E. L. Kirchner
- Marlborough Fine Art, London (1964)
- Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1969)
- Privatsammlung (von obiger erworben)
- Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

- Kunstmuseum, St. Gallen 1950. Ernst Ludwig Kirchner. Nr. 20.
- Curt Valentin Gallery, New York 1952. Ernst Ludwig Kirchner. Nr. 7.
- Marlborough-Gerson Gallery, New York 1963. A tribute to Curt Valentin. Nr. 253.
- Marlborough Fine Art, London 1964. Nr. 14.
- Folkwang Museum, Essen 1972. Freunde des Museums sammeln. S. 32, Nr. 30 m. Abb., S. 79.
- Pinacoteca comunale Casa Rusca, Locarno 1989. Nr. 55, m. Farbabb.
- Singer Museum, Laren 1994/95. Expressionisme in Nederland 1910-1930. S. 115, Nr. 24 m. Farbabb.
- Schleswig Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig 1997. E.L. Kirchner auf Fehmarn. Nr. 62, Farbabb. S. 119, S. 157.

Literatur

- Gordon, Douglas E. Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde. München 1968, S. 323, Nr. 345 m. Abb.



Wie schon im Jahr zuvor verbrachte Kirchner seinen dritten Aufenthalt auf Fehmarn nach 1908 und 1912 im Jahr 1913 zusammen mit Erna Schilling im Haus des Leuchtturmwärters Lüthmann in Staberhuk. Unterhalb des Leuchtturms erstrecken sich die Steilküste, die Dünen und der steinige Strand von Staberhuk rund um den Südostzipfel der Insel. Dies war die Landschaft, in der Kirchner seine ikonischen Badeszenen auf Fehmarn malte und deren Elemente in seinen Bildern immer wieder auftauchen, wie auch auf den Badenden zwischen Dünen.

Obwohl Kirchner im Streit mit Heckel und Schmidt-Rottluff nach Fehmarn abreiste und diese die 'Brücke' im Mai 1913 kurzerhand für aufgelöst erklärten, bekam er an der Ostsee dennoch Besuch von Otto Mueller und seiner Frau Maschka, und dieser Sommer sollte zumindest nach der Anzahl der entstandenen Kunstwerke der produktivste Aufenthalt auf Fehmarn werden.

Die Gruppe von fünf Akten in Kirchners *Badenden zwischen Dünen* erscheint in einer dynamischen Dreieckskomposition vor dem Hintergrund der aufragenden Steilküste von Staberhuk. Kirchner hat das tatsächliche Aussehen der Landschaft dramatischer und verzerrter wiedergegeben, und auch die Körper der fünf Figuren sind stark gelängt. Diese Malweise ist eine stilistische Entwicklung im Werk Kirchners, die sich seit seiner Berliner Zeit beobachten läßt, und die auch in den im Jahr zuvor entstandenen Fehmarnbildern die Darstellung dominiert. 1912 waren auch die Konturen noch härter und teilweise schraffiert, so dass Schiefler dieses stilistische Merkmal der Bilder dieser Phase mit sich wölbenden und aufstrebenden Bildrändern und aufbrechenden, zersplitternden Konturen als 'Gotisierung' beschreiben konnte. Ein gutes Beispiel für diese Stilstufe ist das in diesem Jahr entstandene Bild *Ins Meer Schreitende*, eines der berühmtesten Fehmarnbilder, das sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindet. Es besitzt noch mehr Monumentalität als Dynamik und läßt sich durch den dargestellten Leuchtturm ebenfalls nach Staberhuk verorten. Die Auffassung in dem Gemälde der *Badenden zwischen Dünen* von 1913 ist bereits malerischer, und Kirchner gestaltet seine Figuren hier noch deutlicher in einer zwischen tänzerischer und ornamentaler Darstellung oszillierenden Bildsprache.

Das Motiv der Badenden in freier Bewegung vor der Naturkulisse ist natürlich auch Schilderung eines arkadischen Zustands und nicht nur des Lebens in der Sommerfrische. Kirchner hat Fehmarn durchaus als eine Art Paradies empfunden – und stilisiert –, das in seiner Vorstellung dem Fernen und Exotischen der Südsee nahekam. Daher sein oben zitierter begeisterter Ausruf über Staberhuk. Auch in einem Brief an Gustav Schiefler von Silvester 1912, also wenige Monate vor seiner nächsten Reise nach Fehmarn, schrieb Kirchner über das arkadisch-paradiesische Empfinden und dessen Einfluß auf seine Malerei: „Der ganz starke Eindruck des ersten Dortseins hat sich vertieft und ich habe dort Bilder gemalt von absoluter Reife, soweit ich das selbst beurteilen kann. Ocker, blau, grün sind die Farben von Fehmarn, wundervolle Küstenbildung, manchmal von Südseereichtum ...“

Das Interesse an der naturverbundenen, ursprünglichen Idylle und dem unmittelbaren, nicht kulturell überformten Leben spiegelt sich in der (nicht nur) für die Künstler der 'Brücke' typischen Rezeption sogenannter primitiver Kunst, insbesondere der Südsee, die ein fernes Paradies widerhallen läßt, auf das die 'Brücke'-Maler ihre Sehnsüchte nach Freiheit, Unverstelltheit und Unmittelbarkeit projizierten. Das Exotische als Wert an sich und als Möglichkeit, durch die Verfremdung das eigene Leben von den Zwängen der westlichen Gesellschaft zu befreien, führte bei Kirchners Fehmarnbildern auch zu einem etwas seltsamen Amalgam in seiner Darstellung von *Badenden am Strand mit Japanschirmen*.

Letztlich ist das Motiv der Badenden ein Ausdruck der Ideen der Lebensreform und der Freikörperkultur ebenso wie der Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Für Kirchner war diese Lebensauffassung zugleich eine Kunstauffassung, und die Aufgabe der Kunst, diesem arkadischen Gedanken in abstrahierter Form Ausdruck zu verleihen. Kirchner fühlte sich in Fehmarn diesem künstlerischen Ziel besonders nahe, so dass seine eigene Zusammenfassung auch die Badenden zwischen Dünen treffend charakterisiert:

„Hier lerne ich die letzte Einheit von Mensch und Natur gestalten und vollende das, was ich in Moritzburg angefangen hatte. Die Farben wurden milder und reicher und die Formen strenger und ferner der Naturform.“



GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl/Eifel

Melusine III

Bronze

1949 / posthumer Guss 2008

111 x 30 x 20 cm

mit Signum und nummeriert 'IV', sowie mit Giesserstempel 'Barth, Rinteln'

Auflage 10 Exemplare + 1

Rudloff 535

Provenienz

- Nachlaß Gerhard Marcks

Ausstellungen (andere Güsse)

- Walker Art Center, Minneapolis 1953. Gerhard Marcks. Nr. 39 m. Abb.
- Kunsthalle, Mannheim 1953. Gerhard Marcks. Nr. 31.
- Kunstgesellschaft, Luzern 1953. Deutsche Kunst – Meisterwerke des 20. Jahrhunderts. Nr. 371.
- Kunstverein, Hamburg; Spendhaus, Reutlingen, Kunsthalle, Mannheim; Kunstverein, Kassel; Museum der Stadt, Trier; Städtische Kunstsammlungen, Nürnberg, 1953/54. Gerhard Marcks, Neuere Arbeiten.
- New York 1954. In Memory of Curt Valentin 1902-1954. Nr. 19 m. Abb.
- Kunstverein, Frankfurt 1954. Gerhard Marcks. Nr. 27 m. Abb.
- Badischer Kunstverein, Frankfurt 1955. Gerhard Marcks.
- Kunst- und Museumsverein, Wuppertal 1955. Deutsche Bildhauer. Nr. 69, Abb. 10.
- Kunsthalle, Basel 1956. Deutsche und Schweizer Bildhauerkunst der letzten 50 Jahre. Nr. 52.
- Galerie Franke, München 1956. Gerhard Marcks. Nr. 19.
- Museum of Modern Art, New York 1957. German Art of the 20th Century. Nr. 122, Abb. 168.
- Kunstverein, Köln 1957. Gerhard Marcks. Nr. 5.
- Kunst- und Kunstgewerbeverein, Pforzheim 1958. Gerhard Marcks.
- Kunstverein, Hannover 1960. Gerhard Marcks. Nr. 24.
- UCLA Galleries, Los Angeles 1969. Gerhard Marcks. Nr. 16 m. Abb.
- Kunstverein, Köln 1969. Gerhard Marcks. Nr. 4.
- Galerie Nierendorf, Berlin 1974. Gerhard Marcks. Nr. 39 m. Abb.

Literatur

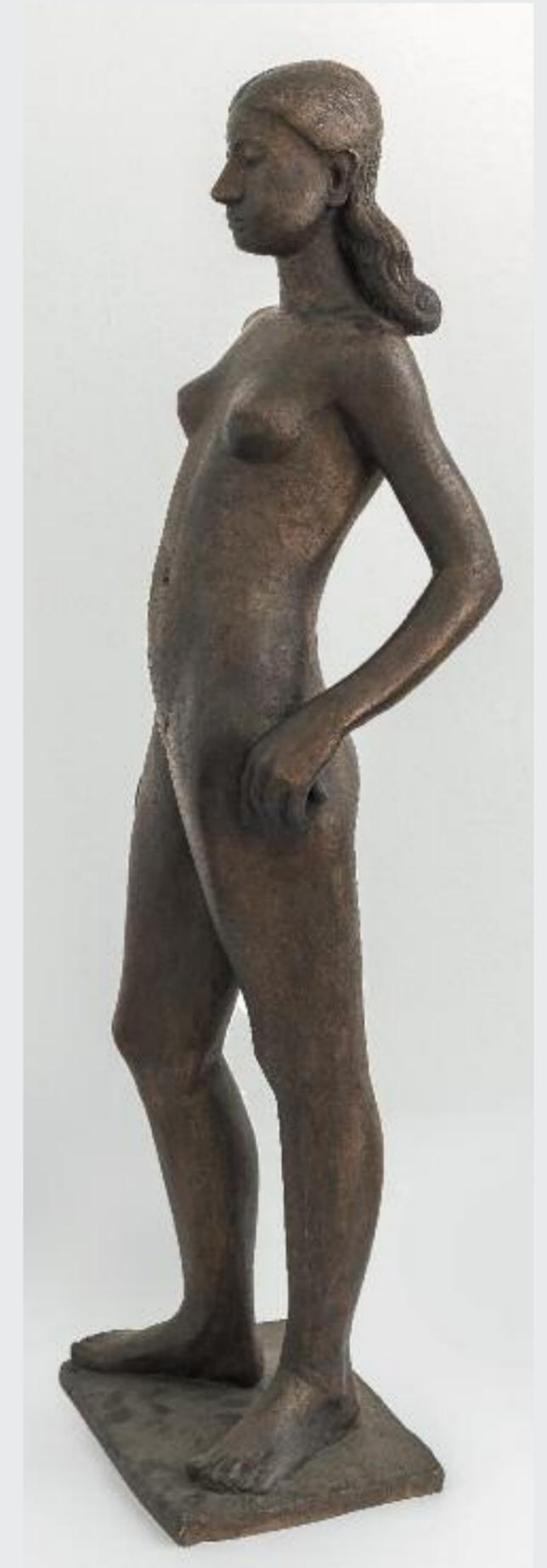
- Marcks, Gerhard. Sculpture and Reflections, in: The Massachusetts Review, 1961, Abb.
- Sammlungskatalog Gerhard Marcks-Stiftung, Bremen 1971. Nr. 80, Abb. 36.
- Rudloff, Martina. Gerhard Marcks, Das Plastische Werk. Frankfurt am Main u.a. 1977. Nr. 535, S. 352 mit Abb.



Das beherrschende Thema im Werk von Gerhard Marcks ist der Mensch – mit all seinen kleinen und großen Sorgen, Freude und Leid. Seine Skulpturen drücken ein tiefes Verständnis für und Interesse an den Menschen aus. Dem Diktum der Nachkriegskunst, nur Abstraktes zu schaffen, setzte er seine Figuren entgegen: „Es ist gar nicht die Hauptsache, zeitgemäß zu sein, noch die Mitmenschen mit gesuchter Originalität zu verblüffen. Plastik ist eine Sache der Gewichte und Proportionen, dem Chaos abgerungene Form. Da gibt's nicht 'Neues'. ... Nicht auf Zerstreung ist Kunst aus, sondern auf Sammlung. Die gedeiht nicht in der Masse. Darum muss auch ihr Jünger einsam bleiben, so sehr seine Liebe der Welt um ihn gilt.“

Marcks hat Deutschland während des Zweiten Weltkriegs nicht verlassen, auch wenn er durch Schikanen seine Lehrposition verlor und 24 seiner Skulpturen 1937 als 'entartet' beschlagnahmt wurden. Beinahe sein gesamtes Oeuvre wurde 1943 zerstört, als sein Berliner Atelier bei einem Bombenangriff getroffen wurde. Von ihm versteckte Werke wurden geplündert und zerstört.

Unermüdlich begann er nach dem Krieg von neuem und schuf auch einige Arbeiten für öffentliche Plätze, unter anderem in Köln, Hamburg, Mannheim und Frankfurt.



STEPHAN BALKENHOL

Fritzlar/Hessen 1957 – lebt in Karlsruhe und Meisenthal (Frankreich)

Grosser Mann, schwarz-weiss

Holz, bemalt
2017
260 x 105 x 43 cm

Mit einem Zertifikat des Künstlers vom 7. November 2017.

Provenienz
- Atelier des Künstlers





Seit den achtziger Jahren nimmt Stephan Balkenhol eine besonders eigenständige Position in der zeitgenössischen Skulptur ein. Sein Werk führt fort, was über lange Zeit während der Avantgarde der sechziger und frühen siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts überholt schien: figürliche Darstellungen von Menschen und Tieren, überlebensgroße Figuren, Köpfe oder Gesichter oder eigentümliche Mischwesen aus Mensch und Tier.

Der *Grosse Mann, schwarz-weiss* zeigt den von Balkenhol häufig verwendeten Typus des Mannes mit weißem Hemd und schwarzer Hose auf einem Sockel, hier die erkennbar gebliebene halbe Scheibe des Baumstamms; und wie stets bei Balkenhol sind die Figur und der Sockel aus einem Stück gearbeitet.

Auch wenn die in Holz gehauenen Arbeiten bis in Details durchgearbeitet sind, geschieht dies, ohne dabei jemals die Struktur des Materials oder die Spuren der künstlerischen Bearbeitung zu verleugnen. Zugleich kontrastiert die rau belassene Oberfläche mit der von Balkenhol aufgebrachten fast zarten, präzisen farbigen Fassung. Der Einfluss der minimalistischen und geometrischen Plastik der sechziger und siebziger Jahre mit ihrer Ablehnung narrativer Elemente lässt sich in Balkenhols Werken trotz des Festhaltens an der Figur auf der für seine Arbeit

charakteristischen Gratwanderung zwischen Rauheit und Präzision, Nähe und Ferne, Präsenz und Unnahbarkeit ablesen, die seinen Skulpturen einen guten Teil ihrer Faszination verleiht. Sie widerstehen dem Versuch, das Überindividuelle, Unzeitliche und Unnahbare in etwas Spezifisches oder Persönliches zu übersetzen, und verweigern dem Betrachter Lösungsansätze oder Erklärungsmöglichkeiten für das Gesehene.

Balkenhols Figuren sind unverwechselbar, zugleich aber auf merkwürdige Weise rätselhaft. Was stellen diese Figuren dar, was drücken sie aus? Im Oeuvre des Bildhauers begegnet man Figuren mit immer wieder demselben, scheinbar in sich versunkenen und merkwürdig abwesenden Ausdruck. Sie stehen einfach da, haben keine bestimmte Mimik und Gestik, wirken aber dennoch individuell. Sie drücken kein Gefühl aus, erzählen keine Geschichte, sind aber erstaunlich vital.

Stephan Balkenhol selbst unterstreicht die Bedeutung des Unerklärbaren dieser nur auf den ersten Blick alltäglichen, in Wirklichkeit aber irritierend hermetischen Figuren in seiner Arbeit, wenn er sagt: „Meine Skulpturen erzählen keine Geschichten. In ihnen versteckt sich etwas Geheimnisvolles. Es ist nicht meine Aufgabe, es zu enthüllen, sondern die des Zuschauers, es zu entdecken.“



FERNANDO BOTERO

Medellin, Kolumbien 1932 – lebt in Monaco und Pietrasanta

Matador

Öl auf Leinwand
1992
101 x 105 cm
signiert und datiert unten rechts

Provenienz
- Privatsammlung

Literatur
- Gribaudo, Paola. Fernando Botero, Bullfight, paintings and works on paper. New York 2014, Farbabb. auf dem Umschlag.

Ohne Zweifel gehört Fernando Botero heute zu den weltweit bekanntesten lebenden Künstlern, und seine Werke sind durch den berühmten Stil, den er seit den späten 1960er Jahren entwickelt hat, unverwechselbar. Die voluminösen Übersteigerungen der menschlichen Figur, aber auch von Tieren und Gegenständen in seinen Gemälden, Zeichnungen und bisweilen monumentalen Skulpturen haben aber nicht nur einen hohen Wiedererkennungswert, sondern sind das Ergebnis der intensiven Auseinandersetzung Boteros mit der Kunstgeschichte des Abendlandes, dem Kanon der Kunst und dem kulturellen Erbe seiner südamerikanischen Heimat. So verbinden

sich Paraphrasen auf die großen Meister und die Formensprache des Barock, aber auch der Rückgriff auf die Stilsprachen etwa Pablo Picassos mit Reminiszenzen an die typischen Formen der präkolumbianischen Kunst zu einem ebenso humorvollen wie ironischen Kommentar auf die Entwicklung der Kunst, der Möglichkeit, Wirklichkeit abzubilden und die ästhetische Grundfrage der Kunst schlechthin: Was ist Schönheit?

Das Thema des Stierkampfs spielt dabei in Boteros malerischem Werk eine besondere Rolle. Schon als Jugendlicher führte seine Faszination durch dieses



kulturelle Erbe dazu, dass er sich zwei Jahre lang als Stierkämpfer ausbilden ließ, bevor er sich der Kunst zuwandte. Allerdings hielten die Stiere, Toreros und Corridas erst in den frühen 1980er Jahren als Motiv Einzug in sein Werk, nachdem er eine Stierkampfarena besucht hatte.

Botero selbst erinnert sich an dieses Wiedererwecken seiner Leidenschaft für den Stierkampf so: „Danach nahm ich ein Bild nach dem anderen in Angriff und begeisterte mich derart für das Thema, dass ich drei Jahre lang nur Stierkampfszenen malte“. Sein *Matador* von 1992

erscheint als Halbfigur, mit reich geschmückter Kleidung eines Toreros und blickt den Betrachter frontal an. Die Strenge und Ortlosigkeit wird nur durch den angeschnittenen Torbogen im Hintergrund gemildert, der vielleicht ein Hinweis auf die Arena ist. Fast wird der dargestellte Stierkämpfer dadurch ikonenhaft überhöht, und tatsächlich haben die Matadore oftmals einen Berühmtheitsstatus, der einen regelrechten Starkult auslöst. Doch Boteros charakteristischer Stil konterkariert diese Wahrnehmung auf höchst ironische Weise und dekonstruiert den Mythos des mutigen und tapferen *Matadors*.



PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

Brustbild einer alten Bäuerin mit Hut vor Landschaft



Öl auf Leinwand
um 1901
50,2 x 74,5 cm
monogrammiert unten rechts

Busch/Werner Nr. 181

Provenienz

- Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf
- Privatsammlung Karl Ströher, Darmstadt (1954)
- Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (1968)
- Privatsammlung Wilhelm Reinold, Hamburg
- Privatsammlung (1979 durch Erbschaft von obigem)
- Privatsammlung, Washington D.C. (2018)
- Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen

- Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1954. Kunst unserer Zeit: Privatsammlung Karl Ströher. Nr. 20.
- Nassauischer Kunstverein Wiesbaden/ Neues Museum, Wiesbaden 1955. Kunst unserer Zeit: Privatsammlung Karl Ströher. Nr. 20.
- Palazzo delle Esposizioni, Rom 1957. Arte tedesca dal 1905 ad oggi. Nr. 189, S. 52.
- Palazzo della Permanente, Mailand 1957. Arte tedesca dal 1905 ad oggi. Nr. 189, S. 52.
- Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1965/66. Die Sammlung Karl Ströher Darmstadt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.

Literatur

- Galerie Wilhelm Grosshennig (Hg.). Kunsthandel in Düsseldorf, 1962-1967. Düsseldorf 1968, m. Abb.
- Wiese, Erich. Die Sammlung Karl Ströher in Darmstadt. In: Das Kunstwerk, Jg. 11, 1972, Nr. 5/6, S. 25 m. Abb.
- Busch, Günter; Werner, Wolfgang. Paula Modersohn-Becker 1876-1907, Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II. München 1998, Nr. 181, S. 136f. m. Abb.

„Unter Tausenden hat kaum einer den Bauern gemalt wie Paula Modersohn. Es scheint in ihrer Darstellung ihr eigenes Wesen ausgelöscht und völlig eingegangen zu sein in die Seele dieser Kinder, dieser derben Menschen und Greise.“

Auf diese Weise formuliert der ehemalige Direktor der Kunsthalle Bremen, Gustav Pauli, 1919 seine Bewunderung für die Malerei Paula Modersohn-Beckers. Auf der Suche nach der „großen Einfachheit der Form“ ist es der Künstlerin gelungen, die akademische Malweise des 19. Jahrhunderts hinter sich zu lassen und ihren ganz eigenen Stil hervorzubringen, durch den sie als eine Wegbereiterin der Moderne in Deutschland gilt.

1876 als Paula Becker in Dresden geboren und ab 1888 in Bremen aufgewachsen, gelangt die Malerin erstmals im Sommer 1897 nach Worpswede, wohin sie im darauffolgenden Jahr übersiedelt. In der dortigen Künstlerkolonie und während mehrerer Aufenthalte in Paris entstehen bis zu ihrem frühen Tod im Jahr 1907 zahlreiche Zeichnungen und Gemälde. Im Mai 1901 heiratet die Künstlerin den Maler Otto Modersohn. Mit großer Ernsthaftigkeit, jedoch überwiegend unter Ausschluss der Öffentlichkeit treibt sie ihr künstlerisches Schaffen auch nach der Eheschließung weiter voran. Im selben Jahr entstehen über 100 Gemälde – überwiegend Landschaftsbilder und Porträts.

„Die große Einfachheit der Form, das ist etwas Wunderbares. Von jeher habe ich mich bemüht, den Köpfen, die ich malte oder zeichnete, die Einfachheit der Natur zu verleihen.“

Dies schrieb Modersohn-Becker im Februar 1903. Eine Beschreibung, die wohl auch auf das rund zwei Jahre zuvor entstandene *Brustbild einer alten Bäuerin mit Hut vor Landschaft* zutrifft.

Zentral im Vordergrund platziert, zeigt das Gemälde eine vor einem Heuhaufen auf einem Stuhl sitzende Bäuerin vor der Weite der Worpsweder Landschaft. Typisch ist nicht nur die pastose Malweise, sondern auch die reduzierte Palette der Malerin. Die dunkle Kleidung der Bäuerin steht im Kontrast zu den leuchtenden Farben der flächig gehaltenen Landschaft im Bildhintergrund und hebt die Hautpartien von Gesicht und Hand sowie einen Teil des Hutbands unterm Kinn hervor. Die leicht rötliche Farbgebung der dargestellten Hand zeugt von schwerer körperlicher Arbeit. Die Gesichtszüge sind einfach gehalten und doch markant. Der für die Malerin charakteristische trübe Blick der Porträtierten verweigert sich jeglicher Form von Idealisierung. Gleichzeitig tritt die Bäuerin als Individuum in ihrem real existierenden Umfeld hervor. Auf diese Weise würdigt die Künstlerin die 'einfache' Dorfbevölkerung.

Das formalästhetische Interesse Modersohn-Beckers an diesem Motiv zeigt sich auch daran, dass ein weiteres, wesentlich kleineres Porträt wohl derselben Bäuerin mit Hut im August 1901 entstand – jedoch kein Brustbild. Auch wenn die Malerin mit der Darstellungsweise nicht primär eine sozialpolitische Dimension beabsichtigt hat, so ermöglicht sie doch eine zu ihrer Zeit neue Perspektive auf die Darstellung von 'Weiblichkeit' und der einfachen Arbeiterinnen.





ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell/Bodensee

Siddi



schwarze Kreide auf Papier
1911
33,5 x 44,8 cm
signiert und datiert unten rechts

Die Arbeit ist im Werk-Archiv des Erich Heckel-Nachlasses in Hemmenhofen verzeichnet.

Provenienz

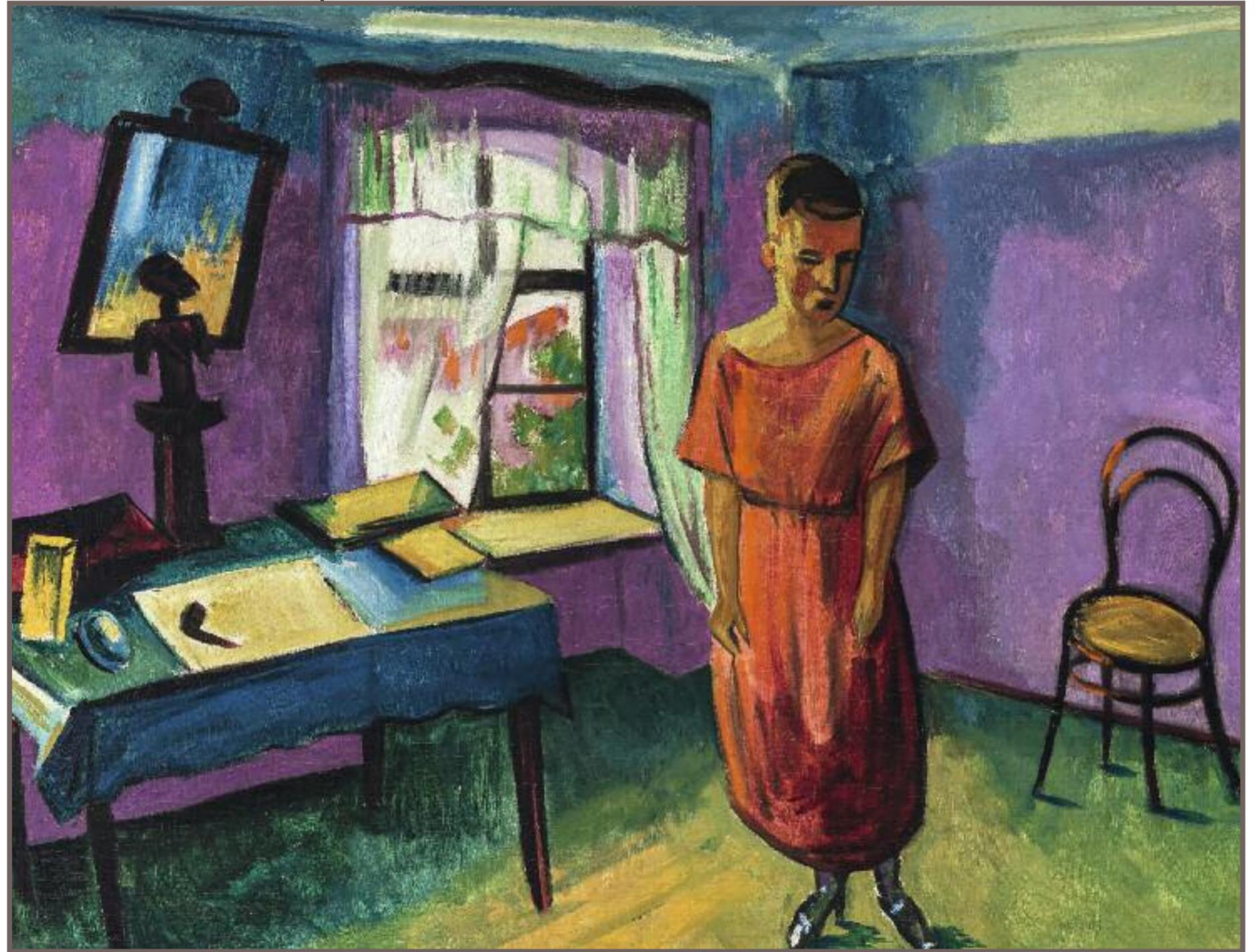
- Privatsammlung, Tirol
- Arnoldi Livie Galerie, München
- Privatsammlung, Europa (2007 von obiger erworben)

Die Zeichnung zeigt die junge Tänzerin Siddi Riha, Heckels Freundin seit 1910 und in dieser Zeit sein bevorzugtes Modell, die er 1915 heiratete.

MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

Interieur



Öl auf Leinwand
1922
91 x 119 cm
rückseitig signiert, datiert, betitelt und bezeichnet '23'

Soika 1922/64

Das Gemälde ist bei Pechsteins zweitem Aufenthalt in Leba/Hinterpommern entstanden. Es zeigt die zweite Frau des Künstlers, Marta Möller, im Strandhotel ihrer Eltern in der Hindenburgstrasse. Die Heirat fand 1923 im selben Hotel statt.

Provenienz

- Galerie Lutz & Co., Berlin (1922/23-1932)
- Sammlung Dr. Karl Lilienfeld, Leipzig/Berlin/New York (1932-1966, bei obigem erworben)
- Margarete Lilienfeld, New York (1966 - ca. 1994)
- Privatsammlung
- Galerie Thomas, München (1997)
- Privatsammlung, Deutschland (seit 1997, von obiger erworben)

Ausstellungen

- Galerie Lutz & Co., Berlin 1923. Sommer-Ausstellung. Nr. 50.
- Van Diemen-Lilienfeld Galleries, New York 1932.
- College Art Association, New York et. al 1932-35. Wanderausstellung der Sammlung Dr. Karl Lilienfeld
- Germanic Museum, Harvard University Cambridge, Mass. 1935-1937. 27 Gemälde aus der Sammlung Dr. Karl Lilienfeld.
- Museum of Art, San Francisco 1938. Max Pechstein – Gemälde und Aquarelle.
- Gallery of Fine Arts, Columbus; Museum of Fine Arts, Dallas; Museum Toledo, Cleveland 1939-1950. Max Pechstein.

Literatur

- Soika, Aya. Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde Bd. II 1919-1954. München 2011. Nr. 1922/64, S. 294, mit Farbabb.

Das im heutigen Polen liegende Leba in Pommern an der Ostseeküste wird Pechsteins dritter Sehnsuchtsort, an dem er künstlerisch zu einem neuen Selbstverständnis gelangte. Dieses 'baltische Arkadien' war wie zuvor schon Nidden ein Ort, der für ihn wie Fehmarn für Kirchner oder Alsen für Nolde als Zufluchtsort vor der Stadt und Quelle der Inspiration und Vitalität diente.

Pechstein reist erstmals im März 1921 nach Leba auf der Suche nach einer neuen Arbeitsstätte. Nach Nidden im heutigen Litauen konnte er aus politischen Gründen nicht mehr reisen, und so verbringt der Künstler bis 1945 seine Sommer in Leba, und ab 1944 lebt er sogar dort. Pechstein findet hier ein landschaftliches Paradies wieder, das ihn mit seiner unberührten Natur und Ursprünglichkeit an die Südsee erinnerte.

Er entflieht Berlin, der Großstadt und den Alltagsquerelen in die Natur und in alternative Lebensbedingungen. Unter den Fischern der Küste lebt Pechstein, der sich ihnen verwandt fühlt, nach den Zeugnissen dieser Jahre, buchstäblich auf: „...freue mich bald wieder losfahren zu können, und ungehindert in der Natur zu leben“, schreibt er im Frühjahr 1922 an Walter Minnich. Es entsteht motivisch wie künstlerisch in Bezug auf das gesamte Oeuvre sehr Wesentliches, so dass die Gemälde dieser Epoche als Höhepunkte seiner malerischen Produktion bezeichnet werden dürfen.

1921 wird Pechstein noch von seiner ersten Frau Lotte und dem gemeinsamen Sohn Frank begleitet, die ihren Sommerurlaub hier verbringen. Man wohnt im Gasthof Möller, wo Pechstein allein zurückbleibt, nachdem

Frau und Kind wieder nach Berlin zurückgekehrt sind. Pechstein beginnt die zwei Töchter des Gastwirts Marta und Liese Möller zu porträtieren, wobei er besonderes Interesse an der 16jährigen Marta entwickelt. Eine große Anzahl an Porträts und Figurenbildern entsteht.

Bereits am 4. August schreibt er seinem Schulfreund Alexander Gerbig in einem Brief, dass er sich in Marta verliebt hat:
„Noch dazu habe ich mich ... in einen kleinen schwarzen Teufel verguckt, also bei mir steht der Kessel unter Hochdruck ...“

Noch kurz vor Weihnachten desselben Jahres lässt er sich von Lotte scheiden – die später Martas Bruder Hermann heiraten wird. Pechstein heiratet Marta 1923 – inzwischen 18jährig – im Gasthaus ihrer Eltern.

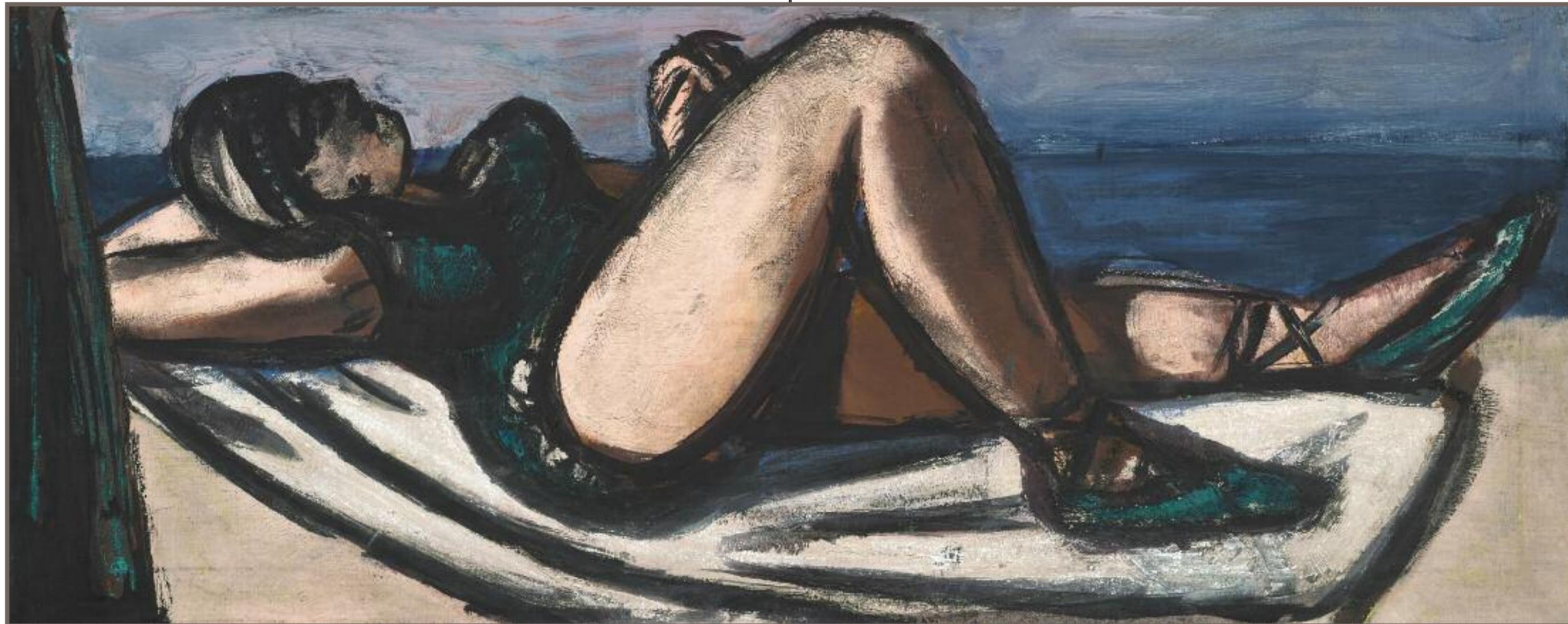
1922 verbringt er sowohl die Monate Mai bis September als auch den Dezember in Leba. Zu dieser Zeit entsteht auch das Gemälde *Interieur*, ein Figurenporträt Martas in einem Zimmer im Strandhotel ihrer Eltern. Es ist eine intime Darstellung, die eine ganz in sich versunkene junge Frau zeigt. Die Farben des Innenraums changieren in Violett, Blau- und Grüntönen und umrahmen Marta, die in ein leuchtend rotes Gewand gekleidet, den Mittelpunkt der Komposition bildet. Der Pinselstrich ist locker bis lasierend, die Farben gehen harmonisch ineinander über und werden durch die dunklen Konturen akzentuiert. Die Arbeit zeigt beispielhaft Pechsteins virtuosens Umgang mit der Farbe, die für ihn in dieser Hochphase seines Schaffens zum Mittelpunkt seiner künstlerischen Meisterschaft geworden war.



MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

Schlafende am Strand (Quappi am Strand)



Öl auf Leinwand
1927/1950
41 x 100,5 cm
signiert unten links
Göpel 826

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Mathilde Beckmann
- Nachlass Mathilde Beckmann
- Catherine Viviano, New York (1986-1992)
- Galerie Pels-Leusden, Berlin (1992)
- Privatsammlung (1995 von obigem erworben – 2016)
- Privatsammlung (seit 2016)

Ausstellungen

- Städtische Kunsthalle, Mannheim 1928. Max Beckmann – Das gesammelte Werk – Gemälde, Graphik, Handzeichnungen aus den Jahren 1905 bis 1927. Nr. 101.
- Curt Valentin Gallery, New York, ohne Datum.
- 1020 Art Center, Chicago 1955. Nr. 15.
- Nassau County Museum of Fine Art, New York 1984-85. Works by Max Beckmann. Mit Farbabb.
- Galerie Pels-Leusden, Kampen 1994. Sommergäste. Mit Farbabb. auf dem Katalogcover.
- Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2003-04. Max Beckmann – Menschen am Meer. Nr. 35 mit Farbabb.

