

THOMAS



GALERIE THOMAS

INHALT

GEORG BASELITZ	Dreieck zwischen Arm und Rumpf (Selbstportrait mit ausgestrecktem Arm und Flügel)	4
STEPHAN BALKENHOL	Grosser Mann, schwarz-weiss	8
MARC CHAGALL	Âne bleu aux fleurs	12
	Le peintre à la Tour Eiffel	16
TONY CRAGG	Elliptical Column	20
THEO VAN DOESBURG	Paysage	24
JEAN DUBUFFET	Le sol de la montagne	28
MAX ERNST	Marine	32
	Les peupliers	36
	Paysage de Corbières	42
	Ci-fut une hirondelle	46
GÜNTHER FÖRG	Ohne Titel	50
PETER HALLEY	The Trap	54
ALEXEJ VON JAWLENSKY	Variation Atelierfenster	58
	Große Meditation: Bevor es Nacht wird	64

PAUL KLEE	Wuesten-Dorf	68
ANSELM KIEFER	Für O.K. die Windsbraut	74
FERNAND LÉGER	Les deux femmes à l'oiseau	78
NACH FERNAND LÉGER	Les Constructeurs (état définitif)	84
MARKUS LÜPERTZ	Laubdach	90
WILHELM MORGNER	Mann mit Karre	94
GABRIELE MÜNTER	Blick auf's Moos im Abendlicht (Murnaulandschaft)	98
ERNST WILHELM NAY	Frau im Sund	102
MAX PECHSTEIN	Stilleben in Grau	106
SERGE POLIAKOFF	Composition abstraite	112
MARC QUINN	We Share our Chemistry with the Stars	116
GERHARD RICHTER	13.11.1985	120
GEORGE SEGAL	Woman Seated on Chair with Caning	124
CHAIM SOUTINE	Landschaft in Cagnes	128
JEAN TINGUELY	Sprit – bleu, ocre et vert	134

GEORG BASELITZ

Dreieck zwischen Arm und Rumpf (Selbstportrait mit ausgestrecktem Arm und Flügel)



GEORG BASELITZ

Deutschbaselitz, Sachsen 1938 – lebt am Ammersee und in Imperia (Italien)

Dreieck zwischen Arm und Rumpf (Selbstportrait mit ausgestrecktem Arm und Flügel)

Gouache und Öl auf braunem Papier
8. Dezember 1975
56 x 40,7 cm
signiert und datiert unten rechts

Mit Echtheitsbestätigung von Georg Baselitz durch seinen Sekretär Detlev Gretenkort vom 9. September 2020.

Provenienz
- Galerie Beyeler, Basel
- Privatsammlung, Schweiz (seit 1988)

Ausstellungen
- Galerie Beyeler, Basel 1988. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen. Nr. 5.



Zwischen 1972 und 1975 schuf Georg Baselitz eine kleine, aber bedeutende Serie von großformatigen Akt-Selbstporträts. Seine Papierarbeit *Dreieck zwischen Arm und Rumpf* bezieht sich auf diese Werkgruppe und zeigt auch das Motiv des Adlerflügels, das in den vorhergehenden zwei Jahren im Oeuvre des Künstlers eine wichtige Rolle spielte. Baselitz stellt darüber hinaus in der Papierarbeit von 1975 Bezug her zu dem wichtigen Gemälde *Halbakt mit Flügel* aus dem Jahr 1973, welches in der großen Einzelausstellung 'Baselitz. Malerei, Handzeichnungen, Druckgraphik' in der Kunsthalle Bern im Jahr 1976 zu sehen war.

In der vorliegenden Arbeit hat der Künstler die zentrale Positionierung der Figur aufgegeben und zur Seite geschoben. Infolgedessen wird der Darstellung des Flügels,

dem 'Dreieck' des Titels, mit seiner dominierenden blauen Farbe viel mehr Aufmerksamkeit geschenkt, was Baselitz' Wunsch unterstreicht, die formalen Eigenschaften der Malerei und nicht das Bild oder Motiv zum Hauptfokus der Aufmerksamkeit des Betrachters werden zu lassen. Das Ergebnis ist eine clevere Gegenüberstellung von Abstraktion und Figuration, Konzeptualismus und Expressionismus, Form und Farbe.

Baselitz erklärt: „Ich habe 1969 oder ab 1969 beschlossen, auf Erzählung und Inhalt zu verzichten und mich nur mit Dingen zu befassen, die die Malerei normalerweise verwendet: der Landschaft, dem Akt, dem Porträt, dem Stillleben und so weiter. Es war eine Entscheidung, die einen bestimmten Weg definiert und einschränkend wirkt. Aber im Hinblick auf das Gesamtbild denke ich, dass es sich auszahlt.“

STEPHAN BALKENHOL
Grosser Mann, schwarz-weiss



STEPHAN BALKENHOL

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

Grosser Mann, schwarz-weiss

Holz, bemalt
2017
260 x 105 x 43 cm

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 aufgetragenen 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

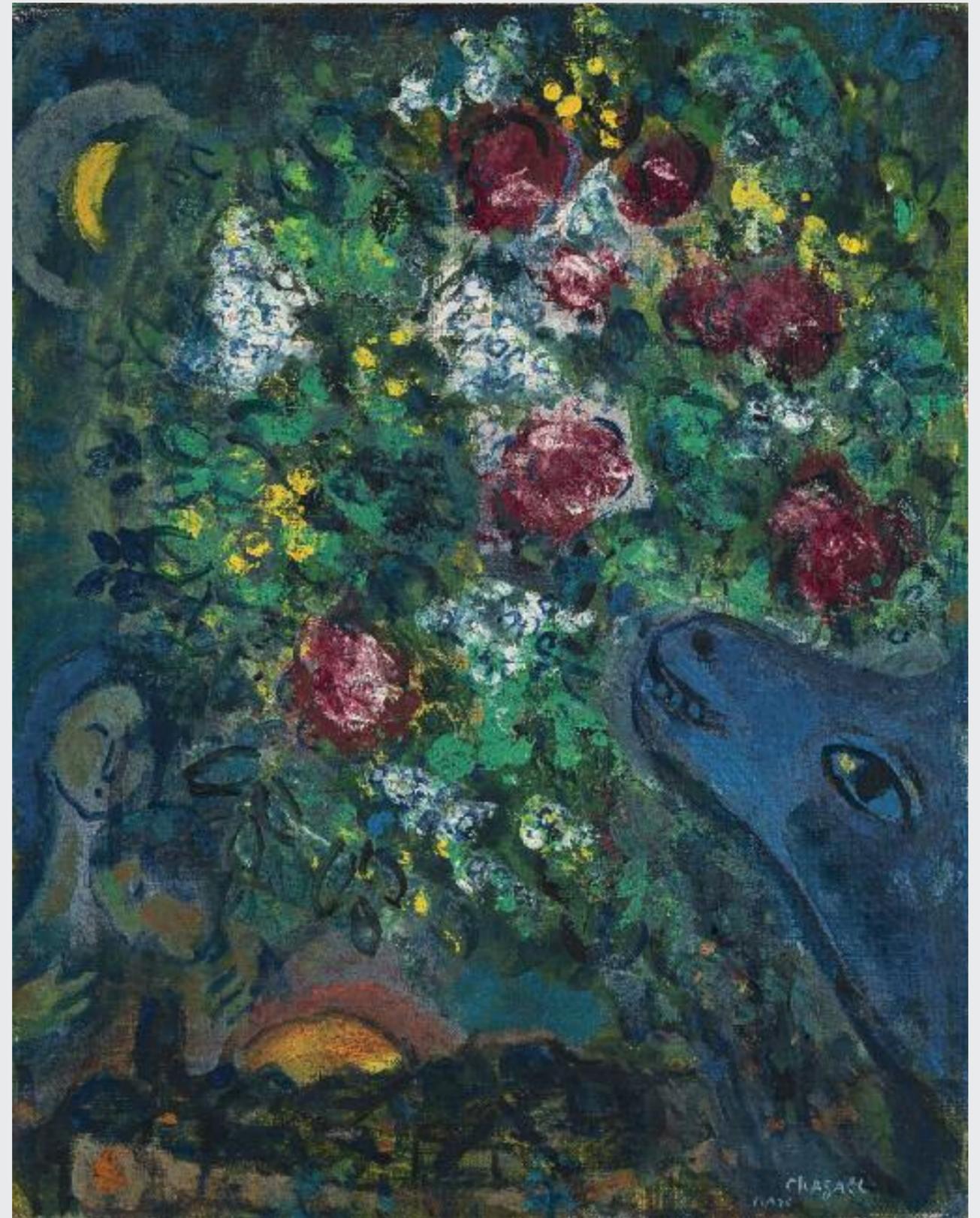


seine Arbeit charakteristischen Gratwanderung zwischen Rauheit und Präzision, Nähe und Ferne, Präsenz und Unnahbarkeit ablesen, die seinen Skulpturen einen guten Teil ihrer Faszination verleiht. Sie widerstehen dem Versuch, das Überindividuelle, Unzeitliche und Unnahbare in etwas Spezifisches oder Persönliches 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.“

MARC CHAGALL
Âne bleu aux fleurs



MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Saint-Paul-de-Vence

Âne bleu aux fleurs

Öl, Tusche und Gouache auf Leinwand

1957

41,6 x 33,5 cm

signiert unten rechts

rückseitig auf dem Keilrahmen signiert

Mit einem Zertifikat des Comité Chagall vom 8. Juli 2004.

Provenienz

- Galerie Beyeler, Basel
- Galerie Boulakia, Paris
- Privatsammlung, Madrid
- Privatsammlung, Frankreich

Ausstellungen

- National Museum of Modern Art, Kyoto 1963. Marc Chagall. Nr. 110.
- Musée des Augustins, Toulouse 1967. Chagall et le théâtre. Nr. 163.

Literatur

- Tokio/Kyoto, Japan. Composition aux fleurs. Tokio/Kyoto, Japan 1963, Nr. 110. S. 132.
- Musée des Augustins. Toulouse 1967, Nr. 163, S. 107.

Liebes- und Blumenmotive durchziehen von Beginn an das Oeuvre von Marc Chagall. Seine Rückkehr nach Frankreich im Jahr 1948, wo er sich in Vence niederließ, markiert einen bedeutenden Abschnitt für die Arbeit des Künstlers. Hier ließ er sich täglich Sträuße mit frisch geschnittenen Blumen in sein Studio liefern, damit er ihre Form und Farbe in verschiedenen Medien erkunden konnte.

Die Blumenvase und der Kopf eines blau lächelnden Esels dominieren den Vordergrund und scheinen über einer Stadt mit einem Sonnenuntergang dahinter und einer verborgenen intimen Szene zu schweben, in der sich eine Frau und ein Mann im Licht eines sichelförmigen Mondes umarmen. Die ganze Szene scheint einen Traum widerzugeben und vermittelt dem Betrachter ein mystisches Gefühl. Die dem Bild eigene intime Vertrautheit wird durch Chagalls Farbgebrauch noch verstärkt. Die Gesamtheit der Komposition wird von dunklen Blau- und Grüntönen dominiert, die durch die lebendige Farbexplosion roter und weißer Blumen im Blumenarrangement akzentuiert werden.

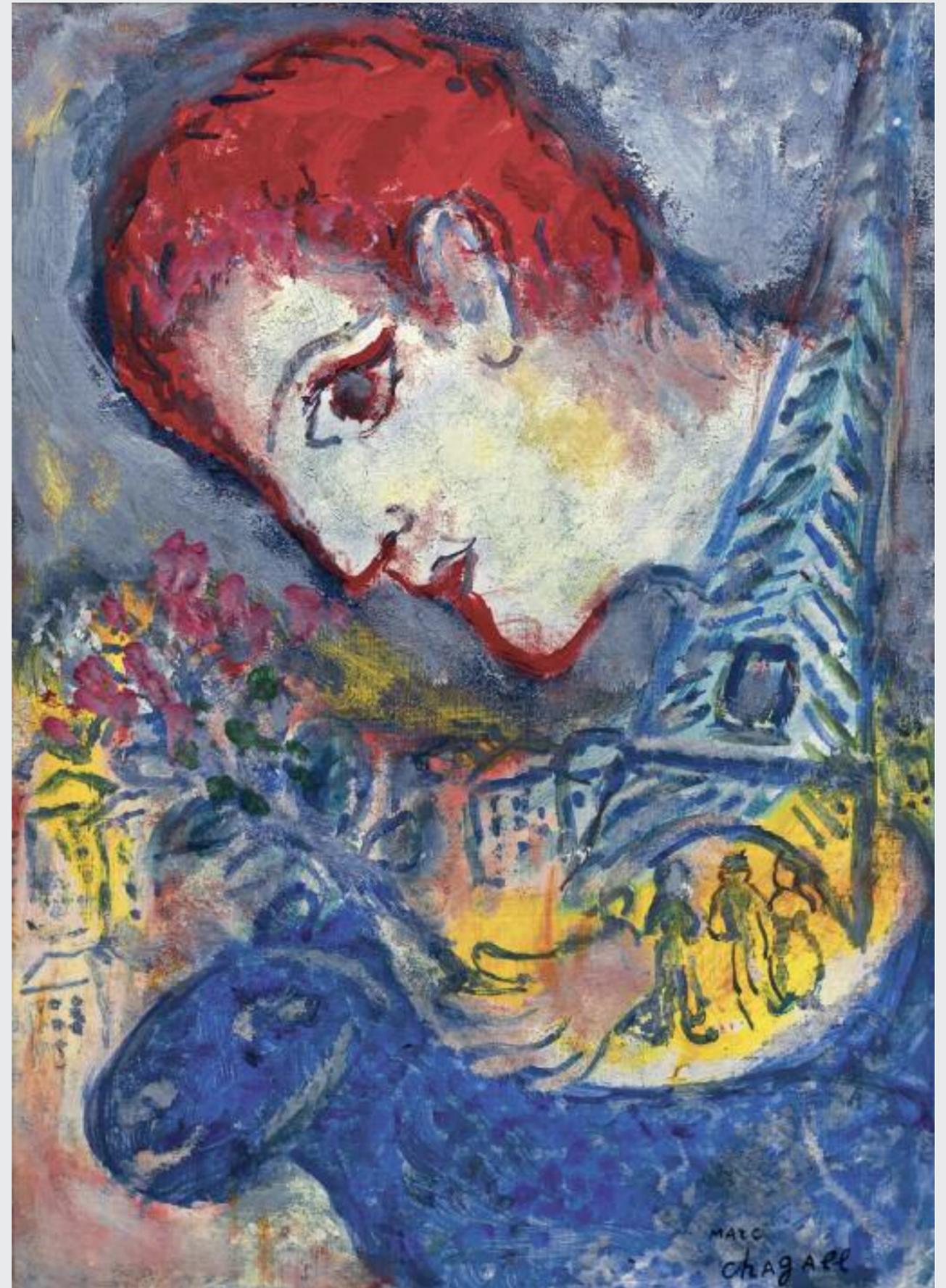
Chagall hat es stets von sich gewiesen vorsätzlich Kunstwerke mit einem hohen Symbolgehalt geschaffen zu haben, doch die autobiografische Hinweise, die uns in der vorliegenden Arbeit begegnen sind offenkundig.

Insbesondere die Darstellung von Blumen, die seit den 1920er Jahren in Chagalls Oeuvre präsent sind und die Fruchtbarkeit, Romantik, das Leben in seiner Fülle an sich, aber auch die Vergänglichkeit symbolisieren, wurde zu einem wichtigen und immer wiederkehrenden Thema seines künstlerischen Schaffens. So repräsentiert der Blumenstrauß sowohl seine tiefe und umfassende Liebe zu seiner ersten Frau Bella, die 1944 starb, als auch das Glück, das er durch seine zweite Ehe mit Valentina 'Vava' Brodsky, die er 1952 heiratete, wiedererlangte.

Die Komposition zeigt einige der Hauptmotive, die Chagall in seinem künstlerischen Schaffen beständig bearbeitet hat: die Liebe, die Erinnerung und die Fantasie, die sich emblematisch in der Darstellung der Liebenden, des Blumenstraußes und des Esels manifestieren.



MARC CHAGALL
Le peintre à la Tour Eiffel



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.



TONY CRAGG
Elliptical Column



TONY CRAGG

Liverpool 1949 – lebt in Wuppertal

Elliptical Column

Edelstahl
2013
260 x 90 x 85 cm
Unikat

Mit einem Zertifikat des Künstlers

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, Deutschland

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. Der Titel seiner Skulptur *Elliptical Column* scheint darauf anzudeuten, da die Statik der 'Säule' im Widerspruch zu ihrer 'elliptischen' Form steht.

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.

Auch der Materialcharakter des Werkes ist rätselhaft, denn er scheint zu verschwinden, zumindest unlesbar zu werden. Aus Edelstahl geformt, gelingt es Cragg, verschiedene Aggregatzustände seines Materials zu überblenden, denn der Stahl ergießt sich in einer Art eingefrorener Kaskade, von der nicht klar wird, ob sie sich im Zustand des Schmelzens oder des Erstarrens befindet.

Dieser Widerspruch zwischen der flüchtigen, fließenden 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. *Elliptical Column* gehört bereits in eine Werkphase, in der Cragg dazu überging, amorphe und biomorphe Formen, die zu solchen Naturformen in Analogie stehen, selbst neu zu schaffen und aus diesen Formulierungen, nicht mehr aus der reinen Kombination vorhandenen Materials, seine Skulpturen zu entwickeln. 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.



THEO VAN DOESBURG

Paysage



THEO VAN DOESBURG

Utrecht 1883 – 1931 Davos

Paysage

Öl auf leinenstrukturiertem Malkarton auf Holz im Original-Künstlerrahmen

1916

31,6 x 26,6 cm

signiert, datiert '1915' und bezeichnet 'Holland' unten rechts unter dem Rahmen

Hoek 468

In Doesburgs 'Portfolio' als Nr. 59 aufgeführt mit maschinenschriftlicher Bezeichnung 'Landschap 1916', sowie handschriftlich nach dem Tod von Doesburg von seiner Frau Nelly ergänzt: 'belongs to Mrs. Zoë Dusanne, Seattle'.

Die Beschriftung und Datierung auf dem Bild selbst ist womöglich nachträglich entstanden, da eine Datierung um 1915 stilistisch nicht zu rechtfertigen ist, bzw. van Doesburg in dieser Zeit des 1. Weltkriegs, wo er als Soldat an der Belgisch-Holländischen Grenze stationiert war, kaum malte, sondern hauptsächlich zeichnete.

Provenienz

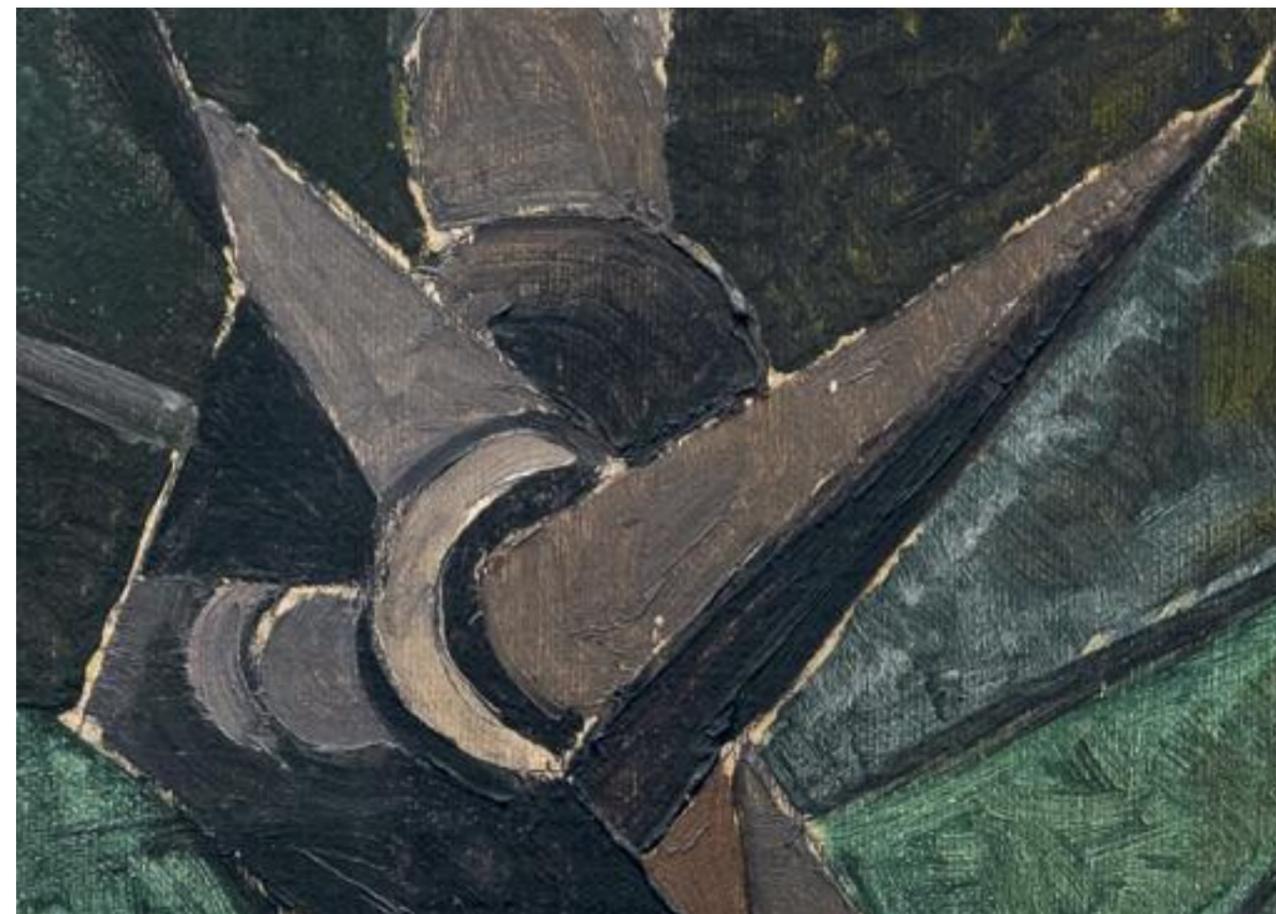
- Nachlass des Künstlers, Meudon
- Nelly van Doesburg, Meudon (1931)
- Zoe Dusanne Gallery, Seattle (1947 von obiger erworben)
- Mr. and Mrs. Arthur J. Krauss, Seattle (spätestens 1960)
- The Memphis College of Art, Memphis (durch Erbschaft von obigen, spätestens 1983)
- Galerie Gmurzynska, Köln (1990)
- Privatsammlung, Deutschland (1994 von obiger erworben)

Ausstellungen

- Parc des expositions de la porte de Versailles, Paris 1932. Deuxième exposition-Rétrospective Van Doesburg. Nr. 21, S. 4 (hier als 'Arbre').
- Stedelijk Museum, Amsterdam 1936. Theo van Doesburg. Nr. 25, S. 102. (hier als 'Landschap').
- Art of this Century Gallery, New York 1947. Theo van Doesburg – Retrospective Exhibition. Nr. 13 (hier als 'Paysage').
- County Museum of Art, Los Angeles 1947. Walt Kuhn, Lyonel Feininger and Theo van Doesburg. Ohne Katalog.
- San Francisco Museum of Art, 1947. Theo van Doesburg. Ohne Katalog (Etikett verso).
- Henry Art Gallery, Seattle 1947. Theo van Doesburg. Ohne Katalog.
- San Francisco Museum of Art, 1960. Modern Masters in West Coast Collections. An Exhibition Selected in Celebration of the Twenty-Five Anniversary of the San Francisco Museum of Art – 1935-1960. Ohne Nummerierung (Etikett verso).
- The Washington Gallery of Modern Art, Washington; Seattle Art Museum, Modern Art Pavillion, Seattle 1966-1967. Twentieth Century Painting from Collections in the State of Washington. Nr. 14 (hier als 'Composition') (Etikett verso).
- Galerie Gmurzynska, Köln 1991. Malerei im Prisma – Freundeskreis Sonia und Robert Delaunay. S. 172 und 173 mit Farbabb.

Literatur

- Polano, Sergio. Theo van Doesburg – Scritti di arte e di architettura. Rom 1979. S. 525 mit Abb. (hier 'Paesaggio').
- Jaffé, H. L. C. Theo van Doesburg. Meulen/Landshoff 1983. S. 18 mit Farbabb.
- Hoek, Els. Theo van Doesburg – Oeuvre Catalogue. Bussum 2000. Nr. 468, S. 161-1962 mit Farbabb. (hier 'Landschap').



Das Jahr 1913 war ein entscheidendes Jahr für die Entwicklung der modernen Kunst in Holland. Eine Gruppe abstrakter Maler, die sich bald in der Gruppe der 'Unabhängigen' zusammenschließen sollten, proklamierte die 'absolute Malerei' als ihr Ideal. Der dadurch entstehende Konflikt mit traditionelleren Künstlern führte zur Bildung zweier entgegengesetzter Parteien, die 'Braunen', die für die traditionelle Malerei standen und die 'Blauen', die für die Moderne standen. Auch Doesburg übernahm diese Bezeichnungen für sein eigenes Oeuvre, zur Unterscheidung seines sich verändernden Malstils. In seiner Schrift 'Some Biographical Notes' aus dem Jahr 1928 beschreibt Doesburg das Jahr 1913 bereits als das Ende der 'Blauen' und den Beginn der 'Weißen' Periode. Tatsächlich stimmt diese persönliche Einschätzung nicht mit seiner eigentlichen künstlerischen Entwicklung überein, denn mit seinen 'weißen' Arbeiten begann er erst nach 1917. Zwar hatte Doesburg während seiner Zeit in der Armee 1915 durch eine Zeitschrift, für die er selbst in seiner Freizeit schrieb, Arbeiten Piet Mondrians kennengelernt und sofort die Sprengkraft seines künstlerischen Ansatzes erkannt; die beiden Künstler standen fortan in regem freundschaftlichen Austausch. Doch wie für Mondrian führte auch sein Weg zum 'Neoplastizismus' erst über eine kubistische Periode,

die 1916 begann. Viele Arbeiten aus dieser Zeit, die sich in der Hauptsache aus Landschaften – wie in unserem Fall – und Stillleben zusammensetzten, sind heute verschollen. Es war für Doesburg der Beginn eines künstlerischen Prozesses, mit dem er die Wirklichkeit durch Kreis- und Dreiecksformen in eine nicht-mimetische Repräsentationsform übersetzte und der 1917 in der Gründung der Zeitschrift und Künstlervereinigung 'De Stijl' gipfelte. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten u. a. neben van Doesburg die Künstler und Theoretiker Piet Mondrian und Georges Vantongerloo.

