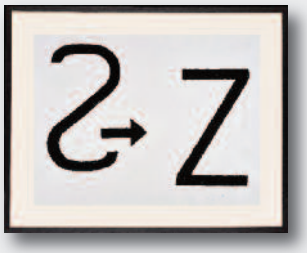
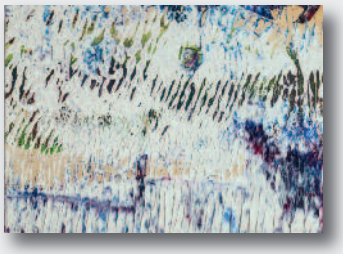
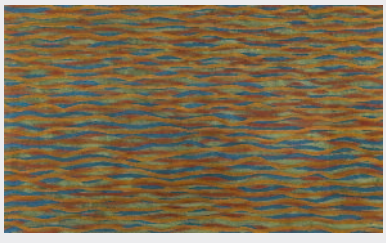
THOMAS

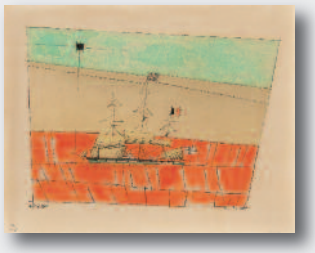
MEISTERWERKE AUF PAPIER

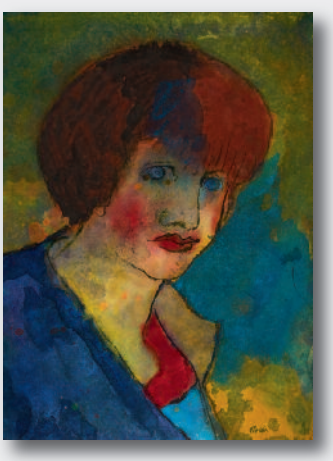
GEORG **BASELITZ**
JOSEPH **BEUYS**
PETER **BLAKE**
OTTO **DIX**
LYONEL **FEININGER**
RAIMUND **GIRKE**
GOTTHARD **GRAUBNER**
PAUL **KLEE**
JANNIS **KOUNELLIS**
ALFRED **KUBIN**
FERNAND **LÉGER**
SOL **LEWITT**
FRANZ **MARC**
HENRI **MATISSE**
ROBERT **MOTHERWELL**
EMIL **NOLDE**
NEO **RAUCH**
GERHARD **RICHTER**
ANTONI **TÀPIES**
FRITZ **WINTER**

LAUT







GEORG BASELITZ

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

Adler

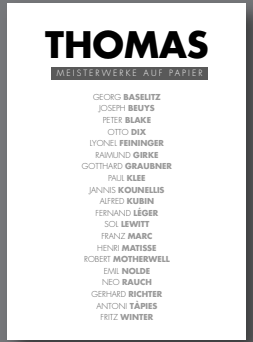
Gouache auf Papier
8.III.79
85,7 x 61 cm
monogrammiert und datiert unten rechts

Provenienz
- Privatsammlung USA

Adlerdarstellungen gehören seit den 1960er Jahren zu den häufigsten Motiven im Werk von Georg Baselitz, und durch die charakteristische Vorgehensweise des Künstlers, seine Darstellungen auf dem Kopf zu malen, wird aus dem majestätischen Tier zugleich ein stürzender Adler, ohne dass die in erster Linie an der Malerei an sich interessierte Position von Georg Baselitz darin eine symbolische Konnotation ohne weiteres erlaubt.

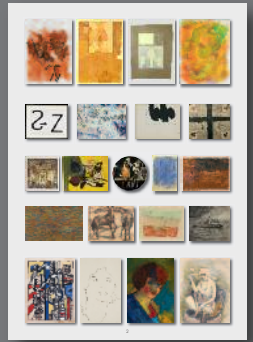
Baselitz selbst hat auf diese unzulässige Überinterpretation immer wieder hingewiesen:
„Die Umkehr des Motivs gab mir die Freiheit, mich ganz und gar auf Farbe und Komposition zu konzentrieren."

So steht auch in seiner Gouache von 1979 der kräftige, spontane und gestische Malduktus im Vordergrund, und die dichte, rote Farbfläche scheint das Motiv des Adlers fast zu verdecken – soweit man nicht versucht ist, den Adler aus dem Farbgewitter hervorscheinen, aus ihm auftauchen zu sehen. Dieses Vexierspiel mit vordergründigem Motiv und hintergründiger Malerei, mit Figuration und Abstraktion ist es, um das es in der Malerei von Baselitz im wesentlichen geht. Das schiere Vorhandensein eines Motivs führt nicht zu der Aufgabe des Betrachters, ein Bild ikonographisch oder symbolisch zu lesen, sondern, so wie in der Umkehrung, dem auf-den-Kopf stellen auch, den Primat des Malerischen zu erkennen und seine Befreiung von der Abbildhaftigkeit zu erspüren. In den seinen Bildern setzt sich die Malerei über den Primat des Motivs, der Darstellung hinweg, und dies nicht durch reine Ungegenständlichkeit, sondern im Gegenteil durch die offensichtliche Unterordnung des Figurativen unter Farbe und Komposition, unter den Ausdruck und die Malerei als solcher. Dies gilt natürlich in besonderem Maße, wenn das Motiv ein so symbolträchtiges und historisch aufgeladenes ist wie der Adler bei Georg Baselitz.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



JOSEPH BEUYS

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

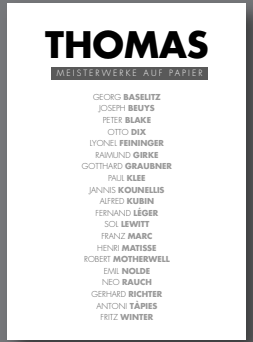
Fahne (Torso) I

Mischtechnik und Collage auf Karton
1958
27,5 x 19 cm
signiert und datiert unten links, betitelt unten rechts

Provenienz
- Privatsammlung

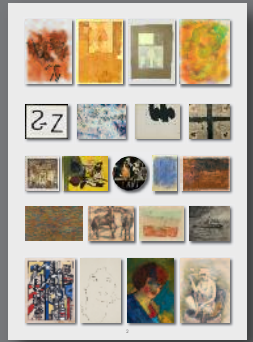
Es gibt nur wenige Künstler, die in den letzten hundert Jahren den Begriff der Kunst und vor allem unsere Vorstellung von moderner und zeitgenössischer Kunst so geprägt und beeinflusst haben, wie Joseph Beuys. Es ist allerdings erstaunlich, dass der von Beuys geprägte „erweiterte Kunstbegriff" noch immer so gerne falsch verstanden wird. Dabei hat Beuys seine Gedanken schon 1976 sehr klar formuliert:
„Die Kunst ist das Bild des Menschen selbst. Das heißt, indem der Mensch mit der Kunst konfrontiert ist, ist er im Grunde mit sich selbst konfrontiert. Er öffnet sich dann selbst die Augen. Also ist angesprochen der kreative Mensch, seine Kreativität, seine Freiheit, seine Autonomie. Und das ist nur noch möglich aus dem Kunstbegriff, allerdings muß man ihn dann erweitern. Man kann und darf ihn nicht so traditionell halten und sagen: Das machen die Künstler, und das machen die Ingenieure. Das kann man aber durchbrechen. Und einen Ausweg gibt es allein durch einen erweiterten Kunstbegriff, der anthropologisch ist, der wirklich ernst nimmt, dass jeder Mensch ein Künstler ist, dass in jedem Menschen ein kreativer Kern ist."

Seine Beschäftigung mit der menschlichen Existenz, das Interesse für die Wechselwirkung zwischen Natur und Mensch, Körper und Geist drückt sich bereits in dieser frühen Collage aus. Auch die Vorliebe für sogenannte „arme" Materialien, die bei Beuys symbolisch für Energieströme, Wärme und organisches Leben stehen, wird in seinem künstlerischen Duktus und der Materialität dieser Arbeit bereits deutlich spürbar. Joseph Beuys scheint damit jenseits der Frage nach Abstraktion und Figuration zu stehen, und auch seine enge Verbindung mit der Fluxusbewegung und der Aktionskunst erklärt sein zutiefst humanistisches Kunstverständnis nur unvollständig.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

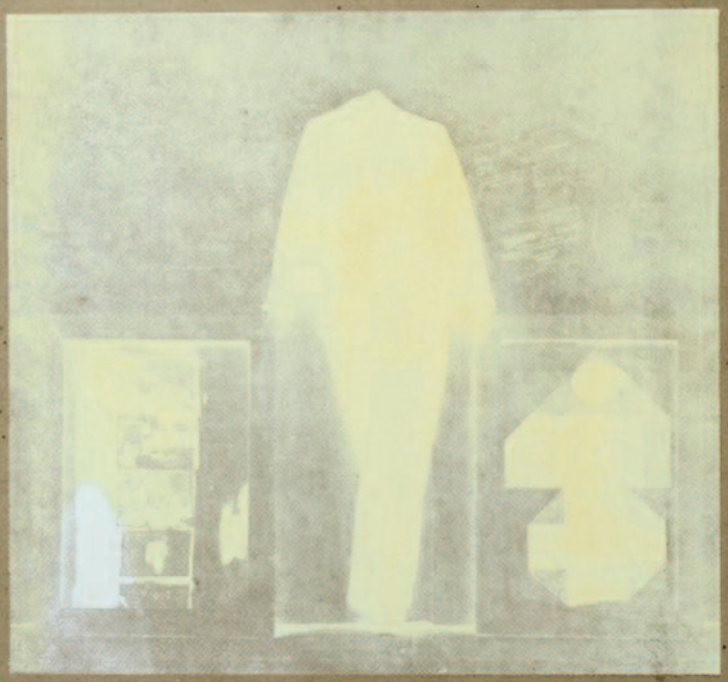
… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



子供たちに開放されていて、絵を描いたり、デザイナーの作ったプランコに乗ったりしている。芸術にたいする事大主義をとり払った、この実験場の演出が、そのまま、ボイスの、観客参加ともいうべき世界とつながっているのが面白い。夜、高松、リンドブロムと一緒に、評判のセックス・フィルムを見る。

三月一日。省略。

三月二日。朝から大雪。鴨のような水鳥の群が[illegible]



ボイス展風景

Joseph Beuys
'77

JOSEPH BEUYS

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

Der Eurasier (Schwefelarbeit)

Siebdruck, Schwefel und Bleistift auf Papier
1971
60 x 47 cm
signiert unten Mitte

Klaus Staeck (Edition Staeck) hat bestätigt, daß es sich bei dem vorliegenden Werk um ein Unikat handelt.

Provenienz
- Edition Staeck, Heidelberg
- Privatsammlung, Deutschland (seit den 1980ern)

Dieses Unikat steht am Anfang einer Gruppe von Editionen, die Joseph Beuys seit 1971 geschaffen hat. Ausgangspunkt war eine Doppelseite uber ihn in einem japanischen Kunstmagazin, deren Layout Beuys für den weißfarbigen Abdruck auf braunbeigem, festem Papier übernommen hat. Den Druck bearbeitete Beuys, indem er den linken oberen Textblock in japanischen Schriftzeichen mit Schwefelblute plastisch uberdeckt hat. Es handelt sich bei dieser Arbeit wohl um das Ursprungswerk für drei weitere Arbeiten des Künstlers.

In dem Multiple "Druck 1 und Druck 2" [1971, Schellmann 36] findet der gleiche Buchdruck Verwendung, diesmal auf zwei Blättern, in schwarzer Farbe und gelb mit Schwefel gedruckt. Entscheidend für die weitere inhaltliche Verortung der gesamten Werkgruppe ist der hand-schriftliche Zusatz "Der Eurasier läßt schön grüßen. Joseph".

In den "Schautafeln fur den Unterricht (I + II)" [1971, Schellmann 31], wiederum ein zweiteiliges Werk, findet die Druckplatte selbst Verwendung, indem Beuys auf einer der beiden abgedruckten Photographien von Ostende (wo er schon 1963 eine Aktion geplant hatte, auf die er hier Bezug nimmt) das Zinkklischee aufmontiert. Auch der Schwefel wird hinzugefügt, diesmal als aufcollagierte kompakte Fläche am unteren Ende der Druckplatte.

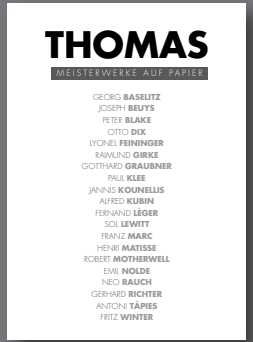
Schließlich greift Beuys die Elemente unserer Arbeit in seinem Multiple "Der Eurasier" [1972/84, Schellmann 496] wieder auf. Die Arbeit besteht, analog zur "Schautafel fur den Unterricht I" aus dem Zinkklischee fur den Druck der japanischen Magazinseite mit angefügter Schwefelfläche.

Der 1970/71 in Japan erschienene Magazinartikel über Joseph Beuys zeigt in den Abbildungen unter anderem den Filzanzug von 1970. Viel wichtiger war für Beuys aber offenbar die Berichterstattung uber ihn in dem asiatischen Land, was seine Bezeichnung in "Druck 1" erklärt: der "Eurasier", der schön grüßen läßt, ist naturlich Beuys selbst, dessen (westliche) künstlerische Position nun im Osten, in Japan wahrgenommen wird und daher den von Beuys angestrebten Zustand der (Wieder-)Vereinigung des eurasischen Kontinents (im humanistisch-philosophischen Sinne) in seiner eigenen Person vorwegnimmt.

Für Joseph Beuys war diese ganzheitliche Überwindung der Trennung von östlichem und westlichem Denken ein ganz wesentliches Ziel, das er in der Idee des Eurasiers, des Eurasischen propagierte.

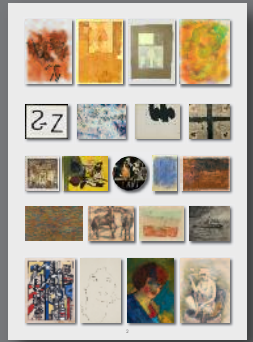
In seinem von anthroposophischen Vorstellungen stark beeinflußten Denken sah Beuys im "Ostmensch" als Gefühlsmenschen das geistige Prinzip uberwiegen, während der "Westmensch" als "Kopfmensch" das rationale, intellektuelle Prinzip uberbetont. Die Verbindung und Verschmelzung dieser unterschiedlichen Prinzipien zur Erlangung einer (heilenden) Ganzheitlichkeit kann nur im Eurasier gelingen, der erst in dieser Synthese das dritte wesentliche Prinzip zur Geltung kommen läßt: die Anima, also die Seele.