Literatur

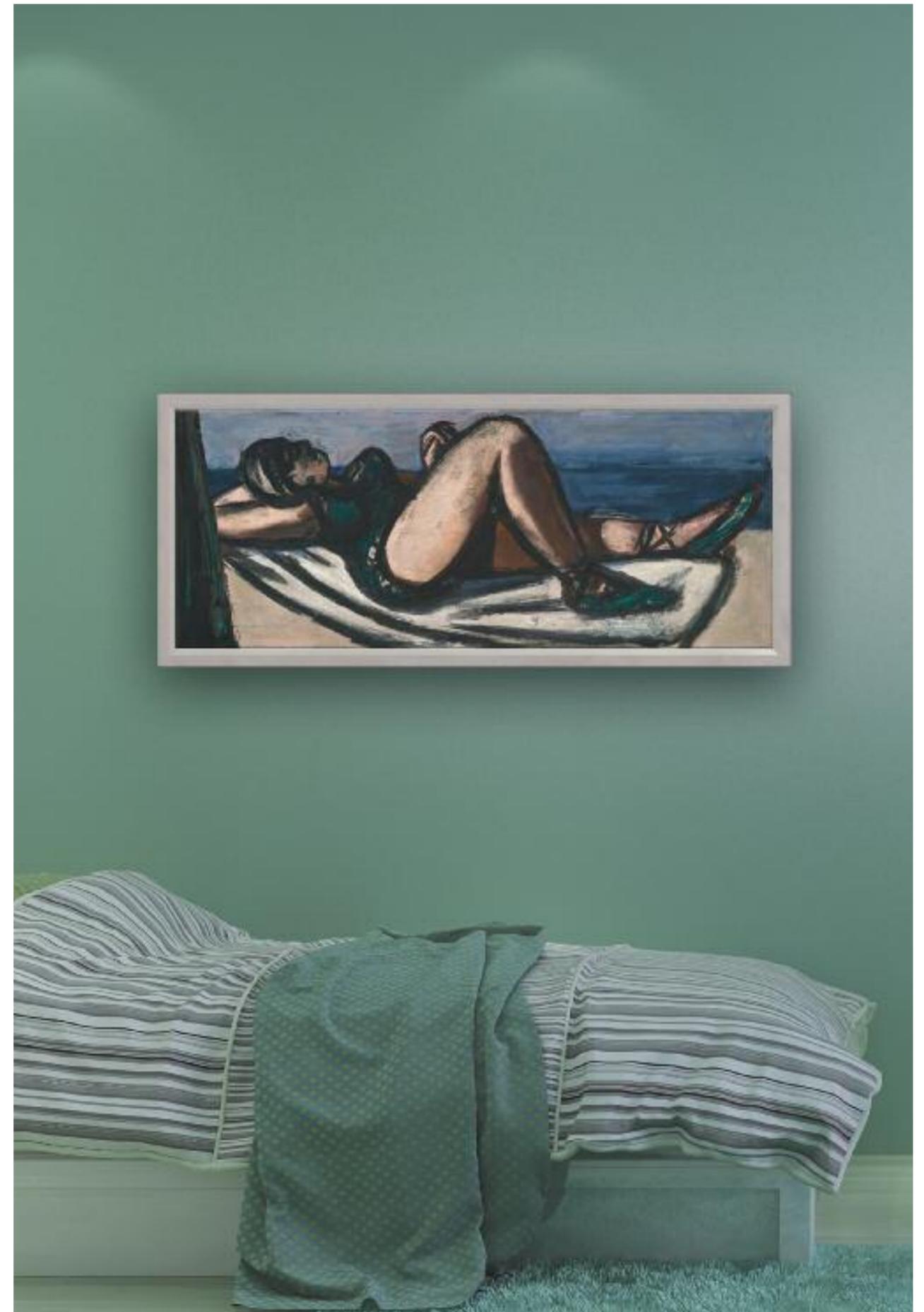
- Reifenberg, Benno und Hausenstein, Wilhelm. Max Beckmann. München 1949. Nr. 242.
- Piper, Reinhard. Nachmittag, Erinnerungen eines Verlegers. München 1950. S. 45.
- Göpel, Erhard und Barbara. Max Beckmann, Katalog der Gemälde. Bern 1976. Bd. I, Nr. 826, S. 503; Bd. II, Taf. 311.

Das vorliegende Ölgemälde malte Max Beckmann in einer ersten Version 1927 in seinem Frankfurter Atelier nach einer Bleistiftskizze, die er im Frühsommer von seiner Frau Quappi an einem Strand in Rimini gemacht hatte. In einem Brief schrieb Beckmann am 12. Juli 1927 an Quappi: „Heut hab ich schon wieder eine schlafende Badende angefangen, die Du bist.“

Das Ölgemälde hat Beckmann zeitlebens behalten. 1950 hat er es in New York noch einmal überarbeitet und die Komposition leicht vereinfacht. Das Ergebnis ist ein verblüffend monumentales Bild einer Frau, gekleidet in einen dunklen Badeanzug, die auf einem weißen

Strandtuch vor einem einfachen Hintergrund von Sand, Meer und Himmel liegt. Ihr Körper füllt fast die gesamte Leinwand, beleuchtet von intensivem Sonnenlicht, das scharfe Kontraste schafft und der Liegenden eine skulpturale Präsenz verleiht.

Nach dem Tod von Max Beckmann blieb die *Schlafende am Strand* im Besitz seiner Witwe Quappi bis zu deren Tod 1986. Catherine Viviano, die Kunsthändlerin, die sich um die Nachlässe von Max Beckmann und Quappi kümmerte, behielt es wiederum bis zu ihrem Tod im Jahr 1992, danach gelangte das Gemälde in eine renommierte deutsche Sammlung, wo es bis 2016 blieb.



BALTASAR LOBO

Cerecinos de Campos, Spanien 1910 – 1993 Paris

Pièce d'eau sur socle, II^e version



Bronze
1971-1986
146 x 190 x 120 cm
signiert und nummeriert E.A. 1/4
Auflage 8 Exemplare + 4 E.A.

Lobo 8605

Gegossen von der Fonderia Artistica F.lli Bonvicini, Verona, Italien.

Das Werk wird unter der Nr. 8605 in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Skulpturen Baltasar Lobos aufgenommen.

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, Spanien

Ausstellungen (andere Exemplare):

- Museo de Arte Contemporaneo de Caracas, Caracas 1989-1990. Lobo.
- Institut Valencià d'Art Modern IVAM, Valencia 2011. Baltasar Lobo. M. Farbabb.
- Parainfo, Universidad de Zaragoza, Saragossa 2011. Baltasar Lobo. S. 76.

Literatur (anderes Exemplar):

- Diehl, Gaston. Baltasar Lobo. Caracas 2005, S. 12f. m. Abb.



Baltasar Lobo schöpft bei der Wahl seiner Motive aus dem antiken Legendenschatz und huldigt besonders dem Mythos Frau. Seine Plastiken suchen das Absolute im weiblichen Akt, dessen rund modellierte Formen die Grenze zur Abstraktion berühren. Als geschlossene Form und in sich ruhende Figur fügen sich seine Werke stimmig

in einen Kosmos des Geistigen. So rein seine Werke sind, so knapp gefaßt ihre Linien, so belebt doch der Lebensatem die Oberfläche der Bronze. In ihrer reifen Schönheit laden die Skulpturen zur Meditation ein und machen die Betrachtung zum sinnlichen wie geistigen Erlebnis.



Der 1888 in Stuttgart geborene Künstler Oskar Schlemmer beginnt bereits als Fünfzehnjähriger eine Lehre zum kunstgewerblichen Zeichner. Im Anschluss besucht er die Stuttgarter Kunstgewerbeschule und wird ab 1906 in die Akademie der Bildenden Künste aufgenommen. Durch einen Auftrag für zwölf Wandbilder für die Haupthalle der Werkbundausstellung in Köln, den Schlemmer 1914 gemeinsam mit den Künstlern Willi Baumeister und Hermann Stenner erhält, wird Walter Gropius erstmals auf den Künstler aufmerksam. Später, im Jahre 1920, beruft Gropius den Künstler an das Bauhaus. Bis 1929 wird Schlemmer dort Formmeister für Wandmalerei sowie für Holz- und Steinbildhauerei. Zusätzlich leitet er ab 1925

die Bauhausbühne und ist als Tänzer tätig. 1929 erhält Schlemmer eine Professur an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau, wo er bis zu ihrer Schließung im Jahr 1932 lehrt. Schlemmers Breslauer Zeit gilt als Höhepunkt seines Schaffens. Bis 1930 arbeitet er unter anderem an dem bedeutenden Auftrag für die Wandgestaltung des Brunnenraumes im Museum Folkwang in Essen und konzipiert die Bühnengestaltung für zwei Opern des Komponisten Igor Strawinsky.

Der Mensch steht stets im Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses. Vielleicht ist es seiner Vielfältigkeit zu verdanken – Schlemmer ist gleichzeitig Maler, Bildhauer,

OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

Ohne Titel (Engelskopf im Profil)



Farbkreide und Bleistift auf blanko Postkarte
ca. 1930
10,4 x 14,5 cm

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Tut Schlemmer.

Provenienz

- Nachlass des Künstlers
- Sammlung Volker Kahmen, Rheinbach
- Privatsammlung, Rheinland

Ausstellungen

- Gesellschaft der Freunde junger Kunst Baden-Baden e.V., Baden-Baden 2013. Künstler in Baden-Baden 2013, Oskar Schlemmer. S. 63.

Bühnenbildner und Tänzer –, dass er in seiner Formensprache Architektonisches, Organisches sowie choreographische Elemente miteinander verschmilzt. Seine Figuren sind auf geometrische Grundformen reduziert, die eine große Nähe zur Architektur entwickeln. Häufig ist es die Auseinandersetzung mit dem Menschen im Raum, die den Maler besonders fasziniert. Durch die Lösung von individuellen Attributen werden Schlemmers Figuren zu allgemeingültigen sachlichen Prototypen. Seine Bewunderung für das Theater mag hierbei einen großen Einfluß ausüben. Schlemmers große Leistung besteht darin, dass seine reduzierten Kunstfiguren die Trennung zwischen Architektur, Malerei und Bildhauerei

aufbrechen. Dabei entsteht ein eindruckliches Porträt des 'Modernen Menschen'. Auch die vorliegende Skizze eines Engelskopfes, entstanden um 1930, zeigt eine allgemeingültige Kunstfigur ohne individuelle Züge. Mit gekonntem raschem Zeichenstift erfasst der Künstler das Gesicht im Profil. Die geometrischen Formen korrespondieren mit einer tänzerischen Dynamik, die von der Zeichnung ausgeht. Eine für den Künstler typische, reduzierte Farbskala unterstreicht den sachlichen Ausdruck des Blattes. Trotz dieser betonten Sachlichkeit geht von der Zeichnung eine starke Intimität aus. Durch das Fehlen individueller Züge gelangt Schlemmer zur Überhöhung der Figur und damit zu einem überzeitlichen Typus.

KEES VAN DONGEN

Delfshaven 1877 – 1968 Monaco

Portrait de femme blonde au chapeau

Öl auf Leinwand
ca. 1912
64,7 x 54 cm
signiert oben rechts

Mit einer Bestätigung des Wildenstein Plattner Institutes vom 23. Juni 2021, dass das Werk in das in Vorbereitung befindliche digitale Werkverzeichnis aufgenommen wird.

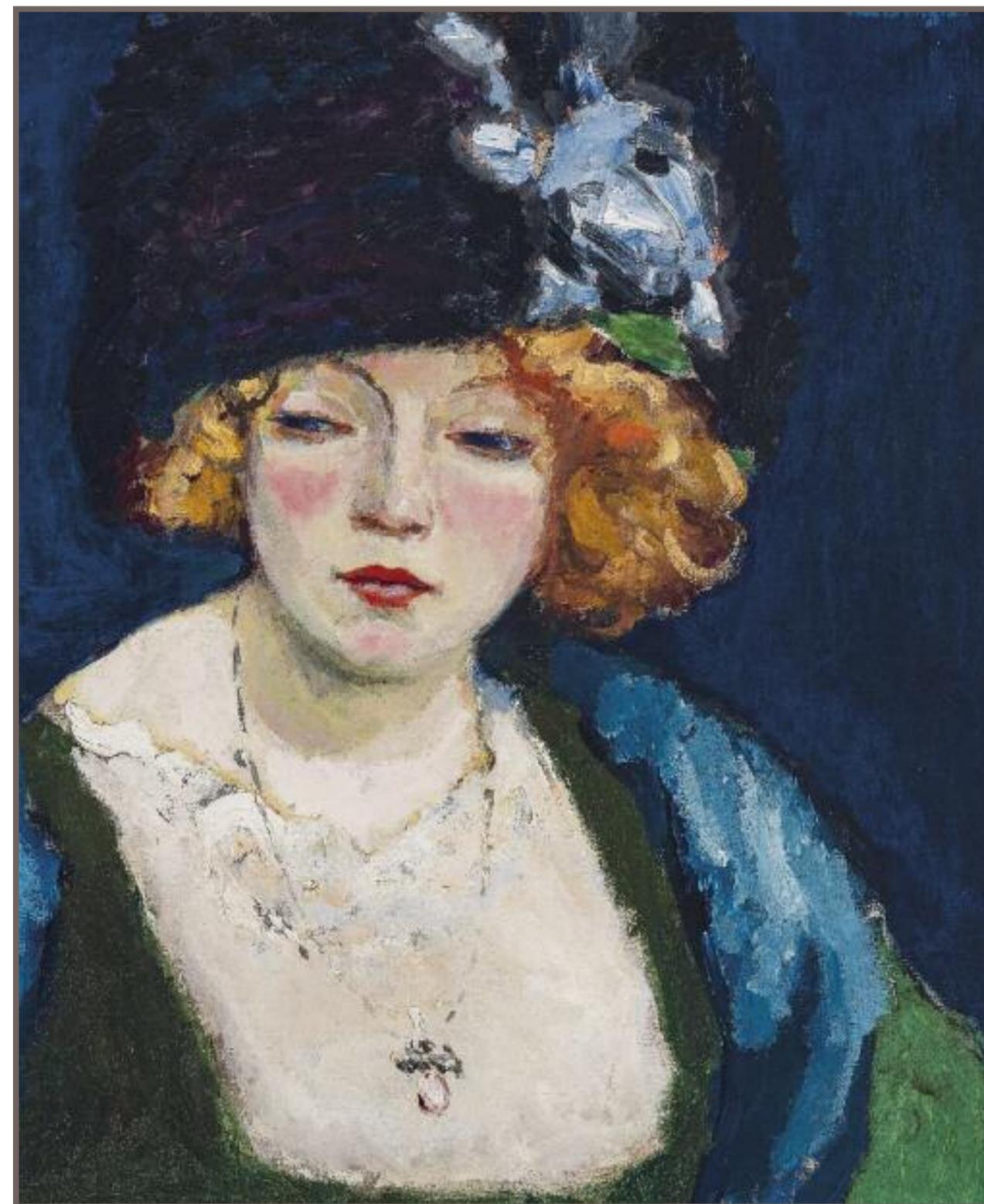
Mit einer Bestätigung von Jacques Chalom des Cordes, Wildenstein Institute, Paris, vom 8. Februar 2011, dass das Werk in das in Vorbereitung befindliche Werksverzeichnis aufgenommen wird.

Provenienz

- Galerie Kahnweiler, Paris
- Galerie David et Garnier, Paris
- Carl-Bertel Nathhorst, Stockholm (1967)
- Louise (Buch Gerko) Grass, Pennsylvania (bei obiger erworben)
- Privatsammlung, USA (um 2017, durch Erbschaft von obiger)
- Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

- Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux 1967. La Peinture française en Suède: Hommage à Alexander Roslin et à Adolf Ulrik Wertmüller. Nr. 73, S. 66, Taf. 30.



Nachdem Kees van Dongen 1905 zusammen mit radikalen Künstlern wie Matisse, Derain, de Vlaminck und anderen am bedeutenden Salon d'automne teilgenommen hatte, nahm seine Arbeit einen schonungslosen und breiteren Charakter an. Diese Künstler sollten von Louis Vauxcelles als Fauves bezeichnet werden: wilde Tiere, deren Kühnheit sich stark von den neoklassizistischen Büsten im Ausstellungsraum abhob und für das Empfinden des Publikums nachgerade schmerzhaft war. Obwohl van Dongens Arbeiten, wie sie in dieser Ausstellung gezeigt wurden, im Vergleich zu seinen Kollegen ziemlich zurückhaltend waren, half das Vorbild etwa Henri Matisse dem jungen Künstler, von seinen Wurzeln im Realismus zu einer definitiv und trotzig fauvistischen Malweise überzugehen. Tatsächlich sagte Vauxcelles über ihn, dass er „der schrecklichste“ der Fauves war – wegen seines Sinnes für Textur, seinen Umgang mit der „Lackhaut“, rauh oder weich und samtig, der dargestellten Frauen in seinen Bildern, „die die Schwüle ihrer Körper zum Ausdruck bringt“.

In den Jahren nach dem Salon d'automne von 1905 wurde van Dongen als Pionier dieser aufstrebenden Gruppe bekannt, eine bemerkenswerte Auszeichnung für eine künstlerische Bewegung, die in ihrer eigenen Definition ausgesprochen verschwommen war und durch den gleichen gewagten Geschmack für Farbe zusammengeschlossen wurde. Mit seiner extravaganten Verwendung von Farben und kühnen Linien, die die weibliche Form in ihrer vollen Provokation darstellen, wies van Dongen auf die Sinnlichkeit seiner Modelle hin und verstärkte sie um das Zehnfache.

Nach diesem fauvistischen Höhepunkt ist eine zunehmende Diversifizierung in van Dongens Malerei zu

bemerken. Das mondäne Leben und seine Reisen in den Süden veränderten van Dongens malerische Auffassung. Auch seine zunehmende Tätigkeit als Maler von Auftragsporträts seit etwa 1911 führten zu einem breiteren Spektrum an stilistischen Darstellungsmöglichkeiten. Nach den realistisch-impressionistischen Anfängen und der dezidiert fauvistischen Periode vermischte van Dongen diese malerischen Möglichkeiten zu einer Art Großstadt-orientalismus, der zudem das Interesse des Künstlers an der zeitgenössischen Mode verspüren läßt. Dieser Stilpluralismus änderte aber nichts an der spezifischen Sensualität, dem vibrierenden Ausdruck, den van Dongen seinen Darstellungen zu geben vermochte.

Das Porträt der blonden Dame mit Hut, das etwa 1912 entstanden ist, malt van Dongen zwar in kräftigen Farben, aber statt wild-fauvistisch in einem eher impressionistischen Duktus, der die Dame auf den ersten Blick verträumt und lieblich-sanft erscheinen läßt.