Sie nutzten insbesondere die Zeitschrift zur Verbreitung ihrer Ideen und Theorien über Kunst und plädierten für eine neue 'neoplastische' Malerei, die jegliche gegenständliche Bezugnahme zugunsten einer rein abstrakten Kunst aufgeben sollte. Van Doesburg ging in seinem Text 'Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst' von 1917 darauf ein und argumentierte: „Der bildende Künstler kann die Wiederholung von Geschichten, Märchen usw. Dichtern und Schriftstellern überlassen. Die einzige Möglichkeit, visuelle Kunst zu entwickeln und einzusetzen, besteht darin, die formativen Mittel neu zu bewerten und zu reinigen. Malerische Mittel sind: Farben, Formen, Linien und Ebenen.“



JEAN DUBUFFET

Le sol de la montagne

JEAN DUBUFFET

Le Havre 1901 – 1985 Paris

Le sol de la montagne

Tinte und Collage auf Papier
1957
136 x 120 cm
signiert und datiert unten links

Loreau XII/147

Provenienz

- Gimpel Fils Gallery Ltd., London
- Privatsammlung (1959 von Obigem erworben, bis 2009)
- Moeller Fine Art Ltd., New York (Label)
- Privatsammlung, Schweiz (seit 2015)

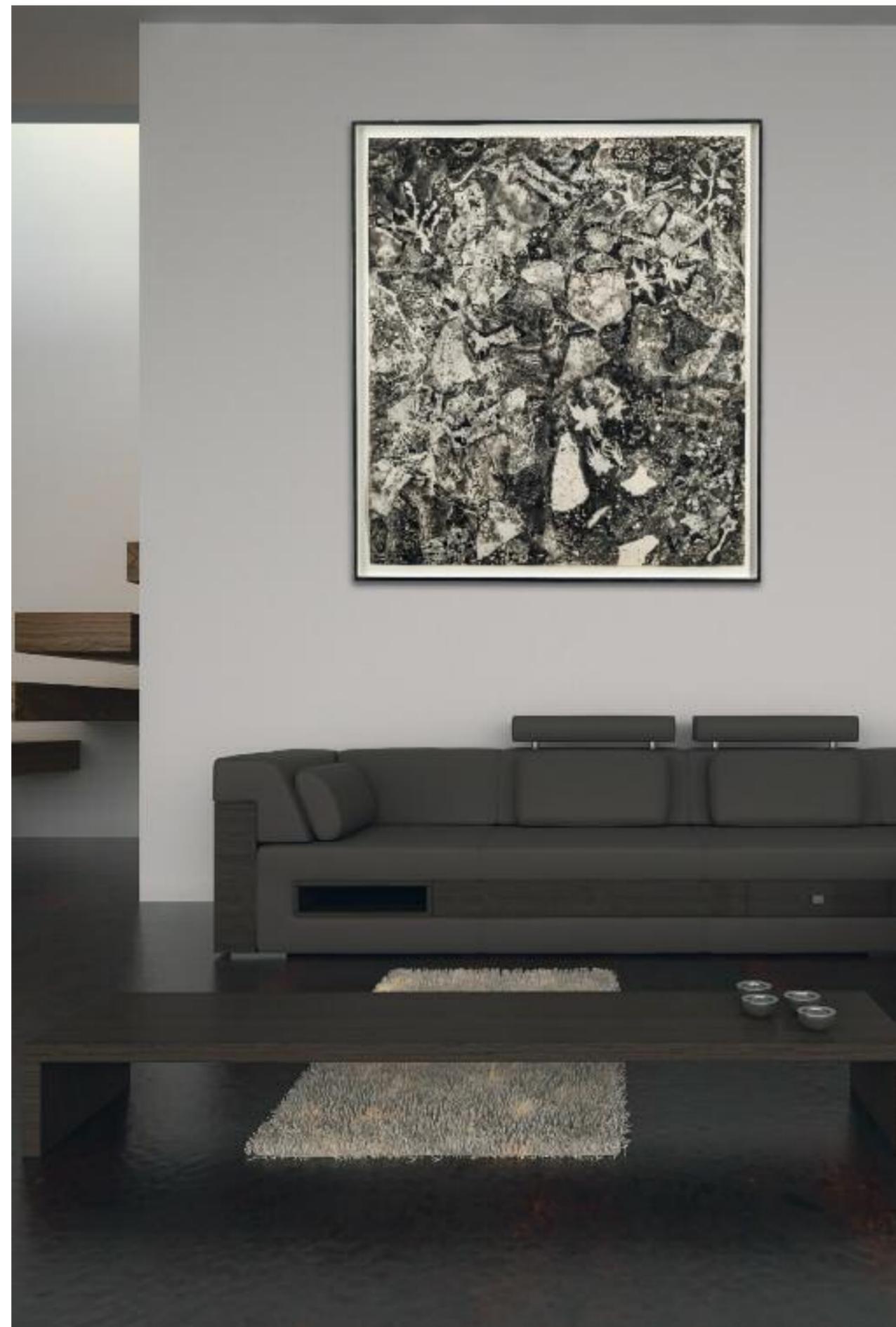
Literatur

- M. Loreau (Hrsg.), Catalogue des travaux de Jean Dubuffet: Tableaux d'assemblages, Lausanne, 1969. Fascicule XII, S. 113 ff. und 131, Nr. 147 mit Abb.

Seit etwa Mitte der fünfziger Jahre gewinnt das Thema des (Erd-)Bodens, als Landschaftsdarstellung verstanden, stärkere Bedeutung in Dubuffets Werk. Dieses völlig unbeachtete und nebensächliche Thema erfüllte hervorragend Dubuffets Postulat einer lebensnahen Kunst, die sich mit dem unmittelbaren Umfeld des Menschen auseinandersetzt. Zugleich haben die Strukturen dieser 'Bodenlandschaften' ein ästhetisches und assoziatives Potential, das Dubuffet zu seinen Arbeiten veranlaßt hat. *Le sol de la montagne*, der Boden des Berges, zeigt eine eindrucksvolle, reliefhafte Collagestruktur, deren Technik Dubuffet in diesen Jahren entwickelte. Dubuffet selbst hat sich detailliert über die Technik dieser Werke und seine Absichten geäußert:

„Der erste Schritt bestand darin, eine beträchtliche Anzahl von Basisarbeiten zu sammeln, die die verschiedenen Elemente darstellen, aus denen sich die Oberfläche des Bodens zusammensetzt, und daraus später Stücke zu schneiden und sie auf verschiedene Weise nebeneinander zu stellen. Einige dieser Elemente, die für

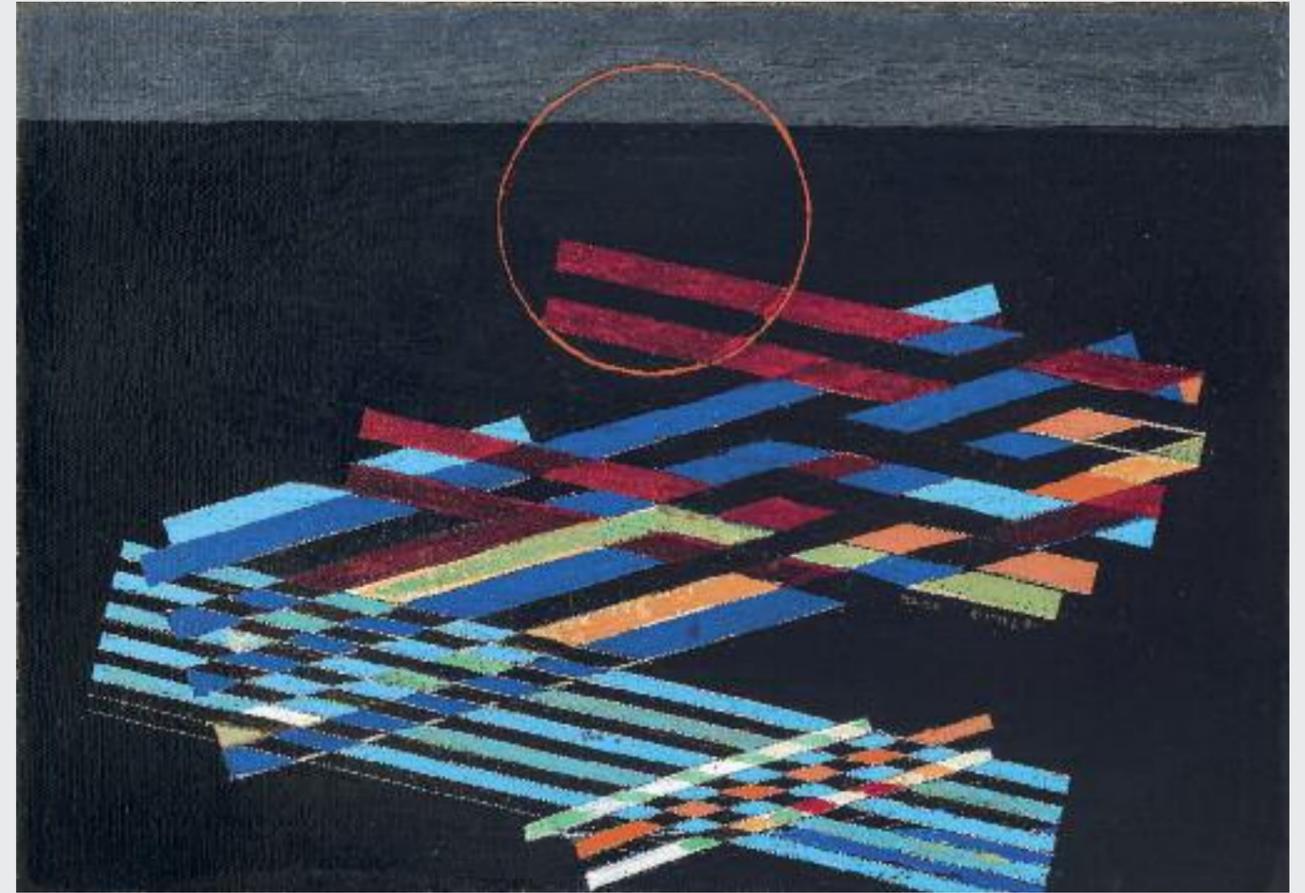
meine Assemblagen bestimmt sind, waren das Ergebnis einer speziellen Technik. Sie bestand darin, einen Pinsel über dem auf dem Boden ausgebreitete Gemälde zu schütteln und es mit winzigen Tröpfchen zu besprühen. Dies ist als 'Tiroler Technik' bekannt, mit der Maurer Wände verputzen, um bestimmte Oberflächeneffekte zu erzielen. Anstelle von Pinseln verwenden sie jedoch kleine Zweige von Bäumen – Wacholder, Buchsbaum usw. – und sie haben verschiedene Möglichkeiten, sie zu schütteln, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Ich habe diese Technik mit anderen kombiniert – aufeinanderfolgende Schichten, Aufbringen von Papierbögen, Streuen von Papier über das Gemälde, Kratzen mit den Zinken einer Gabel. Auf diese Weise produzierte ich fein bearbeitete Blätter, die den Eindruck einer lebendigen und funkelnden Materie erweckten, mit der ich ein Stück Boden darstellen konnte, die aber auch an alle Arten unbestimmter Texturen und sogar an Galaxien und Nebel erinnern konnte.“



MAX ERNST

Marine

32



MAX ERNST
Brühl 1891 – 1976 Paris

Marine

Öl auf Papier auf Leinwand
1928
24,8 x 34,9 cm
signiert Mitte rechts

Mit einer Bestätigung von Dr. Jürgen Pech, vom 4. Oktober 2014, dass das Werk in den in Vorbereitung befindlichen Ergänzungsband zum Werkverzeichnis von Max Ernst, herausgegeben von Werner Spies in Zusammenarbeit mit Dr. Jürgen Pech, aufgenommen wird.

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Clara Jezler-Friedrich, Winterthur (ca. 1928 beim Künstler erworben)
- Privatsammlung, Schweiz (durch Erbschaft innerhalb der Familie)
- Privatsammlung (seit 2015)



Ab 1925 schuf Ernst eine Reihe von Werken, die die im Meer untergehende Sonne zum Thema haben. Sie entstanden in einer schwierigen Lebensphase. Seit 1922 lebte Ernst mit Paul Éluard und seiner Frau Gala in einer ménage à trois.

Éluard war mit der Situation nach mehr als eineinhalb Jahren unzufrieden, er trank und verlor viel Geld beim Glücksspiel. Im April 1924 vertraute sein Vater ihm 17.000 Francs an, die er zur Bank bringen sollte. Stattdessen reiste Paul Éluard zunächst nach Monaco, von wo aus er an seine Eltern schrieb und ein Schiff nach Singapur bestieg.

Noch während der Reise schrieb er an Max und Gala, sie sollten ihm folgen. Am 11. August kamen Eluards und Ernst zusammen auf der SS Paul Lecat aus Singapur in

Saigon an. Gala und Paul Éluard fuhren bereits am 23. August 1924 auf der SS Angkor zurück nach Paris, während Ernst die Reise allein fortsetzte.

Er besuchte Angkor Wat und das Volk der Moi. Am Sonntag, dem 13. September 1924 ging Max Ernst in Saigon an Bord der SS Affon. Es wurde eine denkwürdige Reise, die letzte Fahrt des 1901 in Italien gebauten Schiffes, das nun unter russischer Flagge fuhr und demnächst verschrottet werden sollte. Es sollte bis zum 11. Oktober dauern, bis Ernst in Marseille von Bord ging.

Er zog aus dem Haus in Eaubonne aus, das er mit Gala und Paul Éluard bewohnt hatte, mietete ein Atelier in der Rue Tourlaque am Montmartre und fing fieberhaft an zu arbeiten. In zahlreichen Bildern verarbeitete er in den nächsten Jahren seine Eindrücke während der Schiffsreise.

MAX ERNST
Les peupliers



MAX ERNST
Brühl 1891 – 1976 Paris

Les peupliers

Öl auf Papier auf Holz
1939
38,5 x 28 cm
signiert unten rechts

Spies/Metken 2334

Provenienz

- Richard Feigen Gallery, Chicago (seit ca. 1957)
- Eugene V. Klein, Sherman Oaks
- Galleria Galatea, Turin
- Galleria Iolas-Galatea, Rom (vor 1987)
- Galerie Levy, Hamburg
- Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen

- Mayor Gallery, London 1959. Max Ernst. Nr. 22.
- Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen 1986. Max Ernst, Werke aus den Jahren 1920-1940. Nr. 23 mit Farbabb.
- Museo del Corso, Rom 2002. Max Ernst e I suoi amici Surrealisti. (Etikett).
- Fundacion Barrié, A Coruna 2004. Surrealismo. Max Ernst y sus amigos surrealistas. (Etikett).
- Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris; Guggenheim, Bilbao 2012-2013. L'art en guerre. (Etiketten).
- Kunstsammlung NRW, K 20, Düsseldorf 2013. Unter der Erde, von Kafka bis Kippenberger. Nr. 26, S. 92 mit Farbabb.
- Camp des Milles, Aix-en-Provence 2013. Bellmer, Ernst, Springer et Wols au camp des Milles.

Literatur

- Spies, Werner und Metken, Sigrid und Günter. Max Ernst Werke 1939-1953. Köln 1987. S. 16, Nr. 2334 mit Abb.
- Drost, Julia und Collombat, Sophie. Max Ernst Leben und Werk. Köln 2005. S. 160 mit Farbabb.



Max Ernst verließ die Gruppe der Surrealisten 1938 und floh mit seiner neuen Liebe, der Künstlerin Leonora Carrington, von Paris nach Saint-Martin d'Ardèche, einem kleinen Dorf in Südfrankreich, etwa fünfzig Kilometer nördlich von Avignon. Die Auseinandersetzungen mit den Surrealisten und mit seiner Frau Marie-Berthe Aurenche veranlassten Ernst, sich fast im Geheimen ein Refugium mit Leonora Carrington zu suchen. In dem alten Bauernhaus, das sie dort kauften, entstand ein mit Skulpturen und Malereien geschmücktes Gesamtkunstwerk, in dem das Paar gemeinsam arbeitete und seine Künstlerfreunde empfing: Paul Éluard mit seiner Frau Nusch, Roland Penrose, Lee Miller und Man Ray besuchten sie dort unter anderem.

Das Künstleridyll währte wegen des Kriegsausbruches 1939 nicht lange. Max Ernst wurde im berüchtigten Lager Les Milles interniert – zeitweise gemeinsam mit Hans Bellmer –, wurde durch Intervention von Paul Éluard entlassen, dann wieder festgesetzt, entkam zweimal und floh schließlich 1941 und 1942 über Marseille, Madrid und Lissabon in die USA. Es kam nur noch zu einem kurzen Zusammentreffen mit Leonora in Lissabon, die Pläne zur gemeinsamen Flucht zerschlugen sich.¹

Eines der Wandbilder, die Max Ernst in Saint-Martin d'Ardèche malte, trug den für die Situation dieses kurzen Intermezzos bezeichnenden Titel *Un peu de calme* – ein wenig Ruhe.

In diesem von Extremen geprägten Jahr 1939 schuf Max Ernst das Gemälde *Les peupliers*. Nur auf den ersten Blick stellt sich die unmittelbare Assoziation zweier Pappeln vor dem blauen Hintergrund des Himmels, die der Bildtitel evoziert, beim Blick auf das Werk ein. Schon bald wird diese Wahrnehmung durch die skurrilen, seltsamen und verwirrenden Formen, in denen sich die Farbe windet, kräuselt und zu Zeichen und Symbolen formt, verunsichert und aufgelöst.

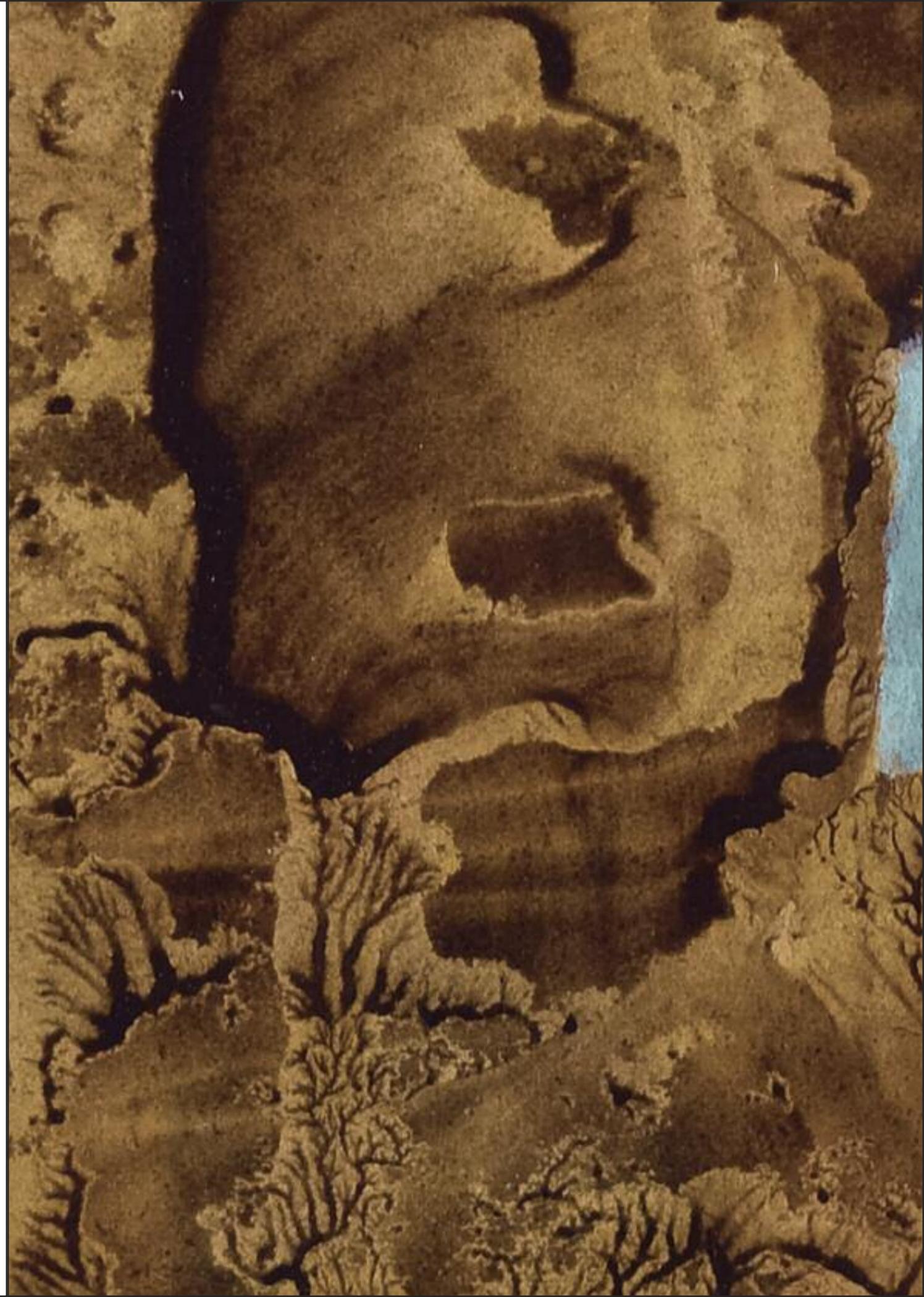
Nirgendwo gelingt es dem Auge, sich an einer bekannten Form festzuhalten: Profile und Gesichter, zoomorphe Figuren und wolkenartige Gebilde scheinen auf und verschwinden wieder. Diesen Effekt der Oberfläche erzielt Max Ernst durch die Technik der Decalcomanie, ein Abklatschverfahren, bei dem die aufgetragene Farbe so manipuliert wird, dass auf kontingente Weise Schlieren, Bläschen und Windungen auf der Oberfläche entstehen, die für Ernsts Gemälde dieser Zeit charakteristisch sind.

Der Branton der Farbe trägt dazu bei, dass die Strukturen an Erdformationen, Sanddünen oder Felsränder erinnern, ein Verfremdungseffekt, den Max Ernst durchaus beabsichtigt hat. Das Einbeziehen solcher technischer, experimenteller Verfahren und die dadurch unkontrolliert in das Bild einfließenden Erscheinungsformen ist zentral für das ästhetische Verständnis des Surrealismus. Die Offenheit der Interpretationsmöglichkeiten in Verbindung mit dem Mysteriösen der unlesbaren, scheinbar aber höchst minutiös geplanten und bedeutungsreichen Darstellung setzt eben jene zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelte Wahrnehmung in Gang, die die von den Surrealisten angestrebte Bewußtseinsweiterung überhaupt erst möglich macht.

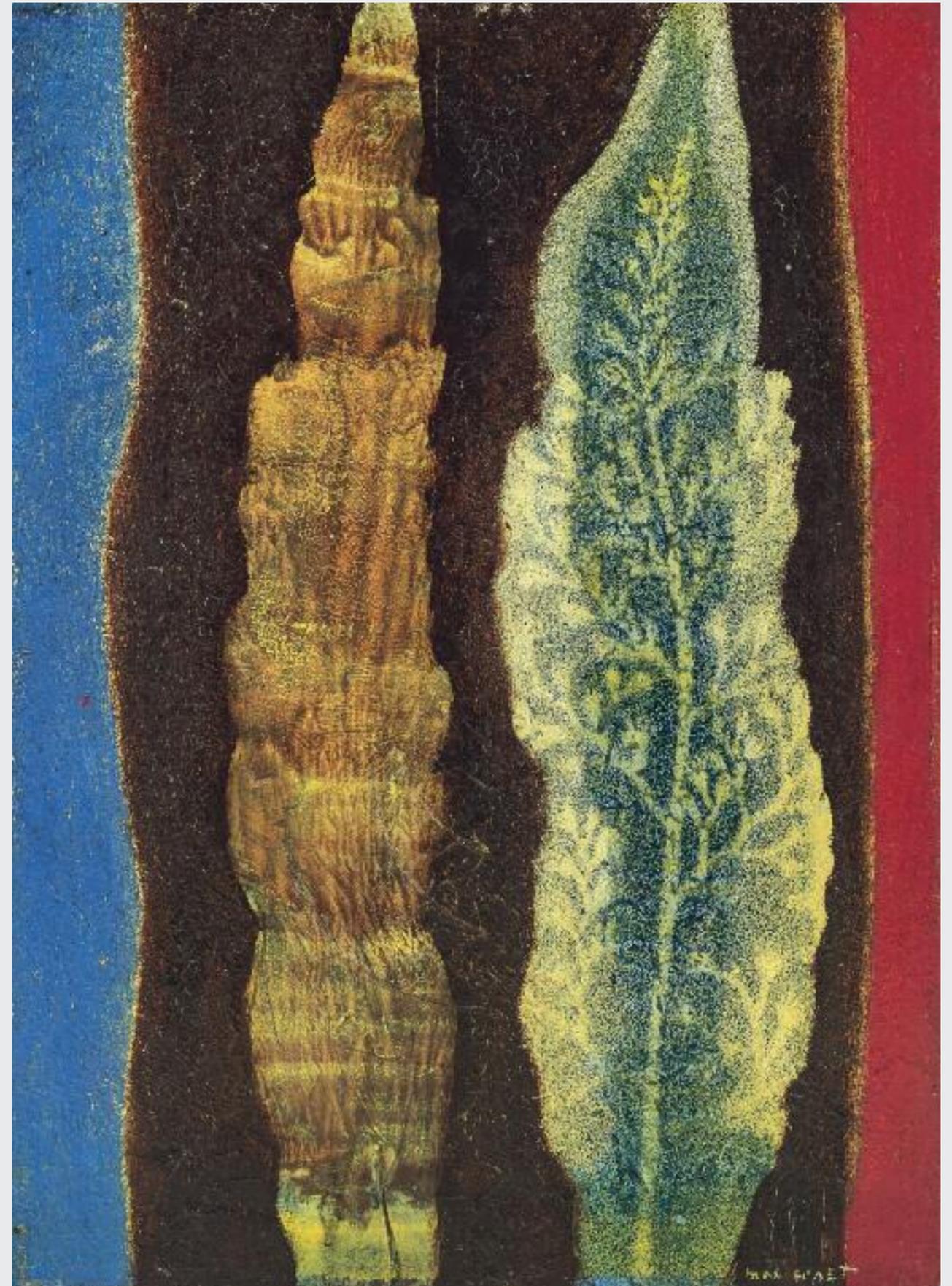
Im Werk von Max Ernst reiht sich *Les Peupliers* in eine ganze Gruppe von Gemälden ein, die ganz ähnliche, mittels der Decalcomanie entstandene stelenartige Gebilde und Formen zeigen und zu regelrechten Landschaften verbinden. Das bedeutendste Werk dieser Gruppe, zu dessen unmittelbaren Vorbereitern *Les Peupliers* gehört, ist sicherlich die zweite Version von *Europa nach dem Regen*, zwischen 1940 und 1942 von Max Ernst geschaffen. Hier erscheinen die vertikalen Formen und porösen Landschaftsteile als unmittelbarer Kommentar auf das Kriegsgeschehen, ein monströs verändertes Europa bietet sich dem Auge des Betrachters dar und ersetzt die heitere Stimmung des Sommers an der Ardèche von 1939. Die Tatsache, dass Max Ernst mit ein und derselben Gestaltungsweise, den gleichen Elementen und einer analogen Ikonographie – wenn man die Bildzeichen überhaupt als solche bezeichnen darf – zwei völlig konträre Empfindungen darzustellen vermag, belegt zum einen die Wirkmächtigkeit des surrealistischen Konzepts, zum anderen aber auch die latente Doppelbödigkeit und Ambivalenz der Kunst des Surrealismus.