In diesem Vorstellungsbild spielt die Lehre des berühmten Mediziners und Alchemisten Paracelsus eine bedeutende Rolle, deren Einfluß auf Beuys von einiger Bedeutung ist. Denn nach Paracelsus ist das brennende Prinzip der Seele in der materiellen Welt in Gestalt des Grundstoffs Schwefel präsent, den Beuys aus eben diesem Grunde in seinen Arbeiten verwendet. Das vorliegende Werk bringt diese Theorie und auch den persönlichen Anspruch des "Alchemisten" und "Schamanen" Beuys in der plastischen Verwendung des Schwefels als eurasischem Symbolstoff und der Präsenz des Östlichen und des Westlichen konzentriert zum Ausdruck.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



Joseph Cornell's holiday — 'Joseph presents the box about him to Ludwig II of Bavaria'
Bavaria.
Peter Blake. 2018.

PETER BLAKE

Dartford 1932 – lebt in London

Joseph Cornell's Holiday – Bavaria. 'Joseph presents the box about him to Ludwig II. of Bavaria'

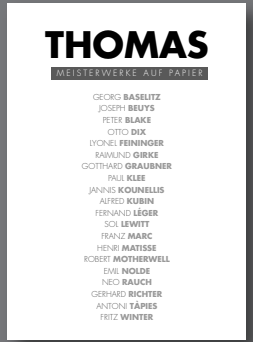
Collage
2018
88,5 x 87 cm
signiert und datiert unten rechts, betitelt unten Mitte und links

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, Großbritannien

Sir Peter Blake (geb. 1932, Dartford, Kent) ist ein britischer Maler, Bildhauer, Zeichner und Grafiker. Oft als „Vater der britischen Pop Art" bezeichnet, umfasst sein Werk eine Reihe von Stilen, darunter Volkskunst und Collage. 1946 schrieb sich Blake an der Gravesend School of Art ein, um Grafikdesign zu studieren, und begann, populäre Kunst und Ephemera zu sammeln.

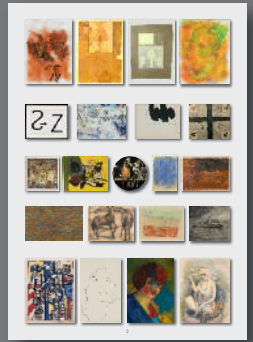
Nach dem Nationaldienst trat Blake 1953 dem Royal College of Art in London bei und studierte neben Robyn Denny, Leon Kosoff, Richard Smith und Joe Tilson. Dort begannen Elemente der Populärkultur in Blakes Gemälde einzudringen, die älter als die amerikanische Pop-Art waren. Nachdem er die Arbeiten von Kurt Schwitters gesehen hatte, begann er mit Collagen zu arbeiten. Nach seinem Abschluss im Jahr 1956 gewann Blake den Leverhulme Research Award und reiste ein Jahr lang ins Ausland, nachdem er zum ersten Mal das Vereinigte Königreich verlassen hatte, und besuchte Holland, Belgien, Frankreich, Italien und Spanien. Als Blake nach London zurückkehrte, eignete er sich weiterhin Ikonen der Popkultur und Werbebilder an, um Hommagen an Größen wie Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Elvis Presley und professionelle Wrestler zu schaffen.

Sein ikonisches Selbstporträt mit Abzeichen von 1961 in der Tate Collection zeigt Blake mit einem Elvis-Album in der Hand, gekleidet in amerikanische Jeans, Converse-Turnschuhe und Baseball-Abzeichen. 1967 entwarf Blake das legendäre Beatles-Albumcover für Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band mit seiner ersten Frau Jann Haworth und blieb weiterhin mit der Musikwelt verbunden, indem er Albumcover für andere Bands wie The Who und Ian Drury and the Blockheads entwarf.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



OTTO DIX

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

Mädchen mit Rose

Gouache, Aquarell und Bleistift auf Velin
1923
61 x 48,2 cm
signiert und datiert unten rechts
rückseitig betitelt, datiert und mit Widmung 'Mädchen mit Rose am 22.2.23 Quersumme 11 dem Mutzlein!'

Pfäffle A 1923/4

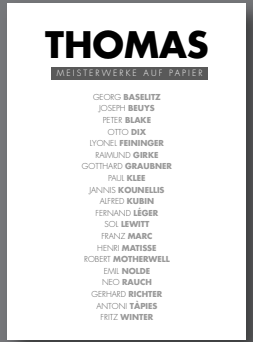
Provenienz
- Martha Dix
- Privatsammlung, Süddeutschland
- Privatsammlung, Berlin
- Privatsammlung, London

Ausstellungen
- Kronprinzenpalais, Berlin 1924. Aquarelle von Otto Dix.
- Goethe Institut, Paris 1970. Otto Dix - Aquarelles, dessins. Nr. 28.
- Folkwang Museum, Essen 1971/72. Otto Dix - Aquarelle, Zeichnungen, Radierfolge 'Der Krieg'. Nr. 81 m. Abb.
- Galleria Giulia; Goethe Institut; Bibliotheca Germanica, Rom 1972. Otto Dix - Acquarelli, disegni, incisioni. Nr. 81 m. Abb.
- Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne 1974. Réalisme en Allemagne 1919-1933. Nr. 21.
- Kunstverein Konstanz Wessenberghaus, Konstanz 1975. Otto Dix - Ölbilder, Aquarelle, Grafik. Nr. 58.
- Haus am Waldsee, Berlin 1977. Otto Dix - Zwischen den Kriegen, Zeichnungen, Aquarelle, Kartons und Druckgrafik 1912-1939. Nr. - 125, S. 81 m. Abb.
- The Hayward Gallery, London 1978. Neue Sachlichkeit und German Realism of the Twenties. Nr. 76, S. 54 m. Abb.
- Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz 1981. Otto Dix.
- Galerie der Stadt, Stuttgart 1981/82. Otto Dix - Menschenbilder, Gemälde, Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen. Nr. 68, S. 90 m. Abb.
- St. Anna Kapelle, Passau 1983. Otto Dix - Kunstausstellung Europäischer Wochen. Nr. 38 m. Abb., Farbabb. auf dem Umschlag.
- Salon d'Art Contemporain, Montrouge 1984. Otto Dix. Nr. 64.
- Museum Villa Stuck, München 1985. Otto Dix 1891-1969. Nr. 232.
- Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1985. Otto Dix 1891-1969. Nr. 104, S. 99.
- Galerie der Stadt, Stuttgart 1991; Neue Nationalgalerie, Berlin 1991/92. Otto Dix - Zum 100. Geburtstag 1891-1991. S. 123 m. Abb., S. 334.
- Tate Gallery, London 1992. Otto Dix 1891-1969. Nr. 72 m. Abb.
- Städtische Galerie, Ravensburg 2002. Otto Dix - Aquarelle der 20er Jahre. Nr. 17, S. 49 m. Abb.
- Musée National d'Art Moderne, Paris 2003. Otto Dix - Dessins d'une guerre à l'autre. Nr. 17, S. 79 m. Abb.
- Kunsthalle, Hamburg 2007. Geisterbahn und Glanzrevue - Otto Dix, Aquarelle und Gouachen. Nr. 56 m. Farbabb.

Literatur

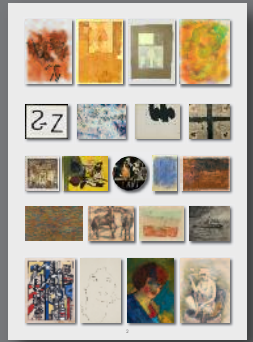
- Barton, Brigid S. Otto Dix und Die Neue Sachlichkeit 1918-1925. Michigan 1981, S. 144.
- Karcher, Eva. Otto Dix. München 1986, S. 61 m. Abb.
- Karcher, Eva. Otto Dix - 1891-1969, Leben und Werk. Köln 1988, S. 127 m. Abb.
- Pfäffle, Suse. Otto Dix - Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen. Stuttgart 1991, Nr. A 1923/4, S. 108 m. Abb., S. 178.
- Nikel, Ulrike (Hrsg.). Statt Blumen, Erzählungen und Gedichte. München 1995, S. 25 m. Abb.

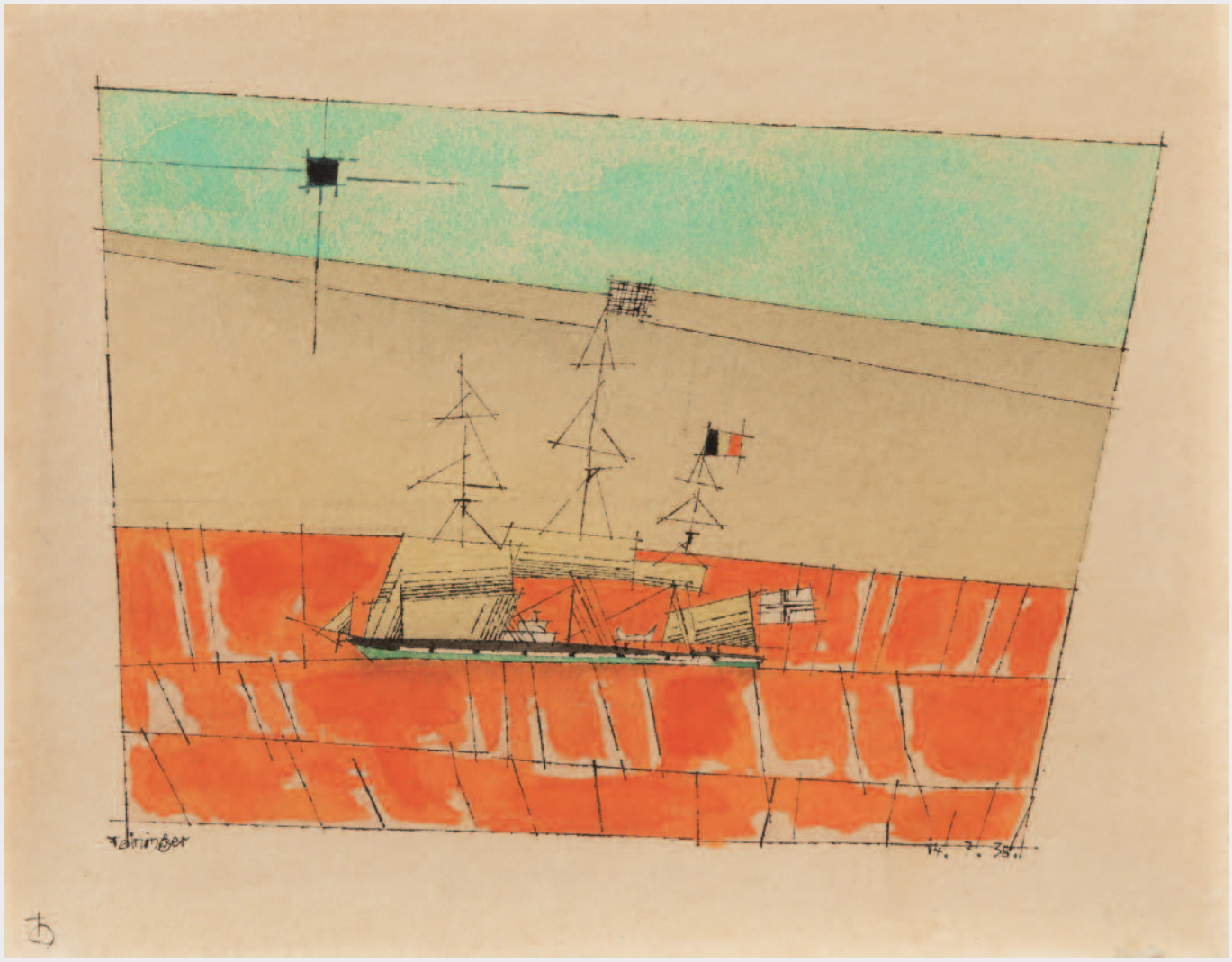
Das „Mädchen mit Rose“ ist im Werk des Veristen Otto Dix, dessen Porträts und Personendarstellungen in den 1920er Jahren mitunter schonungslos bis zur Schmerzhaftigkeit sein können, schon fast eine romantisch-zärtliche Darstellung. Die unbekannte Dame mit Hut präsentiert sich dennoch mit Stiefeln, schwarzen Strümpfen und transparentem Negligé durchaus verrucht und hebt die Rose in ihrer rechten Hand, mit einem verschmitzten Lächeln in Richtung Betrachter, in die Höhe. Auf ihrem Schoß hat eine Katze Platz genommen, deren Symbolik die erotische Spannung des Blattes unterstreicht. Otto Dix hat dieses detailreich ausgearbeitete Aquarell seiner Frau Martha geschenkt und es für sie mit einer rätselhaften Widmung versehen: „Mädchen mit Rose am 22.2.23 Quersumme 11 dem Mutzlein!“. Das „Mutzlein“ ist niemand anderes als Martha Dix – den Spitznamen „Mutzli“ trug sie recht bald in der Beziehung zu Otto Dix, den sie ihrerseits „Jim“ oder „Jimmy“ nannte. Der Hinweis auf die „Quersumme 11“ ist offenbar ein privater Scherz zwischen den beiden, aber von besonderem Interesse ist das Datum. Dass Dix seiner Martha Zeichnungen und Aquarelle zu verschiedenen Gelegenheiten schenkte, kam des öfteren vor. Der Anlaß für die Gabe dieses Blattes mag aber die Eheschließung von Martha und Otto Dix gewesen sein, von der zwar bekannt ist, dass sie im Februar 1923 stattfand, aber ohne dass ein genaues Datum überliefert wäre. Dennoch machen es das Motiv und die ausgefallene Widmung wahrscheinlich, dass Otto Dix dieses Blatt vor 99 Jahren, am 22. Februar 1923, seiner Braut zum Hochzeitstag verehrte.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN

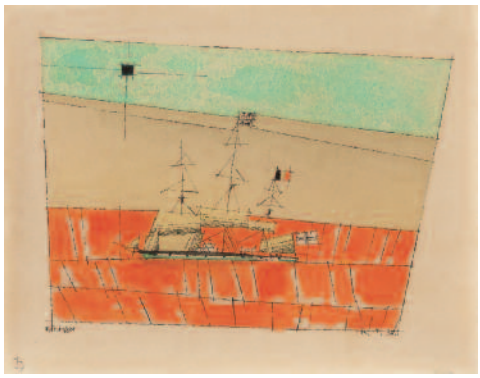




LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

Yacht



Gouache und Aquarell auf Papier
1938
27 x 34 cm
signiert unten links und bezeichnet mit einem Kreis mit Kreuz

Feininger markierte jene Werke, die er für sich behalten wollte, mit einem Kreis und einem Kreuz, so wie auf diesem Blatt.