Während die Dargestellte in diesem speziellen Porträt unbekannt ist, zeigt sie die Attribute des gehobenen Bürgertums: eine zierliche Kette mit Anhänger, einen imposanten, blumengeschmückten Pelzhut und drapierte, zurückhaltende Kleidung, schick und modisch für die damalige Zeit. Sie ist immer noch katzenartig in ihrem zwar abgewandten, aber intensiven Blick und den leicht geschürzten Lippen, die ihr eine gewisse Überlegenheit verleihen.

So erhält die Porträtierte eine eindringliche Präsenz, wengleich sie mit Anmut und Ausgeglichenheit in ihrer Pose verharrt – Eigenschaften, die in van Dongens Porträts der Pariser Bourgeoisie in den folgenden Jahrzehnten immer wieder zum Ausdruck kommen sollten.



MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Saint-Paul-de-Vence

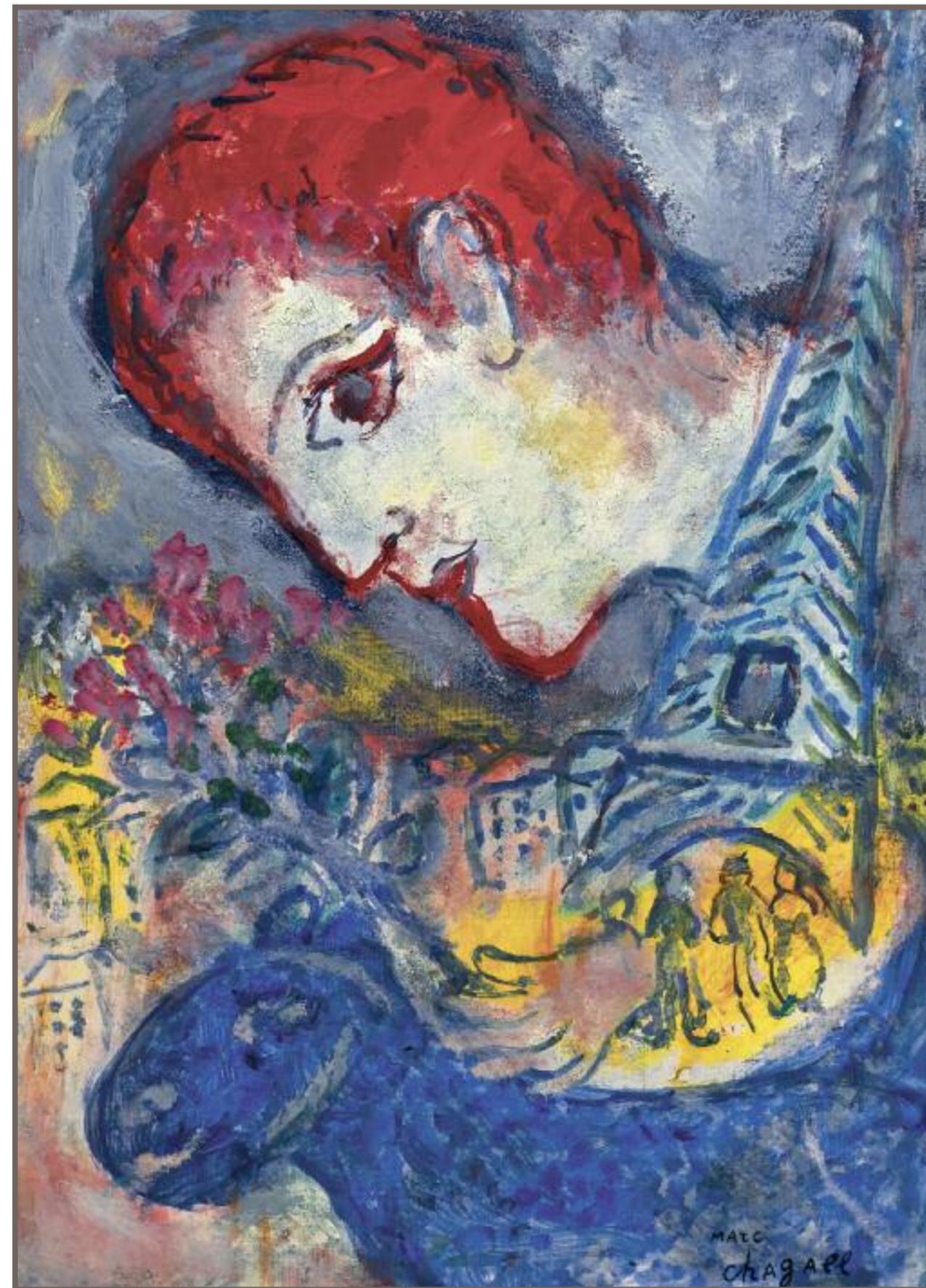
Le peintre à la Tour Eiffel

Öl auf Hartfaserplatte
1965-1970
33 x 24 cm
mit Signaturstempel unten rechts

Mit Photoexpertise Nr. 96747 von Jean-Louis Prat, Comité Chagall, vom 15. April 1996.

Provenienz

- Nachlaß des Künstlers
- Valentina 'Vava' Brodsky, Witwe von Marc Chagall
- Misha Brodsky, Bruder und Erbe der Witwe Marc Chagalls
- Privatsammlung (1997 von obigem erworben)
- Privatsammlung, USA (seit 2006)



Chagall kam 1910 aus Rußland nach Paris und war überwältigt von der Stadt. An seinem zweiten Tag in Paris besuchte er den Salon des Indépendants, wo er zum ersten Mal die Werke von Künstlern der Avantgarde sah. Er konnte eines der winzigen keilförmigen Ateliers in La Ruche beziehen, mit Modigliani als Nachbarn. Obwohl er kaum Geld hatte und sehr wenig aß, war es eine Zeit an die er sich noch viele Jahre später gern erinnerte: „ ... Ich kam in Paris an wie vom Schicksal getrieben. Worte aus meinem Herzen flossen zu meinen Lippen. Sie

erstickten mich fast. Ich stotterte. Die Worte drängten heraus, begierig, von diesem Pariser Licht erleuchtet zu werden, um sich damit zu schmücken. Ich kam an mit den Gedanken, den Träumen, die man nur im Alter von zwanzig haben kann.“

Er verwendete den Eiffelturm noch oft in Gemälden, weil er diese ersten Eindrücke nach seiner Ankunft nie vergaß und weil dieser mehr als nur ein sofort erkennbares Wahrzeichen war und noch ist.



EMIL NOLDE

Nolde, Schleswig 1867 – 1956 Seebüll

Stine und Mathilde

Öl auf Leinwand
1907
60 x 54,5 cm
signiert und datiert unten rechts
rückseitig auf dem Keilrahmen betitelt und bezeichnet 'Emil Nolde'

Urban 210

Provenienz

- Nolde Stiftung Seebüll

Ausstellungen

- Kunstverein, Hamburg 1927. Emil Nolde-Ausstellung anlässlich seines 60. Geburtstages. Nr. 55.
- Städtisches Kunstaustellungsgebäude / Galerie Neue Kunst Fides, Dresden 1927. Emil Nolde, Jubiläumsausstellung. Nr. 8.
- Kunsthalle Kiel; Museum Folkwang, Essen 1927. Emil Nolde, Jubiläumsausstellung. Nr. 55.
- Schlesisches Museum der Bildenden Künste, Breslau 1929. Nolde, Kandinsky und Schmidt-Rottluff. Nr. 33.
- Galerie Rudolf Probst, Mannheim 1957. Emil Nolde, Gedächtnisausstellung.
- Kunsthalle Kiel; Museum der bildenden Künste, Leipzig 2017. Nolde und die Brücke. Nr. 107.
- Nolde Stiftung Seebüll, Seebüll 2020.

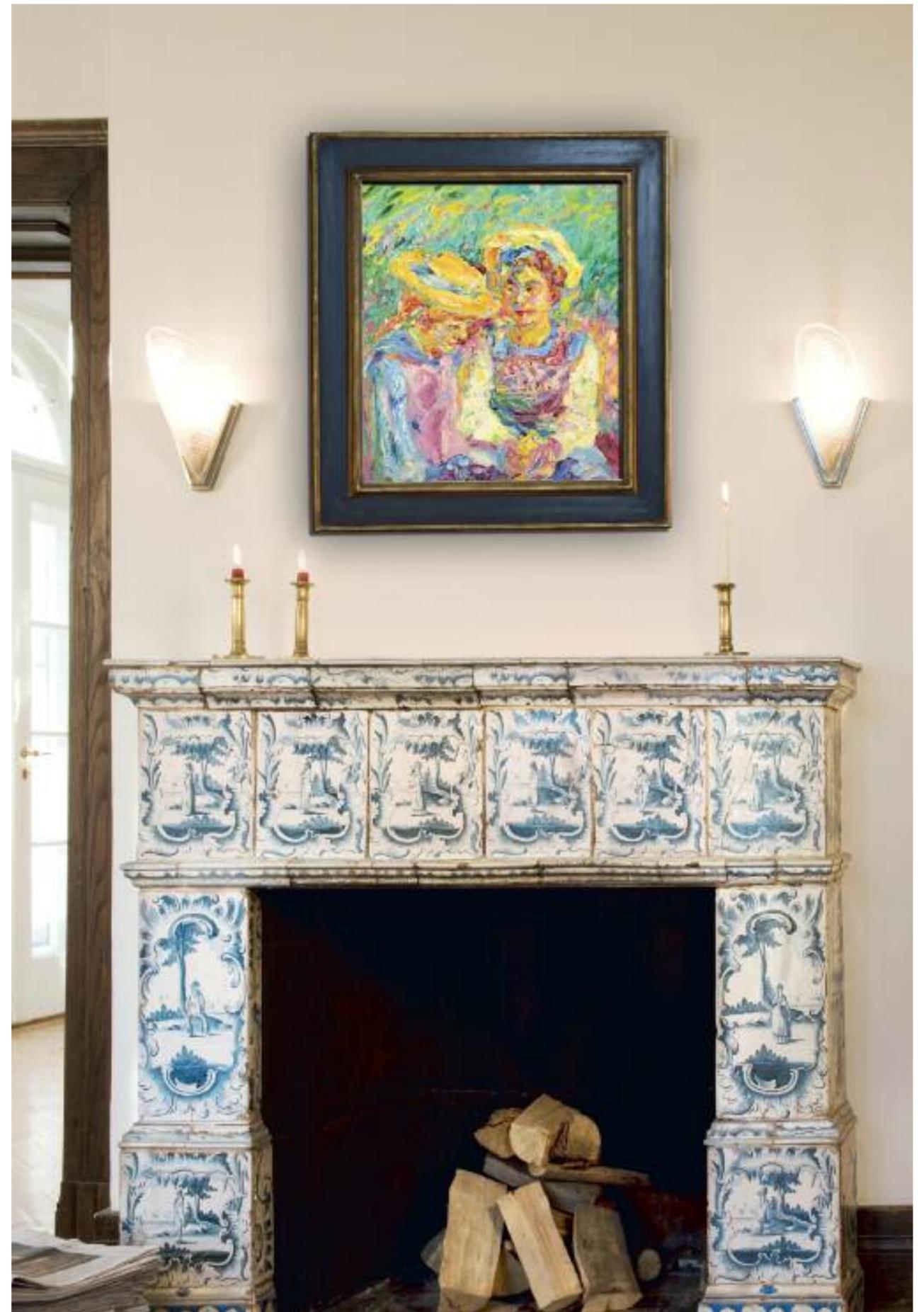
Literatur

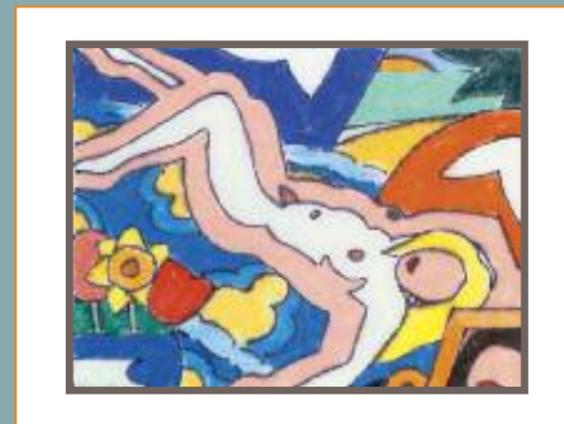
- Urban, Martin. Emil Nolde, Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 1, 1895-1914. München 1987, S. 198, Nr. 210 m. Abb.



Nur wenige Porträts Emil Noldes sind namentlich bezeichnet oder mit einem Hinweis auf die Identität der Dargestellten versehen. Zwar verrät der Titel *Stine und Mathilde* die Vornamen der beiden Protagonistinnen, doch fehlt es an weiteren Informationen. Vermutlich handelt es sich um Nachbarskinder auf der süddänischen Ostseeinsel Als, wo die frischvermählten Ada und Emil Nolde ab 1903 die Sommermonate in einem kleinen Fischerhaus verbrachten. Die sommerlich gekleideten Mädchen mit leuchtend gelben Strohüten sitzen eng im Garten beieinander. Sie verschmelzen mit den Blumenbeeten und dem Grün des Hintergrundes in einem leuchtenden, flimmernden Farbenmeer so weit, dass sie sich darin auflösen scheinen.

Jeder Pinselstrich spricht von der Freiheit im Ausdruck, von Abstraktion, Vielschichtigkeit und Modernität. Emil Nolde hatte sich zuvor mit der Malweise und den Motiven des Neo-Impressionismus auseinandergesetzt, dessen freie spontane Niederschrift er in seine Malerei einströmen lässt. Er näherte sich der Farbe sowohl in ihrer Ausdruckskraft als auch in ihrer emotionalen Ausstrahlung: „Mit der Farbe, mit den Mitteln, dem Technischen war es ein schweres Ringen. Alles Übernommene, Gelernte war nichts, alles mußte wie neu erfunden werden“, schreibt er in seiner Biographie. Dies gelingt ihm bei *Stine und Mathilde* meisterlich. Fortan steht die Farbe als Emil Noldes eigentliches Ausdrucksmittel im Zentrum seiner Kunst.





Wesselmann wurde in den 1960er Jahren durch seine 'Great American Nude' Serie bekannt. Der unbekleidete weibliche Körper blieb ein wiederkehrendes Motiv in seinem Werk. In seinen 'Bedroom Paintings' entwickelte er es weiter und begann, sich auf Details der Figuren wie Hände, Füße und Brüste zu konzentrieren, die er mit Blumen und Objekten umgab.

In einem weiteren Schritt reduzierte er die Szene auf wenige Umrisse und rückte sie gleichzeitig stärker in den Vordergrund.

In seinen späteren Arbeiten, in denen sich die Grenze zwischen Figurativem und Abstraktion verwischt, wird seine Bewunderung für Matisse und dessen Einfluß stärker spürbar.

TOM WESSELMANN

Cincinnati 1931 – 2004 New York

Study for Sunset Nude with Floral Blanket



Tinte und Buntstift auf Hadern-Transparentpapier
2003
7,6 x 10,2 cm
signiert unten links

Provenienz
- Atelier des Künstlers

MARKUS LÜPERTZ

Liberec/Böhmen 1941 – lebt in Düsseldorf

Artikel 3 (Grundgesetz-Zyklus)

Öl und Mischtechnik auf Leinwand im Original Künstlerrahmen
2012
126,5 x 207 cm
monogrammiert oben rechts

Provenienz

- MM Promotion, Köln
- Privatsammlung (von Obigem erworben 2012)

Ausstellungen

- Paul-Loebe-Haus, Berlin 2014. Markus Lüpertz, Das Grundgesetz.



Markus Lüpertz hat sich 2012 mit den ersten 19 Artikeln des deutschen Grundgesetzes, den sogenannten Grundrechten künstlerisch auseinandergesetzt, und 19 Gemälde, eines zu jedem Artikel, sowie eine Bronzeskulptur geschaffen. Die Skulptur zeigt einen in Rottönen gefassten männlichen Torso, der auch auf allen 19 Gemälden wiederkehrt, so auch in dem Bild *Artikel 3 (Grundgesetz-Zyklus)*. Hier also bezieht sich Lüpertz auf den dritten Grundgesetz-Artikel, der die Gleichheit aller Menschen proklamiert und garantiert.

Das Motiv des männlichen Torsos kehrt in Lüpertz' Werken beständig wieder: ein unmittelbarer Bezug auf die Antike, aber auch ein Symbol der Unvollendetheit wie der Verletzbarkeit gleichermaßen, eine Hieroglyphe für den

Menschen, das Menschsein insgesamt. Für Lüpertz ist die Antike und ihre Rezeption eine Art 'Grundgesetz' der Kunst, ein Standard und eine Referenzgröße, deren Interpretation für den Künstler Maßstab seines eigenen Schaffens, aber auch ein ebenso erratisches wie ikonisches Symbol des Menschen ist.

Diese männliche Figur findet sich in den Variationen des Grundgesetz-Zyklus in einer Umgebung wieder, die an die märkische Landschaft erinnert, welche Lüpertz gewissermaßen direkt aus seinem Atelierfenster erblicken kann: Felder, Wiesen, Wälder und ein einzelner Baum bilden den Rahmen für die Torso-Figur. Auch diese Konstellation erinnert an frühere Kompositionen von Lüpertz, etwa in den Motivbildern oder den dithyrambischen Gemälden.

Lüpertz verbindet darin seit Beginn seiner Malerei den romantischen Mythos des Waldes mit einer Reflektion über eine latent 'deutsche' Symbolik. Aber es ist nie eine vollkommene arkadische, unberührte Natur, sondern, wie die Felder und vereinzelt sichtbar werdenden Häuser im Hintergrund zeigen, auch eine vom Menschen gestaltete und genutzte Landschaft. Kultur und Natur treffen hier ebenso wie in der als antiker Torso artifiziell umgestalteten männlichen Figur aufeinander.

Darauf verweist auch das letzte, den Bildzyklus und dieses Gemälde bestimmende Motiv: der Torso wird stets von einem Boot oder einer Barke begleitet, im vorliegenden Bild gar körperlich durchdrungen. Dieses in der wasserlosen Landschaft mysteriöse Symbol erlaubt

endlose Assoziationen der Reise, des Aufbruchs, der aktiven Gestaltung der Lebenswelt, die Lüpertz aber in seinen Bildvariationen dem Betrachter überläßt.

In der Darstellung seines Themas findet Lüpertz ein Motivokabular, das er in einer expressiven, farbstarren, zugleich aber lockeren und mit dünnen Farben lasierenden Malweise durchdekliniert.

Das Grundgesetz interpretiert Lüpertz in diesen metaphorischen Bildern als eine Art antikes 'Idyll', einen Idealzustand, von dem die Realität immer wieder abzuweichen droht, und dessen Fragilität und Instabilität eine beständige Aufforderung bedeuten, die Reise zu seiner annähernden Vervollkommnung anzutreten.