Ist die malerische Oberfläche in *Europa nach dem Regen II* in eine Metapher für Bedrohung, Zerstörung und Gewalt umgeschlagen, so stand sie in *Les Peupliers* noch für das bukolische Dasein in Ernsts und Carringtons südfranzösischem Zufluchtsort. In beiden Bildern gelingt es Max Ernst jedoch, auch die Ahnung des jeweils Anderen, Kommenden zu integrieren – der Bedrohung wie der Hoffnung.

¹ Vgl. hierzu z.B. Max Ernst. Fotografische Porträts und Dokumente. Ausst. Kat. Brühl 1991, S. 136-139; Werner Spies (Hrsg.). Max Ernst, Leben und Werk. Köln 2005, S. 141-151.



MAX ERNST
Paysage de Corbières



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

Paysage de Corbières

Öl auf Holz
ca. 1949
33 x 24 cm
signiert unten rechts

Spies/Metken 2689

Provenienz

- Galerie de l'Île de France, Paris
- Privatsammlung, Schweiz (2000)
- Privatsammlung (durch Erbschaft von obigem)
- Privatsammlung, Schweiz (2019)

Ausstellungen

- Byron Gallery, New York 1970. Max Ernst. Nr. 56, mit Abb.
- Galleria Gissi, Turin 1970. La sillabe mute dell'immaginazione maestri del surrealismo. Nr. 13, m. Farbabb.

Literatur

- Spies, Werner und Metken, Sigrid und Günter. Max Ernst Werke 1939-1953. Köln 1987. S. 203, Nr. 2689 mit Abb.

1943 reisten Max Ernst und seine Geliebte, die amerikanische Malerin, Bildhauerin und Schriftstellerin Dorothea Tanning, mit dem Auto durch die Vereinigten Staaten von New York in den Südwesten, wo das frisch verliebte Paar den Sommer mitten in den Wüstenbergen von Arizona verbrachte. 1946 ließen sich die beiden in der Nähe von Sedona nieder. Mitten im Nirgendwo begann das Paar, ein Haus zu bauen. Inspiriert von der reichen Kultur der amerikanischen Ureinwohner verzierte Ernst die Wände mit einem Maskenfries und schuf faszinierende Skulpturen. Bekannte Künstler wie Man Ray, Marcel Duchamp, Yves Tanguy und der Fotograf Henry Cartier-Bresson besuchten Ernst in Capricorn Hill, wie das abgelegene Haus benannt wurde.

Ernst war auch völlig fasziniert von der Landschaft, die ihm so vorkam, als wären seine eigenen surrealistischen Gemälde zum Leben erweckt worden, wie *Europa nach dem Regen II* (um 1941, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, USA, begonnen im Süden Frankreichs, abgeschlossen in New York). Mit einer völlig neuen Technik hatte er sie einige Jahre zuvor als apokalyptische Visionen des vom Krieg zerrissenen Europas geschaffen.

Max Ernst malte das vorliegende Werk in dieser sehr bedeutenden Schaffensperiode. Diese Phase des künstlerischen Schaffens wurde stark von der Kombination von Landschaft und Vegetation beeinflusst. Wie in dieser Arbeit zu sehen ist, bilden Pflanzen und ihre Umgebung eine seltsame, traumhafte Vereinigung, die durch Ernsts perfekt beherrschte surrealistische Techniken von Frottage, Grattage und Decalcomanie noch verstärkt wird. Bei der letzteren Technik wird der Träger mit einer Pigmentschicht bedeckt und dann mit einer glatten Oberfläche wie Glas gepresst, was zu einem reichen Muster führt, das Korallen, Steinen oder imaginären Kreaturen ähnelt.

Wie im Text der großen Retrospektive von Max Ernst in der Tate von 1991 beschrieben, war „Decalcomanie eine so genannte intersubjektive Methode, vergleichbar mit dem automatischen Schreiben, den Traumprotokollen und den Cadavres Exquis der späten 1920er Jahre. Doch bei Max Ernst führte der Einsatz dieser Technik zu einer wunderbaren Erweiterung seiner visionären Welt ... , da er sie mit großer Raffinesse eingesetzt und durch interpretative Ergänzungen von Hand ergänzt hat.“



MAX ERNST
Ci-fut une hirondelle



MAX ERNST
Brühl 1891 – 1976 Paris

Ci-fut une hirondelle

Gipsrelief, bemalt
1927
ca. 22 x 23 cm
signiert und numeriert '12/7' unten links
eines von 12 individuell bemalten Exemplaren

Spies/Metken 1219

Während die vorliegende Arbeit einst dem berühmten Künstler William Copley gehörte, befanden sich andere Werke aus der Serie in den Sammlungen prominenter Persönlichkeiten der surrealistischen Bewegung wie Louis Aragon, André Breton oder Marguerite Arp-Hagenbach.

Provenienz
- William N. Copley, New York
- Privatsammlung, Frankreich
- Galerie Thomas (2005)
- Privatsammlung, USA

Ausstellungen
- Museum of Modern Art, New York; Art Institute, Chicago, 1961. Max Ernst. Nr. 148.
- Arts Council of Britain, Tate Gallery, London 1961. Max Ernst. Nr. 73.
- Le Point Cardinal, Paris 1961. Max Ernst L'oeuvre sculpté 1913-1961. Nr. 4, Abb.
- Kunstmuseum, Basel 1967-1968. Sammlung Marguerite Arp-Hagenbach. Nr. 148. (anderes Exemplar).
- Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1970. Verzameling Marguerite Arp-Hagenbach. Nr. 58 m. Abb. (anderes Exemplar).

Literatur
- La Révolution Surréaliste. Paris 1928, Jg. 4, Nr. 11, Innenseite des vorderen Umschlags m. Abb.
- Jean, Marcel. Histoire de la peinture surréaliste. Paris 1959, Farbabb. S. 119. (anderes Exemplar).
- Studio International, Bd. 172, 1966. Nr. 881, S. 204. (anderes Exemplar).
- Russell, John. Max Ernst, Leben und Werk. Köln 1966, Anhang Nr. 39.
- Spies, Werner / Metken, S. und G. Max Ernst. Werke 1925-1929. Köln 1976, Nr. 1219, S. 221 m. Abb.
- Stadtgalerie Klagenfurt 1997. Max Ernst, Skulpturen. S. 22 m. Abb. (anderes Exemplar).



Ci-fut une hirondelle war das erste Auflagenobjekt von Max Ernst. Es wurde im März 1928 in der Zeitschrift 'La Révolution surréaliste' annonciert.

Materialexperimente mit Gips führten Max Ernst zu diesem Auflagenobjekt. Die 12 Gipsabgüsse von *Ci-fut une hirondelle* bemalte Max Ernst individuell von Hand, so dass sie wieder zu Unikaten wurden. Die durch den Abguß konkaver Formen entstandenen Wölbungen konturierte er partiell, versah einzelne Flügelformen mit Farbe und trug mit Kreisen Köpfe und Augen ein. Durch farbige Ergänzung deutete er die eiförmige Erhöhung unter den Schwalben als weiteren Flügel aus. An dieser Stelle spielt Max Ernst erneut mit Illusion und Wirklichkeit: der geschwungene Flügel läßt die konvexe Ovalform nach innen gewölbt erscheinen. Das Motiv des Eies steht dabei emblematisch sowohl für die Entstehung einer Welt als auch für den Sehvorgang selbst.

Das symbolische Motiv des Vogels, das im Werk von Max Ernst von Beginn an eine wichtige Rolle spielte, steht hier für die Metamorphosen der Wirklichkeit, mit welchen die Surrealisten zu einem höheren Bewußtsein vordringen wollten. Das Vexierspiel der modulierten Oberfläche, bei der sich Vorder- und Hintergrund nicht eindeutig bestimmen lassen, verdeutlicht die unterschiedlichen Möglichkeiten der Wahrnehmung und damit die Unmöglichkeit sicherer, abgeschlossener Erkenntnis. Max Ernst unterstreicht dies durch die unterschiedliche Farbgebung der einzelnen Reliefs, die so die theoretische Unendlichkeit der Variation andeuten.

Aus solchen Arbeiten entstand Ende der zwanziger Jahre die Staffeleifigur Loplop, ein Vogelwesen, das als indirekte Selbstdarstellung des Künstlers die ganze Bandbreite seiner Themen und Techniken präsentiert.

GÜNTHER FÖRG

Ohne Titel



GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Areuse, Schweiz

Ohne Titel

Acryl auf Blei auf Holz
1994
180 x 110 cm
rückseitig signiert und datiert

Provenienz
- Galerie Michael Jansen, Köln
- Privatsammlung (von obiger erworben)
- Privatsammlung, Monaco (seit 2016)

Die vorliegende Arbeit *Ohne Titel* stammt aus dem Jahr 1994 und ist ein Paradebeispiel für Günther Förgs bekannteste Werkreihe, die sogenannten 'Bleibilder', die seit Anfang der 1980er Jahre entstanden sind. *Ohne Titel* besteht aus zwei vertikalen Bahnen aus Blei, einer grauen und einer roten, die auf einen Holzträger aufgebracht sind. Die Arbeit vermittelt eine kraftvolle Materialität einerseits und eine strenge Geometrie auf der anderen Seite, zwei Konzepte, die für das Schaffen des Künstlers von grundlegender Bedeutung sind. Die einzigartige Textur von Blei, die schwer ist, von Natur aus giftig und dennoch weich und formbar, bietet eine unvergleichliche Oberfläche, auf der sich die unendlichen Möglichkeiten des Mediums offenbaren. In der vorliegenden Arbeit wird die inkonsistente Oberfläche des grauen Streifens, der glatten roten Farbschicht gegenübergestellt, wodurch

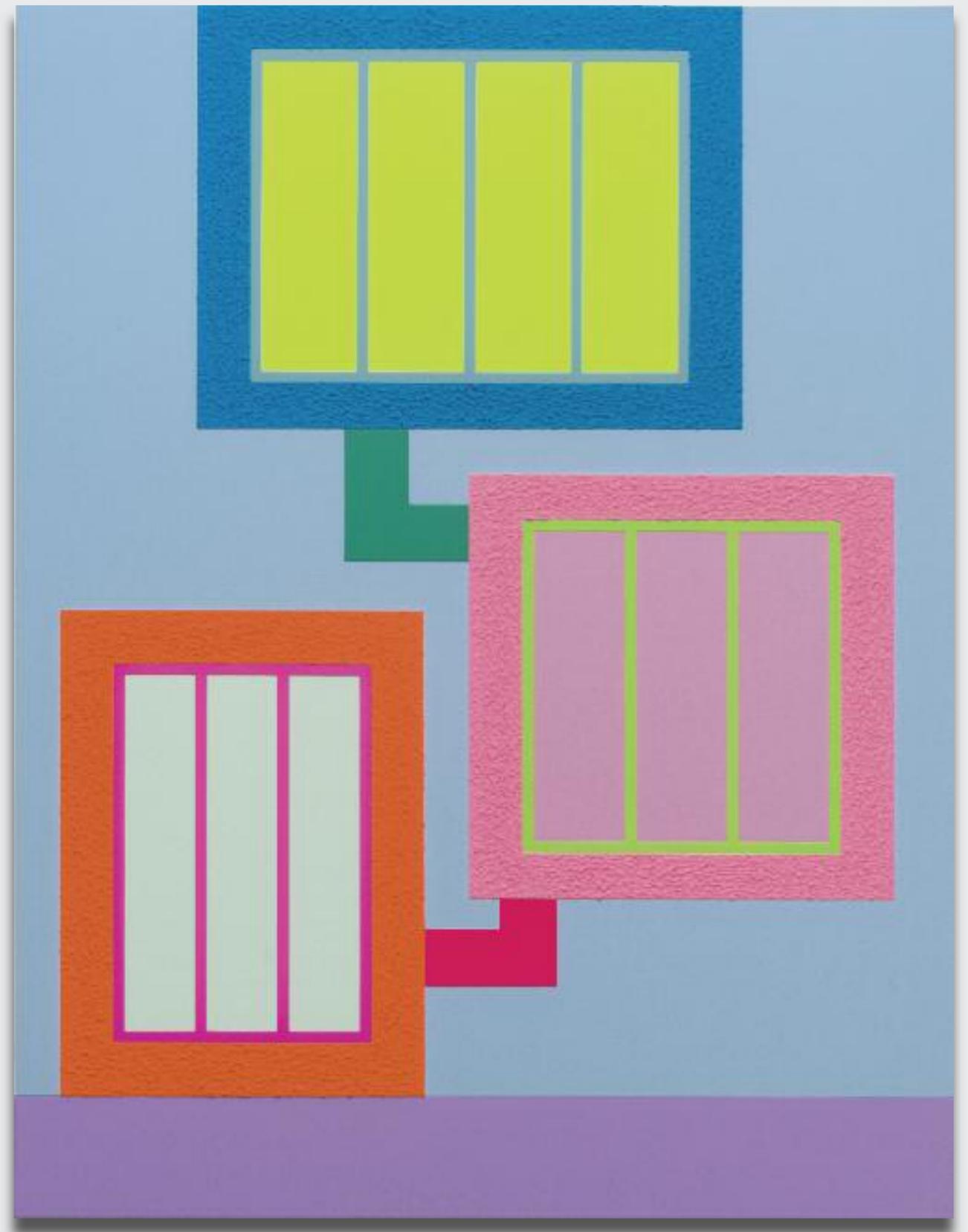
eine visuelle Spannung zwischen dem rohen Blei und dem intensiven Pinselstrich der Farbe entsteht. Förg war besonders fasziniert von den Materialeigenschaften des Bleis und seiner Fähigkeit, mit organischen chemischen Substanzen zu reagieren: „Ich mag die Eigenschaften von Blei sehr – die Oberfläche, die Schwere. Einige der Bilder wurden vollständig gemalt, und man sieht das Blei nur an Rändern, dies gibt dem Gemälde ein sehr schweres Gefühl – es gibt der Farbe eine andere Dichte und ein anderes Gewicht. In anderen Arbeiten hingegen bleibt der Untergrund ausdrücklich sichtbar. Ich reagiere gerne auf Dinge, die normale Leinwand muss man oft erst stark bearbeiten, etwas schaffen, gegen das man reagieren kann. Mit einem Metall hat man bereits etwas auf das man reagieren kann – seine Kratzer und Schrammen.“



PETER HALLEY

The Trap

54



PETER HALLEY

New York 1953 – lebt in New York

The Trap

Acryl, fluoreszierendes Acryl und Roll-A-Tex auf Leinwand
2019
204 x 158 x 10 cm
rückseitig signiert und datiert

Provenienz
- Atelier des Künstlers

Mit seinen diagrammartigen Darstellungen geometrisch verfremdeter 'cells' und 'prisons' in starken Farben und Kontrasten wie in *White Cell with Conduit* erlangte Peter Halley Mitte der 1980er Jahre erste große Bekanntheit.

Unverwechselbar in ihrer formalen Erscheinung, wurden Halleys Werke dennoch zunächst in einen Zusammenhang des Konstruktivismus, der Farbfeldmalerei und von NeoGeo gestellt. Dies ist ebenso richtig wie falsch zugleich, denn Peter Halleys künstlerischer Ansatz, den er zugleich auch in theoretischen Schriften begleitet, war von Anfang an eine deutliche und intelligente Kritik an der Tradition der geometrischen und konstruktivistischen Malerei, in die er zunächst gestellt wurde.

Halley erforscht in seinem Werk geometrische Muster, Farben und Oberflächenstrukturen sowie deren Organisation und stellt so eine Untersuchung der Strukturen moderner technologischer Ordnungen von Kommunikationssystemen, Architekturen, Versorgungsinfrastrukturen bis hin zu den digitalen Schaltplänen computergesteuerter Prozesse und dergleichen an. Die Vorherrschaft technisch, später digital bestimmter Layouts in Rahmen und Schichten ist in allen seinen Arbeiten sichtbar.

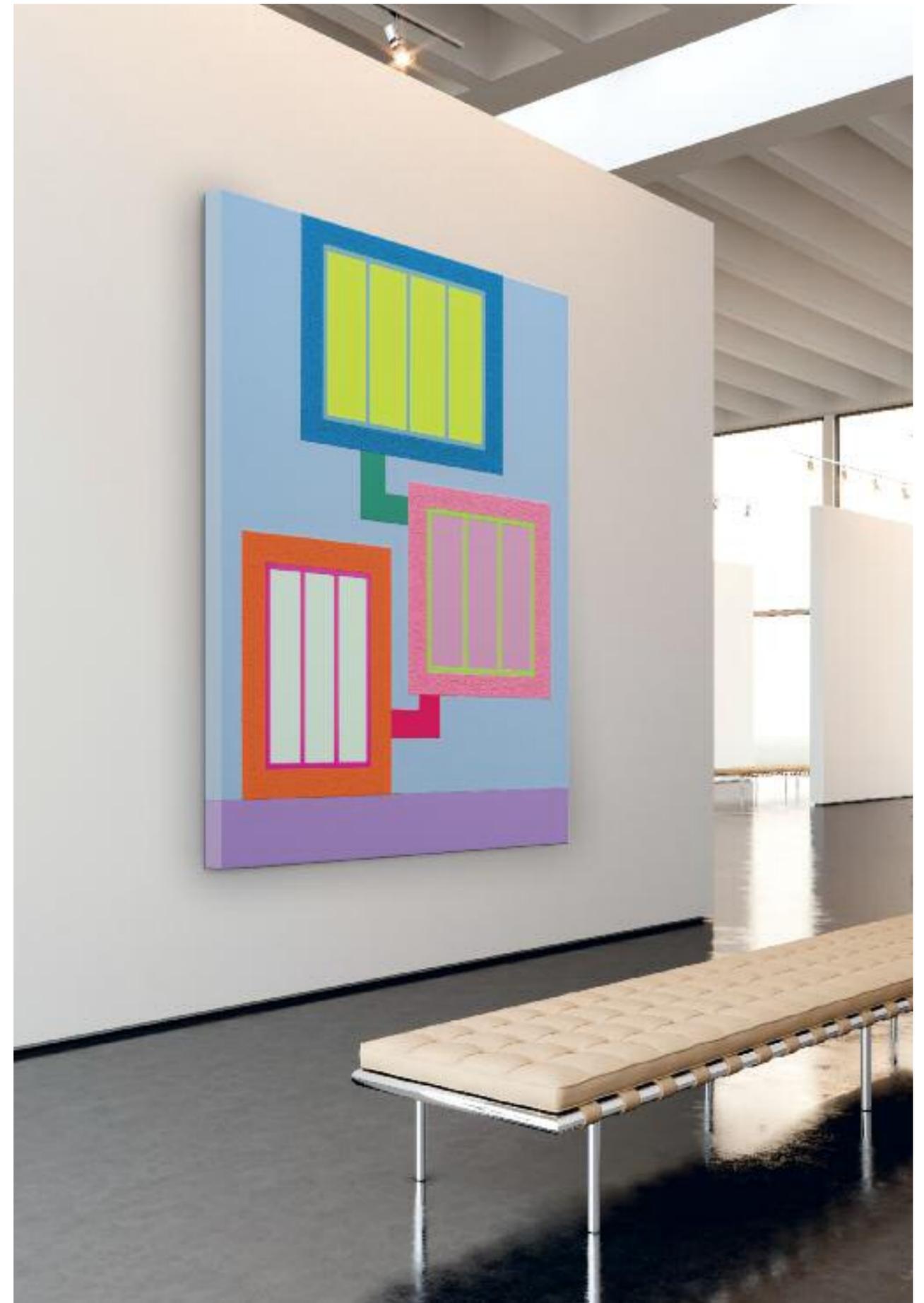
Die Elemente von Peter Halleys Ikonographie waren ebenso wie seine Prinzipien der Farbkomposition schon in seinen frühen Werken formuliert. Die Bildelemente, auf den ersten Blick nichts weiter als geometrische Formen und Farbflächen, sind im wesentlichen die Zelle ('cell') – rechteckige, scharfkantig abgegrenzte Farbflächen –, die Leitung ('conduit') – rechtwinklig verlaufende schmale Farbstreifen, die die anderen Elemente verbinden oder, wie hier, unter oder neben ihnen vorbeilaufen –, und die Gefängnisse ("prisons") – rechtwinklige Farbflächen, die durch vertikale Streifen wie durch ein Gitter gegliedert sind. Es sind Grundelemente eines Schaltplans des

modernen Lebens und seiner schematischen Verhältnisse, in die die Individuen eingebunden, ja – denn es handelt sich um 'prisons' und 'cells' – gefangen sind.

Zu diesen ikonographischen Elementen kommen die spezifischen Farbkombinationen Halleys, der industrielle Fluoreszenzfarben ('Day Glo') aus der Werbebranche oder vorgefertigte reliefhafte 'Roll-A-Tex'-Farben verwendet, die in massenhaft errichteten Gebrauchsimmobilien eine pflegeleichte, rauhfaserartige Oberfläche simulieren. Beides sind für Halley die typischen Oberflächen der standardisierten Welt.

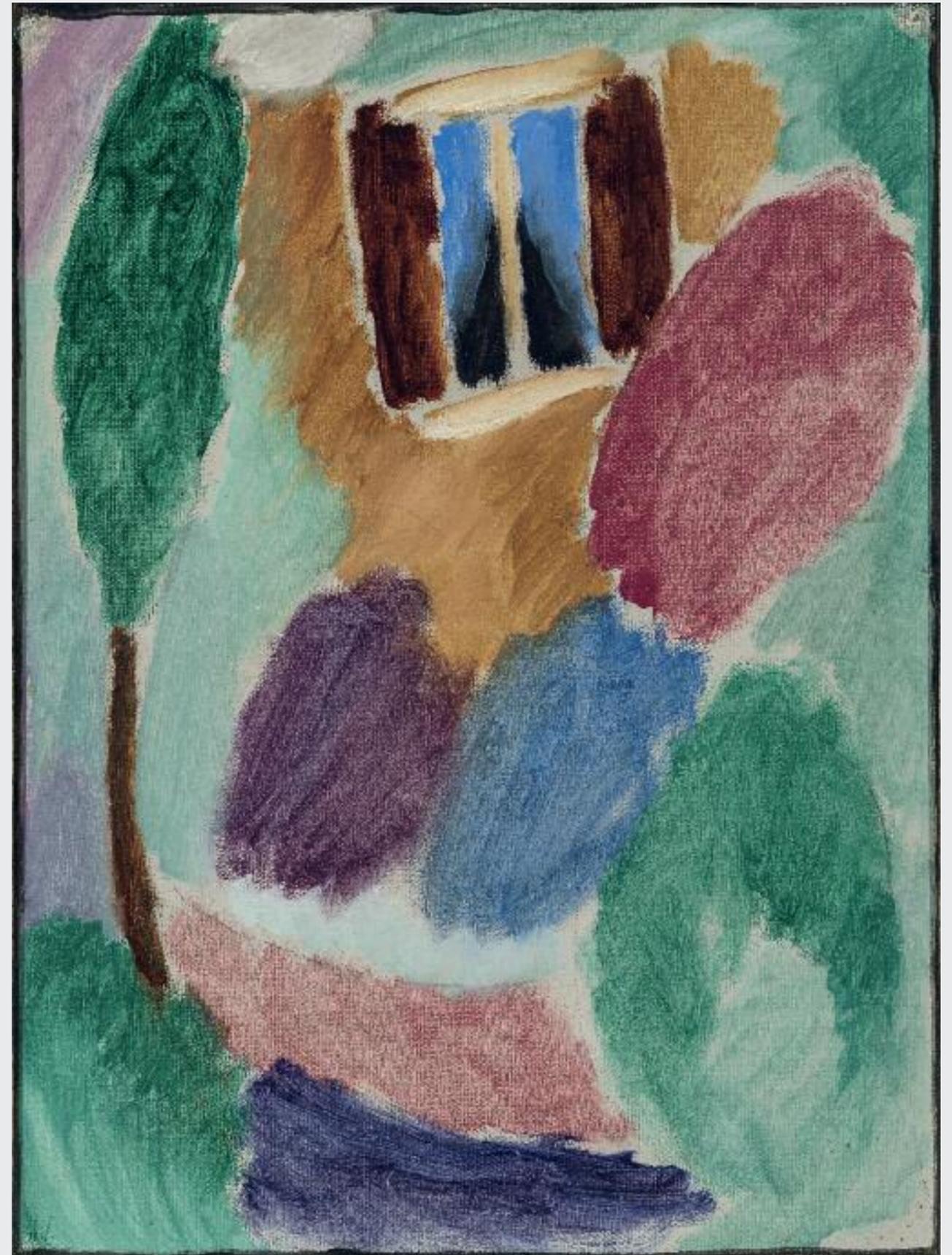
Dieser Kontrast zwischen der Kälte der Mathematik, der Geometrie und der Wärme der Farbe, der sinnlichen Wahrnehmung führt ins Zentrum von Halleys künstlerischer Kritik an den Beschränkungen durch die systematische Vermessung und Einteilung der Welt. Er verhandelt damit zugleich eine der ältesten ästhetischen Theorien, nach der das Schönheitsempfinden von Proportionen gesteuert wird. Damit einher geht auch Halleys Kritik an abstrakter und konstruktivistischer Kunst, die er als Propaganda der Geometrisierung der Welt aufgrund ihrer Behauptung einer höheren mathematischen Ordnung, eines Sublimen und Erhabenen entlarvt – sie ist nichts anderes als die Installation einer willkürlichen Machtstruktur. Dem setzt Halley seine brillanten geometrischen Kompositionen entgegen, die er auf spektakuläre Weise von der Ungegenständlichkeit löst und sie unmittelbar mit der Wirklichkeit der Lebenswelt verbindet.