Provenienz
- Sammlung des Künstlers (bis in die späten 1950er Jahre)
- Sammlung Erik Estorick
- Nachlass Erik Estorick
- Galerie Brockstedt, Berlin (ca. 2001 von obigem erworben)
- Privatsammlung (2002 von obiger erworben)

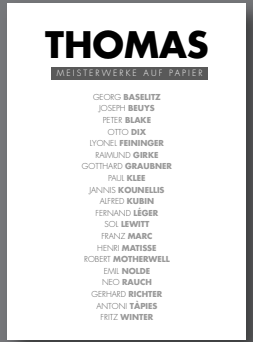
Im Werk von Lyonel Feininger kommt das Motiv der Meereslandschaft mit Segelschiffen über Jahrzehnte immer wieder vor: sein Interesse an maritimen Themen mag besonders durch seine Aufenthalte an der Ostsee während des ersten Weltkrieges geweckt worden sein. Doch auch nach seiner Rückkehr in die USA nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland schuf Feininger in seiner Heimatstadt New York zahlreiche Werke, die das Motiv aufgriffen – so auch in seiner „Yacht" von 1938.

Dieses Blatt ist ein besonders schönes Beispiel für Feiningers prismatischen, von Kubismus, Futurismus und den Jahren am Bauhaus beeinflußten Stil, den er stetig fortentwickelt und variiert hat. Durch den trapezoiden Bildaufbau entsteht eine deutliche Dynamik. Das Bildfeld selbst ist kompositorisch in drei Farbbahnen gegliedert, die für Wasser, Land und Himmel stehen. Auf einer rein motivischen Ebene besitzen so alle Elemente des Bildes ein Momentum der Bewegung, was dazu führt, dass das Segelschiff paradoxerweise einen statischen Eindruck macht. Das Blatt ist ein hervorragendes Beispiel, wie Feininger in seinem gesamten Werk die Prinzipien des Kubismus und des Bauhauses zu einer ganz eigenen Bildsprache umformt. Feininger selbst hat dieses Kompositionsprinzip so beschrieben:
„Es gibt keinen Vorder- oder Hintergrund, nur eine Kontinuität ineinandergreifender Beziehungen."

Die dahinterstehende Absicht ist in diesem späteren Werk, all diese Kompositionsprinzipien zu einer Synthese zu bringen, die der Künstler selbst so definiert hat:
„Wo ich früher nach Bewegung und Unruhe strebte, versuche ich jetzt, die vollkommene Ruhe der Objekte und der umgebenden Luft zu spüren und auszudrücken."

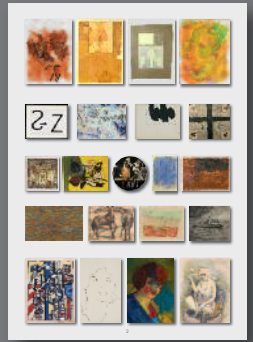
Dass Feininger selbst dieses Blatt als eine besonders gelungene Komposition angesehen hat, drückt sich auch darin aus, dass er das Werk mit seinem Kürzel für die Arbeiten versehen hat, die er für sich selbst behalten wollte.

Max Beckmann
Exil in Amsterdam



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



RAIMUND GIRKE

Heinzendorf 1930 – 2002 Köln

Blau

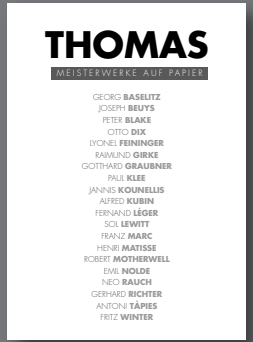
Aquarell auf handgeschöpftem Bütten
1997
105 x 70 cm
rückseitig signiert und datiert auf dem Unterlagekarton

Provenienz
- Nachlass des Künstlers

Raimund Girke war in seiner malerischen Entwicklung zunächst von der gestisch-rhythmischen Abstraktion des Informel beeinflußt. Er entwickelte ab Mitte der 1950er Jahre eine auf wenige Farbtöne reduzierte, nahezu monochrome Bildsprache, die zunächst eine intensive Auseinandersetzung vor allem mit der Farbe Weiß hervorbrachte. Daher ist sein Werk der Analytischen Malerei zuzuordnen, die nichts abbilden will. Seine Malerei sei "fundamental", seine Bilder Resultat eines "autonomen malerischen Prozesses", betonte er stets. Auf der Suche nach Ordnung analysierte Girke Farbschichtung, Farbbewegung und Struktur, indem er seine Malerei ganz aus der Technik und dem Prozeß resultieren ließ. Nicht die befreite Geste, sondern die disziplinierte Strenge und die sachliche Aussage interessiere ihn. Dabei spielt die Konzentration auf den Eigenwert der Farbe die tragende Rolle, wie Girke schon 1974 in einer Art poetischem Manifest formulierte:

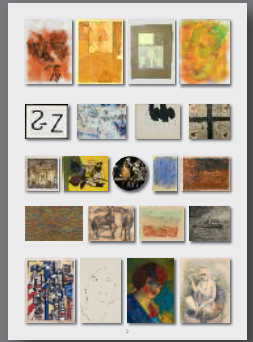
„Farbe als Materie, die greifbar und sichtbar ist.
Farbe nicht als Hinweis auf etwas,
sondern als Vorhandenes.
Farbe, die in Nuancen sich verändert
und zu erfahren ist im kaum
Sichtbaren im gerade noch Tastbaren.
Farbe als etwas Ruhendes und Schweigendes."

In der weiteren Entwicklung seines Malerei erweiterte Girke seine Explorationen der Farbe und des Farbkörpers, so wie auch in dem 1997 entstandenen Aquarell „Blau", das allein schon durch den Titel keinen lapidar-offensichtlichen, sondern einen programmatischen Hinweis gibt. Seine Absichten in dieser Phase seines Werkes hat Raimund Girke 1994 schriftlich gefasst:
„Farbe befindet sich ununterbrochen in fluktuierender Bewegung und enthält latent immer auch die Gegenfarbe. Hell ist ohne Dunkel, Kalt ohne Warm, Lebendig ohne Ruhig, Schwer ohne Leicht nicht zu denken. Die potentiellen Veränderungen, die in der Farbe mitschwingen, versetzen die Farbfelder in Spannung. Farbenergien, die sich in den verschiedenen Zonen, Strömen und Feldern des Bildes finden, sind wesentlich mitbestimmend für die Intensität von Malerei."



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



GOTTHARD GRAUBNER

Erlbach 1930 – 2013 Düsseldorf

Ohne Titel

Gouache auf Papier
1984
75 x 56 cm
signiert und datiert unten Mitte
rückseitig bezeichnet 'serie 'farbgebungen''

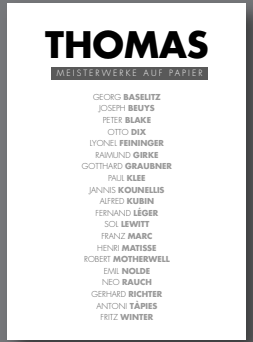
Provenienz
- Privatsammlung, Düsseldorf

Seit den frühen sechziger Jahren experimentierte Gotthard Graubner mit Möglichkeiten, den Bildraum des herkömmlichen Tafelbildes in den Raum zu erweitern und auf diese Weise eine Licht- und Farboberfläche zu schaffen, die gerade nicht tafelhaft ist, sondern sich richtungslos, aber lebendig und pulsierend in den Raum ausdehnt.

Zwar hatte Graubner mit expressionistischen und geometrisch-abstrakten Malereien begonnen, verließ aber diesen Weg seit etwa 1962 auf der Suche nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten zunehmend. Erste Kissenbilder entstanden, bei denen die Leinwand über eine Schicht synthetischer Wolle gespannt wurde und damit zu einer Verkörperlichung und letztlich einer Verräumlichung der Farbe führte. Der Farbauftrag selbst, wenngleich er in demselben chromatischen Bereich verbleib, konnte bei Graubner nie "monochrom" genannt werden – changierende und tonige Oberflächen sind für seine Malerei charakteristisch. Dabei gibt es dennoch keinen Pinselduktus und keine "Handschrift", ebensowenig wie eine Pastosität der Farben.

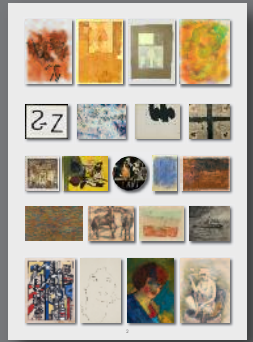
In seiner Gouache von 1984, die zu einer Serie mit dem sprechenden Titel „farbbegegnungen" gehört, greift Graubner auf seine Anfänge einer gestischen, vielfarbigen Malerei zurück. Der Farbstrudel aus gelben, orangen, hellroten, violetten und, komplementär zum Rot, grünen Farbtönen erzeugt gleichwohl eine Tiefe und Räumlichkeit, die in enger Korrespondenz zu den „Kissenbildern" steht. Heinz Liesbrock hat Graubners Malerei eindrücklich so charakterisiert:
„Farbe, Farbe, Farbe. Eine Malerei, die sich aus nichts anderem als der Organisation der Farbe heraus entwickelt. Nuancen der Farbe, die Räumlichkeit der Farbe. Graubner hatte einmal selbst im Versuch, seine Malerei zu charakterisieren, gesagt: „Meine Bilder bauen sich auf im Wachsen des Lichts, verlöschen mit dem Licht. Anfang und Ende sind austauschbar. Die bezeichnen keinen Zustand, sie sind Übergang." Dieses Übergangsstadium, dieses Fluide der Farbe, das war Graubners eigentliches Thema, und damit hat er tatsächlich auch einen eigenständigen und unverkennbaren Beitrag, nicht nur zur deutschen Malerei der letzten 50, 60 Jahre, geleistet."

Gotthard Graubner selbst hat sein malerisches Credo in einem knappen, apodiktischen Satz so zusammengefasst: "Farbe ist mir selbst Thema genug.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



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.
- The Mayor Gallery, London 1934. Paul Klee Exhibition. Nr. 15.
- Royal Scottish Academy Galleries, Edinburgh 1935. Forty-first Annual Exhibition of the Society of Scottish Artists. Nr. 163.
- City of Leicester Museum & Art Gallery, Leicester 1936. Contemporary Art. Nr. 117.
- 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 m. Abb.
- Des Moines Art Center, Des Moines 1973. Paul Klee. Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921-1931. Nr. 49 m. Abb.
- 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.
- 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, m. Abb. (fälschlich betitelt "Desolate Village")

Literatur

- Frey, Stefan. Dokumentation über Paul Klees Reisen ans Mittelmeer. In: 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 m. Abb.
- Otterbeck, Christoph. Zweimal Orient - und zurück. Paul Klee in Tunesien und Ägypten, die Werke der Reisen und ihre Rezeption. In: Auf der Suche nach dem Orient - Paul Klee, Teppich der Erinnerung. Bern 2009, S. 183, Anm. 33.

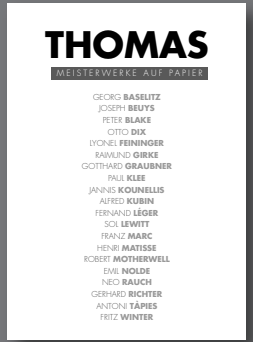
1928 ging Klees sehnlichster Wunsch in Erfüllung: Ägypten zu sehen. Die Klee-Gesellschaft, die 1925 von dem Kunstsammler Otto Ralfs zur Unterstützung des Künstlers gegründet worden war, finanzierte die Reise. Mitte Dezember 1928 trat Klee die Reise an und kehrte Mitte Januar 1929 zurück.

Klee hatte sich zuvor schon mit dem Land und dessen Geschichte befasst, das bereits seit der Orientalismus-Bewegung im 19. Jahrhundert auf Künstler einen grossen Reiz ausübte. Die Entdeckung des Grabes von Tutanchamun durch Howard Carter 1922 hatte in ganz Europa Furore gemacht. Bereits vor der Reise hatte Klee im Aquarell „43" eine Pyramide gemalt.

Anfangs war er enttäuscht und schrieb am 25. Dezember 1928 aus Kairo an seine Frau: "Im Einzelnen ist meiner Erinnerung nach eine tunesische Stadt reiner, und sicherlich sind die Moscheen von Kairouan unvergleichlich (sie sind hier sehr barock)." Aber je weiter er in den Süden kam, desto mehr gefiel es ihm. Klee reiste einfach und nahm keine Malutensilien mit, denn er glaubte, dass die Eindrücke nicht direkt, sondern indirekt, über den Umweg der Künstlerseele, vermittelt werden sollten. So fertigte er nur einige Skizzen an; die endgültigen Werke entstanden nach seiner Rückkehr im Atelier

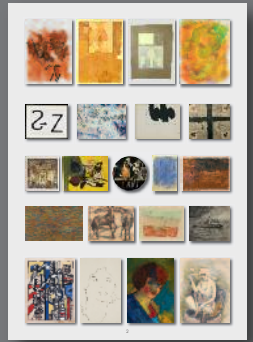
Eines dieser Werke, das 1930 entstand, ist "Wuesten-Dorf". Diese Wüstenszene, wird von Ocker- und Dunkelbrauntönen dominiert. Dunkle Wolken hängen am Himmel, dynamische Pinselstriche deuten auf einen starken Wind, vielleicht sogar auf einen Sandsturm hin. Helle Rechtecke sind in das Werk "eingraviert" wie Hieroglyphen in die Wand eines Tempels. Es könnte sich auch um Fensterrahmen handeln, aber der Sturm scheint sie mit sich fortzutragen. Im Vordergrund sind zwei winzige Figuren mit einem Hund zu sehen. Die Menschen werden von der majestätischen Landschaft und der antiken Architektur in den Schatten gestellt.

Die Reise nach Ägypten hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf Klees Werk, nicht nur in den Jahren unmittelbar danach, sondern bis 1940.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



JANNIS KOUNELLIS

Piräus 1936 – 2017 Rom

Untitled (Alphabet)

Acryl auf Papier
1960
70 x 100 cm
signiert unten rechts

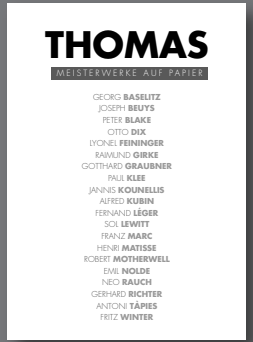
Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, Schweiz
- Sammlung Pierre Bergé, Frankreich
- Galerie Lelong, Paris
- Privatsammlung

Nachdem Jannis Kounellis 1956 von Griechenland nach Italien übersiedelt war, begann er in seiner neuen Heimat Rom 1959 mit der Serie der „Figures and Letters", die er auch "Alfabeti" (Alphabete) nannte, und an der er bis in die Mitte der 1960er Jahre arbeitete.