JIM DINE

Cincinnati 1935 – lebt in Paris und Walla Walla

Jim's Head with Branches

Bronze, Acryl
2018
ca. 269 x 203 x 290 cm, Höhe des Kopfes: 239 cm
mit Signatur und Jahr, nummeriert '1/3'
Auflage 3 Exemplare + 1 A.P.

Provenienz
- Atelier des Künstlers





Jim Dine im Atelier.

Jim Dine gehört zu den bedeutendsten Künstlern der amerikanischen Nachkriegsavantgarde. Oft als Vertreter der amerikanischen Pop Art bezeichnet, kann Jim Dines Werk mit dieser Beschreibung kaum vollständig erfasst werden. Seine ikonischen Symbole und künstlerischen Techniken reichen weit über diese Einordnung hinaus, und sein Werk ist in eindrucksvoller Weise mit autobiographischen Bezügen verwoben.

Jim Dine setzt sich in seinem Werk immer wieder intensiv mit solchen autobiographischen Themen auseinander, die er in seinen typischen Symbolen, wie zum Beispiel des Herzens und des Bademantels, kondensiert. Daher spielt auch das Thema des Selbstporträts, eines der wichtigsten Genres der Kunstgeschichte, eine große Rolle, denn die Herzen und Bademäntel sind nichts anderes als Metaphern für den Künstler selbst.

Auch seine monumentale Skulptur *Jim's Head with Branches* ist ein direktes Selbstporträt mit vielfältigen Anspielungen auf autobiographische und kunstgeschichtliche Themen. Formal handelt es sich um eine Reminiszenz

an antike Kolossalstatuen, insbesondere den meterhohen antiken Kopf des Kaisers Konstantin des Großen in Rom. Hierin sind auch die klassischen Bezüge in Dines Werk spürbar, denn auch andere antike Skulpturen wie etwa die Venus von Milo hat er immer wieder in seinen Skulpturen paraphrasiert.

Über die fast malerisch behandelte, belebte Oberfläche des Kopfes verteilt finden sich Abdrücke von Werkzeugen, ein häufiges Motiv bei Jim Dine, dessen Großvater eine Eisenwarenhandlung besaß. Die den Kopf umgebenden Äste wiederum beziehen sich auf die Psychologie und symbolisieren die Gedankenwelt des Künstlers, der sich seinem Unbewussten und seinen Erinnerungen stellt. Der direkte Verweis zielt hierbei auf eine berühmte Studie Freuds, den sogenannten 'Wolfsmann', der in seinen Träumen Wölfe in den Ästen des Baums vor seinem Schlafzimmer zu sehen glaubte. Diesen Text des Vaters der Psychoanalyse hat Jim Dine in einem Künstlerbuch illustriert, und das Thema des Blicks von außen auf das eigene innere Seelenleben hat der Künstler auch in seiner Skulptur *Jim's Head with Branches* metaphorisch verarbeitet.

LUCIAN FREUD

Berlin 1922 – 2011 London

Donegal Man

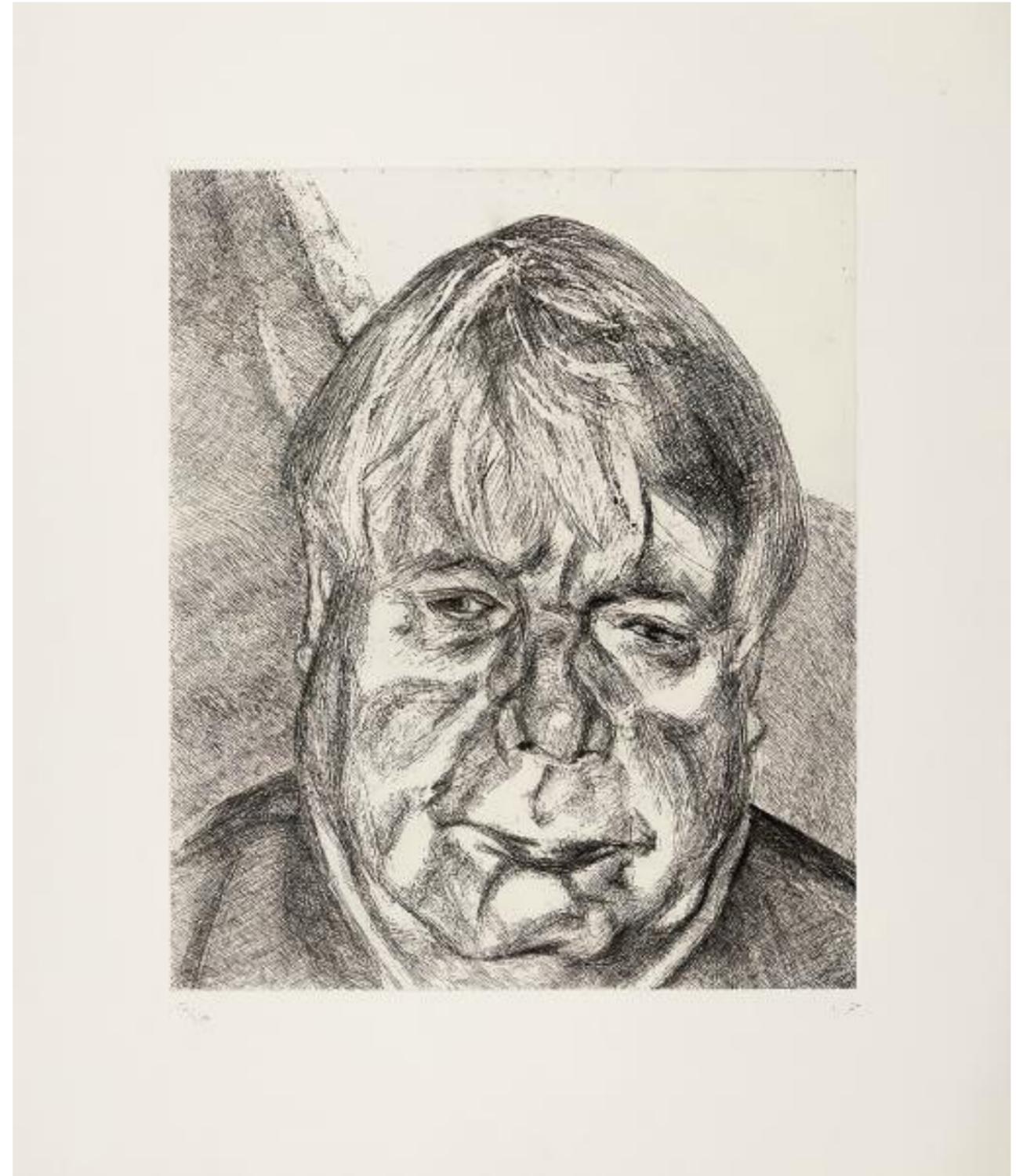
Radierung auf Velin
2007

Darstellung: 45,4 x 38,1 cm / Blatt: 66,7 x 57,8 cm
monogrammiert unten rechts, nummeriert unten links '45/46'
Auflage 46 + 12 A.P.

Herausgegeben von der Acquavella Gallery, New York.

Provenienz

- Rex Irwin Gallery, Sidney
- Privatsammlung



Nur wenige Künstler haben zu Lebzeiten einen solchen Status wie Lucian Freud erreicht. Im Laufe seiner fast 70 Jahre währenden Karriere wurde er zu einem der größten britischen Maler des 20. Jahrhunderts, einem modernen Meister, der unermüdlich sein eigenes Projekt verfolgte, den menschlichen Körper in all seiner Zerbrechlichkeit, Obszönität und Schönheit zu erfassen.

In den späten 1950er Jahren, in einer Zeit also, in der die figurative Malerei an Bedeutung verlor, als der Abstrakte Expressionismus, das europäische Informel und die beginnende Pop-Art die Kunstwelt dominierten, begann Freud mit dem Studium der menschlichen Figur. Waren es zunächst Porträts und Halbakte, so kamen ab den 1960er Jahren vollständige Akte hinzu. Die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper in all seinen Facetten blieb das Zentrum von Freuds Kunst bis zu seinem Tod im Jahr 2011.

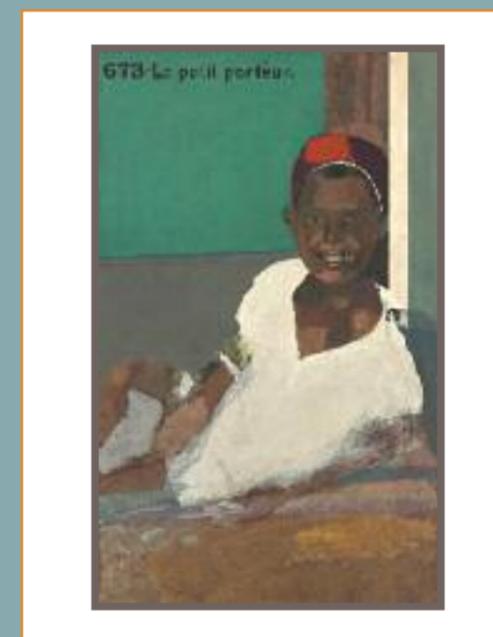
Freuds Modelle, die er stets in der Abgeschiedenheit seines Ateliers porträtierte, waren meist Freunde, Familienmitglieder, Menschen aus seinem näheren

Umkreis, oder auch er selbst. Die Herangehensweise an seine Modelle war sehr persönlich und die Sitzungen waren extrem lang.

Freuds charakteristische Art zu malen, der dicke Farbauftrag und die expressiv-durchdringende Darstellung seiner Modelle, die die physischen und psychischen Schwächen gnadenlos herausstellt, manifestierte sich zunehmend in seinem fortgeschrittenen Werk. Der virtuose Umgang mit der Farbe, seine unnachahmlichen Interpretationen des Inkarnats und die Intimität die von Freuds Bildern ausgeht, machen ihn zu einem der bedeutendsten Porträtisten des 20. Jahrhunderts.

Der auf der Radierung dargestellte *Donegal Man*, ist der irische Unternehmer Pat Doherty, dem Freud zwei Ölbilder und die vorliegende Radierung widmete. Das erste Bild entstand während 100 Sitzungen, das zweite Bild brauchte 85 Sitzungen und die dritte Skizze für die Radierung 35 – jede der Sitzungen betrug gut 3 Stunden. Entstanden ist eine typisch Freud'sche Charakterstudie, die auch als Radierung ihre malerischen Qualitäten offenbart.





Peter Blake gilt als einer der führenden Künstler der britischen Pop-Art. Er studierte an der Gravesend School of Art, bevor er am Royal College of Art in London aufgenommen wurde, wo er neben anderen wichtigen britischen Popkünstlern wie David Hockney, R.B. Kitaj, Joe Tilson, Allen Jones, Peter Phillips und Derek Boshier studierte. Nach seinem Abschluss am Royal College of Art im Jahr 1956 begann Blake, sich Popkulturikonen und Werbebilder anzueignen, um Hommagen an Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Elvis Presley und professionelle Wrestler zu schaffen. Sein ikonisches *Selbstporträt mit*

Abzeichen von 1961 in der Tate Gallery zeigt Blake mit einem Elvis-Album, gekleidet in amerikanische Jeans, Converse-Turnschuhe und Baseball-Abzeichen; hier ist der Künstler als echter Fan dargestellt. In anderen Werken komponiert er Assemblagen aus Fundstücken mit humorvollen Anspielungen auf Kunstgeschichte und Kindheitsfantasien. 1967 entwarf er das ikonische Albumcover für 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band' der Beatles in seinem unverwechselbaren Collagen-Stil. *Le Petit Porteur* von 1964 gehört zu dieser heroischen Periode der britischen Pop Art.

PETER BLAKE

Dartford 1932 – lebt in London

Le Petit Porteur



Acryl auf Hartfaserplatte

1964-65

76,2 x 45,7 cm

rückseitig signiert auf dem oberen Rand des Rahmens

Diesem Werk liegt ein vom Künstler unterzeichnetes Foto-Zertifikat vom 8. Juni 2017 bei.

Provenienz

- The Lefevre Galley, London
- Tina Aumont
- Waddington Galleries, London (seit 1980)
- Privatsammlung, England (1983 von obiger erworben)
- Simon C. Dickinson Ltd, London
- Privatsammlung, England

Literatur

- Vaizey, Marina. Peter Blake. London 1986. S. 54, Taf. 45.
- Grunenberg, Christoph; Sillars, Laurence. Peter Blake: A Retrospective. London 2007. S. 141 m. Farbabb.
- Livingstone, Marco. Peter Blake: One Man Show. Farnham 2009, S. 73, 159, Taf. 65.

Ausstellungen

- The Lefevre Gallery, London 1964. British Contemporary Painters & Sculptors. Nr. 4 m. Abb.
- Robert Fraser Gallery, London 1965. Peter Blake: paintings. Nr. 4 m. Abb.
- Waddington Galleries, London 1981. Groups IV. M. Farbabb.
- The Tate Gallery, London 1983. Peter Blake. Nr. 76, S. 53, S. 97 m. Farbabb.
- Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1983. Peter Blake: Retrospektive. Nr. 57, S. 56, 134 m. Farbabb.
- Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao 2008. Peter Blake Retrospectiva. S. 60 m. Farbabb.
- Waddington Custot Galleries, London 2015/16. Peter Blake: Portraits and People.
- Garth Greenan Gallery, New York 2019. Peter Blake: The Artist's Studio.

ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

Dominique de Menil

Synthetische Polymerfarbe und Siebdrucktinte auf Leinwand
1969
20,3 x 20,3 cm
mit Nachlaß-Stempel des Estate of Andy Warhol
und der Andy Warhol Foundation of the Visual Arts, Inc. mit Nr. PO 60.123

Frei/Printz 2109

Das Werk ist im Archiv des Estate Andy Warhol registriert als Nr. 'NYCTH904/0084/0043 PO60.123 40547671'.
Das Werk wurde 1995 im Original überprüft.

Provenienz
- Andy Warhol Foundation
- Sammlung USA
- Privatsammlung, Niederlande

Ausstellungen
- Drents Museum, Assen; Kunsthalle, Emden 2017-2018. The American Dream, Amerikaans realisme 1945-2017.
S. 42 m. Abb.

Literatur
Frei, Georg; Printz, Neil. Andy Warhol Catalogue Raisonné, Paintings and Sculptures 1964-1969, Band 02B.
London/New York 2004, S. 405, Nr. 2109, Farbabb. S. 402.



In den 1960er Jahren schuf Warhol mehrere Serien-Portraits von Dominique de Menil (1908-1997). Dies waren mit die frühesten privaten Auftrags-Portrait die er im typischen Stil seiner Jackie-, Marilyn- und Liz-Portraits und seiner frühen Selbst-Portraits schuf.

Dominique de Menil wurde bald eine Bewunderin, Freundin, Unterstützerin und Sammlerin von Warhol. Der Künstler vermochte es, in seinem Portrait ihre leidenschaftliche, humorvolle und dynamische Persönlichkeit einzufangen. Es ist eine Anerkennung ihrer sehr persönlichen Beziehung.

Diese Portraits waren der Anfang von Warhol Auftrags-portraits, die ein wichtiger finanzieller Faktor waren und es Warhol erlaubten, andere Projekte zu finanzieren, die kein Geld einbrachten, wie das Magazin 'Interview'.

Dominique de Menil liebte das Portrait, das sie für ihre eigene Sammlung ausgewählt hatte. Heute hängt es in dem von Renzo Piano entworfenen Gebäude der 'de Menil Sammlung' in Houston.



HANS (JEAN) ARP

Straßburg 1886 – 1966 Basel

Sternenamphore / Amphore d'étoile

Bronze

1965 / posthumer Guss 2012

108 x 42 x 38 cm

mit Monogramm, nummeriert 0/3 und mit Gießstempel 'H. Noack Berlin'

Auflage 3 + 1 Exemplare

Trier 331 / Hartog 331

Der Gips der *Sternenamphore* stammt aus dem Jahr 1965. Zu Lebzeiten des Künstlers entstanden zwei Marmor Exemplare der Skulptur.

Die Bronzen sind alle posthum gegossen worden: die Exemplare 1-3 wurden 1976/1977 gegossen, das vorliegende Exemplar 0/3 im Jahr 2012.

Provenienz

- Stiftung Arp e.V., Rolandswerth/Berlin

Ausstellungen (andere Exemplare):

- Chateau de Villeneuve, Vence 1998. Arp et ses amis. Abb. S. 60 (Ex. Marmor 2/2).
- Casa Rusca, Locarno 2000. Arp e le avanguardie nelle collezioni della Citta di Locarno. Abb. S. 119 (Ex. Marmor 2/2).
- Palais des Beaux-Arts, Brüssel 2004. Arp. L'invention de la forme. Abb. S.76 (Ex. Marmor 2/2).
- Fundacio' Juan Miró, Barcelona 2011. Jean Arp. Invencio' de formes. Abb. S. 137 (Ex. Marmor 2/2).

Literatur

- Trier, Eduard. Jean Arp Sculpture 1957-1966. New York 1968. S. 95 (mit Abb. Der Marmor-Version) und S. 127, Nr. 331.
- Jianou, Ionel. Jean Arp. Catalogues des reliefs et des sculptures par Marguerite Arp-Hagenbach. Paris 1973, Nr. 331.
- Hartog, Arie / Fischer, Kai. Hans Arp, Skulpturen – Eine Bestandsaufnahme. Ostfildern 2012, Nr. 331, S. 205f. mit Abb. (Marmor).



Die Natur war eine der Hauptinspirationsquellen für Hans Arp, und er bewunderte die Naturgesetze und ihre Möglichkeiten der Metamorphose, lehnte es jedoch strikt ab, die Natur zu kopieren oder zu imitieren. Geleitet von Zufall und Intuition schuf der Künstler seine eigene organische, unregelmäßige Geometrie. Er wollte die Entwicklung und das Wachstum des natürlichen Lebens aufzeigen und spürbar machen, aber nicht auf mimetische Weise. Arp stellte eine Verbindung zwischen den biomorphen Formen seiner Skulpturen und Elementen der natürlichen Welt her, um die mysteriösen und poetischen Elemente zu enthüllen, die in der Umwelt um uns herum verborgen sind.

Der menschliche Körper selbst tritt in seinem Oeuvre zurück, aber seine Formen bleiben manchmal in Teilen erkennbar, wie in der Arbeit *Star Amphora*, die die Formen eines weiblichen Körpers assoziieren läßt. Inspiriert von einer antiken griechischen Amphore, scheint die dreiförmige Skulptur wie eine Pflanze zu wachsen, einfach und elegant. Sie zeigt Arps künstlerische Vorstellung von der Entstehung des Lebens und all seinen vielfältigen Wachstumsprozessen.