Durch die Anschaulichkeit dieser ebenso einfachen wie machtvollen Struktur wird das geometrische Raster, das unser Leben bestimmt – von den Versorgungs- und Kommunikationsnetzen über die wabenartige Organisation von Gebäuden und Städten bis hin zu technologischen Mikronetzwerken jeder Art – aufgebrochen und für eine andere, individuelle Gestaltung freigegeben.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Variation Atelierfenster



ALEXEJ VON JAWLENSKY
Torschok, Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

Variation Atelierfenster

Öl auf Karton
ca. 1915
38 x 28,8 cm
monogrammiert unten links

Jawlensky 703

Provenienz

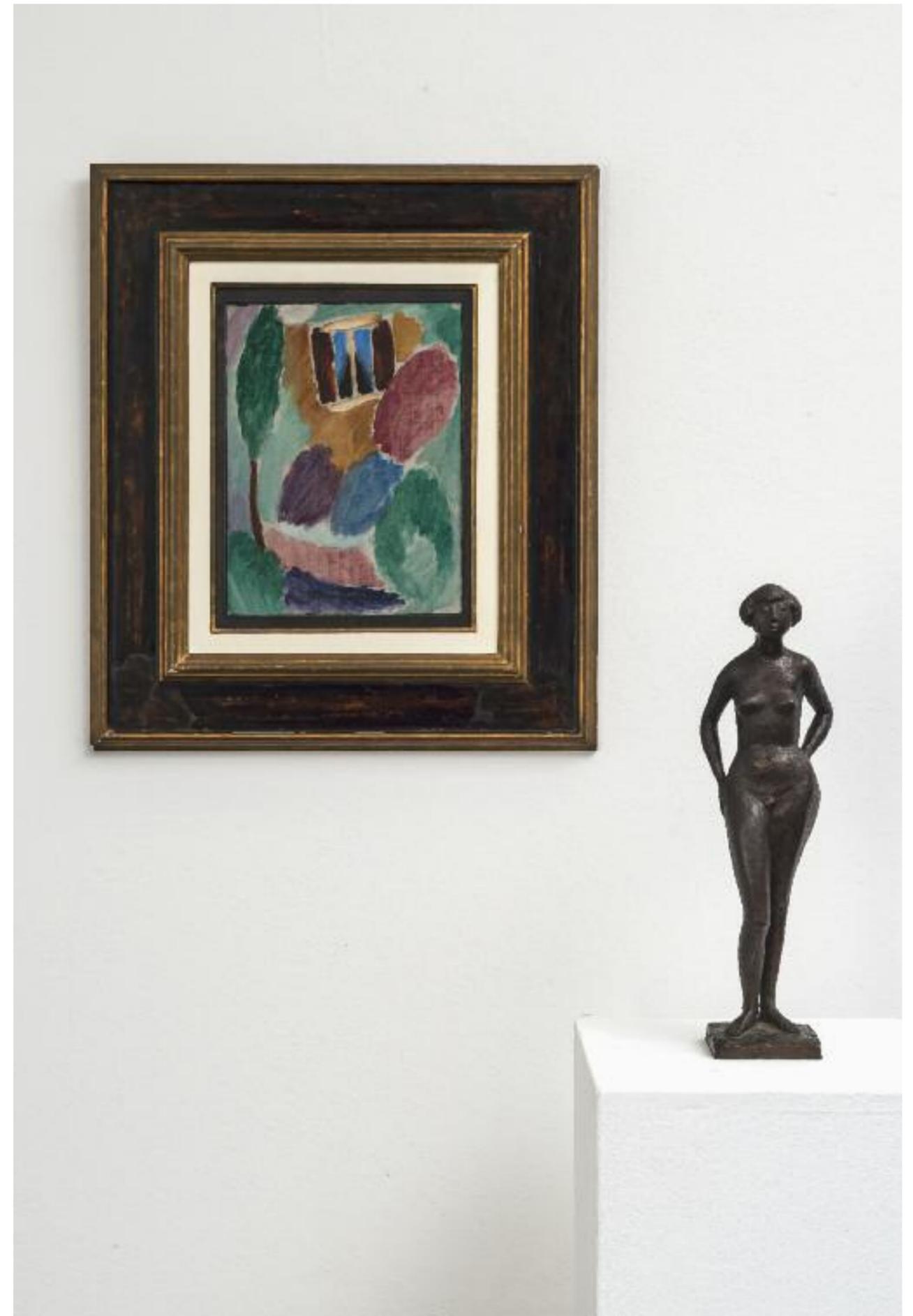
- Nachlass des Künstlers
- Mela Escherich, Wiesbaden
- Frankfurter Kunstkabinett, Frankfurt
- Dr. und Mrs. Max Stern, New York (1960 von obigem erworben)
- Privatsammlung, New York (1977 von obigem erworben)
- Privatsammlung (2001 von obiger erworben)
- Privatsammlung, Österreich (seit 2010)

Ausstellungen

- Neues Museum, Wiesbaden 1954. Alexej von Jawlensky. Nr. 47.
- Stedelijk Museum, Amsterdam 1958. Der renaissance der XX eeuw. Nr. 36.
- Leonard Hutton Galleries, New York 1963. Der Blaue Reiter. Nr. 77a.
- Galerie St. Etienne, New York 1986. Expressionist Painters. Nr. 11.
- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf 1986. Nr. 11 m. Farbabb.

Literatur

- Weiler, Clemens. Alexej von Jawlensky, Der Maler und Mensch. Wiesbaden 1955. Nr. 28 m. Abb.
- Weiler, Clemens. Alexej von Jawlensky. Köln 1959. S. 268, Nr. 579.
- Jawlensky, M.; Pieroni-Jawlensky, L.; Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. Vol. II, 1914-1933. London 1992. Addenda to Volume One, Nr. 703, S. 85 m. Abb.



Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs zwang Jawlensky als russischen Staatsbürger, mit seiner Familie Deutschland innerhalb von 48 Stunden zu verlassen und in die Schweiz zu emigrieren.

Jawlensky musste all sein Hab und Gut zurücklassen und fand sich künstlerisch und menschlich isoliert in dem kleinen Schweizer Dorf St-Prex am Genfer See wieder. Seine luxuriöse Schwabinger Behausung mit Atelier, musste er durch eine kleine Wohnung ohne Atelier ersetzen. Diese tiefgreifende Erfahrung und der Schock des Krieges mit all seinen Auswirkungen, versetzten Jawlensky zunächst in einen Zustand künstlerischer Lähmung. Der einzige Ort in der Wohnung, wo er überhaupt malen konnte, war vor dem Fenster des 7m² kleinen Schlafzimmers. Erst langsam begann er, seine Arbeit wiederaufzunehmen, was sich zunächst in einem malerischen Erkunden der landschaftlichen Umgebung niederschlug. Dieser Blick aus dem Fenster wird für ihn zum Dreh- und Angelpunkt seiner Malerei: ein geschwungener Weg, eine Kastanie, drei Tannen, ein Wohnhaus mit einer Kugelakazie im Vorgarten und in der Ferne die Berge und der See.

In den Jahren 1914 bis 1917 beschäftigt sich Jawlensky fast ausschließlich mit diesem Motiv, und beginnt seine von ihm so benannten 'Variationen über ein landschaftliches Thema'.

So wie Kandinsky in seinen Kompositionen und Improvisationen übernimmt auch Jawlensky einen Begriff aus

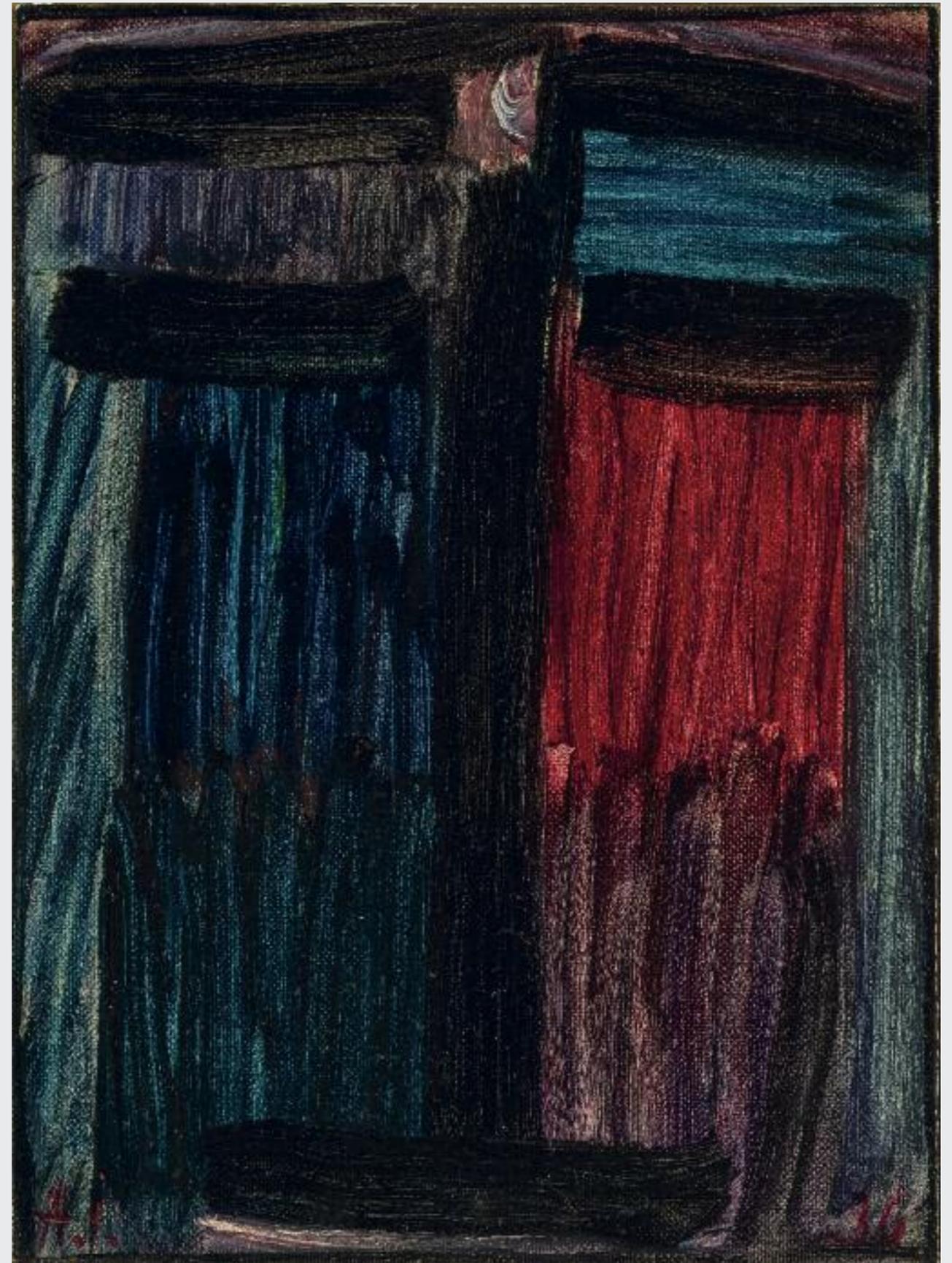
der Musik. Schönberg, Webern und Berg, die Vertreter der sogenannten Neuen Wiener Schule, die auch im regen Austausch mit dem Blauen Reiter standen, insbesondere mit Kandinsky, traten ab Beginn des 20. Jahrhunderts für eine radikale Neuerung der Musik ein, sahen sich aber dennoch in der Tradition der Wiener Klassik. Nicht die Abkehr von dieser Tradition, sondern die Weiterentwicklung von Themen und Motiven in der Variationsform entsprachen ihren Ideen von einer zeitgemäßen Musikform. Auch Jawlensky war nicht an der Abkehr traditioneller Motive interessiert, sondern an ihrer Übertragung in einen zeitgenössischen Kontext, was sich bei ihm folgerichtig in den 'Variationen' niederschlug.

Das Landschaftsmotiv verselbständigt sich, aus der sichtbaren Wirklichkeit wird zunehmend ein abstrakter Formenkanon: Kegel, Oval, Kreise, Linien, Flächen, Punkte. Die Stimmungen der Natur, die Wetterverhältnisse und seine Seelenzustände bestimmen die verwendeten Farben und die Ausprägungen der Formen, die keinerlei Umrißlinien mehr aufweisen.

Einige Phantasieköpfe entstehen dennoch in den Jahren 1915 und 1916, denen man den Einfluß der Variationen aber deutlich ansieht. Auch als sich Jawlensky schon auf andere Motive konzentriert hatte und nachdem er St-Prex schon verlassen hatte, malte er noch bis 1921 Variationen, nun aus der Erinnerung heraus, gänzlich losgelöst vom landschaftlichen Vorbild.



ALEXEJ VON JAWLENSKY
Große Meditation: Bevor es Nacht wird



ALEXEJ VON JAWLENSKY
Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

Große Meditation: Bevor es Nacht wird

Öl auf leinenstrukturiertem Papier auf Karton
1936

25 x 18 cm

monogrammiert unten links, datiert unten rechts

auf dem Rückseitenschutz bezeichnet von Clemens Weiler: 'A. Jawlensky, Gr. Konstr. Kopf, Wiesbaden, Bevor es Nacht wird 5/1936 Nr. 52'

Jawlensky 2336

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, Mainz
- Privatsammlung, Schweiz (1970)
- Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen

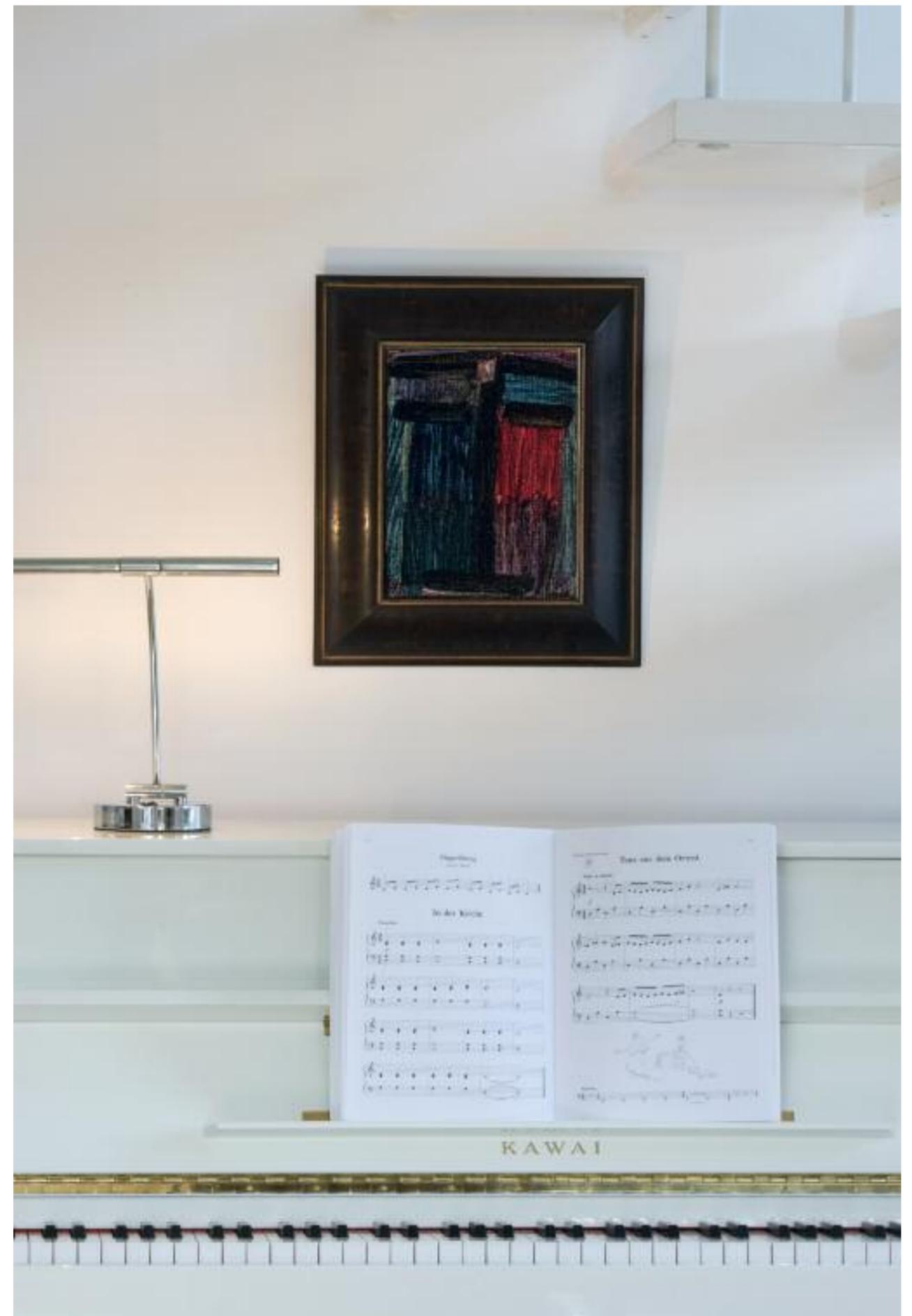
- Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen 1994. Alexej von Jawlensky, Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Nr. 70, S. 192, mit Farbabb. S. 119.

Literatur

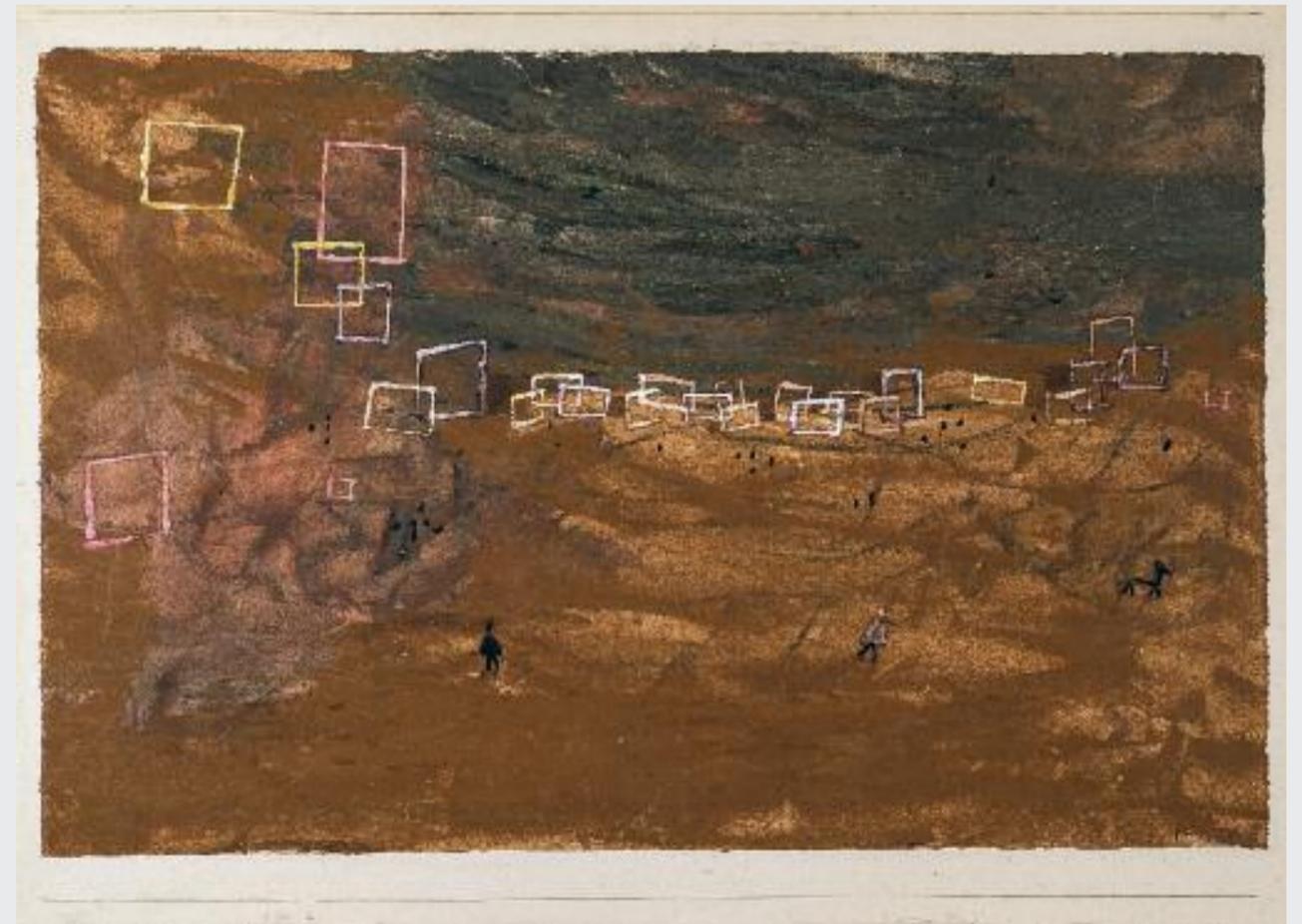
- Jawlensky, Maria; Pieroni-Jawlensky, Lucia; Jawlensky, Angelica. Alexej von Jawlensky. Catalogue raisonné of the Watercolours and Drawings 1890-1938 with Addenda to the Catalogue of the Oil Paintings. Bd. 4, München 1998. Nr. 2336, S. 441, Farbabb. S. 432.

Die zwischen 1934 und 1937 entstandenen 'Meditationen' bilden die letzte wichtige Werkgruppe Alexej von Jawlenskys. Der Künstler selbst betrachtete sie als Krönung seines Schaffens, und sie sind in der Tat nicht nur in ihrer formalen Konzentration als Inbegriff seiner lebenslangen Bemühungen als Maler herausragend, sondern auch in Bezug auf die Umstände, unter denen sie geschaffen wurden, sowie durch ihren Rückgriff auf malerische Traditionen. Auch hier beschränkte sich der Künstler auf ein streng definiertes Formenrepertoire, das er in immer neuen Farbkombinationen variierte und durch die Linien der inneren Zeichnung und die verschiedenen Farbbereiche akzentuierte. Im Vergleich zu den 'Abstrakten Köpfen'

wurden hier die Gesichtskonturen noch weiter reduziert – es gibt keine Markierungen für den Kinnbereich, Haarsträhnen oder ähnliches. Es blieben nur die minimalsten Zeichen für ein Gesicht übrig – ein Doppelkreuz für Nase, Augenpartie und Mund. Dadurch gelang es ihm, diesen Werken maximale Ausdruckskraft, Darstellungsvielfalt und Charakterunterschiede zu verleihen. Die Suche nach einer wahren oder zumindest angemessenen Darstellung des metaphysischen Geistes, der seine Vorstellung von einem transzendentalen Spiritualismus, den er selbst einfach als 'religiös' bezeichnete, untermauerte, erreichte in diesen Bildern ihren Höhepunkt.



PAUL KLEE
Wuesten-Dorf



PAUL KLEE

Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto/Locarno

Wuesten-Dorf

Aquarell und Kleistergrundierung auf Papier auf Karton

1930

30 x 46,4 cm

signiert unten rechts, datiert und bezeichnet 'VI' unten links, betitelt auf dem Original-Karton

Klee 5120

Provenienz

- Atelier des Künstlers (mindestens bis 1935)
- Alfred Flechtheim, Düsseldorf / Berlin / Paris / London (in Kommission 1930, vermutlich bis 1933)
- Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (in Kommission vermutlich 1933)
- The Mayor Gallery, London (in Kommission 1933 – mindestens 1935)
- Privatsammlung, Großbritannien
- The Mayor Gallery, London (-1958)
- Kunsthandlung Walter Feilchenfeldt, Zürich (1958-1966)
- Dr. Edlich, New York (ab 1966 – vermutl. 1972)
- Waddington Galleries Ltd., London (1972-1973)
- Walter und Jeanny Bick, Richmond Hill, Ontario (ab 1973 – mindestens 1981)
- William Pall Gallery, New York
- Privatsammlung, Japan

Ausstellungen

- Museum of Modern Art, New York 1930. Paul Klee. Nr. 62
- Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen – in Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf 1931. Paul Klee. Nr. 229 (Rest eines Etiketts).
- The Mayor Gallery, London 1934. Paul Klee Exhibition. Nr. 15 (Etikett).
- Royal Scottish Academy Galleries, Edinburgh 1935. Forty-first Annual Exhibition of the Society of Scottish Artists. Nr. 163 (Price £ 40, Property of Mayor Gallery Ltd.).
- City of Leicester Museum & Art Gallery, Leicester 1936. Contemporary Art. Nr. 117 (Lent by Mayor Gallery) (Etikett).
- The Leicester Galleries (Ernest Brown & Phillips, Ltd.), London 1941. An Exhibition of Paintings and Watercolours by Paul Klee. Nr. 24.
- Galerie Renée Ziegler, Zürich 1963. Paul Klee. Nr. 25, Abb.
- Des Moines Art Center, Des Moines 1973. Paul Klee. Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921-1931. Nr. 49, Abb. (Private Collection, Toronto, Ontario, Canada).
- National Gallery of Canada, Ottawa; Art Gallery of Ontario, Toronto 1979. A Tribute to / Hommage à Paul Klee 1879-1940. Nr. 44, Farbabb. S. 43, Abb. S. 80 (Collection particulière, Canada) (Etikett).
- Blanden Memorial Art Gallery, Fort Dodge; Miami University Art Museum, Oxford, OH 1980/1981. A Loan Exhibition of Paintings and Works of Art on Paper by Paul Klee and Lyonel Feininger. Nr. 25, Abb. (*Desolate Village*, Private Collection, Canada) (Etikett).

Literatur

- Frey, Stefan: Dokumentation über Paul Klees Reisen ans Mittelmeer, in Ausst.-Kat. Paul Klee. Reisen in den Süden. Hamm/Leipzig. 1997. S. 257
- Paul Klee – Stiftung. Paul Klee, Catalogue Raisonné, Band V, 1927-1930. Bern 2001. Nr. 5120, S. 413, mit Abb.
- Otterbeck, Christoph. Zweimal Orient – und zurück. Paul Klee in Tunesien und Ägypten, die Werke der Reisen und ihre Rezeption, in Ausst.-Kat. Auf der Suche nach dem Orient – Paul Klee. Teppich der Erinnerung, Bern 2009. S. 183, Anm. 33.



Seit Ende des 18. Jahrhunderts waren gebildete Europäer vom Orient fasziniert. Napoleons Feldzug in Ägypten 1798 wurde von Künstlern, Wissenschaftlern und Historikern begleitet, die die Wunder aufzeichneten, die sie dort sahen.