Auch das vorliegende Werk von 1960 gehört in diese Gruppe und zeigt das typische Kompositionsschema: auf einem weißen Untergrund platziert Kounellis Buchstaben, Zahlen und Zeichen, teilweise auch erratische, unbekannte Zeichen und Symbole in einer an einen Code oder technische Hinweisschilder erinnernden Konstellation. So entstehen wie in diesem Bild Zeichenkombinationen, die zum Teil auch wie mathematische oder chemische Formeln wirken, jedoch keinen entschlüsselbaren Sinnzusammenhang offenbaren. Kounellis hat die Entstehungsgeschichte und den Kontext der „Alfabeti" so zusammengefasst:
„Mein Blick richtete sich damals auf das Informel, insbesondere auf Fautrier, als Fortführung der traditionellen Malerei. Ich sah immer noch das Überleben einer Illusion, einer … Zentralität in diesen Werken: einer Zentralität des Universums, der Malerei, sogar der Rolle des Künstlers, die für unsere Zeit nicht besonders relevant zu sein scheint. Das bedeuteten diese Bilder von mir mit erkennbaren und signifikanten Zeichen und Buchstaben für den Betrachter: nichts über das hinaus, was sie sehen. Aber nicht für mich. Sie deuteten die Namen meiner damaligen Lieblinge an."

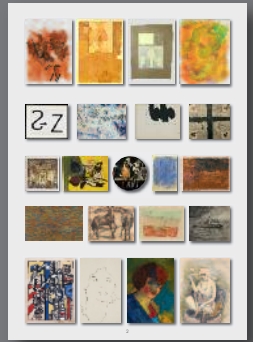
Die Operation, die Kounellis in diesen Bildern vornimmt, nämlich prägnante und überklare Zeichen und Symbole ihrer Verweisfunktion und ihres Bedeutungsgehaltes zu entkleiden, die so zu verfremden und in Zusammenhänge zu stellen, dass sie zwar wiedererkennbar, aber nicht mehr entzifferbar sind, steht in engem Zusammenhang mit dem Interesse des Künstlers an hermetischer Poesie und dem Willen, Texte und Bilder von der Referentialität und Abbildhaftigkeit zu trennen, um sie selbst als eigenständige Realität ohne Bedeutungsfunktion „für etwas anderes" wahrnehmbar zu machen. Damit zeigt sich Kounellis nicht nur von Dadaismus – insbesondere von Hugo Ball – und hermetischer Poesie der Avantgarde – insbesondere etwa von Giuseppe Ungaretti – beeinflusst, sondern er befindet sich damit auch auf der Höhe der künstlerischen, literarischen und philosophischen Diskussion dieser Zeit. Nicht nur seine Nähe zu den Absichten der ZERO-Bewegung wird darin spürbar, sondern auch und insbesondere eine Parallelität zu den damals revolutionären Erkenntnissen der Linguistik, Semiotik und des Strukturalismus, durch die das Verständnis für das Funktionieren von Sprache und Zeichen auf eine ganz neue Ebene gestellt wurde, wie in den Werken beispielsweise von Umberto Eco, Roland Barthes, Jacques Lacan oder Roman Jakobson, um nur einige zu nennen.

Seine „Alfabeti" haben eine analoge Zielrichtung wie diese philosophischen Erkenntnisse über das innere Wesen der Sprache, wenn Kounellis bekennt, dass seine Bilder dieser Jahre versuchen, die „innere Alchemie" der Zeichen zu erkunden.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 – 1959 Zwick Ledt

Narrenschiff

Bleistift und Tinte auf Papier
1900 - 1901
18,5 x 24,5 cm
signiert

Provenienz
- Hauswedell & Nolte, 4. Dezember 2009, Los 5
- Privatsammlung (von obigem erworben)

Das Zeichnen steht im Zentrum von Alfred Kubins künstlerischem Schaffen, denn in dieser Technik lassen sich seine vom Symbolismus beeinflussten, phantasiereichen Kompositionen und ikonographischen Erfindungen unmittelbar und schnell umsetzen. Von besonderer Bedeutung ist für Kubin der Bezug zur Literatur: zum einen war Kubin eine klassische Doppelbegabung als bildender Künstler und als Schriftsteller. Zum anderen hat seine Affinität zur Literatur dazu geführt, dass Kubin ein produktiver und gefragter Illustrator war. Auch das vorliegende Blatt des „Narrenschiffs" steht in Verbindung zu einem literarischen Werk, der 1494 zuerst erschienenen Moralsatire „Das Narrenschiff" von Sebastian Brant. Das Buch hatte einen bis in die Moderne anhaltenden Erfolg, wurde in viele Sprachen übersetzt und hat den Begriff des „Narrenschiffs" sprichwörtlich gemacht. Das Narrenschiff ist ein symbolisches Bild einer Gesellschaft, die, oftmals wider besseres Wissen oder aber blind für alle Warnzeichen sich selbst durch ihr närrisches Verhalten auf allen Ebenen menschlichen Zusammenlebens in ihrer Existenz gefährdet – ein Topos, der an Aktualität nicht das Geringste verloren hat.

Auch Alfred Kubin thematisiert diese halb spöttische, halb mahnende Kritik des Narrenschiff-Symbols eindrücklich in seiner Zeichnung: Die Narrengesellschaft tanzt und vergnügt sich auf ihrem seltsamen Schiff, dessen Schornstein aus einer großen Weinflasche besteht. Ein weiteres auffälliges Detail ist das weit geöffnete Auge am Bug: so fährt das Schiff wörtlich sehenden Auges in die Katastrophe in Form des in der linken Bildhälfte aufziehenden Unwetters.

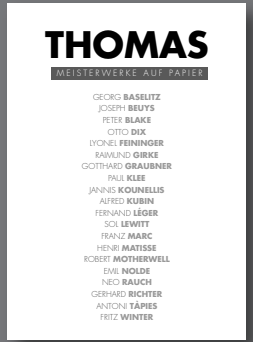
Kubin war mit dem äußerst bekannten Buch von Sebastian Brant sicherlich vertraut. In seiner umfangreichen Graphiksammlung befand sich auch ein früher, Albrecht Dürer zugeschriebener Inkunabeldruck, der als Illustration von Sebastian Brants „Narrenschiff" entstand.

Aber Kubin mag auch durch einen weiteren Umstand zu dieser Zeichnung veranlasst worden sein, denn er gehörte zu einer Gruppe von Künstlern, die für die zwischen 1898 und 1899 in Berlin erschienene satirische Wochenzeitschrift „Das Narrenschiff" gearbeitet haben, so wie etwa auch Lyonel Feininger. Leider konnte bisher noch nicht geklärt werden, ob es einen direkten Zusammenhang mit der vorliegenden Zeichnung gibt und die Datierung etwas nach vorne korrigiert werden muss.

Formal ließe sich das Blatt jedoch gut in diesem Umfeld einordnen: Kubins charakteristische Stilelemente, wie der nervöse, schnelle Strich und die Betonung der Hell-

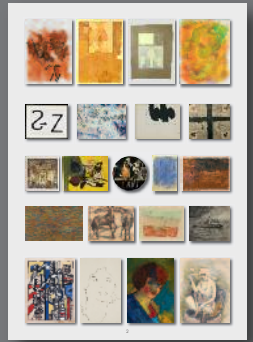
Dunkel-Partien – die sicherlich durch sein Interesse an künstlerischer Druckgraphik geprägt wurden – verwandeln die Szene in eine Art phantastisches Traumgesicht, nicht ohne zugleich Züge einer Karikatur zu tragen. So soll die groteske, irreale Szene den Betrachter nicht nur erheitern, sondern auch zu einer Selbstreflektion anregen. Alfred Kubin hat diese Intention, die Betrachter seiner Werke direkt anzusprechen, so ausgedrückt:

„Der richtige Beschauer, wie ich ihn mir wünsche, würde sich meine Blätter nicht nur genießend oder kritisch ansehen, sondern, wie durch geheime Berührung angeregt, müsste sich seine Aufmerksamkeit auch der bilderreichen Dunkelkammer des eigenen träumerischen Bewusstseins zuwenden."



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



F. Léger 48

FERNAND LÉGER

Argentan 1881 – 1955 Gif-sur-Yvette

Etude pour les constructeurs

Gouache, rote Kreide und Bleistift auf Briefpapier, auf Japan
1948
27,9 x 21,6 cm
signiert, datiert '1948' und gewidmet unten rechts 'à René Petit Amicalement'

Die auf der Arbeit angegebene Datierung 1948 bezieht sich auf das Jahr, als Léger die Arbeit seinem Freund Robert Pétit schenkte.

Mit einem Zertifikat des Comité Léger, Paris, vom 21. November 2022.

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- René Petit (seit 1948, Geschenk von obigem)
- Privatsammlung, Süddeutschland
- Privatsammlung, Deutschland (seit 2002)

Auktionsgeschichte
- Sotheby's London, 1. Juli 1987, Los 547
- Grisebach GmbH, 29. November 29 2002, Los 70

Literatur
- Museum of Modern Art, New York. Fernand Léger. New York 1998, S. 47-50. (zur Werkgruppe)

Fernand Léger fertigte diese Zeichnung auf einem Bogen Briefpapier des Architekten Wallace Harrison an, den er 1938 bei seinem dritten USA-Besuch persönlich kennengelernt hatte. Harrison arbeitete für Nelson Rockefeller am Rockefeller Center in New York und empfahl dem Magnaten Fernand Léger für die künstlerische Gestaltung des Apartments Rockefellers wir für andere Architekturprojekte. In diesen Zusammenhang gehört auch die vorliegende farbige Zeichnung, denn sie ist Teil einer Werkgruppe von Studien, die Léger für die Gestaltung der Eingangshalle des International Building im Rockefeller Center angefertigt hat. Die „Cinematic Wall" sollte ein avantgardistisches Projekt werden, das vorsah, die Kompositionen Légers an große Wände zu projizieren. Anders als die Gestaltungen für Rockefellers Apartment, mit denen der Milliardär sehr zufrieden war, wurde das Vorhaben der „Cinematic Wall" allerdings nie vollendet.

Léger hat sieben größerformatige Gouachen geschaffen, die sich heute im Museum of Modern Art in New York befinden, und die einen Eindruck von der geplanten Installation geben. Die vorliegende Arbeit entspricht der Komposition der Gouache Nr. V in New York. Anders als in vielen Landschafts- oder Architekturdarstellungen Légers ist der Ort nicht unbestimmt: es handelt sich um eine paraphrasierte Ansicht des New York Harbor. Neben den Wolkenkratzern sind das Wasser, Schiffsschornsteine und deren Rauch zu erkennen. Auf anderen Blättern der Gruppe von Gouachen erscheint darüber hinaus auch die Freiheitsstatue. Das Studienblatt diente der Vorbereitung der Komposition, wie auch an dem unterlegten roten Raster zur Übertragung in ein größeres Format zu erkennen ist.

Das Werk ist auch deshalb von Bedeutung, weil es ein frühes Beispiel für Légers Interesse an monumentalen Wandgestaltungen und Interventionen in der Architektur ist.

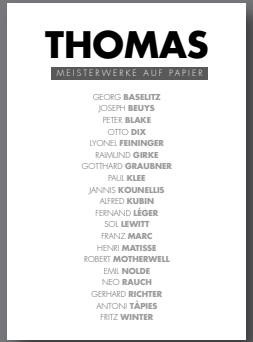
Spätestens seit den 1930er Jahren interessierte sich Fernand Léger zunehmend für die Gestaltung des Aussenraumes und von Gebäuden durch monumentale Werke. Seine ungebrochene Faszination für den technischen Fortschritt und die moderne Gesellschaft waren der Hintergrund, vor dem er nach bildnerischen Möglichkeiten suchte, mit seiner Kunst in die Formung dieser Gesellschaft einzugreifen.

Die „Cinematic Wall" ist darüberhinaus ein eindrucksvolles Beispiel, wie früh Fernand Léger einen installativen Ansatz verfolgt hat und damit die Nachkriegskunst vorweggenommen hat. Die Überlegung, Projektionen und filmische Elemente zu verwenden, war in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts ein durchaus immer noch innovativer und moderner Gedanke und beruht auf dem Einfluß des relativ neuen Mediums Film und der Auseinandersetzung mit Zeit und Raum in Kubismus und Futurismus, deren künstlerische Absichten auch in Légers frühen Werken umgesetzt wurden.

Während des Ersten Weltkriegs, 1916, während eines Urlaubs mit seinem Freund Guillaume Apollinaire, entdeckte Fernand Léger Charlie Chaplin, eine echte Offenbarung für den Maler. Ab 1919 spiegelten Légers Arbeiten den Einfluss des kinematografischen Bildes auf seine künstlerische Arbeit wider: Die in Zusammenarbeit mit den Dichtern Blaise Cendrars und Yvan Goll entstandenen Bildbände spielten mit dem Vokabular des Kinos, indem sie Nahaufnahmen und kinetische Effekte einführten .

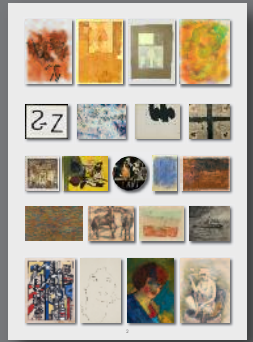
Bereits 1925 erklärte Fernand Léger: „Das Kino ist dreißig Jahre alt, es ist jung, modern, frei und ohne Tradition. Das ist seine Stärke [...]. Das Kino personalisiert das Fragment, es rahmt es ein und ist ein neuer Realismus, dessen Folgen unabsehbar sein können." Als er diesen Satz aussprach, hatte Léger 1924 gerade seinen ersten Film „Ballet mécanique" gedreht, das Ergebnis einer gemeinsamen künstlerischen Arbeit mit Man Ray und dem Komponisten Georges Antheil. Dieser Avantgardefilm, der in einer schnellen und ruckartigen Montage Alltagsgegenstände, Charaktere und geometrische Figuren animiert und alterniert, zählt bis heute zu den unbestrittenen Meisterwerken des experimentellen Kinos.