In seinem Spätwerk gewann das Motiv des Torsos wieder besondere Bedeutung in Arps Werk. Wie in seinen früheren Skulpturen ist der Begriff Torso eher eine Assoziation des menschlichen Körpers als eine Darstellung im klassischen Sinne. In diese Gruppe gehört auch die *Sternenamphore*, deren poetischer Titel zugleich auf eine kosmische Vorstellung verweist. Arp behält sein Prinzip

der Metamorphose von Formen in diesen Skulpturen bei, die als aufstrebender Organismus erscheinen und ein Element des Wachstums in ihrer Struktur und Erscheinung aufweisen. Die *Sternenamphore* suggeriert keine abgeschlossene Form, sondern ein Werdendes, einen Zustand formaler Möglichkeit vor ihrer endgültigen Bestimmung, der im Zentrum von Arps künstlerischer Sprache steht.

Die Skulptur ist einerseits ein Gefäß, das heißt, sie ist bereit, alles zu empfangen und aufzunehmen, was die Vorstellungskraft des Betrachters mental hineinfüllt, und andererseits ist sie ein eigener Körper, eine wachsende, gleichmäßige lebendige Struktur. Seine organischen Formen vermitteln den Eindruck von Bewegung, und gleichzeitig fügt Arp eine Ambivalenz des Materials hinzu, da der visuelle Aspekt sowohl die Vorstellung einer weichen Oberfläche als auch eines festen, harten Metallgegenstands vermittelt.

Schließlich greift Arp auf das klassische Konzept des *Corpus quasi Vas* zurück – der Körper ist wie ein Gefäß für die immaterielle Seele und ermöglicht in dieser Perspektive die Erkenntnis der Existenz einer geistigen Welt jenseits der materiellen Oberfläche der Dinge.

Arp genoss es, seine Skulpturen – einschließlich der großen Bronzen und Reliefs, die im Garten vor seiner Villa in Meudon am Stadtrand von Paris aufgestellt wurden – in natürlicher Umgebung zu sehen, wo sie sich in die Landschaft einfügen und mit der Natur eins werden konnten.



OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

Figur auf grauem Grund

Öl und Tempera auf Leinwand
1928
58,5 x 23,3 cm

Mit Echtheitsbestätigung von Dr. K. von Maur, vom 17.11.1986.

Provenienz

- Adolf Rothenberg, Breslau (1932)
- Jürgen Holstein, Berlin (1986)
- In Chic, Inc., Tokyo
- Privatsammlung, Schweiz (bis 2000)
- Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

- Staatsgalerie Stuttgart / Museum Folkwang, Essen 1993-1994. Der Folkwang Zyklus – Malerei um 1930. Nr. 149a, S. 167, Farbabb.
- Museum of Art, Sezon / The Museum of Modern Art, Kamakura / The Museum of Art, Kochi / The Miyagi Museum of Art, Sendai / The Museum of Art, Yamaguchi 1995-1996. Eine Krise der Kunst – Entartete Kunst im Dritten Reich. Nr. 156.



Das Thema, das sich wie ein roter Faden durch Schlemmers Oeuvre zieht, ist der Mensch im Raum. Doch es geht Schlemmer darum, den Naturalismus zu überwinden. Die menschliche Gestalt im bildnerischen Werk ist für ihn Abstraktion, die Köpfe oder Figuren sind keine Bildnisse im Sinne einer wiedererkennbaren Darstellung, sondern eine Übertragung des Individuellen in ein Bildgefüge von elementarer Formensprache. Die Figuren, zunächst auf geometrische Formen reduziert, werden in ein Spiel von Licht und Schatten eingebunden, in dem sie teils zu verschwinden, teils daraus hervortreten scheinen. Die zumeist im Profil dargestellte Gestalt wird in den 20er Jahren für ihn zum bevorzugten künstlerischen Ausdruck seiner Idee vom Menschen als 'kosmischem Wesen' und zum Leitbild seines ganzen Werks.

Die Entstehung des Bildes fällt in das Jahr, in dem Oskar Schlemmer am Bauhaus Dessau zusätzlich zur Bühnenabteilung einen Kurs übernahm, der eigentlich dem Aktzeichnen gewidmet war, in dem er aber seine erweiterte Vorstellung vom Menschen im umfassenden Sinne entwickelte und seinen Schülern vermittelte.

Im Oktober 1928 erhielt Schlemmer, der zu diesem Zeitpunkt (bis 1929) noch am Bauhaus tätig war, vom damaligen Direktor des Folkwang Museums in Essen, Ernst Gosebruch, den Auftrag zur Ausmalung des von Henry van de Velde erbauten Rundraumes, in dessen Mitte das figürliche Brunnenmonument des Jugendstilbildhauers Georg Minne stand.

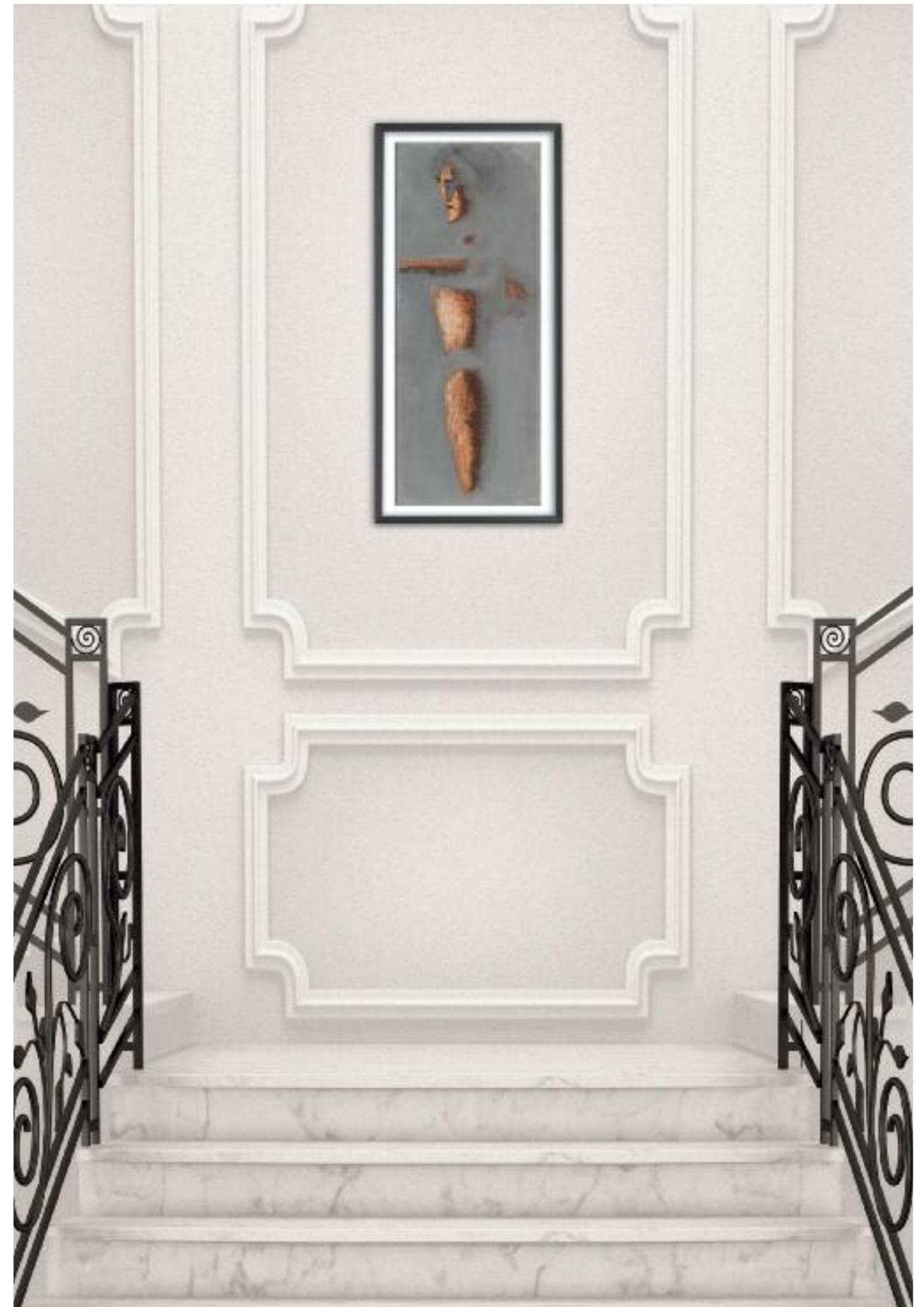
Die *Figur auf gravem Grund* entstand als Studie für eine von vier Einzeltafeln der ersten von drei Fassungen, die

Schlemmer für die Ausschmückung des Brunnenraumes entwarf.

Der zu Dreiviertel dargestellte Körper ist in seine Einzelteile zerlegt, die ovalen Formen der Schenkel, des Torsos und des Kopfes übereinander gestellt. Der streng architektonische Aufbau verleiht der Gestalt – ebenso wie die plastische Modellierung durch Hell-Dunkel-Werte – eine säulenartige Statik. In Anlehnung an die griechische Antike vermeidet Schlemmer jede Individualisierung der Person. Er zielt mit seiner Abstraktion auf den Ausdruck einer archaischen Idee vom Menschen und damit des 'Geistigen' schlechthin.

Der Eindruck des bewegungslosen Stehens wird aufgehoben durch die gelenklose Aneinanderreihung der Körperteile, die die Figur wie eine Puppe wirken läßt, die wie eine Marionette in abgehackte, roboterhafte Bewegungen versetzt werden kann, wie er auch die Figuren in seinen Bühnenstücken und Tanzchoreographien agieren ließ. Das Dynamische der Figur betont der Künstler vor allem durch den in Schulterhöhe angewinkelten Arm, der die horizontale Gestalt zur Vertikalen und zum Raum in Beziehung setzt.

Schlemmer zielt mit seinen scheinbar kühl kalkulierten Bildern über die rationale Darstellung der Wirklichkeit hinaus auf das symbolische 'Sichtbarmachen des Unbewußten'. Der aufrecht und in gespannter Haltung nach vorn blickende Mensch wird für ihn zum Symbol einer Transzendenz in die metaphysische Dimension. Schlemmer bezeichnet diesen Typus in anderen Werken als 'Kommenden', 'Gehenden' oder 'Vorübergehenden'.



JOAN MIRÓ

Barcelona 1893 – 1983 Palma de Mallorca

Femme et oiseau

Bronze

1971

170 x 59 x 48 cm

signiert, nummeriert '2/2' und mit Gießstempel 'FONDERIE t. Clementi, Meudon'
Auflage 2 Exemplare + 1 Widmungsguß (Geschenk an die Fondation Maeght)

Miró 237

Provenienz

- Galerie Maeght, Paris
- Waddington Galleries, London
- Sutton Manor Art Centre, Hampshire
- Privatsammlung, USA

Ausstellungen (dieser oder andere Güsse)

- Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 1973. Sculptures de Miró, céramiques de Miró et Llorens Artigas. Nr. 144, S. 139.
- Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 1979. Joan Miró: Peintures, sculptures, dessins, céramiques, 1956-1979. Nr. 278, S. 188.
- Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 1984. Hommage à Joan Miró. Nr. 207, S. 38.
- The Museum of Fine Arts, Montreal 1986. Joan Miró. Nr. 86, Abb. S. 147 und 256.
- Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1990. Joan Miró: Skulpturen. Nr. 85, Farbabb.
- Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1997. Miró. Nr. 110, S. 215, Farbabb. S. 199.
- Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 2001. Joan Miró: Métamorphose des formes. Nr. 138, S. 229, Farbabb. S. 87.
- Standard Bank Gallery, Johannesburg 2002. The Magical Universe of Joan Miró. S. 71, Farbabb.

Literatur

- Jouffroy, Alain und Teixidor, Joan. Miro Sculpture. Paris 1974. Pl. 230, S. 206.
- Miró, Emilio Fernández und Chapel, Pilar Ortega. Joan Miró Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982. Paris 2006. Nr. 237, S. 230, mit Farbabb.





Neben seinen Bildern schuf der Surrealist Joan Miró ein dichtes plastisches Werk. Während seine frühen Plastiken dem Prinzip der Collage aus Fundstücken des Alltags folgten, begann er 1944, seine Figuren aus Gips oder Ton frei zu modellieren. So entstanden mehrdeutige Phantasiegebilde, schillernde Wesen zwischen freier Formfindung und realem Abbild. Die Grenzen zwischen Gegenstand, Mensch, Tier verschwimmen und es entsteht ein imaginäres Gebilde, das sich dem klassischen Schönheitsideal in der Kunst verweigert. Seinem Ziel entsprechend, die sichtbare Welt zu überwinden und aus dem Bereich des Unbewußten neue Bilder zu schöpfen, regt Miró auch den Betrachter zur freien Assoziation an.

Mirós Skulpturen folgen überwiegend dem Prinzip der Materialcollage, bei dem der vielseitige Künstler seit den 1940er Jahren in weitgehend frei aus Ton modellierte Formen seine *objets trouvés*, also etwa Blechdosen, Gerätschaften, Draht, Holzstücke etc. einmontierte. Schon im

Gipsabdruck und erst recht im anschließenden Bronzeuß verwischen sich die Grenzen zwischen realen und phantastischen Partien zugunsten eines einheitlichen Gesamteindrucks, der den Charakter als eigenständiges Kunstwerk unterstreicht. Miró vollzog mit dieser Form Collage und der Assemblage nicht nur die provokative Überschreitung der Gattungsgrenzen, sondern gab zugleich einen Teil seiner künstlerischen Kontrolle an den Zufall ab und entkräftete den traditionellen Geniebegriff. In seinen grotesken Figuren – Mischwesen aus Mensch, Tier und Pflanze – verband er figurativ-gegenständliche Formen mit abstrakt-ornamentalen Partien und widersetzte sich hinter der Fassade des künstlerisch wertvollen Materials Bronze vehement dem bürgerlich-klassischen Schönheitsideal.

Mirós Skulpturen, wie seine Bilder, sind Zeugnisse von Lebensfreude, einer überbordenden Phantasie und einem großartigen Sinn für Humor.





Im späten Teil seiner Karriere verlangsamte sich das Tempo von Schieles Entwicklung, das in den Jahren zwischen 1910 und 1915 frenetisch war, zu einem ruhigeren, erwachsenen Rhythmus. 1917 hatte er seinen aggressiven, expressionistischen Ansatz zugunsten eines fast klassischen Realismus aufgegeben. Er konnte jetzt die Konturen der weiblichen Figur in fast ununterbrochenen Zeichenlinien erfassen.

Der *Sitzende Akt mit hochgestelltem rechten Knie* repräsentiert diese letzte Phase in der Entwicklung von Schiele. 1918, im letzten Jahr seines Lebens, hat er hier die perfekte Linie gefunden.

EGON SCHIELE

Tulln 1890 – 1918 Wien

Sitzender Akt mit hochgestelltem rechten Knie, nach rechts blickend



Wachskreide auf Papier
1918
47,3 x 29,8 cm
signiert und datiert unten rechts

Kallir 2312

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Emil Frankl (direkt von obigem erworben)
- Gerhart Frankl, Wien und London (Sohn von obigen)
- Nachlass Gerhart Frankl, 1965
- Privatsammlung, London (durch Erbschaft von obigem)
- Privatsammlung, USA

Ausstellungen

- Graphische Sammlung Albertina, Wien 1948. Egon Schiele Gedächtnisausstellung. Nr. 246.
- Marlborough Fine Art, London 1964. Egon Schiele – Paintings, Watercolors, and Drawings. Nr. 138 m. Abb.
- Fischer Fine Art, London 1972. Egon Schiele: Oils, Watercolors, Drawings, and Graphic Work. Nr. 70 m. Abb.
- Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Paris 2001. La Vérité Nue: Gerstl, Kokoschka, Schiele, Boeckl. Nr. 53 m. Abb.

Literatur

- Melville, Robert. Four Drawings by Egon Schiele. Connoisseur 1964. S. 104-108.
- Kallir, Jane. Egon Schiele: The Complete Works, Including a Biography and a Catalogue Raisonné. New York 1990 und 1998, Nr. Kallir D. 2312, S. 618 m. Abb.

TOM WESSELMANN

Cincinnati 1931 – 2004 New York

Monica Lying on Blanket



Emaillfarbe auf lasergeschnittenem Stahl

1988

51 x 104,5 cm

signiert, datiert und nummeriert '14/25' unten rechts

rückseitig signiert, datiert, betitelt und nummeriert '14/25'

Provenienz

- Privatsammlung, Österreich

- Privatsammlung, Österreich (durch Erbschaft innerhalb der Familie)

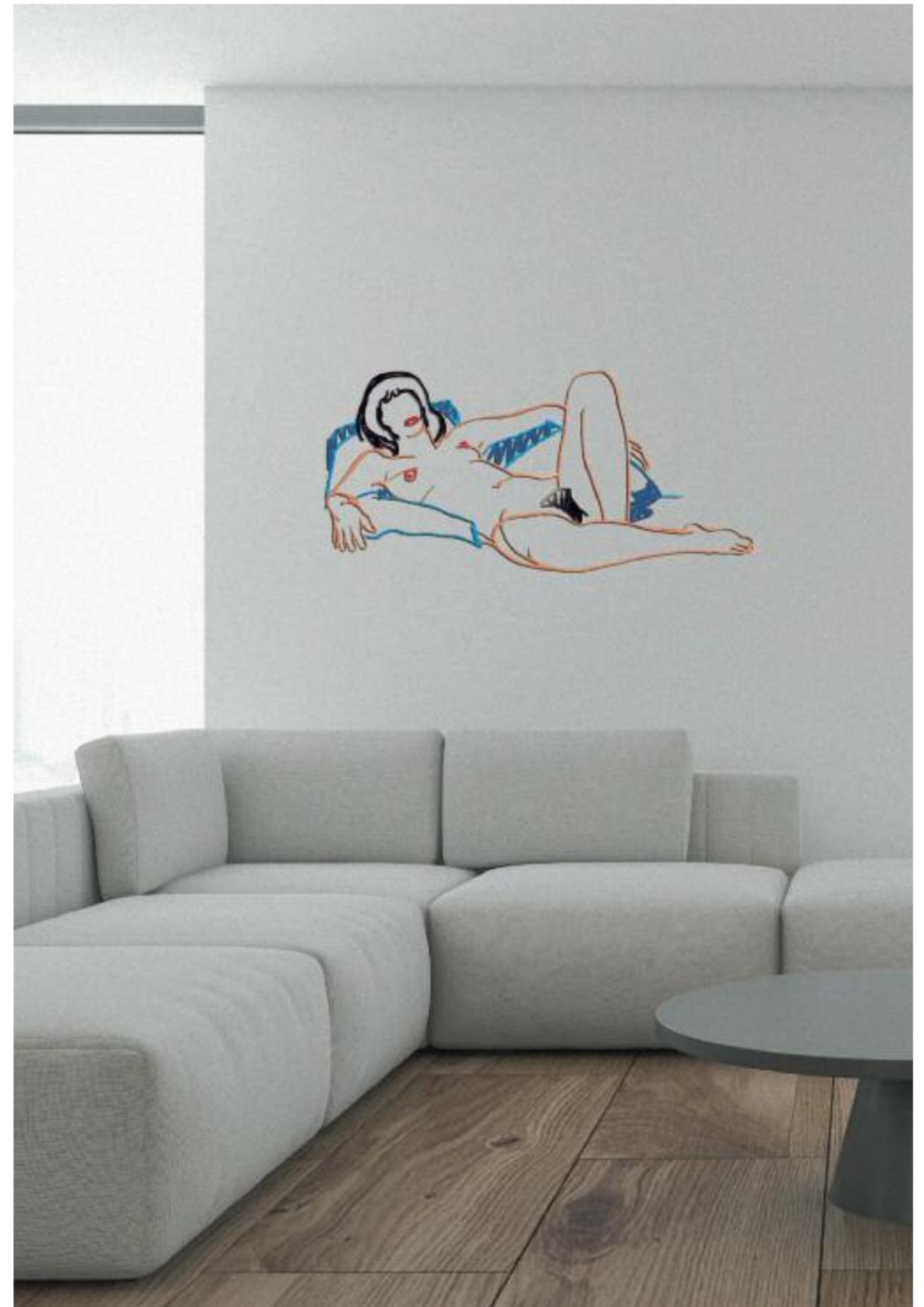
Wesselmann wurde in den 1960er Jahren durch seine 'Great American Nude' Serie bekannt. Der unbedeckte weibliche Körper blieb ein wiederkehrendes Motiv in seinem Werk. In seinen 'Bedroom Paintings' entwickelte er es weiter und begann, sich auf Details der Figuren wie Hände, Füße und Brüste zu konzentrieren, die er mit Blumen und Objekten umgab.