Im 19. Jahrhundert fand die Faszination für fremde Völker und Landschaften, Ornamente und Architektur Eingang in die Literatur und Kunst.

Nun begann auch das Bürgertum, in den Orient zu reisen, angeführt von Forschungsreisenden, Wissenschaftlern und Künstlern. 1912 fand Ludwig Borchardt die legendäre Büste der Nofretete nahe Amarna, und Howard Carters Entdeckung von Tutankhamuns Grab 1922 war eine Sensation und erneuerte die Faszination mit Ägypten und seinem uralten kulturellen Erbe.

Seit der Tunisreise 1914 mit August Macke und Louis Moilliet hatte Klee keine große Reise unternommen. 1928 ging sein größter Wunsch in Erfüllung: Ägypten zu sehen. Dieses Mal reiste er allein. Die Klee-Gesellschaft, 1925 gegründet von dem Kunstsammler Otto Ralfs um den Künstler mit garantierten Verkäufen seiner Werke an die Mitglieder zu unterstützen, finanzierte die Reise.

Bereits vorher hatte der Künstler über Ägypten gelesen. Die uralte ägyptische Kultur wurde als Vorbild für die Avantgarde angesehen, gleichzeitig jedoch auch als Symbol jahrtausendealter Traditionen. Seit 1915 hatte Klee ägyptische Elemente in seinem Werk verwendet, so zum Beispiel Pyramiden (in einem Aquarell betitelt '43'), oder hatte seinen Werken Titel gegeben, die sich auf Ägypten beziehen. 1921 hatte die Kunsthistorikerin und Ägyptologin Hedwig Fechtmeier dem Künstler eine neue Ausgabe ihres Buches 'Plastik der Ägypter' geschenkt. Klee interessierte sich auch sehr für die Bildsprache der Hieroglyphen und erfand seine eigene Symbolsprache.

Man weiß, dass er Photographien des Tempels von Mentuhotep gesehen hat und sie schon vor der Reise als Inspiration in mehreren Werken verwendete, unter anderem in *Fundstelle* von 1927.

Eine weitere Verbindung für Klee war, wie er dem Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein für eine Publikation

erzählte, daß er vermutete, seine Mutter Ida Frick, die in Besançon im Nordosten Frankreichs geboren war, hätte Orientalen (ägyptisch oder arabisch) unter ihren Vorfahren.

Klee trat seine Reise Mitte Dezember 1928 an und kehrte Mitte Januar 1929 zurück, dies war die Zeit, in der das Bauhaus, an dem er unterrichtete, wegen Weihnachtsferien geschlossen war.

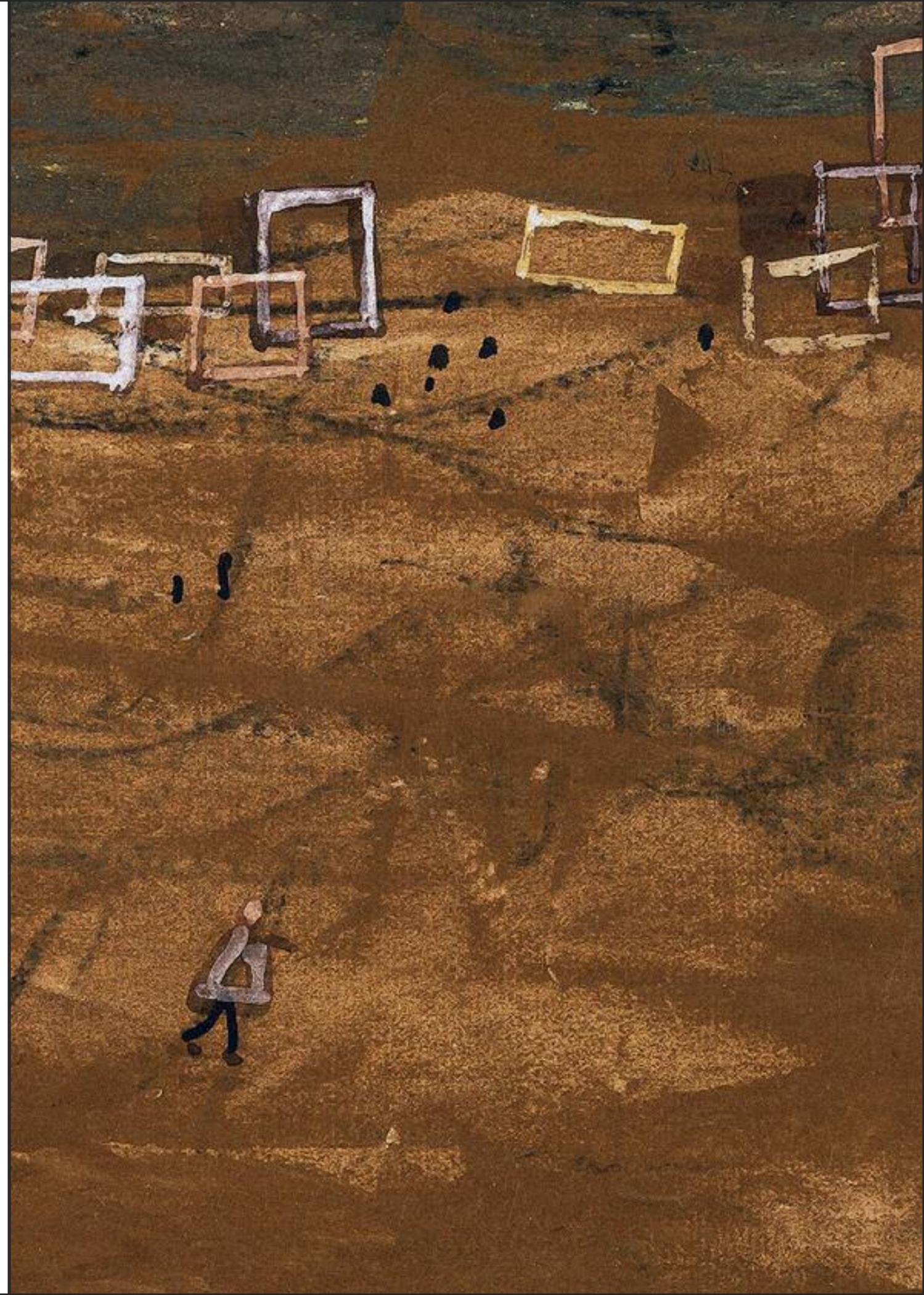
Er reiste durch das Land und besuchte Alexandria, Kairo, Luxor und Assuan. Zu Beginn war er enttäuscht und schrieb am 25. Dezember 1928 aus Kairo an seine Frau: „Im Einzelnen ist nach meiner Erinnerung eine tunesische Stadt reiner und ganz sicher sind die Moscheen von Kairuan nicht zu vergleichen (sind sehr barock hier)“, schrieb er am 25. Dezember 1928 aus Kairo an seine Frau. Doch je weiter er nach Süden kam, desto besser gefiel es ihm.

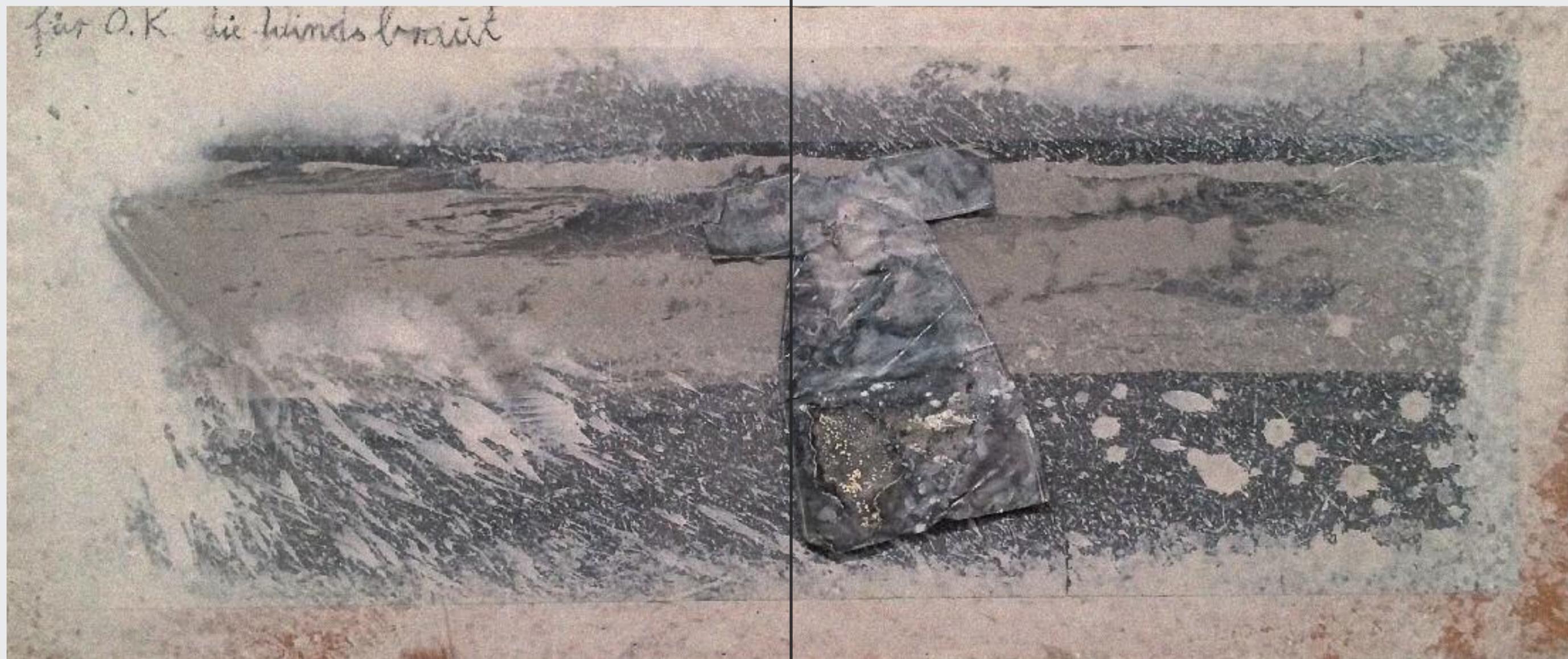
Klee reiste einfach, mit wenig Gepäck und dem Baedeker 'Ägypten und der Sudan'. Malutensilien hatte er nicht dabei, er fand, die Eindrücke sollten nicht direkt, sondern indirekt auf dem Umweg über die Seele des Künstlers, vermittelt werden. Daher machte er auf seinen Reisen nur wenige Skizzen, die Werke entstanden erst nach der Rückkehr im Atelier.

Eines dieser Werke, das er 1930 malte, ist *Wuesten-Dorf*. Die Szene wird dominiert von Ocker- und Brauntönen, die er auch im später entstandenen Werk *Ein Blick aus Ägypten* verwendete. Dunkle Wolken hängen am Himmel, dynamische Pinselstriche deuten auf einen starken Wind, vielleicht sogar einen Sandsturm.

Die Szene erinnert an die Photographie des Tempel von Mentuhotep II. Helle Rechtecke sind in die Arbeit 'eingraviert' wie Hieroglyphen in die Mauer eines Tempels. Es könnten auch Fensterrahmen sein, doch der Sturm scheint sie mit sich fortzutragen. Im Vordergrund befinden sich zwei winzige Figuren mit einem Hund. Die Menschen wirken klein im Vergleich zur majestätischen Landschaft und der alten Architektur.

Die Reise nach Ägypten hatte großen Einfluß auf Klees Werk, nicht nur in den direkt nachfolgenden Jahren, sondern bis 1940.





ANSELM KIEFER

Für O.K. die Windsbraut

ANSELM KIEFER

Donaueschingen 1945 - lebt in Frankreich

Für O.K. die Windsbraut

Öl, Emulsion, Acryl, Schellack, Kohle, Bleiobjekt auf Photographie auf Karton
2014
59 x 139 cm
betitelt oben links

Provenienz

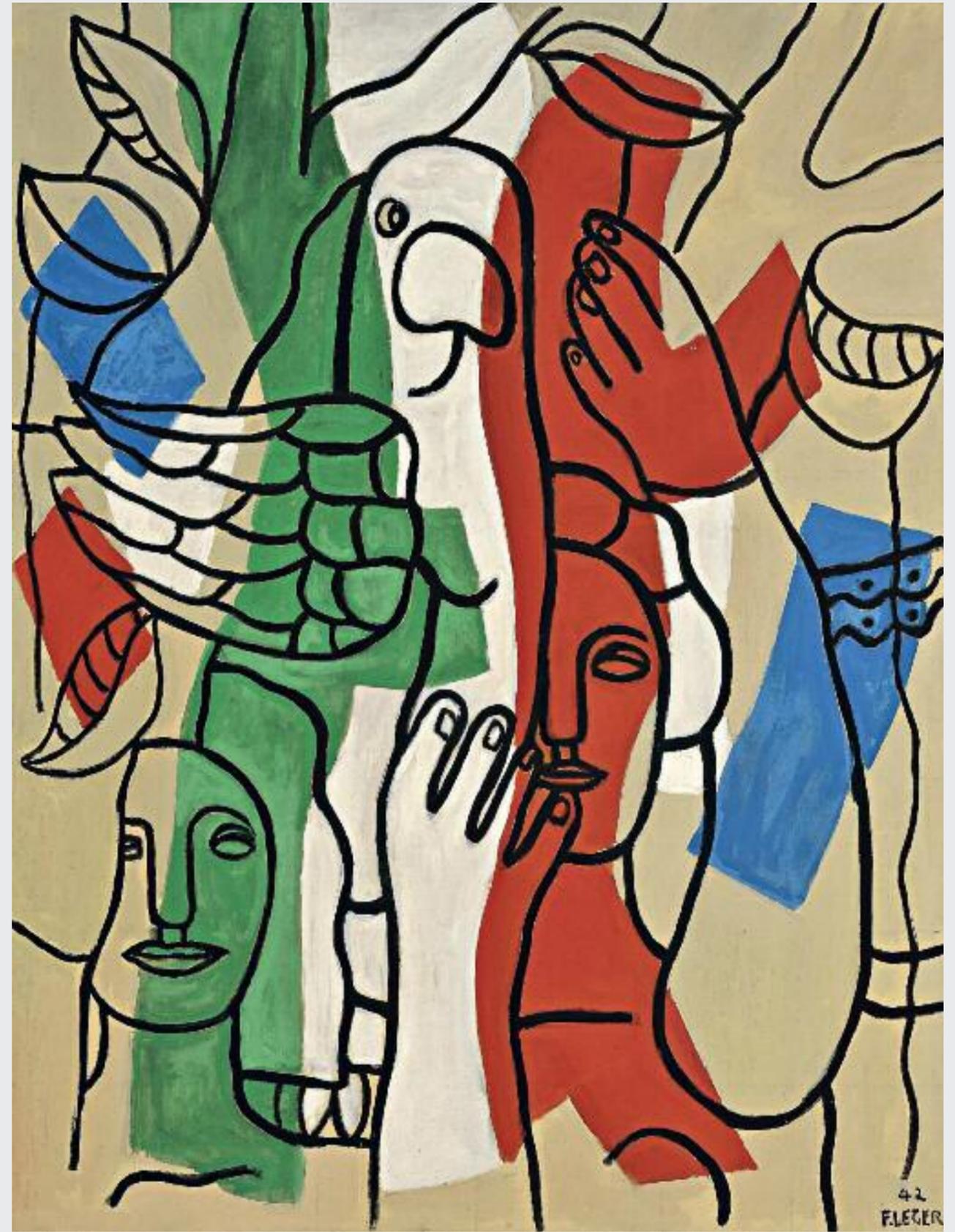
- Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
- Privatsammlung, Montreal
- Privatsammlung, USA

In seiner Arbeit *Für O.K. die Windsbraut* bezieht sich Anselm Kiefer auf das berühmteste Gemälde Oskar Kokoschkas, dessen Initialen im Werktitel darauf deutlich hinweisen. *Die Windsbraut* von 1914 porträtiert Kokoschka und seine Geliebte Alma Mahler-Werfel, die den Maler kurz zuvor verlassen hatte. So steht das im Sturm noch vereinte Paar des Gemäldes vor den durch die Persönlichkeit Alma Mahlers hervorgerufenen Veränderungen, aber das Gemälde kann zugleich als Vorahnung des heraufziehenden Weltkriegs interpretiert werden. Diese Ambivalenz führt zu Kiefers Interesse

an der Thematik: Alma Mahler verkörpert er in seinem Werk durch das bleierne Kleid oder Nachthemd im Zentrum der Darstellung, ein Symbol, das sehr häufig in Kiefers Arbeiten vorkommt und verschiedene Frauengestalten personifizieren kann. Zumeist ist es die mythische Lilith, das Urbild der starken, matriarchalischen Frau, aber es kann auch für Medea, Goethes Margarethe oder die Sulamith aus Paul Celans 'Todesfuge' stehen. Und auch in Kiefers *Windsbraut*-Paraphrase erscheint die Hauptfigur als Metapher für die schicksalhafte Macht des Weiblichen.



FERNAND LÉGER
Les deux femmes à l'oiseau



FERNAND LÉGER

Argentan 1881 – 1955 Gif-sur-Yvette

Les deux femmes à l'oiseau

Öl auf Leinwand

1942

116 x 89 cm

signiert und datiert unten rechts

verso signiert, datiert und betitelt

Bauquier 1088

Provenienz

- Atelier des Künstlers, Nr. 149
- Galerie Louise Leiris, Paris (Inv.Nr. 06775, ca. 1952 beim Künstler erworben)
- Sammlung Arthur Lenars
- Galerie Beyeler, Basel
- Sammlung Jan Osterlöv, Stockholm
- Michelle Rosenfeld Gallery, New York
- Privatsammlung, New York (um 1992 erworben)

Ausstellungen

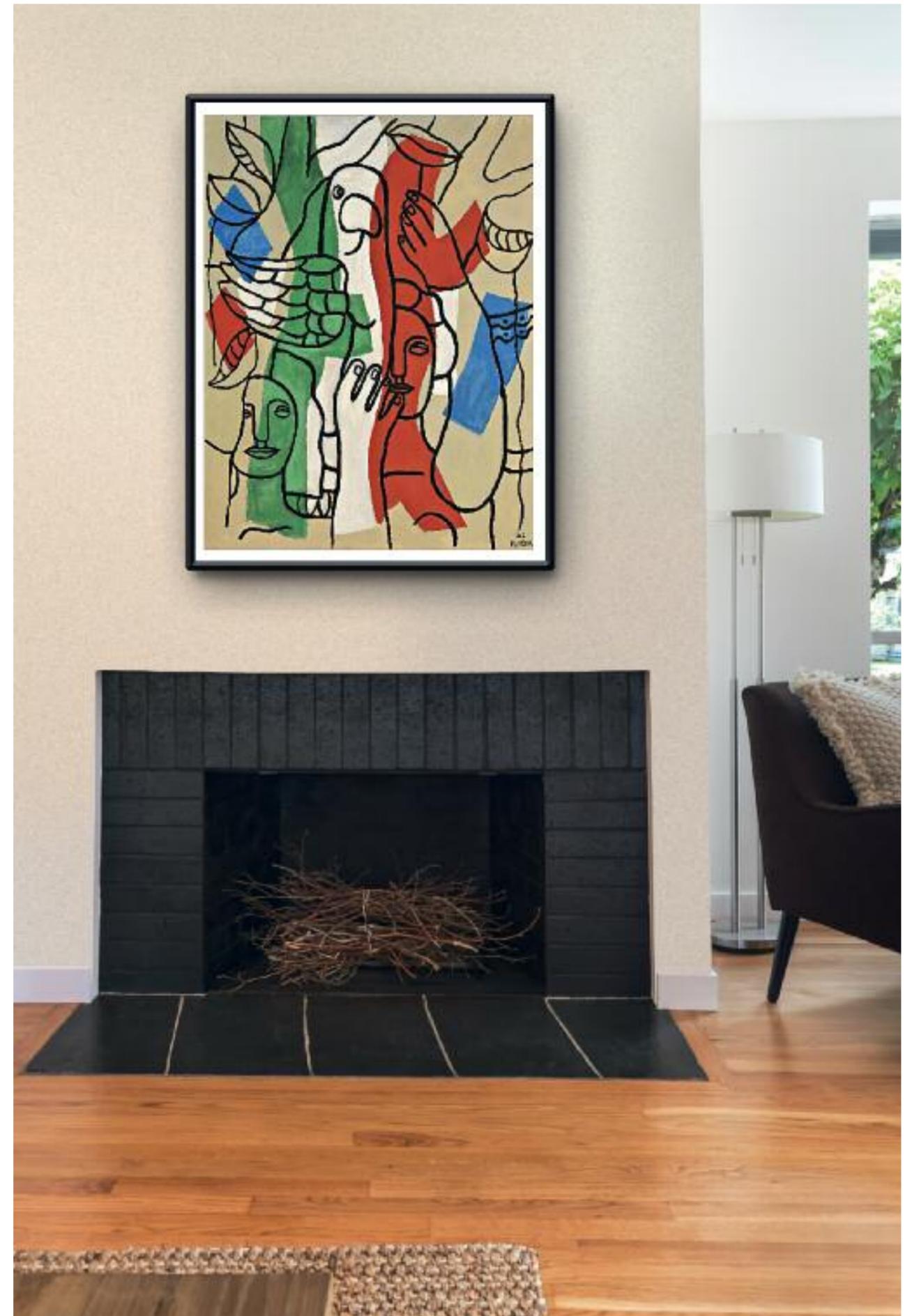
- Kunsthalle, Bern 1952. Fernand Léger. Nr. 75 (rückseitig Etikett).
- Marlborough Fine Art Ltd, London 1954-1955. Fernand Léger, paintings, drawings, lithographs, ceramics. Nr. 19.
- Museu de Arte Moderna, Sao Paulo 1955. III Biennale. Léger Outubro. Nr. 8 (rücks. Etikett).
- Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro 1955. Léger. (rückseitig Etikett).
- Musée des arts décoratifs, Paris; Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1956. Fernand Léger. Nr. 105, Abb. S. 281.
- Charlottenborg, Kopenhagen 1959. Fernand Léger, malerier, tegninger og grafik. Nr. 32, Abb. S. 19.
- Michelle Rosenfeld Gallery, New York 1962. Modern Masters.
- Moderna Museet, Stockholm 1964. Fernand Léger 1881-1955. Abb. Nr. 66.
- Kunsthalle, Köln 1978. Fernand Léger. Das Figürliche Werk. Nr. 26.
- Galerie Thomas, München 2012. Highlights. S.78 mit Farbabb.

Literatur

- Schmalenbach, Werner. Fernand Léger. New York 1976. Tafel 36, S. 142, Farbabb. S. 143.
- Schmalenbach, Werner. Léger. Köln und Paris 1977. Tafel. 35, S. 142, Farbabb. S. 143.
- Abrams, Harry. 1985. Fernand Léger. Tafel 31, S. 109.
- Bauquier, Georges. Fernand Léger. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1938-1943. Paris 1998. Nr. 1088, S. 174, Farbabb. S. 175.

1912 reisten Walter Pach, Arthur B. Davies und Walt Kuhn durch Europa und besuchten viele Künstler, um außergewöhnliche Werke zu finden, die sie im Februar 1913 in der Armory Show zeigen wollten. Unter anderem wählten sie in Paris Werke der drei Freunde Brancusi, Duchamp und Léger aus. Dies war Légers Debüt in den USA.

Während der 1930er Jahre reiste Léger dreimal in die USA. Er kannte bereits viele amerikanische Künstler, die Paris besucht oder dort gelebt hatten. Er blieb jeweils mehrere Monate und reiste viel herum, häufig in Verbindung mit Ausstellungen. Es gab kaum einen europäischen Künstler, der Amerika so kannte wie er.



1931 reiste er zum ersten Mal nach New York. Der Anlaß der zweiten Reise 1935 war eine Ausstellung seiner Werke im Museum of Modern Art in New York City, die nach Chicago und Milwaukee weiterreiste. 1938 war er sechs Monate lang in New York City und schuf Wandgemälde in der Wohnung von Nelson Rockefeller jr.

Daher fühlte er sich, als er im November 1940, als einer der ersten französischen Künstler, nach der Invasion der Deutschen und der Kapitulation Frankreichs in New York ankam, nicht so fremd wie viele andere Flüchtlinge.

Er hatte Ausstellungen und hielt Vorträge im ganzen Land und wurde eingeladen, während des Sommersemesters 1941 am Mills College in Oakland, Kalifornien zu unterrichten. Léger fuhr mit dem Zug durch Amerika und war tief beeindruckt von der menschenleeren Weite der grandiosen Landschaft. Da er im Mills College nur ein kleines Zimmer hatte, zeichnete er alles, was ihn inspirierte, in einen Skizzenblock und übertrug es später auf die Leinwand.

Bereits in den späten 1930er Jahren hatte Léger die Bedeutung der Malerei im Verhältnis zum Objekt erkannt: „Wir müssen das Objekt in der Malerei beherrschen. Die Malerei muß im Vordergrund stehen, nicht das Dargestellte ... wenn wir das Objekt in den Vordergrund stellen und die Malerei vernachlässigen, ist das Resultat eine schlechte Illustration, kein Gemälde; es wird eine Geschichte sein, kein Gemälde; es wird Literatur sein, keine Malerei. Die Malerei darf man nicht vernachlässigen, erst kommt die Malerei, dann das Objekt.“

1950 schrieb er: „Das plastische Leben, das Bild, besteht aus harmonischen Beziehungen zwischen Räumen, Linien und Farben. Dies sind die drei Kräfte, die ein Kunstwerk beherrschen müssen.

Wenn man diese drei grundlegenden Elemente harmonisch zusammenfügt, stellt man oft fest, dass es besser ist und das Werk bereichert, wenn Objekte, Elemente der Realität, in die Komposition mit einbezogen werden. Aber sie müssen sich den oben genannten drei essentiellen Elementen unterordnen.“

Légers Werk kann in sechs Schaffensperioden unterteilt werden: Von 1905 bis 1907 war er auf der Suche nach einem eigenen Stil; von 1918 bis 1924 malte er in einem sehr persönlichen kubistischen Stil; von 1925 bis 1931 schuf er seine originellen Kompositionen, in denen er Formen und Farben kontrastierte; 1931 bis 1940 markiert die Rückkehr zum Gegenständlichen; seine amerikanische Phase dauerte von 1941 bis 1945

und von 1946 bis 1955 war er wieder in Frankreich und erhielt zahlreiche wichtige Aufträge.