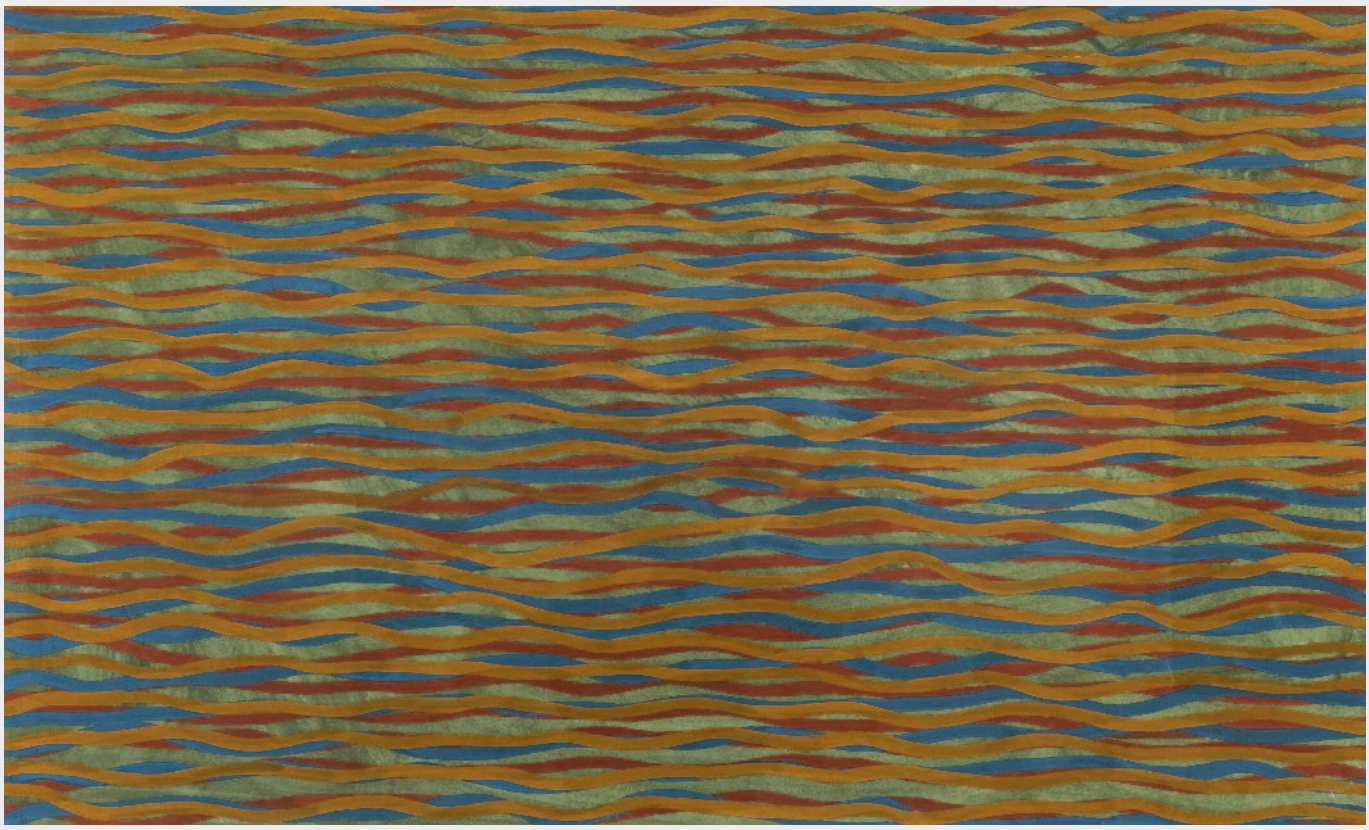
Einige Jahre nachdem Léger diese Zeichnung geschaffen hatte, schenkte und widmete er sie 1948 seinem Freund René Petit, einem Künstler und bedeutenden Illustrator zeitgenössischer Literatur.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN





SOL LEWITT

Hartford, CT 1928 – 2002 New York

Horizontal Brushstrokes

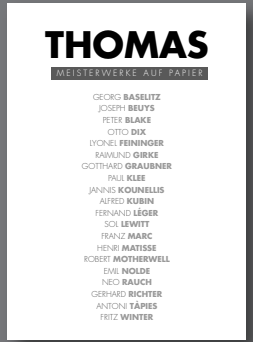
Gouache auf Papier
2003
77,4 x 126,4 cm
signiert und datiert unten rechts

Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, New York (von obigem erworben)
- Privatsammlung, Mailand
- Privatsammlung
- Privatsammlung
- Privatsammlung, Frankreich

Auktionsgeschichte
- Christie's New York, 5. März 2020, Los 279.

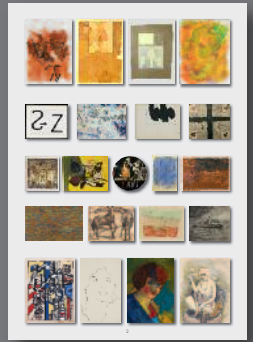
Sol LeWitt, der den Begriff der Konzeptkunst entwickelte und eine der führenden Protagonisten der konzeptuellen und minimalistischen Bewegung war, hat ein facettenreiches Oeuvre hinterlassen, dass sowohl Zeichnung, Druckgrafik, Fotografie, Malerei, Installation, Skulptur und theoretische Schriften mit einbezieht. Seine geometrischen Zeichnungen, die Wandgemälde und die „Structures" genannten Skulpturen gehören dabei sicher zu seinen bekanntesten Werkgruppierungen.

LeWitts Werk, das auf den Ideen des Konstruktivismus des Bauhauses, sowie der niederländischen Künstlervereinigung De Stijl basierte, entwickelte eine bahnbrechende eigene künstlerische Sprache, indem er mit architektonischen Raumstrukturen, Gittermustern und Rasterkonstruktionen experimentierte. Wie er es auch in seinem theoretischen Werk „Paragraphs on Conceptual Art (1967) formulierte, definierte er seine Kunst als „begrifflich" (im Gegensatz zur optisch orientierten Warhnehmungskunst). „In der Konzeptkunst ist die Idee oder das Konzept der wichtigste Aspekt der Arbeit. Wenn ein Künstler eine konzeptuelle Kunstform verwendet, heißt das, das die gesamte Planung mit allen Entscheidungen im Voraus festgelegt wird und die Ausführung nur eine Formsache ist. Die Idee wird zum Apparat, der die Kunst schafft." Es ist die Prozesshaftigkeit, die bei LeWitts Werk in den Vordergrund tritt, die auch die Materialität miteinschließt. Die Serialität war dabei für LeWitt eine zentrale Technik, die es ihm ermöglichte, eine Idee vollkommen zu erfassen; und so kehrte er immer wieder zu bestimmten Strukturen zurück, wie etwa zu den wellenförmigen, fließenden Linien des vorliegenden Werks: doch im Gegensatz zu anderen Arbeiten, die eine fast mechanisch zu nennende Reproduzierbarkeit zeigen, wird in „Horizontal Brushstrokes" die künstlerische Geste in Form von anmutig geschwungenen Linien sichtbar, die dem Künstler fast unendlich viele Möglichkeiten neuer Transformationen bieten.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



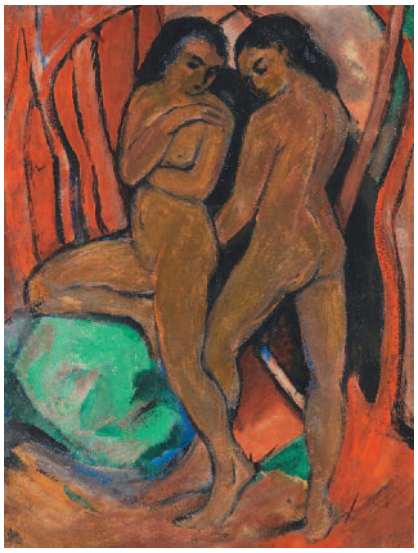
FRANZ MARC

München 1880 – 1916 Verdun

Zwei Pferde

Kohle, Tusche laviert auf Karton
1910/1911
63,5 x 48,5 cm

Hoberg/Jansen 182



andere Seite

Zwei stehende Mädchenakte mit grünem Stein

Öl und Tempera auf Karton
1910/1911
63,5 x 48,5 cm

Hoberg/Jansen 126

Provenienz
- Alexe Altenkirch, Köln (erworben 1912, Sonderbund-Ausstellung Köln)
- Prof. Dr. Ludwig Thormaehlen, Bad Kreuznach (Neffe der Vorgenannten, wohl durch Erbgang, bis 1955)
- Emil Georg Bührle, Zürich (erworben 1955)
- Galerie Peter Griebert, München (vor 1970 erworben)
- Privatsammlung, Hamburg
- Privatsammlung

Ausstellungen
- Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld 1920. Zeitgenössische Deutsche Kunst. Nr. 25
- Nationalgalerie, Berlin 1922. Gedächtnis-Ausstellung Franz Marc.
- Nationalgalerie, Berlin 1922-28, möglicherweise auch bis 1934. Dauerleihgabe von Alexe Altenkirch.
- Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1963. Franz Marc. Nr. 105.
- Kunstverein, Hamburg 1963-64. Franz Marc, Gemälde, Gouachen, Zeichnungen, Skulpturen. Nr. 126.
- Staatsgalerie, Stuttgart; Busch-Reisinger Museum, Cambridge 2000-01. Franz Marc: Pferde. Nr. 36, Abb. 64, recto Abb. S. 80
- Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich 2005-06. Franz Marc – Die Retrospektive. Abb. 11, verso S. 82 m. Farbabb.

Literatur
- Schardt, Alois J. Franz Marc. Berlin 1936, Nr. 15, verso aufgeführt S. 166.
- Buchheim, Lothar-Günther. Der Blaue Reiter und die 'Neue Künstlervereinigung München'. Feldafing 1959, verso S. 144 m. Farbabb.
- Lankheit, Klaus. Franz Marc, Katalog der Werke. Köln 1970, Nr. 122, verso S. 40 m. Abb., Nr. 411, recto S. 133 m. Abb.
- Hoberg, Annegret; Jansen, Isabelle. Franz Marc, The Complete Works. London 2004, Bd. I, Nr. 126, verso S. 137 m. Farbabb., Bd. II, Nr. 182, recto S. 155 m. Abb.

Franz Marc schuf die Zeichnung der zwei Pferde 1910, einem entscheidenden Jahr seiner künstlerischen Entwicklung und unmittelbar vor der Gründung der Redaktion des „Blauen Reiters". Kurz zuvor war Franz Marc dauerhaft von München nach Sindelsdorf ins oberbayerische Voralpenland gezogen, und hier vollzog sich seine künstlerische Entwicklung und Stilfindung sowohl hin zu seinem charakteristischen malerischen Ausdruck als auch in seiner Konzentration auf die für ihn typischen Tiermotive.

Die Zeichnung „Zwei Pferde" hat eine bemalte Rückseite, es handelt sich also um ein doppelseitiges Werk, und dort hat Franz Marc ein anderes zentrales Thema behandelt, nämlich den weiblichen Akt. Damit sind die beiden wichtigsten Themenkreise in seiner Malerei in einem Werk vereinigt, und das zu einem Zeitpunkt, an dem sich Entscheidendes in Franz Marcs stilistischem und motivischem Repertoire ändert. Denn schon Stefan Trinks hat bei einer Überschau der Skizzenbücher Franz Marcs festgestellt, dass der menschliche Akt in seinen Zeichnungen bis 1911 klar zu überwiegen scheint, nicht etwa die Tiermotive. Diese gewinnen ab 1911 jedoch die Oberhand: in den Skizzenbüchern gibt es ab diesem Jahr überhaupt keine Akte mehr.

Tiere, und insbesondere Pferde, sind von da an Marcs wesentliches Motiv, wenngleich es ihm nicht um die nachahmende oder charakterisierende Darstellung des Tieres ging, sondern um den Ausdruck des darin sich spiegelnden Wesens der Natur und des Lebens überhaupt. Franz Marc formuliert den Grund seines Interesses an der Darstellung von Tieren selbst:
„Ich habe zum Beispiel nie den Drang, Tiere so zu malen, ‚wie ich sie sehe', sondern so, wie sie sind… So, wie sie selbst die Welt sehen und ihr Wesen empfinden."

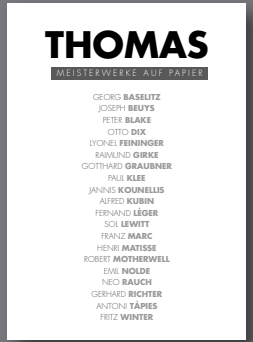
Diese stellvertretende oder exemplarische Funktion des Tiermotivs als Symbol für das Geistige in der Natur und den Lebewesen beschreibt der Künstler in seinen eigenen Worten so:
„Ich versuche, mein Gefühl für den organischen Rhythmus in allen Dingen zu schärfen, versuche, einen pantheistischen Kontakt herzustellen mit dem Zittern und Fließen des Blutes in der Natur, in Tieren, in der Luft – versuche, alles in ein Bild zu bringen, mit neuen Bewegungen und mit Farben, die unsere alten Tafelbilder ad absurdum führen."

Die „Zwei Pferde" sind eine Studie für das im zweiten Weltkrieg zerstörte Gemälde „Streitende Pferde" von 1910 (Hoberg/Jansen Nr. 132), das nur noch durch eine Schwarz-Weiss-Photographie überliefert ist. Es gehörte dem früheren Direktor der Hamburger Kunsthalle, Carl Georg Heise, der das Gemälde auch in seiner Farbigkeit beschrieben hat. Die erhaltene Zeichnung ist eine virtuos ausgeführte Kompositionsstudie, in der Franz Marc die Lebendigkeit und das „Typische" der Pferde und ihres Wesens zu erfassen sucht, wie er selbst mit Bezug auf das für sein Werk ikonisch gewordene Pferdemotiv geschrieben hat:
„Das Kreisen des Blutes in den beiden Pferdekörpern, ausgedrückt durch die mannigfachen Parallelismen und Schwingungen der Linien. Der Beschauer sollte gar nicht nach dem Pferdetyp fragen können, sondern das innerliche, zitternde Tierleben herausfühlen."

Die dargestellte Szene wurde auch in der Betitelung des öfteren als „streitende Pferde" beschrieben, allerdings ist es wohl auch eine Momentaufnahme des normalen Sozialverhaltens dieser Tiere. So gab Alois Schardt in seinem Werkverzeichnis dem verlorenen Gemälde den Titel „Weidende Pferde III" (Schardt Nr. 1910 - 14).