In einem weiteren Schritt reduzierte er die Szene auf wenige Umrisse und rückte sie gleichzeitig stärker in den Vordergrund. Die ausgeschnittenen Arbeiten begannen mit Wesselmanns ursprünglicher Idee, den Prozess und die Spontaneität seiner Zeichnungen festzuhalten,

inklusive der falschen Linien, und sie auf Stahl zu übertragen. Er nannte sie 'steel drawings'.

Die Motive dieser Arbeiten sind dieselben, die ihn seit den 1950er Jahren beschäftigten – Akte, Stilleben und Landschaften. Er war jedoch von Anfang an vor allem an der Form und Präsentation der Darstellung interessiert, was eine ständige Veränderung und Entwicklung seiner Arbeit bewirkte.

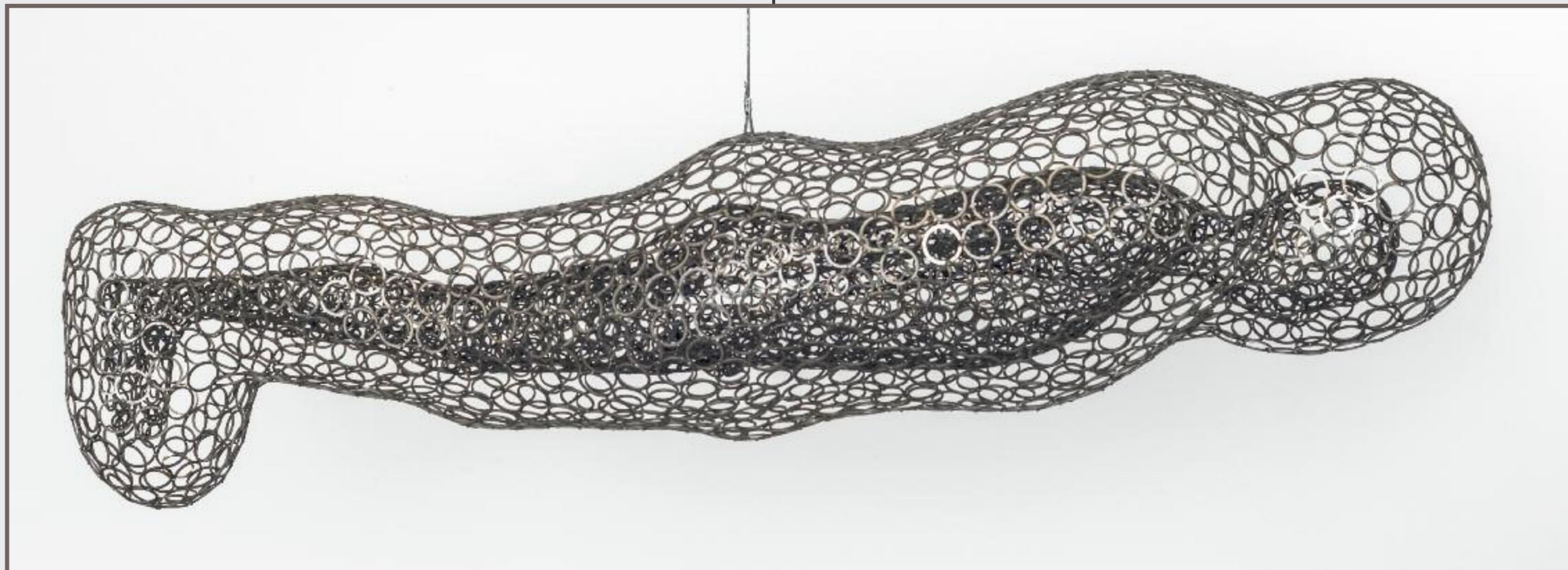
Mit seinen Arbeiten in ausgeschnittenem Stahl hat Tom Wesselmann einen großen Beitrag zur Intensivierung des Bildes durch die Form geleistet.



ANTONY GORMLEY

London 1950 – lebt in London

Transfuser IV



Schmiedestahlringe

2002

209 x 63 x 45 cm

Unikat aus einer Serie von vier Werken

Provenienz

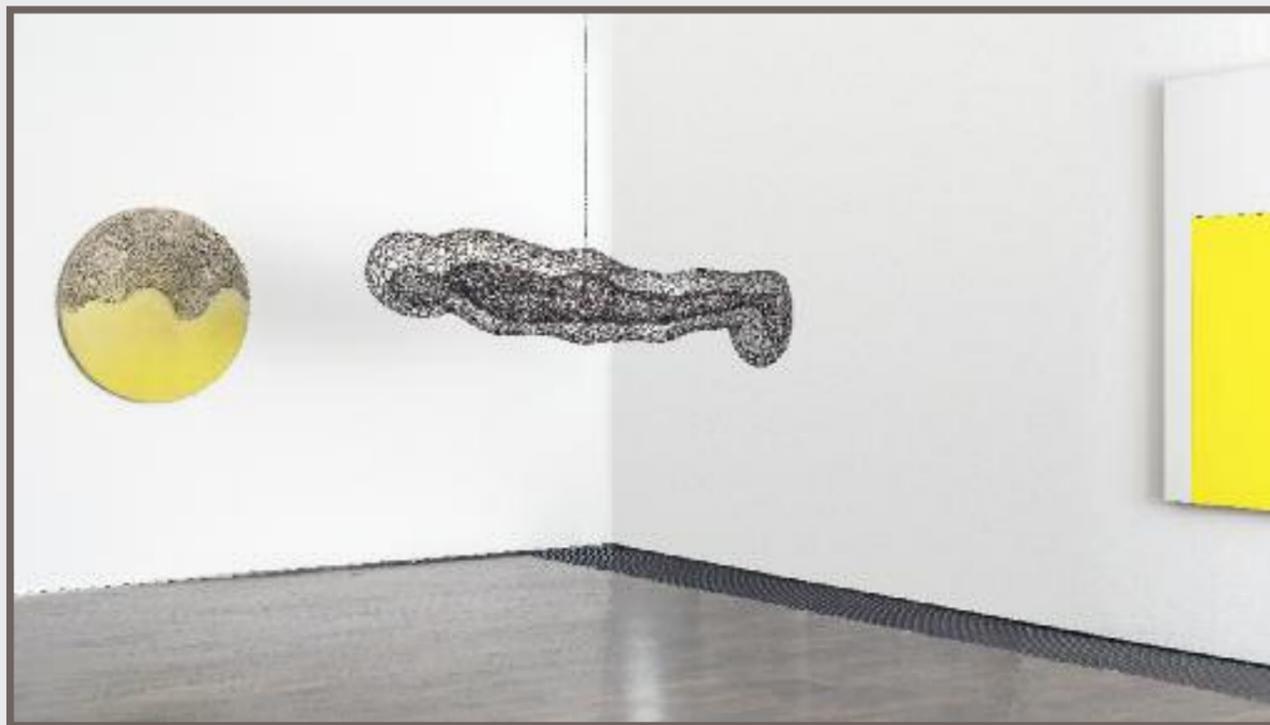
- Galerie Thaddaeus Ropac
- Privatsammlung Paris (seit 2003)

Ausstellungen

- Galerie Thaddaeus Ropac, Villa Kast, Salzburg 2003. Antony Gormley – Standing Matter. S. 49, Farbabb. (dieses Exemplar).
- Parco Archeologico di Scolacium, Roccelletta di Borgia, Catanzaro, 2006. Time Horizon.
- Kunst-Raum des Deutschen Bundestages, Berlin 2007. Antony Gormley – Feeling Material. (Transfuser III).

Literatur

- Bernhard-Heiliger Stiftung, Berlin 2007. Antony Gormley. Publikation anlässlich der Verleihung des Bernhard-Heiliger-Preises für Skulptur 2007 an Antony Gormley in Verbindung mit der Ausstellung Antony Gormley. Bodies in Space im Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Abb. S. 54 (Transfuser III).



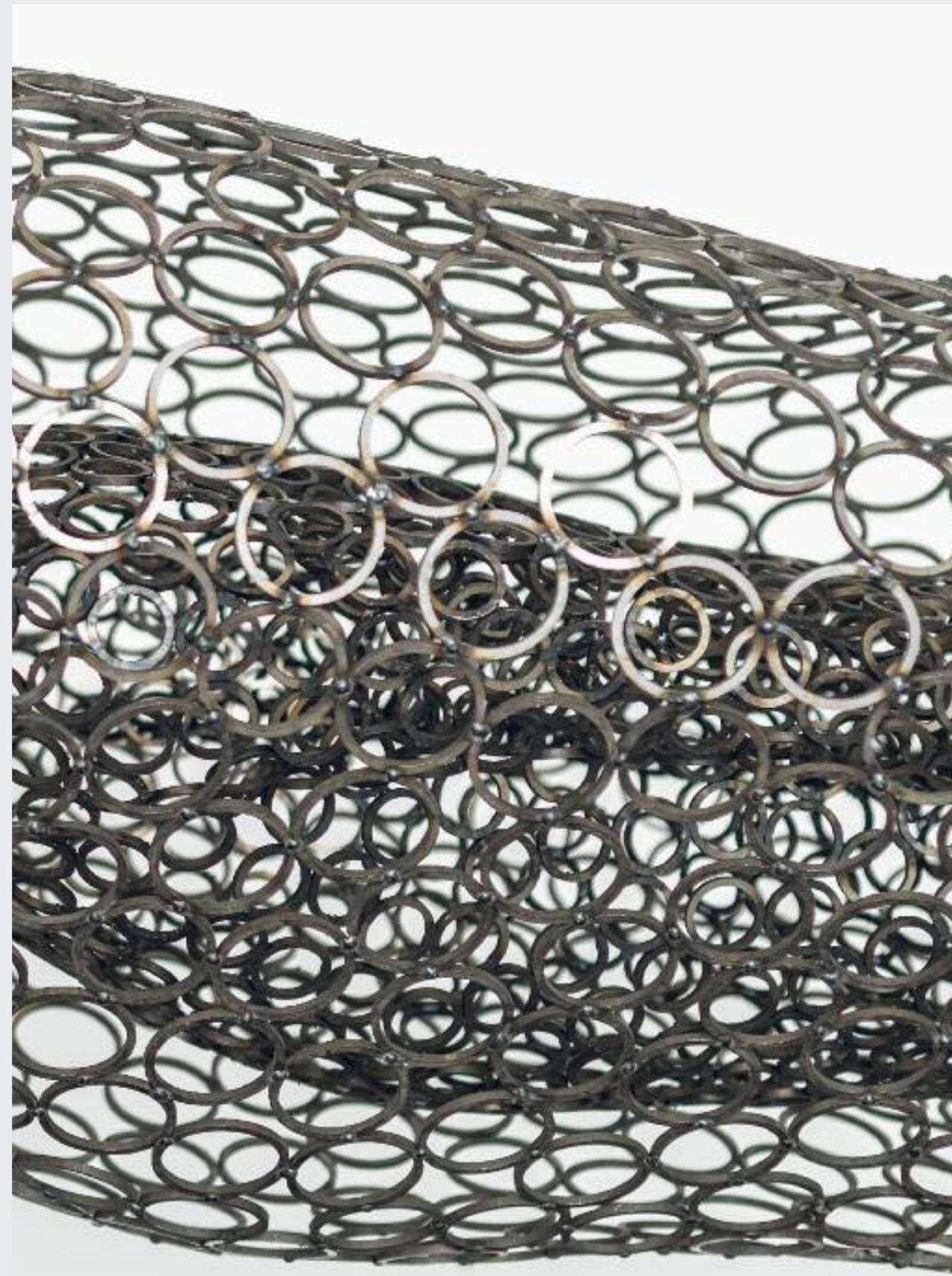
In Antony Gormleys Skulpturen des menschlichen Körpers, deren Modell fast ausschließlich der Künstler selbst ist, geht es um die Selbsterfahrung des Menschen im Raum, seine Individualität und die Erforschung der körperlichen Präsenz. Die Arbeiten Gormleys, einem der bedeutendsten lebenden britischen Bildhauer, sind von einem philosophisch-humanistischen Menschenbild geprägt, das ihn am Beginn seiner Karriere dazu angeleitet hat, die Skulptur aus Abstraktion und geometrischer Form wieder hin zur figurlichen Darstellung zu führen.

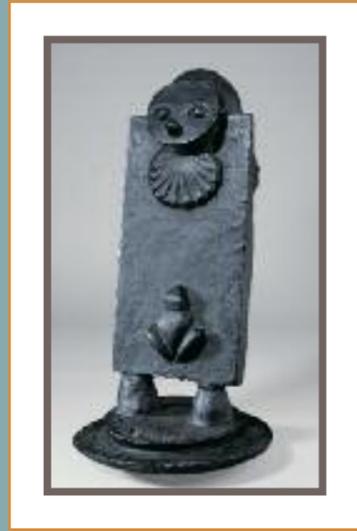
Im Unterschied zu den massiven, hermetisch geschlossenen früheren Bronzefiguren oder den jüngsten, blockhaften, aus Quadern aufgebauten Skulpturen, besitzt die Serie von Arbeiten, zu der auch *Transfuser IV* gehört, eine vergleichsweise filigrane, offene Struktur, die zudem durch die schwebende Installation eine besondere Leichtigkeit und ephemere Erscheinung ausstrahlt.

Der mit nach oben gewendetem Rücken ausgestreckte Körper schwebt frei in einer seine Formen grob nachmodellierenden Hülle. Beide sind als netzartige Struktur aus verschweißten Metallringen gebildet und schweben, mit jeweils nur einem Befestigungspunkt beinahe illusionistisch installiert, in etwa auf Augenhöhe des Betrachters. So ergeben sich je nach sanfter Bewegung der beiden Stahlhüllen und dem Blickwinkel ganz unterschiedliche Anmutungen und Einblicke auf das seinem Charakter nach eigentlich statische Werk.

Die den eigentlichen Körper wie ein Cocon oder ein Sarkophag umhüllende Form wirkt in der durch die Bewegung labilen Position fast wie eine Aura, ein Strahlen, das Gormley in anderen Werken auch skulptural sehr viel deutlicher dargestellt hat. Für Gormley selbst sind die beiden Formen als zwei Hüllen desselben Körpers zu verstehen, die dessen hier fast aufgelöste Materialität thematisieren und ihre Beziehung, ihre Realität im Verhältnis zum umgebenden Raum befragen. Die Durchlässigkeit für Licht und Luft beider Hüllen – oder Körper – drückt sich auch im Titel aus, denn er stellt die Frage, welche Stoffe hier tatsächlich umgefüllt, übertragen werden oder hindurchfließen. Stehen Innen- und Außenraum durch diese Hüllen in Kontakt und beeinflussen einander?

In der Tat geht es Gormley gerade in einem solchen zweigeteilten Werk offenkundig um die Frage der Individualität des Einzelnen, dessen Körper und Seele dennoch eine Dichotomie manifestieren, durch die das Materielle die Aura des Geistigen erhält. Dies wiederum ist ein fundamentales Problem der zumindest abendländischen Geistesgeschichte: wie wohnt der Geist im Körper, und wie bedingen sich der physische Körper und sein psychisches Bewusstsein? Genau diese Fragestellungen sind es, die Antony Gormley in *Transfuser IV* auf ebenso virtuose wie poetische Weise ins Bild setzt. Oder, wie Antony Gormley es selbst formuliert hat: „Sculpture is a direct way of allowing mind to dwell in matter.“ („Skulptur ist eine unmittelbare Möglichkeit, dem Geist zu erlauben, in der Materie zu wohnen.“)





Im umfangreichen Gesamtoeuvre von Max Ernst nehmen die Skulpturen rein numerisch nur einen kleinen Teil ein: Insgesamt sind ca. 130 Arbeiten aus vier Jahrzehnten dokumentiert, wobei der unkonventionelle und phantasievolle Umgang mit künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die neue Sicht auf verwendbare Materialien, der unerschöpfliche Formenreichtum auch das Medium 'Skulptur' auszeichnen: In einem Gespräch aus dem Jahre 1974 über seine lebenslange Beschäftigung mit Skulptur und Plastik meinte Max Ernst: „Wenn ich mit meiner Malerei in eine Sackgasse komme, was immer wieder passiert, so bleibt mir die Skulptur als Ausweg übrig, denn die Skulptur ist noch mehr Spielerei als die Malerei. Bei der Skulptur spielen beide Hände eine Rolle, wie in der Liebe. Es ist, als ob ich etwa Ferien nehme, um nachher wieder zur Malerei zurückzukommen ...“

Schon bei seinen ersten plastischen Arbeiten aus den 30er Jahren arbeitete der Künstler vorzugsweise mit Gips, für Ernst das geeignete Material, um vorhandene Formen einzelner, meist banaler Gegenstände des Alltags auszugießen, um sie dann neu miteinander zu kombinieren und umzudeuten.

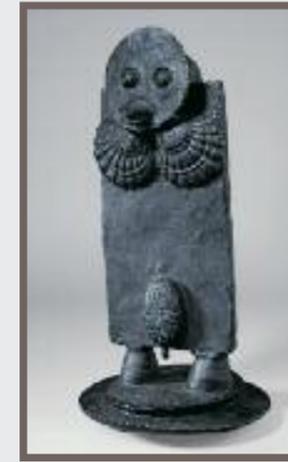
Janus oder *L'oiseau Janus (Vogel Janus)* hat Ernst 1974 in Südfrankreich geschaffen. Das Werk bezieht sich auf Janus, den Gott mit den zwei Gesichtern, der die Vergangenheit und die Zukunft überschaute: Er zählt zu den ältesten römischen Gottheiten und wurde auf den Kultbildern des Altertums stets als Doppelkopf dargestellt. Max Ernst *Figur Janus*, doppelgesichtig wie das antike Vorbild, ist auf einer schmalen Platte aufgebaut und zählt zu den Scheibenplastiken, einem Kompositionsschema von Ernst schon aus den 60er Jahren.