In den 1940er Jahren änderte er seinen Stil: Er setzte die Farben nicht mehr individuell in die Objekte, sondern trug unregelmäßige Formen oder Blöcke von Farbe auf und zeichnete dann die Objekte mit dicken schwarzen Konturen darüber.

Zu dieser Technik wurde er in New York inspiriert: „Die Zeichnung muß von der Farbe getrennt werden. Dies ist nicht nur eine Illusion. Ich habe es gesehen. Als ich 1942 in New York war, war ich von den Lichtern des Broadway beeindruckt, die auf die Straße fielen. Du stehst da und unterhältst dich mit jemandem und plötzlich wird er blau. Dann geht die Farbe weg, eine andere kommt, er ist gelb. Auch diese Farbe geht. Andere kommen, er ist rot, dann grün. Ich hob den Blick und sah die Gebäude an. Sie waren durch farbige Bänder gespalten. Diese Farbe der Leuchtreklamen ist frei, sie ist räumlich. Ich wollte das gleiche in meinen Bildern machen.“

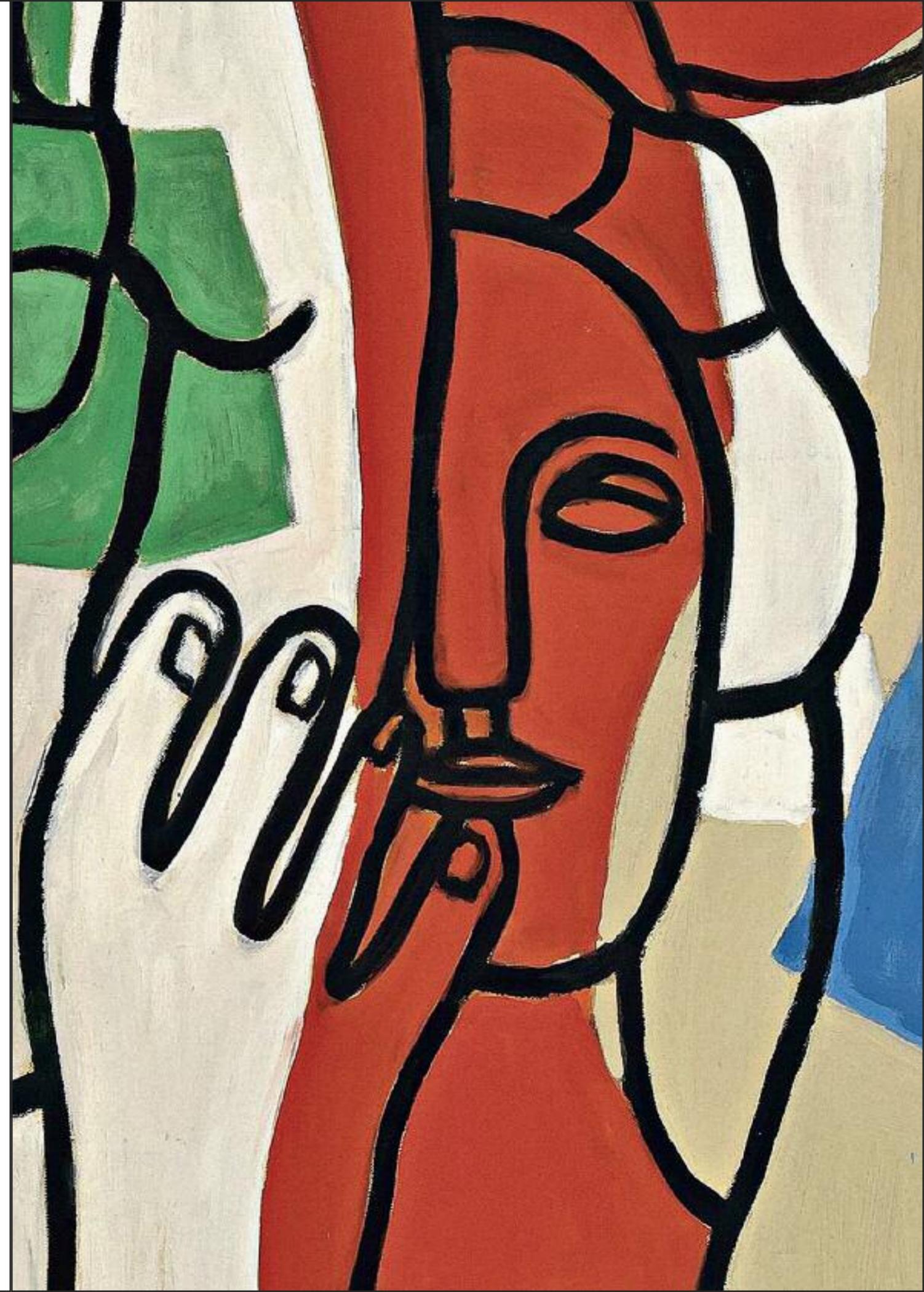
In den vielfigurigen Kompositionen, die in dieser, seiner späten Schaffenszeit beginnen, schildert Léger eine Welt der Ausgelassenheit und Freude. Der strenge Stil der Gemälde der 1930er Jahre, in denen er Maschinenteile und die Welt der Arbeiter malte, wird durch eine Fröhlichkeit ersetzt, die durch seine wahrhaftige Handhabung des Mediums in Zaum gehalten wird.

Großzügig verteilt er Figuren und unterschiedliche Objekte. Doch es genügt ihm nicht mehr, sie nur darzustellen, er erzählt Geschichten über sie. Einfache Geschichten, die man auf den ersten Blick versteht, mit klaren Linien und kräftigen Farben dargestellt.

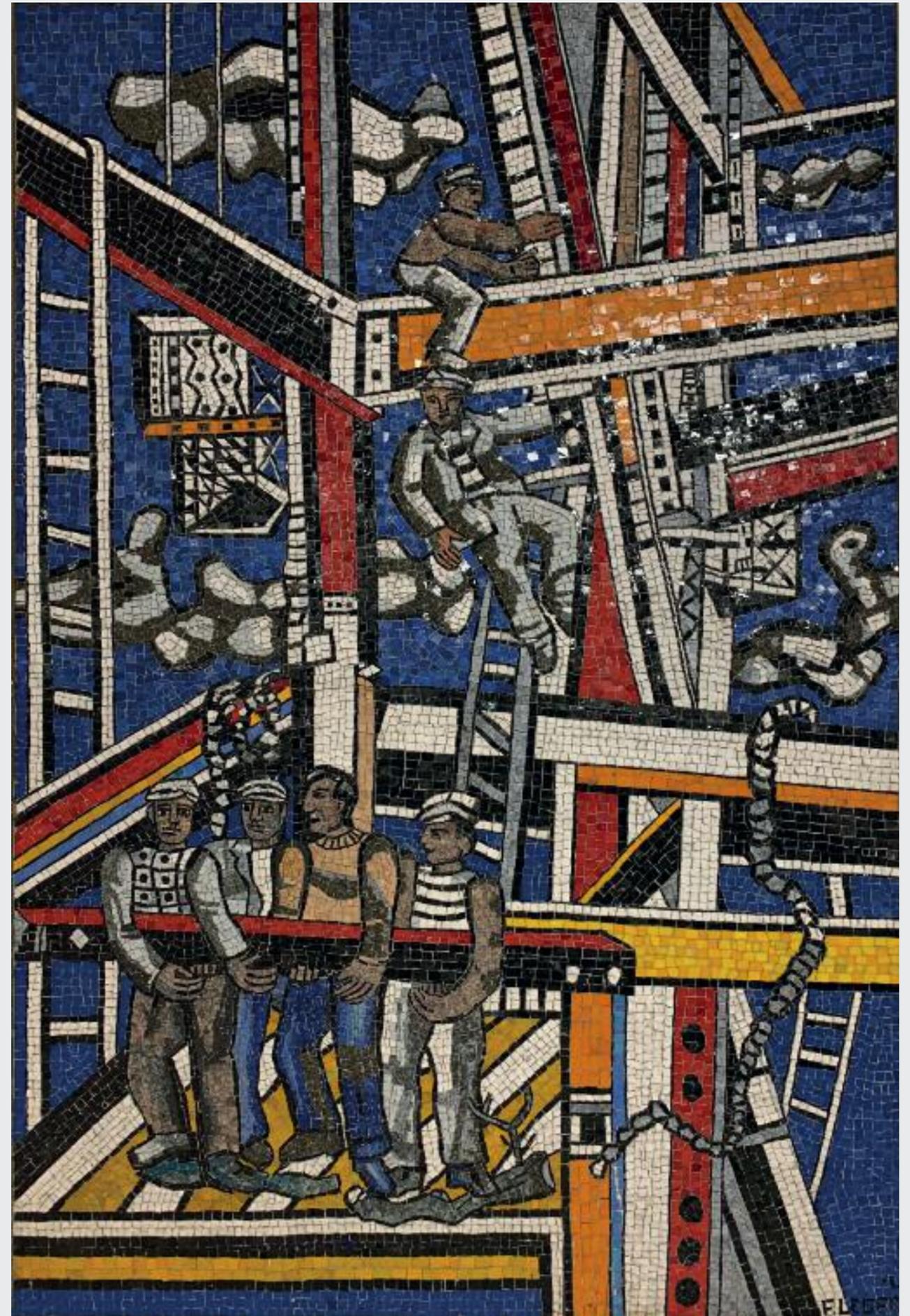
Die Naivität der Gemälde stellt das Resultat einer lebenslangen Bemühung um Einfachheit dar, eine Naivität, die vollendete künstlerische Reife mit dem Geist der monumentalen Kunst vereint.

Seiner Meinung nach gehörten die ikonographischen Elemente Frauen, Vögel und Blumen zusammen. Es waren Elemente des arkadischen Themas.

Im Gemälde *Les deux femmes à l'oiseau*, das er 1942 in den USA malte, kombiniert Léger die *Les deux soeurs*, die er seit den späten 1920er Jahren in vielen Variationen und mit wechselnden Attributen gemalt hat, mit einem Papagei, den er vielleicht in Kalifornien gesehen hat. Es ist ein typisches Beispiel seines reifen, fröhlichen, erzählerischen Stils.



NACH FERNAND LÉGER
Les Constructeurs (état définitif)



NACH FERNAND LÉGER
1881 – 1955
Les Constructeurs (état définitif)

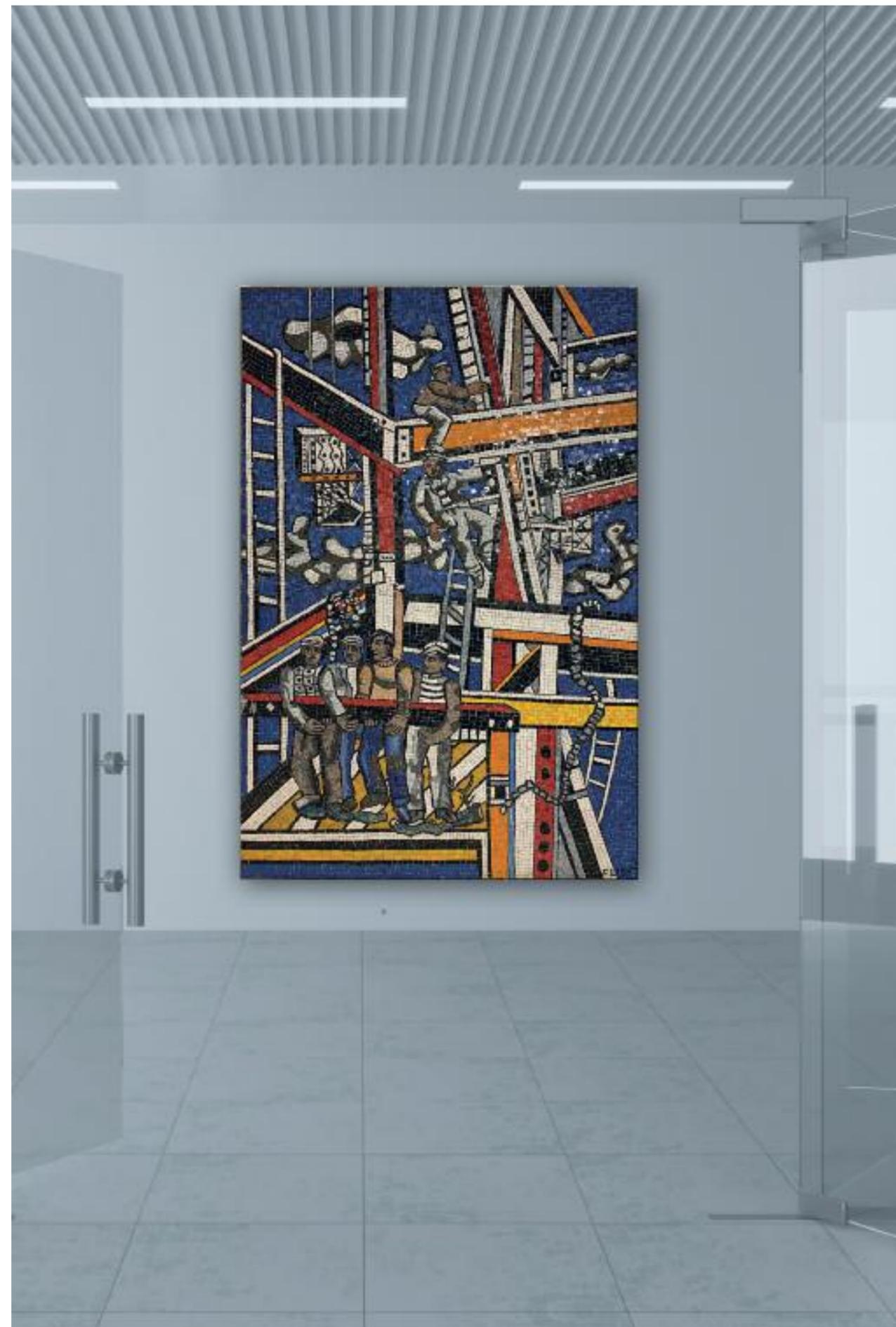
Mosaik
1950/ 1993
297 x 197 cm
mit Signatur und nummeriert '1/1' unten rechts
Unikat

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.“



MARKUS LÜPERTZ

Laubdach



MARKUS LÜPERTZ

Liberec/Böhmen 1941 – lebt in Düsseldorf

Laubdach

Acryl auf Leinwand
1970
201,5 x 295 cm
signiert 'Markus' unten links

Provenienz
- Galerie Rudolf Springer, Berlin
- Privatsammlung, Süddeutschland (1970 bei obigem erworben)

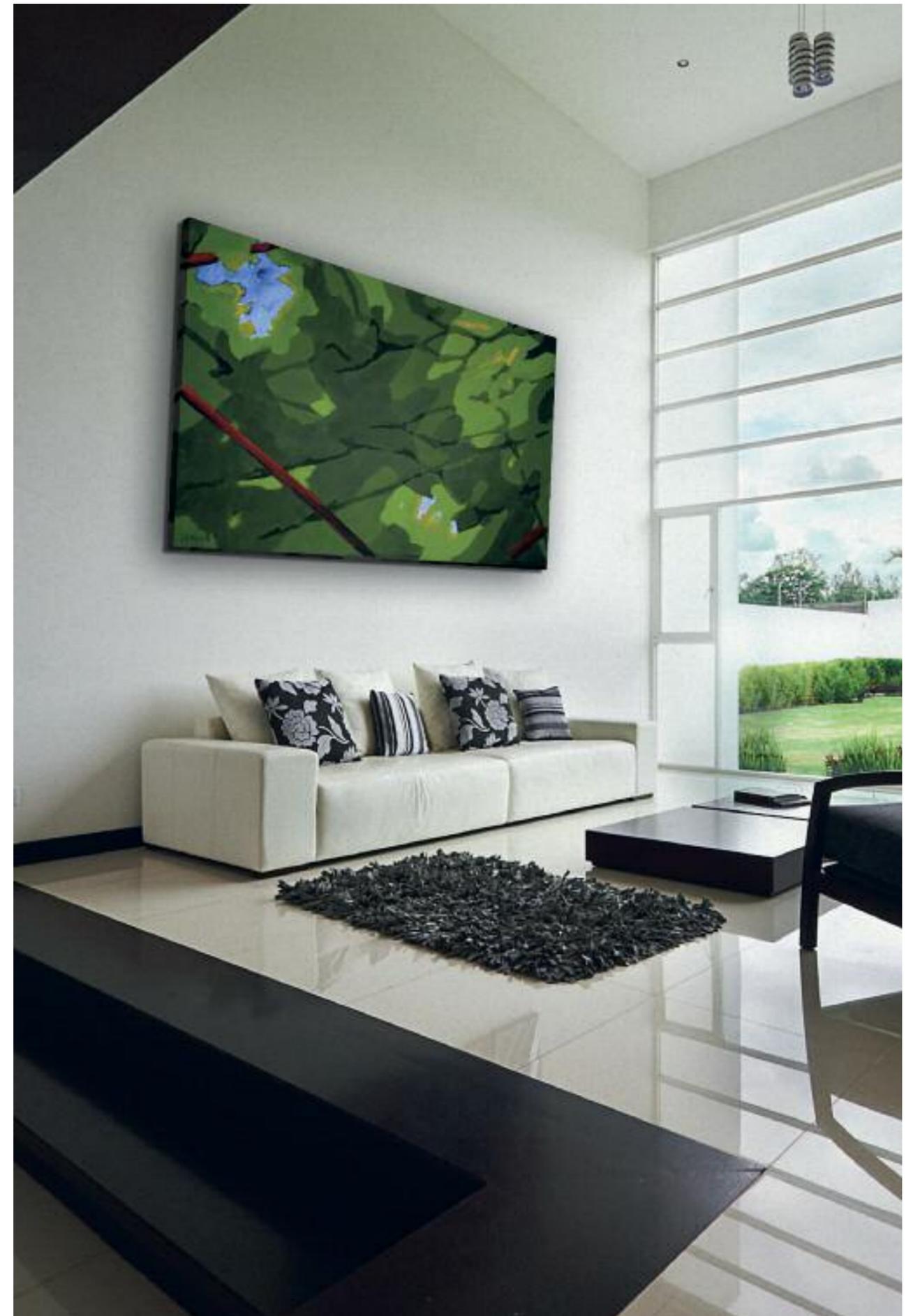
Nachdem Markus Lüpertz ab etwa 1964 den Begriff des Dithyrambus zur Charakterisierung seiner Malerei für sich in Anspruch genommen hatte, begann er gegen 1970 mit seiner Werkgruppe der 'Deutschen Motive'. Darunter zählten für Lüpertz insbesondere ideologisch und geschichtlich aufgeladene Gegenstände mit Symbolcharakter, wie der Stahlhelm, Militärmützen, die Getreideähre und auch der Wald. Ihre im Sinne von Lüpertz 'dithyrambische' Wiedergabe im Bild entzog diesen Symbolen ihre Bedeutungskraft, entleerte sie geradezu ihrer Aussagefähigkeit und ersetzte inhaltliche Affirmation durch freie malerische Assoziation. Für Lüpertz war dieses Vorgehen eine neue Form der Abstraktion, wie er selbst deutlich gemacht hat:

„Abstraktion nicht im Sinne des Abstrahierens, sondern als die Erfindung eines unsinnigen Gegenstandes ... Als eine Art Ufo, ein aus einer anderen Welt gestrandetes Element. Als neuen, unsinnigen, poetischen Gegenstand. So verstand ich damals die Abstraktion: als das nicht Begreifbare.“

Lüpertz malte das *Laubdach* 1970, dem Jahr, in dem er durch den ihm zuerkannten Villa Romana-Preis längere Zeit in Florenz lebte. Die noch allgegenwärtige faschistische

Formensprache im italienischen Alltag dieser Zeit und in der Architektur mag Lüpertz noch stärker als zuvor zur Reflexion über die 'deutschen Motive' angeregt haben. Zu diesen gehört ganz wesentlich auch der Wald, der mindestens seit der deutschen Romantik eine bedeutende Rolle als Symbol des Deutschen, des Nordischen, aber auch des Unheimlichen und damit als Metapher des Seelischen in Kunst und Literatur spielt.

Das *Laubdach* zeigt einen Blick nach oben in das dichte Blättergewirr eines oder mehrerer Bäume, nur hier und da durch die Äste und kleine Durchblicke auf den blauen Himmel unterbrochen. Lüpertz läßt ganz offenbar trotz der flächigen Darstellung eines einfachen, fast banalen Sujets weitergehende Assoziationen zu, die aber gänzlich in der Verantwortung des Betrachters liegen. So könnte man angesichts des nach oben in die Höhe gerichteten Blickwinkels an italienische Deckenfresken denken. Aber, wie ein Vergleich mit dem ebenfalls 1970 entstandenen, motivgleichen Gemälde *Spätsommer I – dithyrambisch* zeigt, ließe sich auch an eine Camouflage denken – ein militärisches Tarnnetz, das hier von Lüpertz seiner martialischen Bedeutung entkleidet und zum *Laubdach* verharmlöst wird.





WILHELM MORGNER

Mann mit Karre

WILHELM MORGNER
Soest 1891 – 1917 Langemark

Mann mit Karre

Öl auf Leinwand
1911
115,5 x 136 cm
monogrammiert und datiert am linken Rand mittig
rückseitig von Georg Tappert signiert, datiert, betitelt und bezeichnet, sowie mit der alten und neuen Nachlassnummer und den Maßangaben versehen

Mit einer Expertise von Walter Weihs, Wilhelm-Morgner-Archiv, Soest, vom 25. Februar 2020.

Das Werk ist in dem historischen Nachlassverzeichnis von Georg Tappert unter der Nummer 76, bzw., in der Weiterführung von Walter Weihs unter der Nummer 100 registriert.

Georg Tappert hat 1920 einen handschriftlichen Katalog über Morgners Werke angelegt, in dem 235 Gemälde, 1.920 Zeichnungen und Aquarelle, 67 Druckgrafiken und 2 Holzreliefe erfasst wurden. Dieser Katalog bildet noch immer eine Grundlage zum Werk des Künstlers. Zeitweise hatte Tappert auch die Rechte an Morgners Werk, ehe der Mutter Unregelmäßigkeiten auffielen und sie die Rechte zurückforderte.

Provenienz
- Galerie Flechtheim, Düsseldorf (rückseitiges Etikett 'Galerie Flechtheim: Nachlaß Wilh. Morgner Nr. 100')
- Sammlung Dr. Josef Esters, Emsdetten (in den 1950er Jahren erworben bei der Schwester des Künstlers)
- Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
- Privatsammlung, Europa

Wilhelm Morgner gilt als Ausnahmetalent des Expressionismus. Seine Bilder, die sich zwischen Figuration und Abstraktion bewegen, beeindrucken durch die ausdrucksstarke Leuchtkraft ihrer Farben und die Rhythmisierung von Motiv und Bildraum durch Linien, Wellen, Kreise und Punkte. Auf seiner unermüdlichen Suche nach künstlerischen Ausdrucksformen orientiert sich der junge Künstler an so unterschiedlichen Malern wie Rembrandt, Jean-François Millet, Vincent van Gogh, Georges Seurat, Paul Signac oder Robert Delaunay.

Daneben sind es die Expressionisten um Franz Marc, Wassily Kandinsky und Alexej Jawlensky, zu denen er eine künstlerische und spirituelle Verwandtschaft spürt.

Obwohl Morgners erstaunliche Entwicklung durch den Ersten Weltkrieg jäh beendet wird, hinterlässt er ein beachtliches Werk, das richtungsweisend für die Moderne ist. In einem Nachruf auf den gefallenen Freund beschreibt der Literat Theodor Däubler Morgners Entwicklung als Weg „ins unermesslichste Vielleicht!“ und sein Werk als „frühlingshafte Verheißung“.





GABRIELE MÜNTER

Blick auf's Moos im Abendlicht (Murnaulandschaft)

GABRIELE MÜNTER
Berlin 1877 – 1962 Murnau

Blick auf's Moos im Abendlicht (Murnaulandschaft)

Öl auf Malkarton
1908
32,2 x 40,5 cm
datiert oben links

Mit einer Bestätigung der Münter-Stiftung vom 28. Mai 2020, dass die Arbeit in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen wird sowie mit einer Photoexpertise von Dr. Erika Hanfstaengl, Lenbachhaus München, vom 29. Januar 1969, in der sie bestätigt, dass sich das Werk im Nachlass der Künstlerin befand.