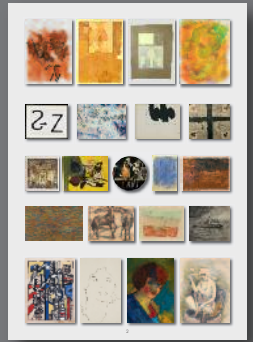
Auf der anderen Seite der Zeichnung befindet sich das Gemälde „Zwei stehende Mädchenakte". Marc versetzt die beiden weiblichen Figuren in die Geborgenheit eines rötlich gehaltenen Baumgeflechts, eines der Mädchen locker auf einem grünlich leuchtenden Stein lehnend: sie zeigen die enge Verbundenheit, die Franz Marc zwischen Natur und Lebewesen fühlt. Die Bäume suggerieren ein Umfangensein der weiblichen Figuren von der Natur, und ihre „Falschfarbigkeit" verstärkt den Ausdruck einer Gefühlswelt voller Innerlichkeit. Zugleich ist es eine mystische, fast surreale Welt, die durch den wie ein Edelstein grün schimmernden Felsen ein Geheimnis zugleich zu bergen und zu enthüllen scheint.

Um welches Geheimnis es Franz Marc in seinen Werken geht, hat er selbst in diese Worte gefasst:
„Heute suchen wir nach Dingen in der Natur, die hinter dem Schleier des Scheins verborgen sind … wir suchen und malen diese innere, geistige Seite der Natur."



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



HENRI MATISSE

Le Cateau 1869 – 1954 Nizza

Portrait Emma

Bleistift auf Papier
1916
43,8 x 28,3 cm
mit Signaturstempel unten rechts

Mit Photoexpertise von Pierre Matisse, New York, vom 5. Mai 1976.

Provenienz
- Pierre Matisse (Sohn des Künstlers)
- Robert Miller Galleries, New York
- Jeanne Siegel Collection, New York (von obigem erworben)
- Privatsammlung, USA

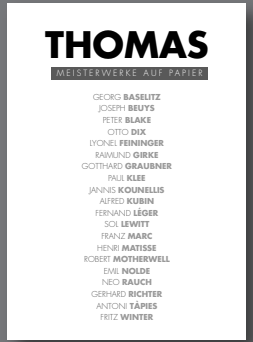
Literatur
- Waldemar, George. Dessins de Henri-Matisse. Paris 1925, Nr. 24 m. Abb.

Wenige Stilleben, kaum Landschaften, einige Selbstportraits – Henri Matisse bevorzugt in seinen Graphiken Frauenportraits und weibliche Darstellungen. Als lebenslanger souveräner und unersättlicher Zeichner schätzt Matisse besonders die Betonung der Umrisslinien: „Meine Strichzeichnung ist die direkte Umsetzung meiner Empfindung und ihr reinster Ausdruck. (…) Allerdings sind diese Zeichnungen kompletter, als es manchen Leuten scheinen könnte, die sie mit einer Art Skizze verwechseln“, so der Künstler selbst.

Während des Ersten Weltkriegs konnte Matisse keine professionellen Modelle engagieren. Er schuf oft Portraits der Frauen seiner Künstlerfreunde, wie Madame Derain, Mme Gris und Mme Dimitrios Galanis, oder von Bekannten.

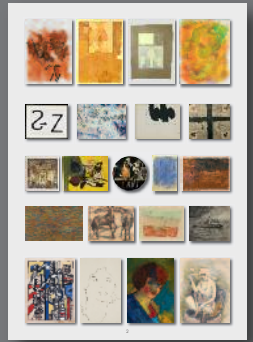
Der Künstler interessierte sich sehr für Musik und kannte einige Musiker, die er ebenfalls portraitierte, wie Juan Massia, ein Violinist, und Carlos Olivares, ein Cellist.

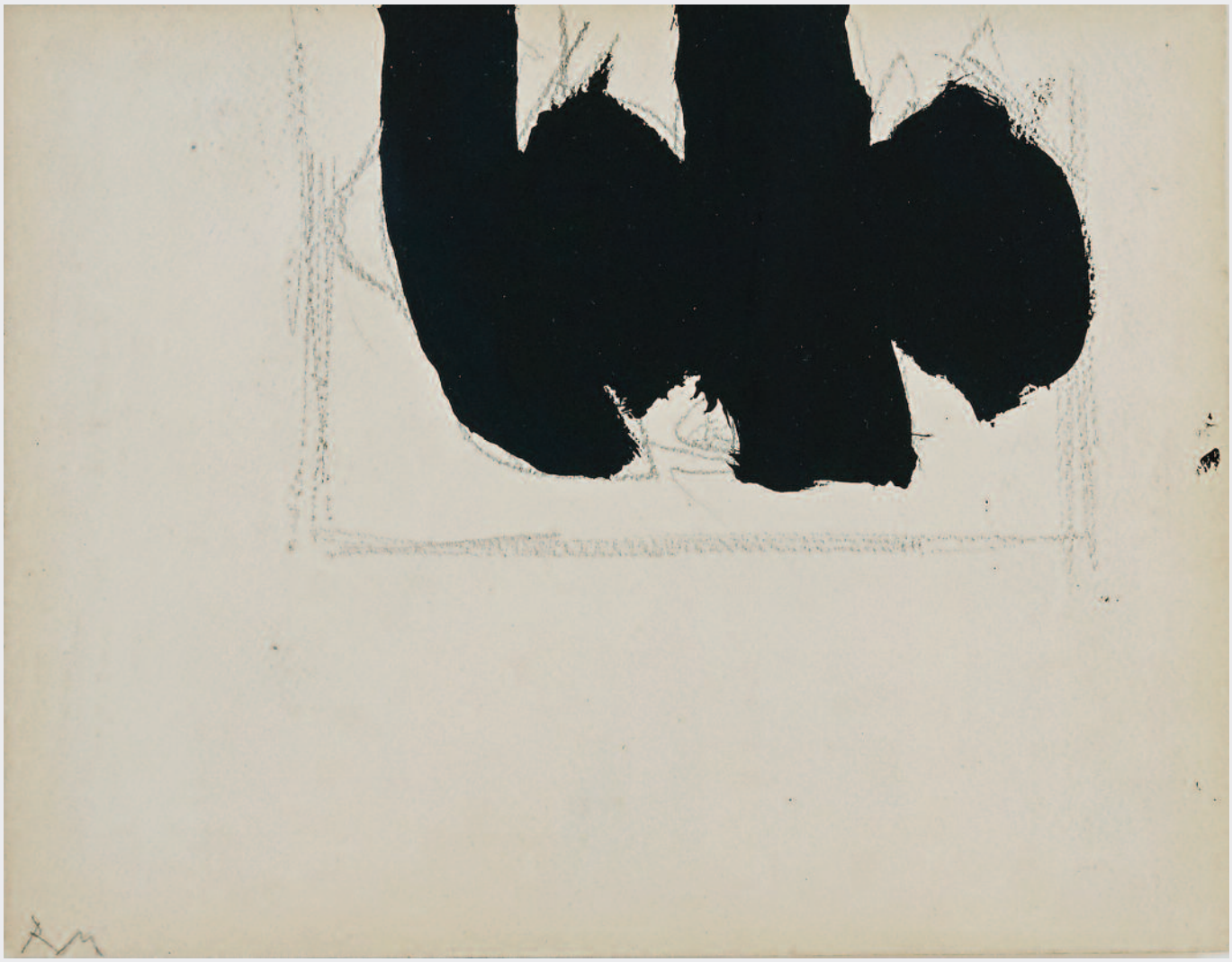
Die vorliegende Zeichnung ist Teil einer Serie von Portraits der Pariser Violinistin Emma LaForge. Matisse schuf von ihr auch eine Anzahl von Radierungen sowie Monotypien, von denen sich einige in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York befinden.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN





ROBERT MOTHERWELL

Aberdeen (USA) 1915 – 1991 Cape Cod

Open with elegy

Acryl und Graphit auf Papier
1968
15,2 x 19,4 cm
monogrammiert unten links
rückseitig signiert und vermutlich 1981 irrtümlich '1966' datiert
rückseitig Ateliernummer '#P66-2626'

Flam W 278

Motherwell hat das Werk 1981 auf Wunsch des damaligen Besitzers rückseitig signiert und wohl irrtümlich auf 1966 datiert.

Provenienz
- Privatsammlung
- Richard Gray Gallery, Chicago
- Robert und Ann Freedman, New York
- Privatsammlung

Literatur
- Caws, Mary Ann. Robert Motherwell, What Art Holds. New York 1996, S. 169.
- Flam, Jack; Rogers, Katy; Clifford, Tim. Robert Motherwell - paintings and collages, a catalogue raisonné 1941-1991. New Haven / London 2012, Bd. 3, Nr. W 278.

Robert Motherwell gehört zweifellos zu den wichtigsten Malern des amerikanischen abstrakten Expressionismus und ist zugleich durch seine Schriften über die eigene Arbeit und seinen Arbeitsprozeß wie seinen Kritiken anderer Künstler einer der wichtigen frühen Theoretiker der Nachkriegsabstraktion in Amerika.

Robert Motherwells Zeichnung "Open with Elegy" von 1968 verbindet die beiden Leitmotive seiner wichtigsten und umfangreichsten malerischen Serien. Die „Elegies", eigentlich zunächst von ihm als „Elegy to the Spanish Republik" betitelt, sind durch den Eindruck des spanischen Bürgerkriegs inspiriert. Aber Motherwell übersetzt hier seine Betroffenheit von den Greueln des Krieges, die auch Picasso veranlasst haben, mit „Guernica" eines seiner berühmtesten Bilder zu schaffen, in eine symbolische Wiedergabe des menschlichen Schicksals und der Dichotomie von Leben und Tod.

Die erste künstlerische Umsetzung Motherwells des späteren „Elegy"-Motivs ist allerdings noch keine Reaktion auf das Ereignis des spanischen Bürgerkriegs. Die Zeichnung von 1948, die sich heute in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York befindet, schuf Motherwell als Komposition zu einem Gedicht von Harold Rosenberg. Sie zeigt bereits die typischen Formen und die charakteristische Komposition der „Elegies": zwischen vertikalen schwarzen Balken befinden sich unterschiedlich große ovale Formen, ebenfalls schwarz, so dass ein Rhythmus und der Eindruck einer Art Notation entsteht. Die Formenreihe erscheint unendlich fortsetzbar zu sein und einem geheimen System, einer Art Bildgrammatik zu folgen. Erst später verband Motherwell dieses Kompositionsschema mit der Assoziation des Spanischen Bürgerkriegs. Er selbst hat diese Neuinterpretation seiner Bildfindung so erklärt:
„Nachdem ich sie einige Zeit gemalt hatte, entdeckte ich Schwarz als eines meiner Themen – und mit Schwarz, dem kontrastierenden Weiß, ein Gefühl von Leben und Tod, das für mich ziemlich spanisch ist. Sie sind im Wesentlichen das spanische Todesschwarz im Kontrast zum Glanz eines Matisse-ähnlichen Sonnenlichts."

Etwa zwanzig Jahre später begann Motherwell die Serie der „Opens", deren Kompositionsform auf dem vorliegenden Blatt mit der Notation der „Elegy" verbunden ist. Auch hier hat Motherwell die Entstehungsgeschichte, den Moment seiner Inspiration selbst beschrieben:
„Die Open-Serie begann im März 1967, als ich eine vertikale Leinwand gegen eine größere vertikale Leinwand (etwa 6,5' x 9/5') lehnte, deren Grund vollständig mit Ockergelb bemalt war. Mir fiel auf, dass die Proportionen der kleineren vertikalen Leinwand, die an die größere vertikale Leinwand angelehnt war, ziemlich schön waren, und so zeichnete ich die kleinere Leinwand in Kohle (auf den ockergelben Grund der größeren Leinwand), so dass die Linien aussahen wie eine Tür – eine sehr abstrakte Tür. Ich hatte vorgehabt, das Gemälde auszuarbeiten, aber über einen Zeitraum von Wochen hinweg tat ich es nicht; und erkannte nun, dass es keiner Ausarbeitung bedurfte, so einfach es auch war. Ich brachte es aus dem Atelier mit nach Hause, um es mir anzusehen, und beschloss eines Tages, es auf den Kopf zu stellen, sodass aus der ‚Tür' ein Fenster wurde."

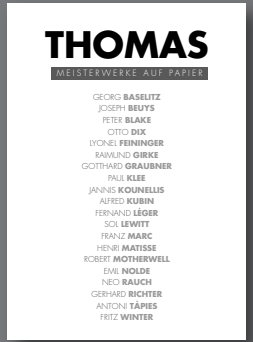
Beide Werkgruppen, die in der Zeichnung „Open with Elegy" zusammenkommen, zeigen das große Interesse Motherwells an kunsthistorischen und kunsttheoretischen Überlegungen und ihren Einfluß auf seine Malerei. Von besonderer Bedeutung für Motherwell war, wie für viele andere Maler des abstrakten Expressionismus, die Kunst des Surrealismus und deren Suche nach einer automatischen, unbewußten Ebene des künstlerischen Ausdrucks, die durch assoziative und zufällige, kontingente Verfahren erreicht werden sollte. Dieses Prinzip ist sehr nah an der oben geschilderten Entstehung der „Open"-Serie – auch hier akzeptiert Motherwell eine zufällige, unbeabsichtigte Bildfindung als Ergebnis unbewußter, unkontrollierter schöpferischer Vorgänge.

Zum anderen befinden sich die musikalisch anmutenden Notationen der „Elegies" durchaus in der Tradition der abstrakten, synästhetischen Malerei seit Kandinsky.

Der in den „Elegies" spürbare Rhythmus suggeriert zudem einen Zeitablauf, auch dies ein wichtiger Aspekt der modernen Avantgarde-Malerei, und ebenso wie bei dem virtuell über das Bild hinaus „weiterlaufenden" Pattern der „Elegies" erzeugt die Öffnung nach oben in den Raum jenseits des eigentlichen Bildfeldes der „Opens" eine Vorstellung der Fortsetzbarkeit und die Ahnung eines Unendlichkeitsgefühls.

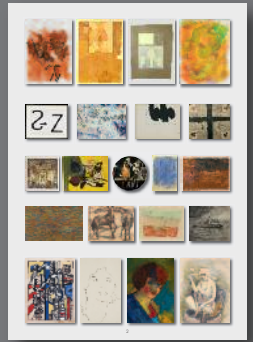
Die Kombination von „Elegies" und „Opens" in der vorliegenden Zeichnung verbindet also eine zeitliche und eine räumliche Dimension in einer auf das Äußerste konzentrierten Komposition.