Die beiden kreisrunden Köpfe des Janus auf beiden Seiten der Figur sind aufgesetzt und überragen den oberen Plattenrand. Sie sind mit unterschiedlichen Muschelformen dekoriert, die Ernst aus verschiedenen Sandförmchen (aber jeweils ohne Füße): Die so stilisierten, aber noch als Tiere erkennbaren Formen positioniert Ernst auf die Vorder- und Rückseite seines Janus, wo sie die Funktion von männlichen Geschlechtsteilen übernehmen – die Art und Weise, wie er mit diesen additiven Formergänzungen spielt, Gegenstände der Realität einer Metamorphose unterzieht und in einen neuen Kontext stellt, zeugt vom hinter sinnigen Phantasiepotential des damals 83-jährigen Künstlers.

MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

Janus



Bronze mit schwarzer Patina
1974

ca. 44,1 x 22 x 30 cm
signiert und nummeriert 4/18
mit Gießstempel 'Valsuani, Cire perdue'

Auflage: 18 + 0 in je drei Patinae (schwarz, grün, braun) + E.A. + E.E.

Pech S. 208-211

Provenienz

- Privatsammlung

Ausstellungen (dieser oder andere Güsse)

- Fondation Maeght, Saint Paul-de-Vence 1983. Max Ernst, Sculpture. Nr. 141

- Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin 1996. Max Ernst, Sculpture / Sculptures. Abb. S. 186.

Literatur

- Quinn, Edward. Max Ernst. London 1977, S. 23.

- Pech, Joachim. Max Ernst, Plastische Werke. Köln 2005, S. 208-211 m. Abb.

NACH FERNAND LÉGER

1881 – 1955

Les Constructeurs (état définitif)

Mosaik
1950/ 1993
297 x 197 cm
mit Signatur und nummeriert '1/1' unten rechts
Unikat

Mit einer Bestätigung von Georges Bauquier, dem Direktor des Musée National Fernand Léger in Biot, vom 22. Februar 1993, daß das Mosaik von Heidi Melano, Biot, in dem selben Jahr nach einem Gemälde von Fernand Léger von 1950 ausgeführt wurde, mit Bauquiers Autorisierung und unter seiner Beaufsichtigung.

Provenienz

- Musée National Fernand Léger, Biot
- Privatsammlung

Ausstellungen

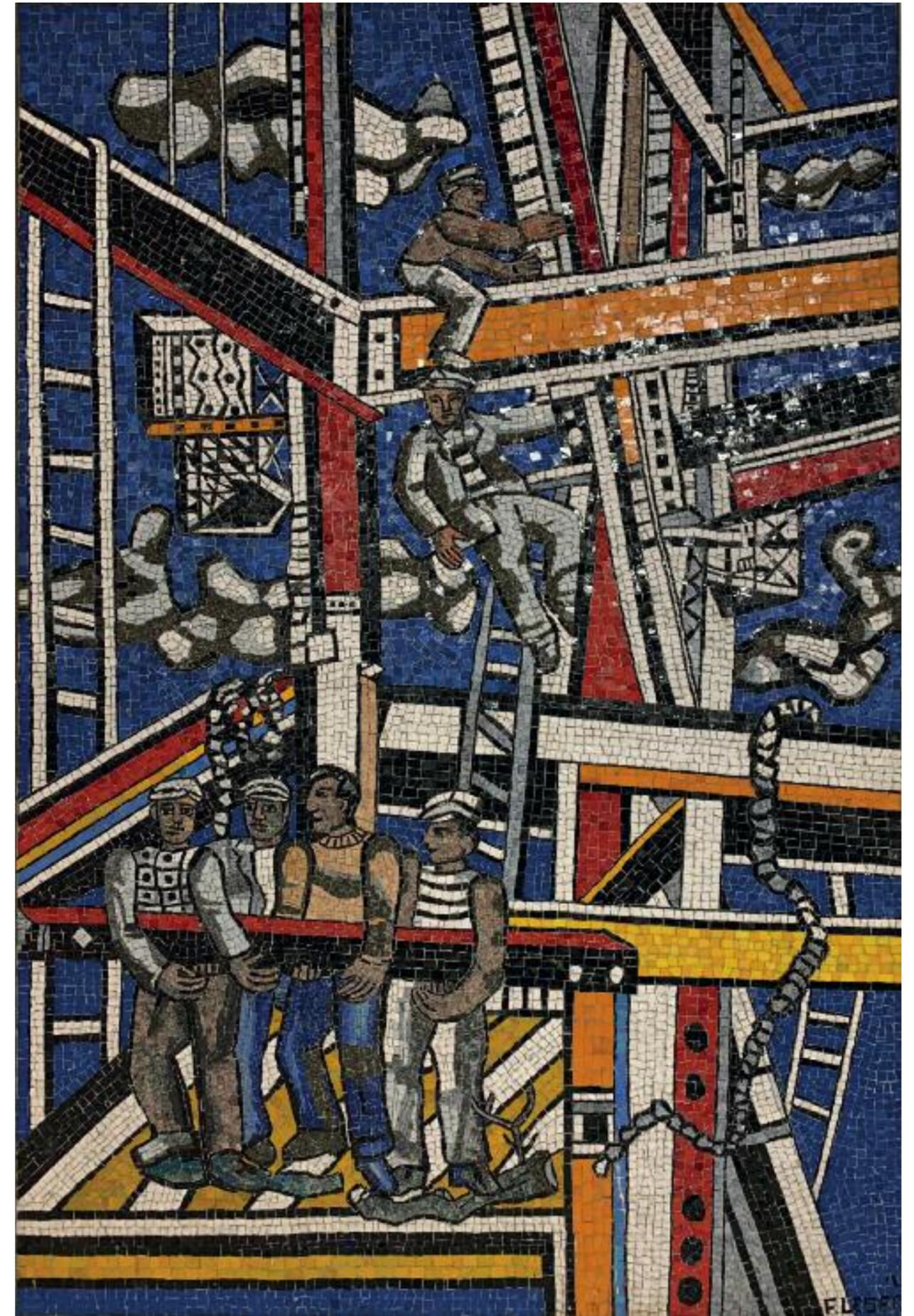
- Jardins de Cap Roig. Girona 2002. S. 28, Abb. S. 29-31.

Literatur

- Brunhammer, Yvonne; Descargues, Pierre. Léger: The Monumental Art. Mailand 2005. Nr. 203, S. 189, Abb.

Nach Légers Tod 1955 bauten und etablierten sein Assistent Georges Bauquier und Légers Witwe Nadia Léger das Museum Fernand Léger in Biot, das Bauquier bis 1993 als Direktor leitete. Léger war besonders an großformatigen Werken interessiert gewesen, die in und an Bauwerken plaziert wurden, und hatte bereits zu Lebzeiten Skulpturen, Keramiken und Mosaiken nach seinen Gemälden und Zeichnungen anfertigen lassen.

Dieser Praxis folgend gab Bauquier 1993 den Auftrag für das vorliegende Mosaik nach einem Gemälde von 1950 an die Mosaikkünstlerin Heidi Melano. Léger schuf 1950 fünf kleiner Leinwände und einige Skizzen und Gouachen mit dem Motiv, in denen er das Thema ausarbeitete, bevor er *Les Constructeurs, état définitif* im selben Jahr schuf.



Die Serie der *Constructeurs* ist Légers Loblied auf die Arbeiterklasse, sowohl innerhalb der französischen Gesellschaft als auch allgemein in der zunehmend industrialisierten Welt. Um seine Beziehung zur Arbeiterklasse zu vertiefen und deren essentielle Rolle beim Wiederaufbau der Gesellschaft nach dem Krieg zu unterstreichen, wurde Léger 1945, ein Jahr nach Picasso, Mitglied der kommunistischen Partei.

Zu dem Motiv schrieb Léger:

„Ich hatte die Idee, als ich jeden Abend auf der Straße nach Chevreuse unterwegs war (Anmerkung: dort hatte er sein Atelier). In den Feldern wurde eine Fabrik errichtet. Ich sah die Männer, hoch oben, schwankend auf den Stahlträgern! Ich sah einen Mann, wie ein Floh, verloren in den in den Himmel ragenden Konstrukten. Das wollte ich darstellen, den Kontrast zwischen dem Menschen und seinen Erfindungen, zwischen dem Arbeiter und all der Metall-Architektur, der Härte, dem Eisen, den Riegeln und Nieten. Auch die Wolken arrangierte ich technisch, doch sie bilden einen Kontrast zu den Streben.“

Léger wollte mit *Les Constructeurs* den Wert der proletarischen Arbeit erhöhen. Gleichzeitig brachte er damit auch sein Interesse am mechanischen und geometrischen Aspekt des menschlichen Umfelds zum Ausdruck, das von Anfang an in seinem Werke vorhanden war.

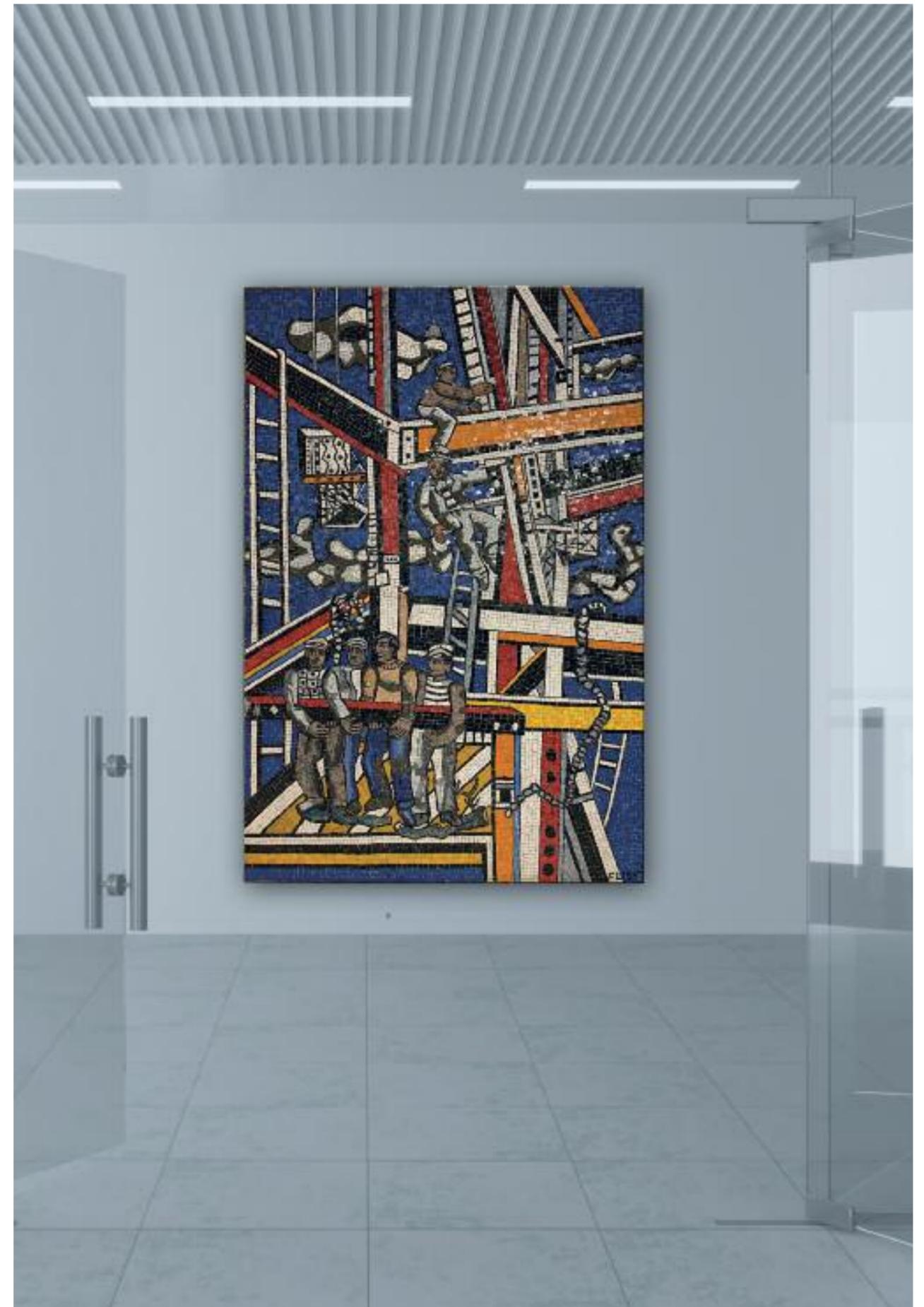
Léger schuf in der *Constructeur* Serie eine ausschließlich männliche Welt, mit muskulösen, hart arbeitenden Männern, vereint in der Bruderschaft gemeinschaftlicher Arbeit, an einem Ort, wo die starre Geometrie an die Stelle der kongenialen Symbole der Freizeit und der Natur tritt.

Légers fundamentales 'Gesetz des Bildes' beruht auf jeglicher Art von Kontrast, sowohl inhaltlich wie formal.

„Wenn ich die Figuren meiner Arbeiter stärker betont habe, wenn sie mit mehr individuellen Merkmalen dargestellt sind, dann deshalb, weil der heftige Kontrast zwischen ihnen und der metallenen Geometrie um sie herum die größtmögliche Intensität bringt“, so Léger.

Dieses Gemälde provozierte mehr Kontroversen als jedes andere seiner Nachkriegswerke. Die neue Generation abstrakter Künstler prangerte die Figürlichkeit an und die doktrinären Sozialrealisten der französischen Kommunisten kritisierten seine angeblich losgelöste Einstellung und die, wie sie fanden, würdelose Darstellung der Arbeiter und ihrer schweren Arbeit. Um der Schikane kleinlicher Ideologen und Kritiker zu entkommen, wandte sich Léger echten Arbeitern zu, um deren Einschätzung von *Les Constructeurs* zu testen. Er installierte einige der *Constructeurs* Gemälde in der Kantine der Renault Autofabrik in Boulogne-Billancourt. Der Künstler setzte sich in die Kantine, aß zu Mittag, und beobachtete die Reaktion der Fabrikarbeiter auf seine Bilder, wie er später schrieb:

„Die Männer kamen mittags. Sie sahen die Bilder an, während sie aßen. Einige lachten. 'Schaut euch diese Kerle an, die können doch gar nicht arbeiten mit solchen Händen!' Sie fällten ihr Urteil im Vergleich. Sie fanden meine Bilder lustig. Sie verstanden sie nicht. Ich hörte ihnen zu und schlürfte traurig meine Suppe. Eine Woche später ging ich wieder zum Essen in die Kantine. Die Atmosphäre hatte sich verändert. Die Männer lachten nicht mehr, sie beschäftigten sich nicht mehr mit den Bildern. Aber einige sahen beim Essen für einen Moment auf meine Bilder und senkten dann den Blick wieder auf ihre Teller. Vielleicht verwirrten die Bilder sie? Als ich ging, sagte einer der Männer zu mir: 'Sie sind der Maler, oder? Sie werden sehen, wenn Ihre Bilder abgenommen werden und meine Kollegen wieder vor einer leeren Wand sitzen, werden sie realisieren, was in Ihren Farben steckt.' So etwas ist befriedigend.“



MIMMO ROTELLA

Catanzaro 1918 – 2006 Mailand

Marilyn Salta

Décollage auf Leinwand

1972

119 x 83,5 cm

signiert unten rechts

rückseitig signiert, datiert und betitelt, sowie mit Maßangaben versehen

Mit einer Echtheitsbestätigung der Fondazione Mimmo Rotella, Mailand, vom 22. Mai 2003

Provenienz

- Atelier des Künstlers, Mailand
- Privatsammlung (2003 von obigem erworben)

Ausstellungen

- Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, 2017. Nouveaux Réalistes. S. 39 mit farb. Abb.



Mimmo Rotella begann, sein Interesse für Collagentechniken im Jahr 1953 zu entwickeln, als er nach zwei Jahren in den USA, wo er Künstler wie Claes Oldenburg, Jackson Pollock und Robert Rauschenberg kennengelernt hatte, nach Rom zurückkehrte. Er wurde zu einer Schlüsselfigur in der Entwicklung der Décollage, einer Technik, bei der Teile eines bestehenden Bildes entfernt oder zerrissen werden, anstatt ein Bild wie eine konventionelle Collage aus separaten Elementen aufzubauen. Dieser Ansatz war eine charakteristische Technik des Nouveau Réalisme, einer Gruppe, der sich Rotella 1961 anschloss. Rotella schilderte selbst, wie die zerrissenen Plakate, die die Wände Roms säumten, seine Arbeit inspirierten:

„Ich war buchstäblich gebannt, vor allem, weil ich damals überzeugt war, dass die Malerei zuende ist, dass etwas Neues, etwas Lebendiges und Modernes gefunden werden muss. Also habe ich abends angefangen, die Poster zu zerreißen, von den Wänden zu reißen und sie mit in mein Atelier zu nehmen, Kompositionen zu kreieren und sie genau so zu hinterlassen, wie sie waren, genau so, wie ich sie gesehen habe. So ist die Décollage entstanden.“

Diese technische und stilistische Kombination von Einflüssen aus dem Kubismus (Picasso, Braque) und Dada (Schwitters) und neuen Pop-Art-Charakteristika ist in Rotellas *Marilyn Salta* emblematisch sichtbar.



COPYRIGHTS DER ABBILDUNGEN

© VG Bild-Kunst, Bonn 2021:

Horst Antes, Karel Appel, Alexander Archipenko, Hans Arp, Stephan Balkenhol, Joseph Beuys, Peter Blake, Marc Chagall, Tony Cragg, Jim Dine, Kees van Dongen, Max Ernst, Fernand Léger, Richard Lindner, Baltasar Lobo, Markus Lüpertz, Gerhard Marcks, Marino Marini, Mimmo Rotella

© Fernando Botero 2021

© The Lucian Freud Archive / Bridgeman Images 2021

© Antony Gormley 2021

© Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen 2021

© Jean Hélion, by SIAE 2021

© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2021

© Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 2021

© Pechstein – Hamburg/Tökendorf / VG Bild-Kunst, Bonn 2021

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), New York 2021

© The Estate of Tom Wesselmann / VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Die Katalogredaktion hat versucht, alle Rechteinhaber ausfindig zu machen. Rechteinhaber, die hier nicht genannt wurden, bitten wir um Kontaktaufnahme.

IMPRESSUM

Preise auf Anfrage.
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe.

Katalog 141
© Galerie Thomas 2021

Katalogbearbeitung:
Raimund Thomas, Ralph Melcher

Katalogproduktion:
Vera Daume

Texte:
Sarah Dengler, Ralph Melcher, Christian Ring,
Patricia van Eicken, Jane Kallir, Archiv Galerie Thomas

Photographie:
Walter Bayer, Archiv Galerie Thomas

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Mo - Fr 9-18 · Sa 10-18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS

GALERIE THOMAS