Provenienz
- Nachlaß der Künstlerin
- Galerie Anne Abels, Köln
- Dr. Hans und Dr. Elisabeth Feith, Frankfurt/M.
- Privatsammlung, Deutschland

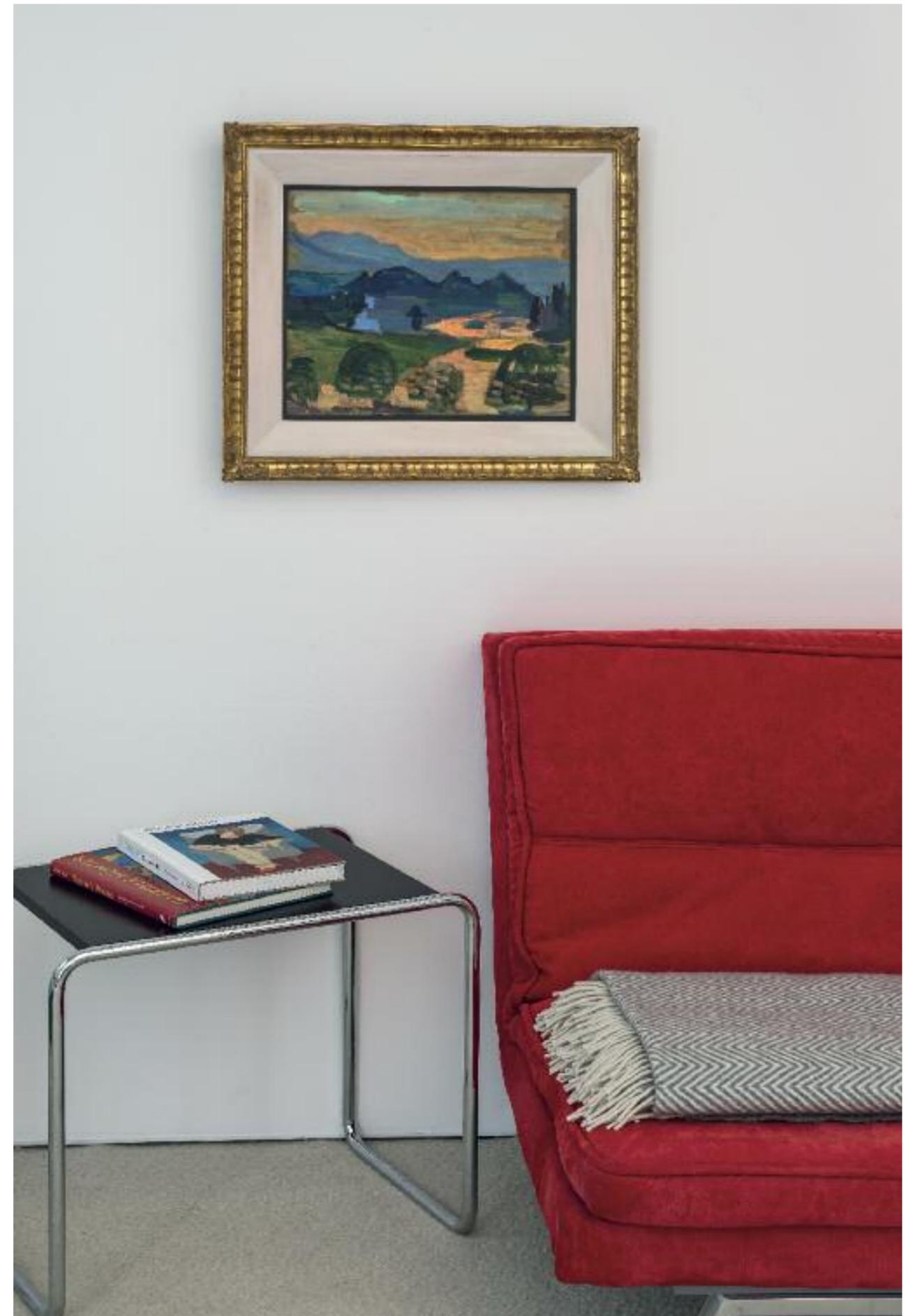
Nachdem Gabriele Münter und Wassily Kandinsky im April 1908 von einer längeren Reise durch Europa und Nordafrika zurückgekommen waren, unternahmen sie Ausflüge in das Voralpenland, um einerseits Motive und andererseits eine Möglichkeit des Zusammenseins zu suchen. Schließlich fiel ihre Wahl auf Murnau, wohin sie auch ihre Freunde Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky mitnahmen. Die vier Freunde durchstreiften das 'Blaue Land', wie sie es nannten, und malten zusammen. Der Ort Murnau und die ihn umgebenden Berge, Seen und Moore waren nun ihre bevorzugten Motive.

Münters Malerei veränderte sich stark in dieser Zeit. Entscheidend war eine Reduzierung der Formen auf das Nötigste bis fast an die Grenze der Abstraktion, gepaart mit einer expressionistischen Farbgebung. Die dadurch

entstehenden, nur wenig modellierten Farbflächen sind gestaffelt und vermitteln so einen Eindruck von Tiefe und Dreidimensionalität.

Am 21. August 1909 erwarb Gabriele Münter ein Haus an der Kottmüllerallee in Murnau. Bald nannten die Murnauer das Haus, in dem Kandinsky, Jawlensky, von Werefkin und andere russische Künstler verkehrten, das 'Russenhaus'. Aber auch Franz Marc, August Macke und Arnold Schönberg waren häufige Gäste.

Als Gründungsmitglied der Neuen Künstlervereinigung München 1909 und des Blauen Reiter 1911 spielte Gabriele Münter eine bedeutende Rolle in der Etablierung eines neuen malerischen Vokabulars in der modernen Kunst.



ERNST WILHELM NAY

Frau im Sund



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

Frau im Sund

Öl auf Leinwand

1937

57,5 x 70,5 cm

signiert und datiert unten rechts

rückseitig auf dem Keilrahmen bezeichnet '58'

und auf der Leinwand datiert und bezeichnet '58'

Scheibler 215

Eingetragen in Nays Atelieraufstellung von 1940 als Nr. 58, hier betitelt mit 'Kassiopeia'.

Provenienz

- Eberhard Seel, Berlin und Köln
- Irene von Reitzenstein, Süddeutschland
- Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

- Galerie Gerd Rosen, Berlin 1946. Nr. 13.
- Museum Städtische Kunstsammlungen, Bonn 1970. Nr. 5.
- Kunsthalle der Hypokulturstiftung, München 2002; Kunstmuseum, Bonn 2003. Nay-Variationen – Retrospektive zum 100. Geburtstag. Nr. A 15, S. 84 (mit Farbabb.) und S. 209.

Literatur

- Scheibler, Aurel. Ernst Wilhelm Nay – Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. I, Köln 1990. S. 163, Nr. 215.



Mit dem Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft verschlechterte sich Nays Lebenssituation erheblich. Seine Bilder wurden als 'entartet' diffamiert und in der Ausstellung 'Entartete Kunst' in München gezeigt. Seine Werke in öffentlichen Sammlungen wurden von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und ihm wurde ein Ausstellungsverbot erteilt.

C. G. Heise, der entlassene Direktor des Museums in Lübeck, der nach dem Krieg Direktor der Hamburger Kunsthalle wurde, bat seinen Freund Edvard Munch, den Aufenthalt von Nay in Norwegen finanziell zu unterstützen. Munch stimmte zu und Nay reiste im Sommer 1937 nach Norwegen, besuchte Munch in Skojen bei Oslo und reiste dann drei Monate lang auf die Lofoten, wo er großformatige Aquarelle schuf. Nach seiner Rückkehr nach Berlin begann er in seinem Atelier mit der Arbeit an den sogenannten 'Lofoten'-Bildern.

Nays Aufenthalt in Norwegen hatte große Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung, und die Qualitäten seiner Arbeit vor dem Zweiten Weltkrieg kamen voll zum Tragen: Die bizarren Formationen der Berge und Fjorde, das kristallklare Licht, die schattenlosen leuchtenden Farben des hohen Nordens und die urtümliche Welt der Fischer und Walfänger haben große Wirkung auf Nay ausgeübt.

Normalerweise zerlegte Nay menschliche Figuren in rhythmisch-dynamische Abstraktionen. Als abstrahierte Figuren werden sie zu ausdrucksstarken Farbsignaturen, wobei Landschaft und Figur als gleiche Elemente einer chromatischen Bildfindung erscheinen.

Nay hatte während seiner Zeit in Norwegen eine innovative Bildstruktur entwickelt, und der oft energiegeladene ekstatische Rhythmus sowie die Farbigkeit dieser Gemälde zeigten seine Affinität zur Musik.

MAX PECHSTEIN
Stilleben in Grau



MAX PECHSTEIN
Zwickau 1881 – 1955 Berlin

Stilleben in Grau

Öl auf Leinwand
1913
100,3 x 74,6 cm
monogrammiert und datiert oben rechts

Soika 1913/9

Provenienz

- Dr. Karl Lilienfeld, Leipzig / Berlin / New York (spätestens 1917 bis 1960er Jahre)
- als Leihgaben:
 - 1932-1937 im Germanic Museum, Harvard University, Cambridge/MA
 - 24.5.1937 bis Mitte 1938 im San Francisco Museum of Art
- Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles (1960er Jahre von Obigem erworben)
- Privatsammlung, Beverly Hills (1969 erworben)

Ausstellungen

- Leipziger Jahres-Ausstellung 1913. Die Figurenmalerei und Bildnerei der letzten 30 Jahre.
- Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. M. 1914. Max Pechstein. Gemälde, Zeichnungen und Skizzen. Nr. 48.
- Kunstverein, Leipzig 1917. Max Pechstein. Nr. 13.
- Kunsthütte, Chemnitz 1922. Max Pechstein.
- Lilienfeld Galleries, The College Art Association, New York 1932. Exhibition of Paintings by Max Pechstein. Nr. 9.

Literatur

- Heymann, Walther. Max Pechstein. München 1916. S. 24, mit Abb.
- Osborn, Max. Max Pechstein. Berlin 1922. S. 59, mit Abb.
- Reidemeister, Leopold. Max Pechstein. Erinnerungen. Wiesbaden 1960. S. 52.
- Gordon, Donald E. Deutscher Expressionismus. In: Ausst.-Kat.: 'Primitivism' in 20th century art, affinity of the tribal and the modern. New York, Museum of Modern Art; Detroit, Institute of Arts, und Dallas, Museum of Art, 1984/85. S. 378-415, Abb. S. 390.
- London, Royal Academy of Arts / Stuttgart, Staatsgalerie, 1985/86. Ausst.-Kat.: German Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1905-1985 / Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. S. 22, Abb. 2 (nicht ausgestellt).
- Moeller, Magdalena M. Zu Pechsteins Stil und Stilentwicklung. In: Ausst.-Kat.: Max Pechstein. Sein malerisches Werk. Berlin, Brücke-Museum; Tübingen, Kunsthalle und Kiel, Kunsthalle 1996/97. S. 55, Abb. 22 (nicht ausgestellt).
- Lülff, Barbara. Die Suche nach dem Ursprünglichen. In: Ausst.-Kat. Berlin/Tübingen/Kiel 1996/97. S. 89, Abb. 11 (nicht ausgestellt).
- Soika, Aya. Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Band 1, 1905-1918. München 2011. Nr. 1913/9, S. 425, mit Abb.



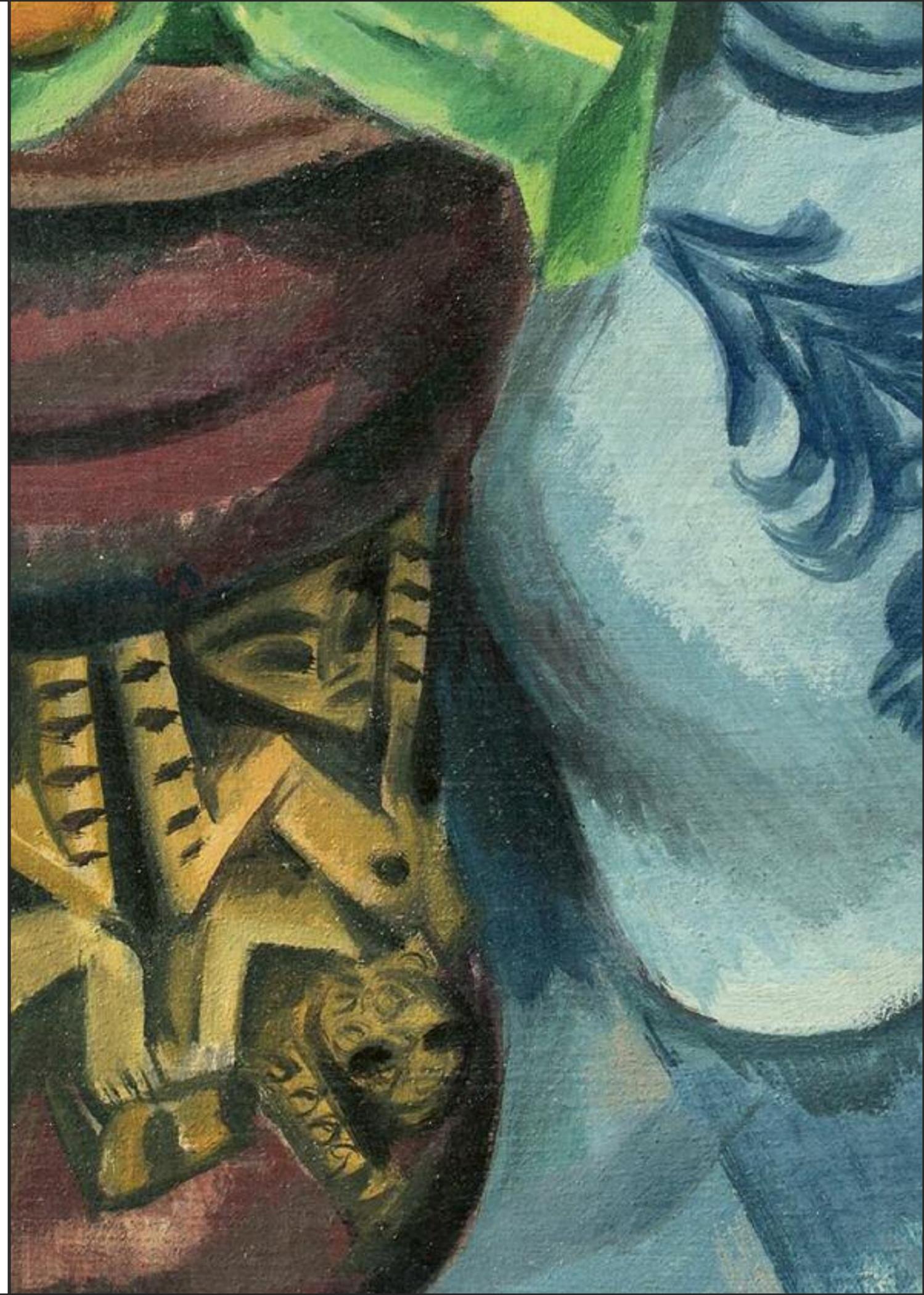
Das Jahr 1912 markiert einen Wendepunkt im künstlerischen Schaffen Max Pechsteins. Die Abwendung von den Prinzipien der Künstlergemeinschaft Brücke, der Pechstein seit 1906 angehörte, gipfelt in seinem Austritt aus der Brücke 1912. Seit Pechstein sich ab Dezember 1907 für ein knappes Jahr in Paris aufgehalten hatte, galt ihm die Farbe als vielleicht wichtigstes Gestaltungsmittel in der Kunst. In den Arbeiten der Fauves fand er eine ganz ähnliche Auffassung. Die Haltung zur Farbe, die er bei Matisse erkannte, kam seinen eigenen Vorstellungen am nächsten. Dem Farbrausch, in den auch die Brücke-Künstler immer wieder verfielen, steht bei Matisse eine zwar starke, jedoch kontrollierte Farbigkeit entgegen, bei der aufeinander abgestimmte Töne einen sinnlichen Klang ergeben. Ausstellungen mit Werken von Matisse in Berlin und von Gauguin in Dresden beeindruckten Pechstein nachhaltig. Die spontane und ganz auf die Intuition vertrauende Malerei der Brücke-Künstler weicht bei Pechstein einem verfestigenden Bildaufbau. Das *Stilleben in Grau* zeigt unter diesem Aspekt sehr deutlich Pechsteins Auseinandersetzung mit dem Kubismus. Seit 1911 hatte Pechstein Kontakt zu den Malern des Blauen Reiter in München, insbesondere zu Franz Marc. Vor allem durch die Kenntnis der Arbeiten Robert Delaunays war Marc zu prismatisch gebrochenen Strukturen gelangt, die nun seine Malerei bestimmten. Auch Pechstein geht zunehmend dazu über, seine Bilder zu konstruieren. Hierbei folgt er der Formzerlegung, die er in den Werken Cezannes kennengelernt hatte und die er seinen Vorstellungen anpasst. Stilleben werden 1912/13 zu Pechsteins bevorzugtem Experimentierfeld. Das *Stilleben in Grau* gehört zu den besten Arbeiten dieser kubistisch geprägten Phase. Dabei geht es Pechstein in seiner Auseinandersetzung mit dem Kubismus nicht um eine Mehrsichtigkeit des Dargestellten oder die Aufgabe der Perspektive. Für Pechstein sind die Vereinfachung und Verfestigung der Formen entscheidend und somit eine konstruktive Auffassung der Komposition. Seit Pechstein im Völkerkundemuseum in Dresden die Holzbalken aus einem Männerhaus von Palau gesehen hatte, war er fasziniert von der Kunst dieser pazifischen Inselgruppe. Neben Kunst aus Ozeanien sammelte er in der Folgezeit Plastiken aus Afrika und dem Orient. Die Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst lässt sich zuerst bei den Fauvisten und bei Picasso

nachweisen, etwas später folgten die Brücke-Künstler. In den kubistisch beeinflussten Stilleben setzte Pechstein diese Plastiken verstärkt in Szene. Die vereinfachte Formensprache, nach der Pechstein gerade 1912/13 suchte, fand er in diesen Gegenständen wieder.

Das *Stilleben in Grau* zeigt eine groß angelegte Komposition verschiedener Objekte. Im Zentrum steht ein geschnitzter Hocker aus Kamerun. Zwischen seiner Bodenplatte und der Sitzfläche befindet sich ein reliefierter Fries, in dem sich die Darstellung eines Menschen mehrfach wiederholt, der mit gespreizten Beinen und angewinkelten Armen auf einer Raubkatze sitzt. Die geometrischen Formen des Frieses mit seinen spitzen Winkeln und Dreiecken nimmt Pechstein im Muster des Teppichs erneut auf. Die chinesische Vase mit der charakteristischen blauen Blume verwendet Pechstein in mehreren Gemälden.

Den Bildhintergrund nimmt ein figürlich geschmückter Wandbehang ein. Der ebenfalls kubistisch aufgefasste, stilisierte hockende Akt, der auf ihm erkennbar ist, findet sich auch in anderen Werken Pechsteins und ist ein Gestaltungselement, das auch die anderen Brücke-Künstler in diesen Jahren zur Anwendung brachten, allen voran Ernst Ludwig Kirchner.

Der auf dem Boden stehende Hocker bestimmt die Komposition mit ihrer starken Draufsicht. Auf dem Hocker befindet sich eine Schale mit Zitronen, Aprikosen und einem Blumenkohl, dessen umhüllende Blätter, abgeschnitten und abgeknickt, an die prismatisch zergliederten Formen der anderen Bildelemente erinnern. Im Zentrum des Bildes verzichtet der Maler auf eine kubistische Behandlung der Objekte. Die Früchte erhalten hierdurch eine beeindruckende Präsenz, die durch die leuchtende Farbigkeit noch verstärkt wird. Pechstein verbindet in diesem Bild Elemente des Kubismus mit der Farbigkeit der Fauves auf eine ganz neuartige Weise. In einem Brief an seinen Freund Alexander Gerbig schreibt Pechstein 1912: „Das einzige, was ich jetzt gearbeitet, sind Stilleben, ... hauptsächlich beschäftigte mich die Harmonie rosa, tiefstes Blau, zur Steigerung eines Grün ...“.



SERGE POLIAKOFF
Composition abstraite



SERGE POLIAKOFF
Moskau 1900 – 1969 Paris

Composition abstraite

Öl auf Leinwand
1961/1966
130 x 97 cm
signiert unten links

Poliakoff 66-303

Das Werk ist unter der Archivnummer 967073 registriert.

Provenienz

- Sammlung Jacques Brotmann, Antwerpen
- Privatsammlung, Paris

Ausstellungen

- Abadie, Daniel. Christian Fayt Art Gallery. Serge Poliakoff. Knokke-Heist 1984, Nr. 22, m. Abb. und m. Abb. auf Buchcover.

Literatur

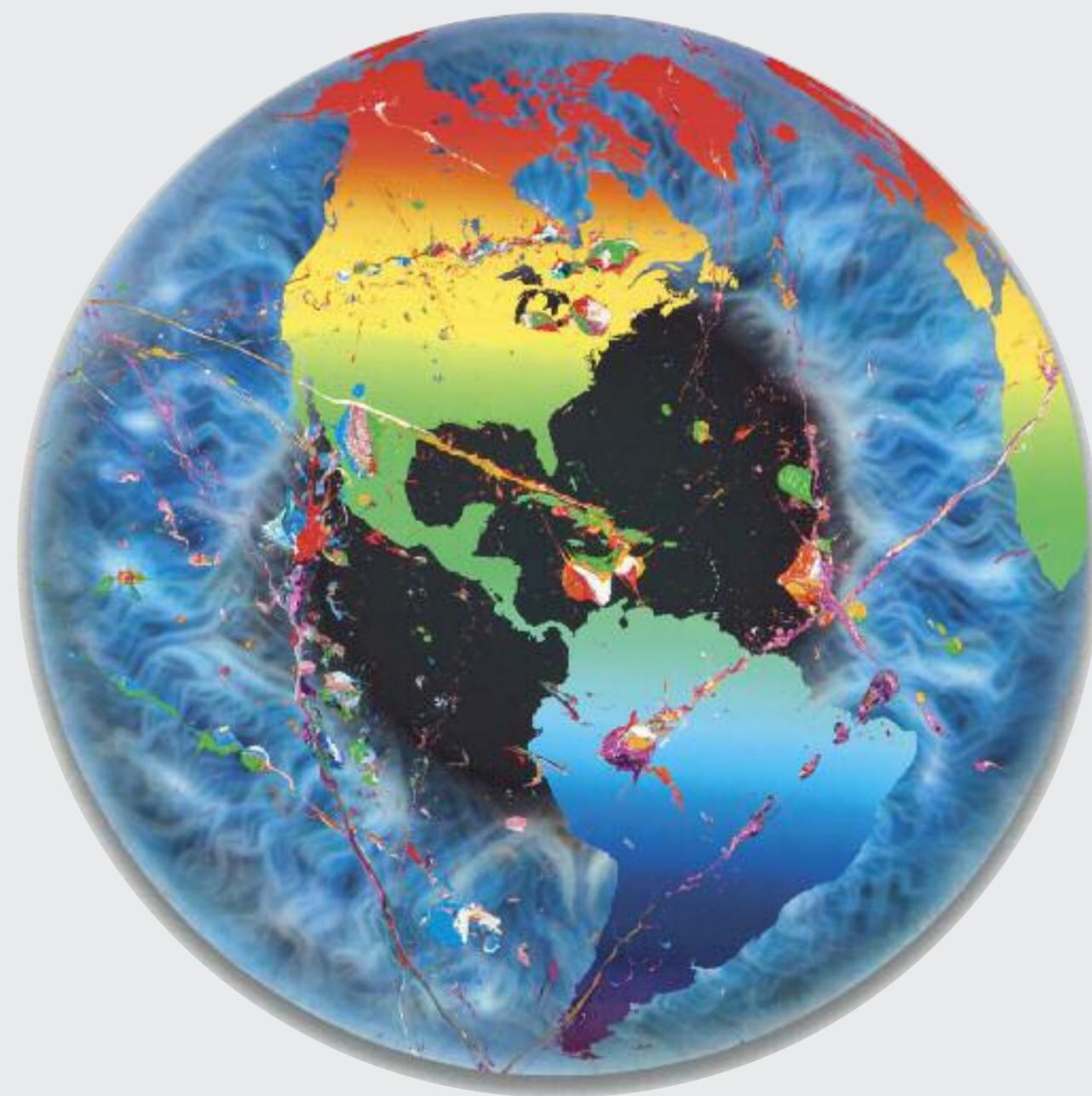
- Poliakoff, Alexis. Serge Poliakoff Catalogue raisonné, Vol. V, 1966-1969. S. 189, Nr. 66-303 mit Farbabb.

Poliakoffs *Composition abstraite*, die er 1961 geschaffen und 1966 überarbeitet hat, strahlt die kompositorische Kraft und das Formverständnis aus, die für Serge Poliakoffs reifes Werk so charakteristisch sind. Poliakoff mischt seine Farben selbst aus reinem Pigment, ganz aus der momentanen Umgebung heraus. Intuitiv bedeckt er die Leinwand mit leuchtenden Schichten von warmem Rot und Gelb auf dem darunterliegenden Schwarz. Poliakoff, der zuvor professionell als Musiker arbeitete, überträgt musikalische kompositorische Prinzipien in seine Gemälde, deren Asymmetrie sich aus seiner daraus gespeisten Vorstellung ergibt, ein Bild zu schaffen, in dem alle Elemente von Farbe, Proportion und Form in vollständigem Gleichgewicht sind. Diese Haltung und Ausgewogenheit, die er als die Stille der Vollendung bezeichnete, zeigt sich in der Art und Weise, wie sich die unregelmäßigen, warmen Farbflächen auf der Leinwand verzahnen. Das Werk strahlt eine latente Lebendigkeit und harmonische Energie aus, die durch raffinierte tonale Kontraste und sorgfältig modellierte, zwischen organischer und geometrischer Anmutung oszillierende Formen erreicht wird. "Composition abstraite" spiegelt die Überzeugung des Künstlers wider, dass der Raum, nicht der Künstler, die Formen modellieren muss. Sie sollen zum Teil

wie eine Skulptur, zum Teil wie Architektur sein. Die geometrische Form muss sich in eine organische Form verwandeln, und es ist der innere Druck des Raums, der dies bewirkt. Serge Poliakoff fasste diese Prinzip knapp so zusammen: „Raum macht Form – nicht umgekehrt“.

Die Brillanz der von Poliakoff in dieser Arbeit verwendeten Farben zeugt vom Einfluss seiner langjährigen Freundschaften mit den frühen Exponenten der Abstraktion, insbesondere Sonia und Robert Delaunay und Wassily Kandinsky. Poliakoff hat sein so geschultes Farbverständnis und die strenge Reduktion, die er zur Steigerung der Wirkung einhielt, eindrücklich selbst beschrieben: „Wenn Sie es zulassen, wird Ihre Farbe Sie übernehmen, ähnlich wie bei Ihren Formen: Die spontane Form, die ein Künstler verwendet, ist immer eine organische, aber Sie müssen die Kontrolle darüber haben. Ein Kind wird instinktiv alle Farben auf einmal verwenden, und wenn Sie nicht denselben Fehler machen möchten, müssen Sie lange und intensiv lernen. Es gibt kein System der Bildkonstruktion, aber es gibt bestimmte universelle Gesetze, die Sie selbst herausfinden können, wenn Sie die großen Meister lange genug studieren. Es ist das Gesetz, nicht das System, das zählt.“





MARC QUINN

We Share our Chemistry with the Stars

MARC QUINN

London 1964 – lebt in London

We Share our Chemistry with the Stars

Öl auf Leinwand
2014
Durchmesser 200 cm
rückseitig signiert, datiert und bezeichnet

Marc Quinn hat 2009 seine Serie der 'Iris'-Arbeiten begonnen – großformatige runde Leinwände (und einige wenige Skulpturen), mit einem Durchmesser von 150 bis 300 cm. Es sind hyperrealistische, vergrößerte 'Portraits' von echten Iris', die vorher in extremer Vergrößerung fotografiert und dann in Öl mit Airbrush-Technik auf die Leinwand übertragen wurden. Im Titel der jeweiligen Arbeit sind die Initialen des 'portraitierten' vermerkt. In der überdimensionierten Darstellung des Auges und insbesondere der Iris oder der Regenbogenhaut und deren Isolierung, verselbständigt sich der Gegenstand und wird zu einer fast völlig abstrakten farbigen Form.

Die Schattierungen und Strukturen der Iris beginnen ein Eigenleben und verästeln sich labyrinthisch in wellen- oder flammenartigen Bewegungen, die von innen zu leuchten scheinen, zentriert vom unendlich dunkelschwarzen Rund der Pupille.