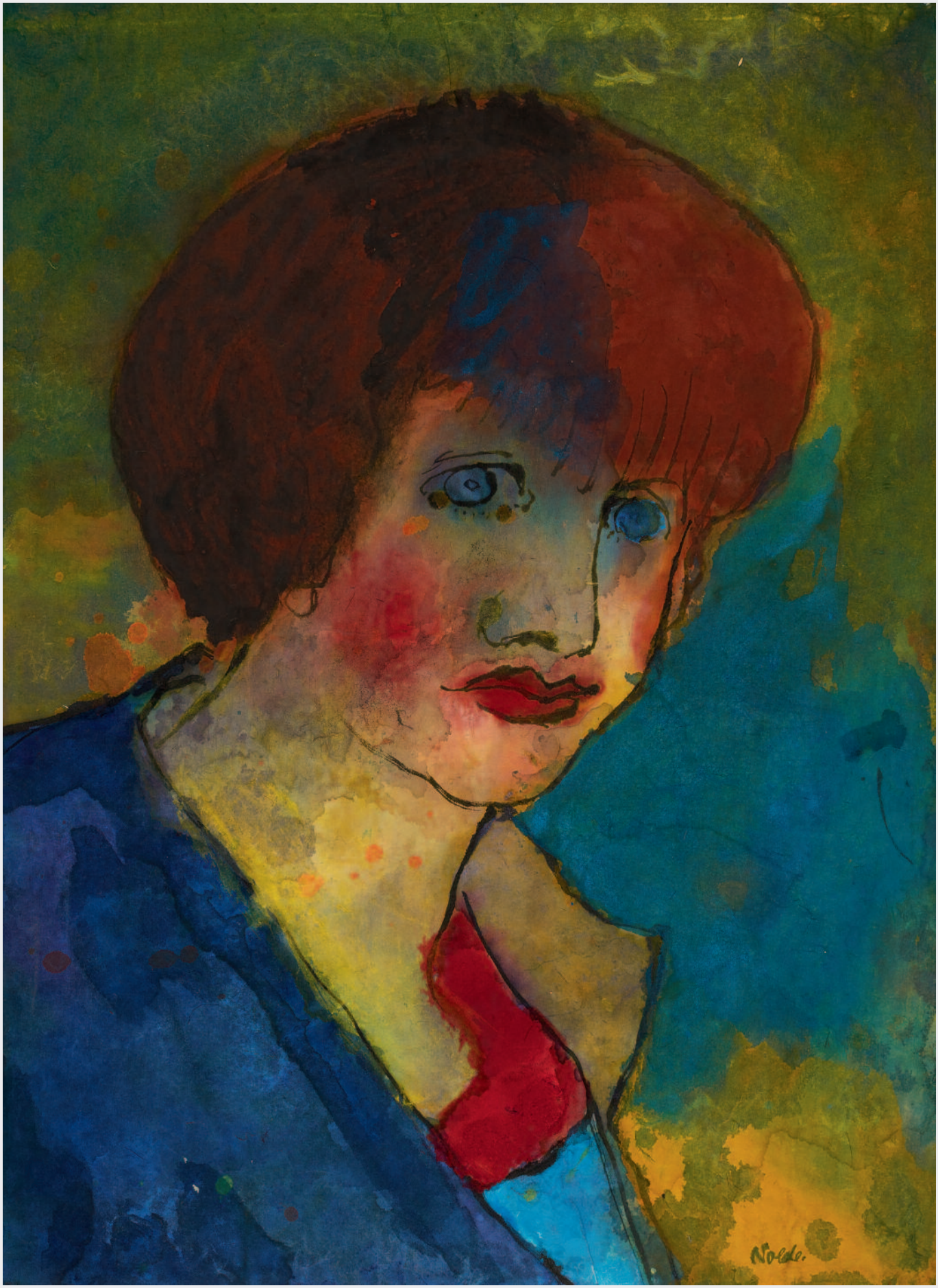
FRANZ MARC
EMIL NOLDE
Manfred Reuther



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN

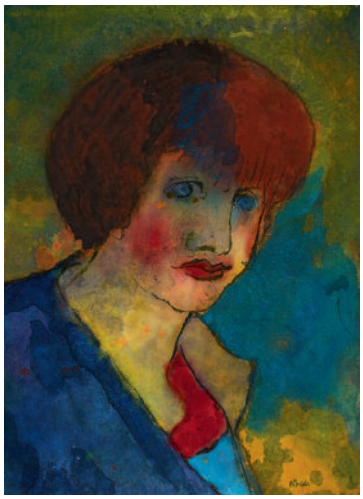



Nolde.

EMIL NOLDE

Nolde, Schleswig 1867 – 1956 Seebüll

Frauenbildnis (braunes Haar, blaues Kleid)



Aquarell auf Japanpapier
ca. 1931
47,5 x 35,6 cm
signiert unten rechts

Die Arbeit ist in der Nolde Stiftung Seebüll registriert

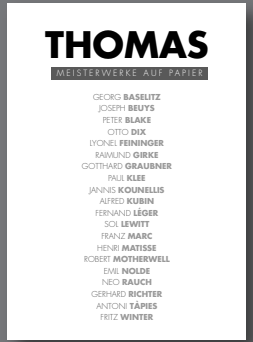
Provenienz
- Nolde Stiftung Seebüll
- Privatsammlung

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

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

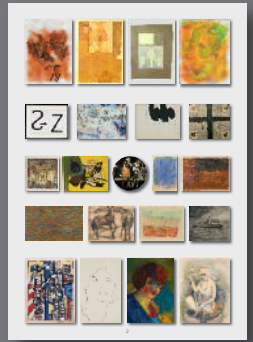
Im Herbst 1931 malt Emil Nolde eine Folge frei erfundener großformatiger Aquarelle, die „Phantasien". Sie sind nun vollflächig aus der Farbe geboren, das Papier als solches ist nicht mehr sichtbar. Teils entstehen sie durch die zufälligen Verläufe und Unregelmäßigkeiten der Farbgebung. Das Dargestellte ist nur schwer zu erfassen, es sind merkwürdige Wesen aus Märchen und Sage, mal Mensch, mal Tier, mal beides zugleich, Kobolde und Spukgestalten, wüste Gesichter, elegische Einzelfiguren, auch Gruppen, vor allem aber Paare, jugendlich exotisch oder in der spannungsreichen Beziehung von altem Mann und junger Frau. Mit gleicher Technik und von höchster Qualität malt Emil Nolde „Frauenbildnis (braunes Haar, blaues Kleid)".

Kandinsky
Picasso et les femmes



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



LAUT

NEO RAUCH

Leipzig 1960 – lebt in Leipzig

LAUT

Öl auf Papier auf Holz
1993
4 Teile, 330 x 327 cm

Provenienz
- Galerie Eigen+Art, Leipzig/Berlin
- Privatsammlung, USA

Zwischen 1993 und 1995 schuf Neo Rauch neun großformatige Rundbilder, von denen sich heute vier in Museumssammlungen befinden. Zu dieser Werkgruppe gehört auch „LAUT" von 1993, eine der frühesten Arbeiten, in denen Rauch die klassische Form des Tondos ins Monumentalformat überführte. Der Kreis aus vier Teilen zeigt zwei Bildfelder und im unteren Drittel ein Textfeld mit dem titelgebenden Wort „LAUT" in Großbuchstaben. Die beiden Bildfelder zeigen zwei Figuren, eine Art langen Tisch und schwer identifizierbare Objekte. Auch ein Kreuz oder Plus-Zeichen wiederholt sich in beiden Bildfeldern. Die Figuren im rechten Bildfeld tragen Kopfhörer, eines der wenigen lesbaren Details, die sich auf den Titel zu beziehen scheinen. Während die Tische einen Tiefenraum erzeugen, erinnert die Deckenlampe in der rechten Szene sehr an Picassos Formulierung in seinem Gemälde „Guernica". Die gesamte Arbeit wirkt wie eine Collage, was durch Technik und Materialien – Papier und Holz – unterstützt wird. Die Darstellung hat etwas Holzschnittartiges, und in der Gesamtschau wird dadurch der Einfluss des deutschen Expressionismus auf Rauchs Malerei spürbar. Die zwei aufeinanderfolgenden Bildsegmente, in denen sich die Figuren und die Komposition modifiziert wiederholen, ergeben fast den Eindruck einer Filmsequenz. Das große Schriftfeld wiederum läßt sich mit Plakatkunst, Werbebannern oder Propagandatafeln assoziieren, die für Neo Rauchs Bildsprache tatsächlich bedeutungsvoll sind.

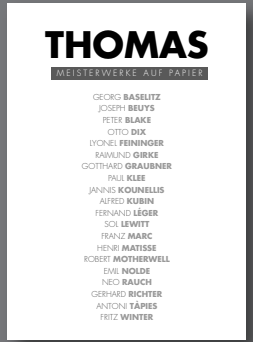
1993 markiert das Jahr des künstlerischen Durchbruchs von Neo Rauch, sowohl hinsichtlich seines eigentlichen Werkes als auch seiner öffentlichen Wahrnehmung. Für den Künstler selbst sind die Tondi wie „LAUT" die ersten vollgültigen, anerkannten Arbeiten in seinem Werk. Neo Rauch verbindet die Entstehung der Tondi und damit den Beginn seines eigenständigen malerischen Schaffens mit der Inspiration durch einen Traum, einer Art unterbewußter Offenbarung, und er selbst trägt dieses Ereignis in der Manier einer Künstleranekdote vor:
„Ich träumte, dass ich in einer großen Halle mit quadratischen Wänden war, wie ein Würfel, aber sehr groß, sehr hoch, und an der Wand war ein großes Mandala. Die ganze Wand war bedeckt und sie war schwarz und sie war sehr strukturiert, sie war aus Eisen und in der Mitte war ein sehr kleines Hakenkreuz – nicht das politische Hakenkreuz, das buddhistische Zeichen. Ich hatte so etwas noch nie zuvor gesehen, es kam definitiv aus dem kollektiven Unterbewusstsein. Also änderte ich die Richtung und malte das [erste] große Tondo, und das war der Anfang."

Und weiter:
„Das war ein Hinweis auf eine Konzentration, auf ein Zusich-Finden, ein Sich-Ausmitten, dem ich mich ausgesetzt habe, indem ich danach diese großen schwarzen Tondi gefertigt habe. Die waren etwas wie ein Umarmen des Materials auf dem Boden des Kinderzimmers, des Spielplatzes, im Sinne des Versuchs, alles zusammenzuführen,

was mir noch zu Händen ist, zur Verfügung steht, eine Umzirkelung meines Selbst. Da habe ich auch angefangen, die Figuration wieder stärker in den Blick zu nehmen und sie mit der nötigen Liebe wieder zur Geltung zu bringen."

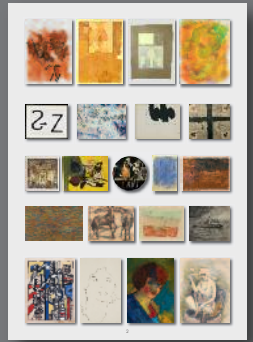
Dass Neo Rauch so explizit auf das Unterbewusste als Quelle der Bildfindungen verweist und den Zufall als Kompositionselement zuläßt, verweist deutlich auf den Surrealismus. Die collageähnliche Technik, die Verformungen und Verfremdungen der Figuren und Objekte, deren erratische Aufgabe im Bild und der unklare Verwendungszweck – all dies sind typische Elemente einer surrealistischen Ästhetik. Es ist eine Ästhetik des Überraschenden, die das Zusammenbringen des nicht Zusammengehörigen, die Verbildlichung des Unerwarteten und die freie Assoziation von Traumbildern verwendet, um eine Tür in das Unterbewusste zu öffnen. Auch das Loch, die Auslassung mitten in der linken Bildhälfte, die eine Öffnung in die Materialität des Bildes darstellt, wirkt zugleich, als sei eine Bildinformation getilgt worden. Das so entstehende Rätsel und der daraus resultierende Bedeutungsverdacht beim Betrachter bleibt aber angesichts einer enigmatischen, nicht deutbaren Ikonographie auf Dauer ungelöst.

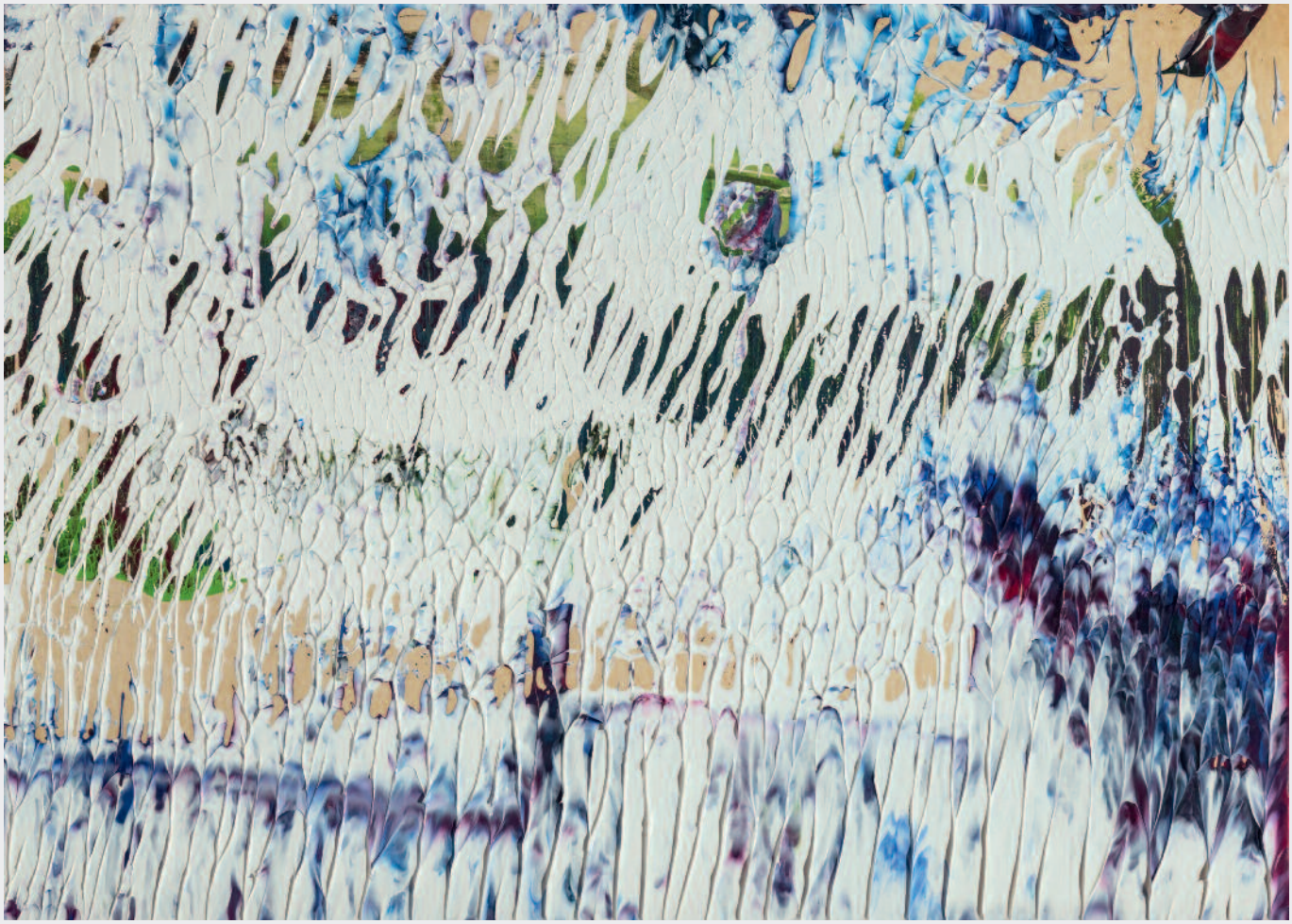
Genau dies macht den Reiz der Bilder Neo Rauchs aus, die auf vieles zu verweisen und von einer unerhörten Geschichte zu erzählen scheinen, die dennoch nie greifbar wird. Es ist dieser Blick in das Unterbewusste, der sich in der bildhaft manifestierten Traumwelt Neo Rauchs offenbart. Der Maler selbst hat diese Absicht so kommentiert: „Ich bin offenbar ein Erzähler, ich benötige Gegenständliches, um der Poesie meiner Träume näher zu kommen. (…) Ich kann jetzt endlich mit diesen Dingen buchstabieren. (…) Ich versuche, Regie zu führen. Ich versuche, die Dinge im Zaum zu halten und die Aspekte des Unterbewußten bewußt zu inszenieren. (…) Das ist das Schöne am Prinzip Malerei, dass sich die Verwerfungen im Seelischen, die unterseeischen Strömungen sehr direkt manifestieren, ob ich es will oder nicht."