Das Auge ist, wie ein Fingerabdruck, bei jedem Menschen einzigartig und Ausdruck seiner Individualität. Es ist das einzige Organ des Menschen, das von außen

sichtbar ist – eine Brücke bildet zwischen der Innen- und Außenwelt. Das Auge gilt als Spiegel der Seele und gibt die inneren Zustände des Menschen preis. Gleichzeitig nimmt es unsere Außenwelt auf und trägt sie in unser Inneres. Das Auge reflektiert das Licht, das von außen kommt und das zentrale Nervensystem formt daraus Bilder, die wir wahrnehmen können. Bilder, die nicht nur die uns umgebende Wirklichkeit repräsentieren, sondern auch künstlich erzeugte Bilder, die Tag und Nacht in Form von Nachrichten, Werbung und Chats auf uns einprasseln. Die Irisbilder spiegeln die Tatsache wider, dass im Zeitalter des Internets der visuelle Sinn unsere Wahrnehmung der Welt dominiert. Der Mensch ist in seiner Individualität verbunden mit einer globalisierten Welt und sieht sich konfrontiert mit den immer schneller werdenden Veränderungen unseres erodierenden Planeten und seiner geographischen Begebenheiten. Diesen Umstand hat Quinn insbesondere in den Serien *Map of Where You Can't See the Stars* und *Eye of History* zum Ausdruck gebracht, indem er Weltkarten aus verschiedenen Perspektiven auf die Iris-Portraits gemalt hat und das Auge damit zum Globus werden lässt.



GERHARD RICHTER

13.11.1985



GERHARD RICHTER
Dresden 1932 – lebt in Köln

13.11.1985

Wasserfarbe und Öl auf Papier
13. November 1985
29,6 × 41,8 cm
signiert und datiert oben rechts

Provenienz
- Evelyn Amis Gallery, Toronto
- Aschenbach Galerie, Amsterdam
- Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellungen
- Museum Overholland. Gerhard Richter, Werken op papier 1983–1986. Amsterdam 1987

Literatur
- Christiaan Braun (Hg.). Gerhard Richter. Werken op papier 1983–1986. Museum Overholland. Amsterdam/München 1987, S. 6.

Richters Zeichnungen und Aquarelle sind in Serien entstanden, oft in Abständen von mehreren Jahren, mit stets wechselnden Themen. Aus den sechziger Jahren sind einige figurative Zeichnungen bekannt, 1977 malte er seine ersten Aquarelle. Ein Jahr später entstand während eines Aufenthaltes in Halifax eine Folge abstrakter Bleistiftzeichnungen und 1985 überraschte er wiederum mit einer Serie außerordentlicher Aquarelle. Dabei haben die Arbeiten auf Papier oft eine größere Direktheit und eine Art private, stärkere Spontaneität als die Gemälde. Dabei beschreibt Richter seine kontingente und abstrakte Arbeitsweise mit diesen Worten:
„Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. Das jeweilige Bild soll sich aus einer

malerischen oder visuellen Logik entwickeln, sich wie zwangsläufig ergeben. Und indem ich dieses Bildergebnis nicht plane, hoffe ich, eher eine Stimmigkeit und Objektivität verwirklichen zu können, die eben ein beliebiges Stück Natur (oder ein Readymade) immer hat. Sicherlich ist das auch eine Methode, um die unbewussten Leistungen einzusetzen, soweit wie möglich. – Ich möchte ja gern etwas Interessanteres erhalten als das, was ich mir ausdenken kann.“

Seinen persönlichen Anspruch an die Kunst und seine Malerei hat Gerhard Richter selbst so formuliert:
„Es ist diese bestimmte Qualität, um die es doch geht. Die ist weder ausgedacht noch überraschend oder einfallsreich, nicht verblüffend, nicht witzig, nicht interessant, nicht zynisch, nicht planbar und wahrscheinlich nicht einmal beschreibbar. – Einfach gut.“



GEORGE SEGAL
Woman Seated on Chair with Caning



GEORGE SEGAL

New York 1924 – 2000 New Brunswick (NJ)

Woman Seated on Chair with Caning

Gips, teilweise bemalt, bemaltes Holz und geflochtene Rückenlehne eines Stuhls auf Holz
1987
157,5 x 90,8 x 27,3 cm

Provenienz
- Nachlass des Künstlers

1961 erlebt George Segal seinen künstlerischen Durchbruch mit Skulpturen aus Gips, Körperabformungen lebendiger Menschen, die er anschließend zu vollständigen Figuren zusammensetzt. Diese gänzlich weißen Figuren kombiniert er mit alltäglichen Gegenständen und kreiert damit Rauminstallationen, die eine physische Realität simulieren, aber in Wahrheit ein Beitrag zum Diskurs über die Bedeutung der Realität im Bild oder in der Kunst, über Illusionismus und das mimetische Prinzip des Abbilds sind.

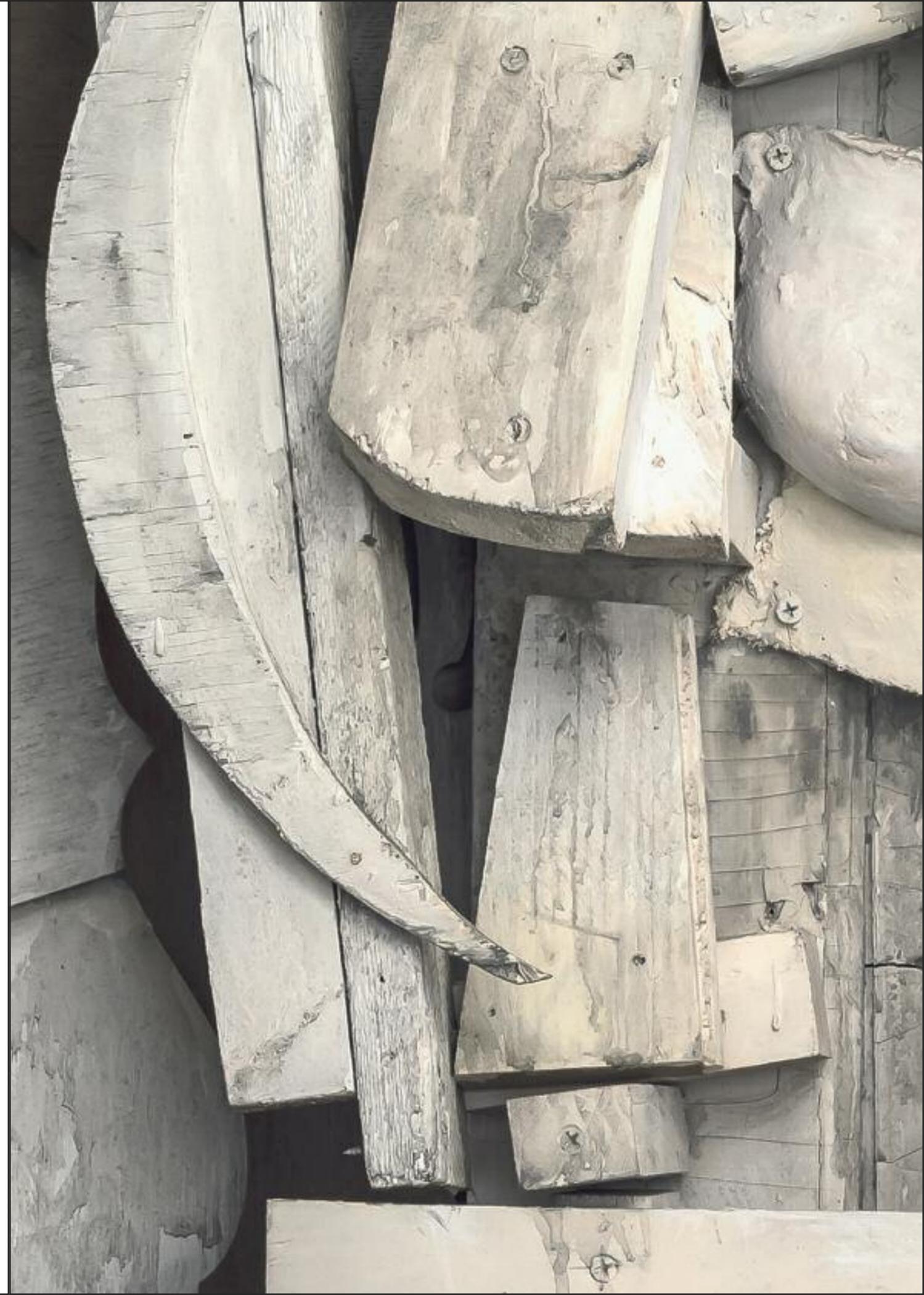
Die vollkommen weißen Figuren, deuten die Wirklichkeit nur an, sie sind fast expressiv mit ihrer rauen Oberfläche und der Negierung jeglicher Details, die, nicht sichtbar, im Inneren der Figur verbleiben. Sie evozieren eine zerbrechliche Jenseitigkeit und stehen damit in einem starken Kontrast zu den sie umgebenden 'realen' Gegenständen. Dieses Aufeinandertreffen, bzw. die Grenzüberschreitung von Kunst und Leben kreiert neue Bedeutungshorizonte im Sinne einer philosophischen, aber auch psychologischen Wahrheit. Für Segal war diese Beweglichkeit ausschlaggebend: „Die Sensibilität der Sechziger Jahre ist durch eine offene Haltung charakterisiert, die Bereitschaft, ungewohnte Materialien und Formen zu verwenden, sowie unorthodoxe Standpunkte im geschaffenen Werk einzunehmen, die Abgeneigtheit, gängige Werturteile zu akzeptieren ... die Wertschätzung des Geheimnisses, die Unergründbarkeit und Mehrdeutigkeit der einfachsten Dinge.“¹

So ist es nur folgerichtig, dass Segal in den 1980er Jahren mit seinen großen Materialassemblagen quasi an den Ausgangspunkt der Moderne im frühen 20. Jahrhunderts zurückkehrt und in diesen Arbeiten explizit auf Picasso und Braque verweist, deren Namen er sogar teilweise in die Titel einfließen lässt. Es waren diese beiden Künstler und insbesondere Picasso, dessen erste Collage der

Kunstgeschichte, dem *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* (*Nature Morte à la Chaise Cannée*) von 1912, mit seiner Negierung der klassischen Einheit der Mittel, paradigmatisch für den Beginn der Moderne in der Kunst steht. Diese auch für Segals Werk immanente Heterogenität der Mittel, die 'mélange des genres' und die 'mélange des techniques' (Paul Valéry), sind ohne Picasso nicht denkbar. Segal ist sich über diesen Umstand vollkommen im Klaren und setzt Picasso, dem Vater der Moderne, mit der vorliegenden Assemblage *Woman Seated on Chair with Caning*, ein Denkmal und bezieht sich dabei auf die oben genannte Collage. Die hochformatige Arbeit vereint neben vorgefundenen, weiß bemalten Holzstücken, den Gipsabdruck eines Frauengesichts, sowie Teile einer weiblichen Brust, teilweise bemalt und einen Arm aus bemalten Gips, der eine Stuhllehne mit geflochtener Rückenlehne in der Hand zu halten scheint. Das abgeformte Gesicht und die Körperteile sind, im Gegensatz zu Segals frühen Arbeiten, detaillierte Abformungen. Diese Doppelabdrücke fertigt der Künstler seit den 1970er Jahren durch einen zweiten Abdruck aus dem Innern des ersten Abdrucks. Dieser Prozess der alle Details, Fältchen, Adern auf der Haut etc. zeigt, gehört zu seiner Entwicklung hin zu einer naturgetreueren Abbildung, als Ausgangspunkt. Die Verfremdung wird durch Bemalung und Fragmentierung erreicht. Segal verhandelt in dieser und anderen Arbeiten die Frage nach dem Bild und dem Abbild, aber auch nach der Realität und dem Wirklichkeitsbegriff an sich. Der Mensch in seiner Individualität und Spiritualität steht dabei im Mittelpunkt, „... seiner Umgebung zugleich entfremdet und eingebunden in die Fülle des Erleb- und Denkbaren, bei sich und außer sich“.²

¹ George Segal, zit. Nach Barbara Rose, Irving Sandler, *Sensibility of the Sixties*, in: *Art in America*, 55, 1, January-February 1967, S. 55.

² Teuber, Dirk: *George Segals Figuren*, in: *Galerie Thomas (Ausst. Kat) George Segal*, München 2009, S.49.



CHAIM SOUTINE
Landschaft in Cagnes



CHAIM SOUTINE

Smilovichi (bei Minsk) 1893 – 1943 Paris

Landschaft in Cagnes

Öl auf Leinwand
1923-1924
60 x 73 cm
mit Signatur unten rechts

Tuchman/Dunow/Perls L 122

Provenienz

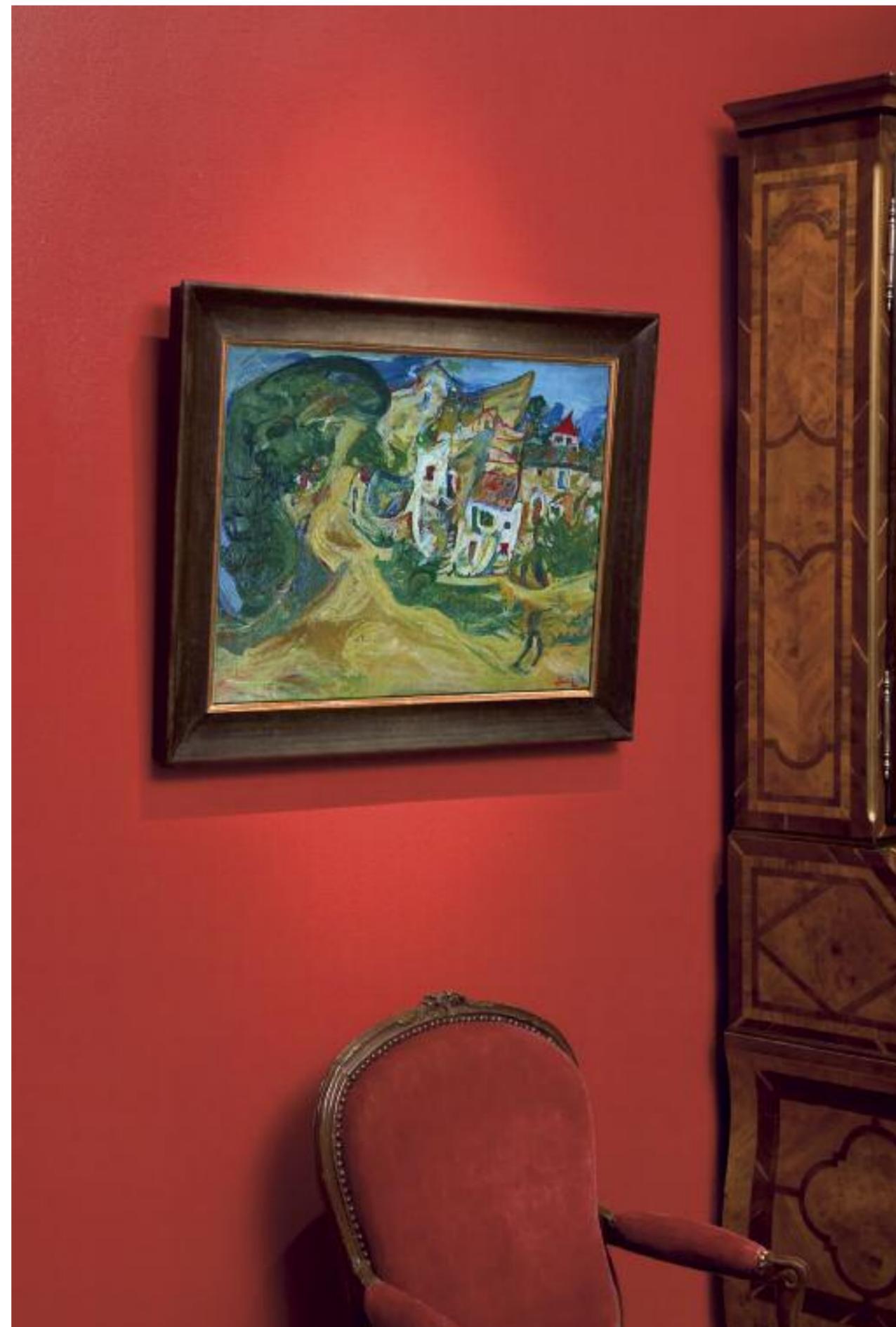
- Jacob Goldschmidt, New York (bis 1951)
- Perls Galleries, New York (1951)
- Edward A Bragaline, New York (1951 bis 1953)
- Jacques Lindon, New York (bis 15. Juni 1961)
- Privatsammlung, Toronto/Paris (ab 15. Juni 1961 bis 2002)
- Privatsammlung (durch Erbschaft von obiger bis 2006)
- Sotheby's London, Impressionist & Modern Art Evening, 19. Juni 2006 (Lot 00026)
- Privatsammlung, Genf (bis 2007)
- Privatsammlung, USA (seit 2007)

Ausstellungen

- Perls Galleries, New York 1953. Soutine. Nr. 11. Abb.
- La Pinacothèque de Paris, Paris 2007-2008. Soutine. Nr. 41, S. 118, mit Abb.
- Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid 2008. Modigliani and his time. Nr. 121, S. 173 mit Abb.

Literatur

- Werner, Alfred. New York-Soutine: Affinity for an Alien World. Art Digest, vol. 28, New York, November 15, 1953. Nr. 4. S. 17-18.
- Courthion, Pierre. Soutine – Peintre du déchirant. Lausanne 1972. S. 228a mit Abb.
- Tuchman, Maurice; Dunow, Esti; Perls, Klaus. Chaim Soutine, Catalogue Raisonné. Köln 1993. Bd. 1, S. 249, Nr. 122, mit Abb.





Zum Süden Frankreichs hatte Chaim Soutine eine besondere Beziehung – nicht nur, weil er dort viele Jahre malend verbrachte, sondern weil seine künstlerisch bedeutsamsten Bilder bei seinen Aufenthalten in Céret und Cagnes entstanden sind.

1913 war Soutine als 20-jähriger, bitterarmer Künstler aus dem damaligen Litauen nach Paris gekommen, und es zog ihn sogleich in die Künstlerkolonie 'La Ruche' in Montparnasse, wo auch Chagall, Léger, Archipenko, Zadkine, Kisling und Laurens ihre Ateliers hatten. Bald lernte er Amedeo Modigliani kennen, zu dem er eine enge Freundschaft entwickelte, die mit Modiglianis frühem Tod bereits 1920 jäh endete.

Modigliani hatte aber dennoch großen Einfluss auf Soutine; und er war es auch, der dafür sorgte, dass der polnische Kunsthändler Leopold Zborowski, bei dem Modigliani bereits unter Vertrag war, sich auch Soutines annahm. Bis dahin war die gelebte Armut ständiger Begleiter seines Lebens gewesen, die der Künstler auch in seinen Stilleben verarbeitete: Dokumente der Kargheit und Entbehrung. Mit dem Vertrag bei Zborowski, der ihm 5 Francs an Tagesgage im Gegenzug für sämtliche seiner Werke

versprach, veränderte sich die Situation zumindest ein wenig.

Mit Zborowski und seinem Freund Modigliani unternahm Soutine 1918 eine erste kurze Reise in den Süden Frankreichs, die sie nach Vence und Cagnes-sur-Mer führte. Bereits im darauffolgenden Jahr schickte Zborowski seinen Schützling zu einem längeren Aufenthalt in den Süden nach Céret, nahe der spanischen Grenze. Hier, wo Picasso und Braque den Kubismus feierten, erhoffte sich Zborowski einen Inspirationsschub für Soutine, der später sagte:

„Ich habe den Kubismus selbst nie berührt, obwohl ich mich einmal von ihm angezogen gefühlt habe. Als ich in Céret und Cagnes malte, gab ich mich unwillkürlich seinem Einfluss hin und die Ergebnisse waren nicht ganz banal. Aber schließlich ist Céret an sich alles andere als banal.“ Soutines Aufenthalt in Céret dauert bis 1922 an und für den Maler wurden es drei einsame und harte Jahre. Es entstanden über 100 Arbeiten, hauptsächlich Landschaften, deren Kompositionen und Malweise ohne Rücksicht auf irgendwelche Maltraditionen sind: expressiv, eruptiv, wild und abstrakt. Zurück in Paris, steigerte sich Soutines Bekanntheit schlagartig, als der amerikanische



Sammler Albert C. Barnes ein Konvolut von über 50 Arbeiten, hauptsächlich aus der Céret-Zeit erwarb. Soutine selbst distanzierte sich bald von seinen Céret-Bildern und zerstörte jene, die sich noch in seinem Besitz befanden und alle, die er auftreiben konnte.

Bereits Anfang 1923 ermutigte Zborowski Soutine zu einem zweiten Aufenthalt in Südfrankreich, diesmal in Cagnes-sur-Mer, wo auch Renoir seit 1907 bis zu seinem Tod 1919 lebte und sein Spätwerk schuf.

Soutine fühlte sich auch hier nicht wohl, die mediterrane Natur bot ihm keine Heimat. Dennoch war sein Schaffensdrang ungebrochen und es entstanden expressive, fast rhythmische Arbeiten, die einen ganz anderen Duktus als die Céret-Bilder aufweisen. Er malte das Städtchen Cagnes, das auf einem Hügel gelegen ist, in vielen Variationen. Eine davon ist die uns vorliegende Arbeit *Landschaft in Cagnes* von 1923:

Der kraftvolle Pinselduktus zieht den Betrachter sofort über das dargestellte Sträßchen in die auf einem Hügel liegende Stadt förmlich hinein. Der Sog scheint aber auch die umliegende Landschaft und die Häuser zu erfassen, die sich in einem amorphen Strudel den Biegungen der

Strasse anpassen. Die Palette ist mediterran und changiert zwischen kräftigen Ockertönen, dem rauen Grün der südlichen Vegetation und leuchtendem Rot, das vereinzelt die Dächer der Häuser beschreibt, als auch im komplementären Kontrast die grünen Partien der Komposition auflockert, umrahmt vom flirrenden Kobalt des Himmels. Die Unterschiede zu den Céret-Bildern sind offenkundig: der bisweilen borstige, zackige Duktus, die dunklen Farben und das fast hektische Empfinden aus jener Zeit sind helleren Farben und einem amorphen Duktus gewichen, der die Komposition und die Farben aber weiterhin in Bewegung hält. Die Bewegung verbleibt aber in der Bildkomposition, fasst sie ein und erzeugt dadurch eine bestimmende Prägnanz, der sich kein Betrachter entziehen kann. Während in den Céret-Bildern die Komposition über den Bildrand hinauszupreschen scheint und oft schwer lesbar ist, wird die Motivik in den Cagnes-Bildern wieder erkennbar. Soutines Malweise wird beschreibender und ruhiger und lässt dem Auge die Möglichkeit, in der Komposition des Bildes zu verweilen.

links: Ansicht von Cagnes, um 1900
rechts: Pierre-Auguste Renoir, *Terrasse à Cagnes*, 1905, Privatsammlung

JEAN TINGUELY
Sprit – bleu, ocre et vert



JEAN TINGUELY
 Fribourg 1925 – 1991 Bern
 Sprit – bleu, ocre et vert



Holz, bemaltes Metall und Motor
 1955
 58 x 70 cm
 rückseitig signiert, datiert und bezeichnet 'sprit'

Bischofberger 61

Provenienz
 - Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen
 - Galerie Samlaren, Stockholm 1955. Jean Tinguely: *Méta-Mécaniques*.
 - Kunstpalast, Düsseldorf; Stedelijk Museum, Amsterdam 2016-2017. Jean Tinguely *Super Meta Maxi*.

Literatur
 - Galerie Bruno Bischofberger (Hrsg.). Jean Tinguely, *Catalogue Raisonné: Sculptures and Reliefs, 1954-1968*. Männedorf 1982. Nr. 61 mit Abb.



Jean Tinguely ging 1953 nach Paris, wo er im folgenden Jahr seine ersten beweglichen Skulpturen aus Metalldraht schuf. In der Folge entstanden weitere maschinenartige Objekte und reliefhafte Wandarbeiten, die zum Teil von Hand, zum Teil durch Elektromotoren in Bewegung gesetzt werden konnten. Um sich von den bisher üblichen Bezeichnungen als 'mobiles' oder kinetische Skulpturen abzusetzen, prägte Pontus Hultén für diese Werke Tinguelys den Begriff der 'Méta-mécaniques'. Auch *Sprit – bleu, ocre et vert* von 1955 gehört in diese Werkgruppe. Verwandte Arbeiten, die ebenfalls geometrisch-konstruktive, teils farbige Elemente vor einer Hintergrundplatte zeigen, die sich über einen motorgetriebenen Mechanismus mit- und gegeneinander bewegen, beziehen sich häufig auf konstruktivistische

Gemälde von Malern wie Malewitsch oder Mondrian, deren Kompositionselemente Tinguely aufgreift, aber durch die Kinetik auf eine andere Ebene stellt: er fügt den statischen Objekten eine Bewegungskomponente und damit eine Zeitdimension hinzu. Hultén erklärt, dass das Präfix 'Méta' dabei eine Interpretations- und Assoziations-ebene hinzufügt, denn es assoziiert den Begriff des Metaphorischen und des Metaphysischen ebenso, wie es suggeriert, dass Tinguelys Werke über das rein Mechanische hinausgehen. Tinguely selbst hat von diesen Arbeiten stets als „Gemälden“ gesprochen, während er die technische Konstruktion – die in diesem Fall, anders als in anderen Werken, durch die Hintergrundplatte auch dem Blick des Betrachters entzogen ist – als „Rahmen“ des Bildes versteht.

COPYRIGHTS DER ABBILDUNGEN

© Galerie Thomas 2020

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020:

Stephan Balkenhol, Marc Chagall, Tony Cragg, Jean Dubuffet, Max Ernst, Günther Förg,
Fernand Léger, Markus Lüpertz, Gabriele Münter, Serge Poliakoff, Jean Tinguely

© Georg Baselitz 2020

© Peter Halley 2020

© Anselm Kiefer 2020

© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

© Pechstein – Hamburg/Tökendorf / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

© Marc Quinn 2020

© Gerhard Richter 2020

© The George and Helen Segal Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

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.

Katalog 140
© Galerie Thomas 2020

Katalogbearbeitung:
Raimund Thomas, Ralph Melcher

Katalogproduktion:
Vera Daume

Texte:
Sarah Dengler, Ralph Melcher, Archiv Galerie Thomas

Photographie:
Walter Bayer

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Farbsatz, Neuried
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