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN

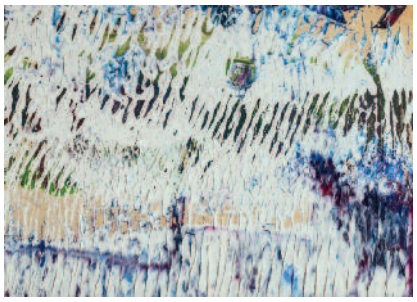




GERHARD RICHTER

Dresden 1932 – lebt in Köln

3.3.94



Öl auf Karton
1994
21 x 29,8 cm / Trägerkarton 40 x 49 cm
rückseitig signiert und datiert
zusätzlich signiert und datiert auf dem Trägerkarton

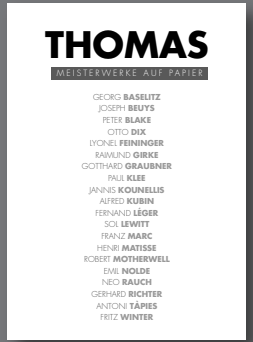
Provenienz
- Aschenbach Galerie, Amsterdam
- Privatsammlung, Nordrhein-Westfahlen
- Privatsammlung, Griechenland (seit 2012)
- Privatsammlung David Teplitzky and Peggy Scott (seit 2016)
- Sammlung Conceptio Unlimited Limited, Hong Kong (2017)
- Sammlung Gerald Rodolitz, Bangkok
- Privatsammlung, Hong Kong
- Privatsammlung, Frankreich (seit 2022)

Auktionsgeschichte
- Lempertz Köln, 1. Dezember 2012, Los 718
- Phillips London, 28. Juni 2016, Los 129
- Lempertz Köln, 1. Juni 2022, Los 48

Gerhard Richters nur mit dem Datum des Entstehungstages „3.3.94" betitelte Arbeit in Öl auf Karton zeichnet sich durch die für seine abstrakten und ungegenständlichen Arbeiten charakteristische Technik aus, mehrere Farbschichten übereinander zu legen und sie mit der Rakel so zu bearbeiten, dass sowohl die Farbschichten als auch der Gesamteindruck der Bildoberfläche eine Bewegtheit und Haptik erlangen, die die Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters herausfordern.

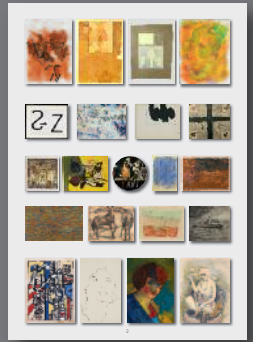
Auf einem nur teilweise mit blauen, grünen und roten Farbflächen bedeckten Untergrund trägt Richter pastose weiße Farbe auf, die er durch die Bearbeitung mit der Rakel in ein wellenartiges, mit Graten fast organisch bewegtes Geflecht verwandelt, durch das sowohl der Bildgrund als auch die darunterliegenden Farbtöne teilweise sichtbar bleiben oder sich mit dem Weiß bis an die Bildoberfläche vermischen. Durch die nur teilweise Sichtbarkeit der unteren Farbschicht entsteht ein Bedeutungsverdacht, als bedecke und verfremde das Weiß der obersten Schicht eine figurative, lesbare Darstellung, vergleichbar dem Effekt, den Richter in seinen Übermalungen von Photographien erzeugt. Auch das Weiß selbst nimmt durch die Art und Weise des Auftrags eine scheinbar figurative Rolle an, wirkt wie in Bewegung, wachsend und sich aktiv über das Bild verbreitend. Die pastose, haptische Oberfläche macht zugleich den Reiz des Bildes aus, denn dadurch bekommt sie eine materielle Realität, die der reinen Farbe eine objekthafte Realität verleiht.

Dieses Spiel mit der Illusion und der Mimesis als Gegenspieler der reinen Abstraktion ist es, das Richter in seiner Auseinandersetzung mit der Malerei interessiert. Seine Frage an die Malerei zielt darauf ab, dem Betrachter die Wahrnehmungslücke zwischen dem realen, „echten" Farbmaterial und der erwarteten Abbildhaftigkeit eines Bildes ins Bewußtsein zu bringen. Darüber hinaus manifestiert sich in der tagesgenauen Datierung ein tagebuchartiger Charakter, der aus dem Werk eine Momentaufnahme des fortschreitenden malerischen Suchens macht.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



ANTONI TÀPIES

1923 – Barcelona – 2012

Ohne Titel

Mischtechnik und Collage auf Karton
ca. 1970
48,5 x 58,8 cm
signiert unten rechts

Mit Echtheitszertifikat vom Sohn des Künstlers,
Antoni Tàpies Barba, Präsident der Commisiò Tàpies,
vom 20.07.2017.

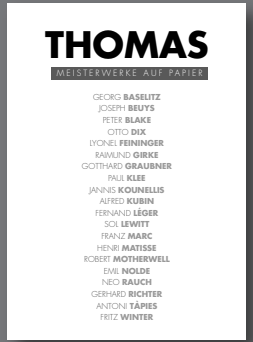
Provenienz
- Atelier des Künstlers
- Nachlass des Künstlers
- Galeria Jordi Pasqual, Barcelona
- Privatsammlung, London
- Privatsammlung, Turin

Zentral im Schaffen von Antoni Tàpies ist der Umgang mit Textur und Materie. Doch verweigert er sich der formalen Analyse der ästhetischen Möglichkeiten der Materie. Er konzentriert sich vielmehr auf die Suche nach ihren magischen Eigenschaften und ihrem Verwandlungspotential. Sein Werk ist u.a. von Raimundus Lullus, dem mittelalterlichen Universalgelehrten, beeinflusst, was sich in der vom Künstler spielerisch in sein Werk übernommene Kombinatorik manifestiert. In Lullus sieht Tàpies neben dem Mystiker auch den Philosophen, Dichter und Wissenschafter. Nicht nur dessen Buchstaben erscheinen als dem Laien unverständliche Zeichen im Werk von Tàpies, sondern auch sein Name in der spanischen Version "Llull" taucht in Werken und Titeln auf. Die Zeichen sind jedoch oft nicht deutbar und scheinen nur aus ästhetischen Gründen ins Werk übernommen worden zu sein. Zu seinen charakteristischen Kalligraphien und Schriftzeichen zählen vor allem Kreuze, wie in der vorliegenden Arbeit, sowie die Initialen "A" und "T". Die Arbeiten von Tàpies verweisen auf das Selbstverständnis des Künstlers als Schamane und "Alchemist", der die Natur der Materialien erkennen, Substanzen verändern und dem Leben Sinn verleihen kann. Viele seiner Werke erinnern an mittelalterliche Votivtafeln, die heilende Effekte haben sollen, wenn man sie nur auf verschiedene Teile des Körpers auflegt.

Der Agnostiker und Skeptiker Tapiès fand über den Surrealismus 1954 zu seiner persönlichen Ausdrucksweise. Für sich lehnt er den Begriff der abstrakten Malerei ab, da er keine Beschränkung für seine Kunst akzeptiert. Das bedeutet jedoch keine Rückkehr zur figurativen Malerei. Die Absenz der Primärfarben in seiner Malerei begründet er mit der von ihm empfundenen Übersättigung mit Farben durch Umgebung und Werbung. Er habe eine regelrechte Allergie dagegen entwickelt. Zudem drückten die Farben, die er gefunden habe und in seinem Werk verwende, am besten die Mystik aus und gingen tiefer.

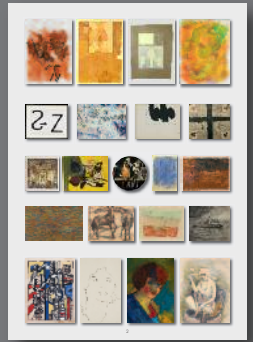
Seine Arbeiten sind voller alltäglicher Elemente, darunter auch Abfall. Insofern steht er jener Künstlergeneration näher, die gegen den Abstrakten Expressionismus revoltierte. Seine ästhetischen Forderungen sind eindeutig mit existentialistischen Strömungen verwandt. Dazu gehört sein Prinzip der Wiederholung, sein ständiges Fragen. Die banalen, alltäglichen Elemente in seiner Kunst wie ein Bett, eine Schachtel oder ein Schreibtisch mit Stroh sind Ausdruck der von Tàpies geschätzten Lehren des Zen-Buddhismus, in denen die Erlösung mit dem Wesenskreislauf verschmilzt. Die Kunst hat für Tapiès rituellen Charakter und muss das Bewußtsein verändern; deshalb die stete Rezitation einer Reihe von Symbolen, Bildern und Objekten in seinen Werken.

Tàpies setzt sich in seinen Arbeiten auch mit der Unmöglichkeit einer finalen Sinnfindung auseinander und hat wiederholt darauf hingewiesen, daß alle Kunst eine Art Spiel sei, eine Falle, die der Betrachter anerkennen und annehmen müsse, damit sie wirke. Auch deshalb versieht er oft Objekte auf der Leinwand mit Kreuzen oder anderen Linienzeichen, wodurch er ihre "Wahrhaftigkeit", ihren Objektcharakter aufhebt.



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



FRITZ WINTER

Altenbögge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

Aktiv vor Gelb

Mischtechnik auf Papier
1951
51,3 x 70 cm
signiert und datiert unten links
rückseitig signiert und betitelt

Lohberg 1129

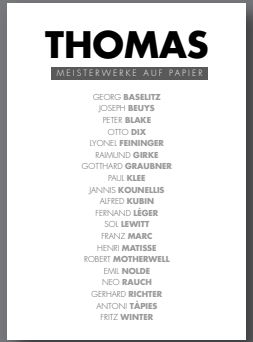
Provenienz
- Nachlaß Fritz Winter

Fritz Winter zählt zu den wichtigsten deutschen Vertretern der abstrakten Malerei. Ausgebildet am Bauhaus in Dessau bei Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer galt seine Kunst im Nationalsozialismus als "entartet". Mit der Werkgruppe der "Triebkräfte der Erde" schuf er 1944 eines der eindrücklichsten Zeugnisse künstlerischen Überlebenswillens. Nach seiner Rückkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft 1949 gründete er mit Willi Baumeister, Rupprecht Geiger, Theodor Werner und anderen die „Gruppe der Gegenstandslosen" ZEN 49. Seit den 1950er Jahren erhielt er zahlreiche bedeutende Kunstpreise und feierte internationale Erfolge. In den 1950er- und 60er-Jahren setzte sich Winter mit den neuen abstrakten Tendenzen des Informel und der Farbfeldmalerei auseinander.

Das maltechnisch und in seiner Formensprache vielseitige Gesamtwerk Winters steht in einer Tradition, die der Kunst des Blauen Reiter wie dem Bauhaus gleichermaßen verpflichtet ist. Mit seiner weitestgehend gegenstandslosen Formensprache suchte der Künstler einen übergeordneten Bezug zur Natur, um die verborgenen elementaren Kräfte und Strukturen der Schöpfung sichtbar macht: "Es bedarf eines grösseren Glaubens und einer größeren Kraft, Unsichtbares in freier Gestaltung sichtbar zu machen, als Sichtbares und Fassbares immer nur als solches zu bestätigen."

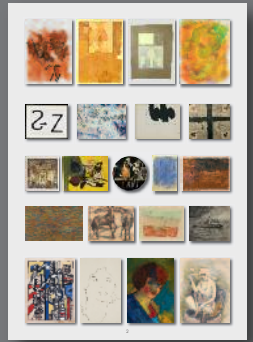
Sein künstlerisches Credo formulierte Fritz Winter 1950 so: „Jedes Werk ist eine Aussage über das Unbekannte oder sollte es sein."

JOSEPH BEUYS
BASELITZ
Gerhard Richter



ZURÜCK ZUR ÜBERSICHT

… ODER EINFACH WEITERBLÄTTERN



IMPRESSUM

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

Katalog 144
© Galerie Thomas 2022

Katalogbearbeitung:
Silke Thomas, Ralph Melcher

Katalogproduktion:
Vera Daume

Texte:
Sarah Dengler, Ralph Melcher, Archiv Galerie Thomas

Photographie:
Walter Bayer

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

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

Mo - Fr 9-18 · Sa 10-18

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

GALERIE THOMAS