

70 JAHRE GALERIE KOCH



70 JAHRE GALERIE KOCH

27. Februar – 5. April 2025

Mit Texten von Dr. Anette Brunner
und Prof. Wilfried Köpke

GALERIE KOCH
seit 1955

Königstraße 50 · 30175 Hannover
T +49 511 34 20 06 · F +49 511 388 03 60
info@galeriekoch.de · www.galeriekoch.de



Liebe Freunde der Galerie,

in diesem Jahr dürfen wir ein besonders Jubiläum mit Ihnen feiern: das 70 jährige Bestehen der Galerie Koch. Damit sind wir die älteste Galerie in Niedersachsen. Unser Großvater, Bruno Koch, hat im Februar 1955 seine Heimat Greifswald verlassen und den mutigen Schritt gewagt, eine Galerie in Hannover zu eröffnen. Unsere Eltern, Jürgen und Angelika Koch, haben die Galerie mit viel Engagement und Qualitätsbewusstsein weiterentwickelt und 1978 in die jetzigen Räumlichkeiten in der Königstraße 50 überführt.

In der dritten Generation setzen wir als Geschwister diese Tradition seit 2003 fort. Wir sind stolz darauf, das Erbe unseres Großvaters und unserer Eltern weiterzuführen und die Galerie zu einem Ort des künstlerischen Austauschs und der Inspiration ausgebaut zu haben. Seit den Anfängen hat sich viel verändert, doch eines ist gleich geblieben: unsere Leidenschaft für die Klassische Moderne, die Nachkriegs- und die Zeitgenössische Kunst.

An dieser Stelle danken wir besonders unserer Mitarbeiterin, Frau Dr. Anette Brunner, die unser Team seit 14 Jahren komplettiert. Ihr beeindruckendes kunsthistorisches Wissen und Ihre professionellen Recherchen bereichern unsere Kataloge mit erstklassigen Texten, die sowohl die Vielfalt der Kunstwerke, als auch die damit verbundenen Hintergründe und Emotionen widerspiegeln. Ergänzend möchten wir hier auch die Beteiligung von Prof. Wilfried Köpke dankend erwähnen, der ebenfalls einige Texte zu diesem Katalog verfasst hat. Die vertrauensvolle, oft freundschaftliche Zusammenarbeit mit unseren Künstlern, Nachlassverwaltern, Experten und Kollegen schätzen wir außerordentlich, denn sie trägt maßgeblich zu unserem gemeinsamen Erfolg und der Freude an unserem Galeriealltag bei.

In den letzten sieben Jahrzehnten haben wir unzählige Ausstellungen und Publikationen realisiert, auf vielen Messen ausgestellt und eine treue Gemeinschaft von Kunstliebhabern gewonnen. Ein herzliches Dankeschön an Sie, unsere treuen Kunden und Sammler, die den Weg gemeinsam mit uns gegangen sind!

Wir freuen uns auf das nächste gemeinsame Jahrzehnt mit Ihnen – sei es in Hannover in unserer Galerie oder auf den Messen.

Mit herzlichen Grüßen,
Ihre Petra und Ole Koch

Künstlerverzeichnis

Horst Antes	72	Adolf Luther	14
Karl Bohrmann	38	Heinz Mack	12, 104
Eduardo Chillida	32	Gerhard Marcks	30
Emil Cimiotti	84	Ewald Mataré	40, 60
Bärbel Dieckmann	56	Robert Metzkes	16
Daniel Enkaoua	54, 102	Gabriele Münter	10
Lyonel Feininger	34	Ernst Wilhelm Nay	50
Sam Francis	86	Andrea Neuman	18
Klaus Fußmann	98	Emil Nolde	58, 92
Rainer Gross	52	Max Pechstein	42
Rupprecht Geiger	22	Pablo Picasso	44, 68
Hermann Hesse	46	Otto Piene	76, 82
Damien Hirst	20	Gerhard Richter	90
Rudolf Jahns	64	Hans Steinbrenner	74
Alexej von Jawlensky	70	Alexander Strohte	100
Ernst Ludwig Kirchner	36	Renata Tumarova	96
Fritz Klimsch	94	Günther Uecker	28, 78
Käthe Kollwitz	66	Reiner Wagner	88
Susanne Kraißer	24	Herbert Zangs	26
Max Liebermann	62		

GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau

10

Vorgebirgslandschaft bei Murnau

Aquarell auf Büttenpapier, 1914

23,6 × 31,5 cm

Unten rechts rosafarben monogrammiert
,MÜ', verso Nachlassstempel der Gabriele
Münter und Johannes Eichner-Stiftung

Provenienz

Nachlass der Künstlerin
Galerie Gunzenhauser, München
Privatsammlung, Bayern

Ausstellungen

Gabriele Münter: Aquarelle, Handzeichnungen,
Galerie Gunzenhauser, München,
2.11.1978 – 31.1.1979 (Kat.-Nr. 19, mit Farbabb.
auf dem Titel)

Im Sommer 1908 entdecken Gabriele Münter und Wassily Kandinsky im Umland von München das zwischen Hügellandschaft und Hochgebirge eingebettete Murnau am Staffelsee. Hier erwirbt die Künstlerin 1909 ein am Ortsrand gelegenes Wohnhaus, das sie zusammen mit Kandinsky bis 1914 phasenweise bewohnt. Die Landschaft von Murnau, aber auch dessen Volkskunst, namentlich die Hinterglasmalerei, werden zu wichtigen Inspirationsquellen ihrer Kunst. Insbesondere den Aufenthalt im Jahr 1908, während dem sie hier zusammen mit Alexej Jawlensky arbeitet, hat die Künstlerin im Rückblick als entscheidend für die Entwicklung ihres neuartigen, expressiven Umsetzens des Naturvorbildes bezeichnet: „Die erste Studienzeit dort, im Spätsommer 1908, war ich voll von Bildern des Ortes und der Lage (...). Immer mehr erfaßte ich die Klarheit und Einfachheit dieser Welt. Besonders bei Föhn standen die Berge als kräftiger Abschluß im Bilde, schwarzblau. Dies war die Farbe, die ich am meisten liebte.“¹ Das Zusammenfassen der Landschaft in großen Flächen, die Vernachlässigung der Perspektive zugunsten der Fläche und Vereinfachung der Konturen zur Steigerung des Ausdrucks, die zunehmende Unabhängigkeit der Farbe vom Naturvorbild werden zu Charakteristika ihrer Malweise, die auch das stimmungsvolle Aquarell *Vorgebirgslandschaft bei Murnau* kennzeichnen. Es zeigt bei aufsteigendem Nebel eine sanfte, grüne Hügellandschaft mit lockerem Baumbestand vor einem hohen Gebirgsmassiv in blauer Farbe.

Mit der Datierung in das Jahr 1914 gehört das Aquarell zu den Werken, die vor ihrer und Wassily Kandinskys Emigration entstehen. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges verlassen beide Deutschland und lassen sich vorübergehend in der Schweiz nieder. (AB)



HEINZ MACK

*1931 Lollar

12

Ohne Titel

Acryl auf Leinwand, 2014

43 × 65 cm

Recto und verso signiert und datiert

Provenienz

Atelier des Künstlers

„Mein Interesse gilt: Einer Malerei, in der einfache, elementare Formen der Farbe ermöglichen zu atmen, zu schwingen, zu strahlen, zu strömen, zu leuchten, zu ruhen ...“² (Heinz Mack)

Als einfache, elementare Form für die Farbe hat Heinz Mack in dem 2014 entstandenen Acrylbild ein Gefüge aus horizontalen Streifen gewählt. Aufgrund der Anordnung der Streifen sowie ihrer unterschiedlichen Breite ergibt sich optisch ein dreidimensionaler Farb- raum. Seine Leuchtkraft, die im Zentrum der Komposition ihren Kulminationspunkt findet, resultiert aus der Wahl und Verteilung der Farbtöne im Bild sowie die Art ihres Auftrags. Der ordnenden Kraft der Struktur und ihrer geometrischen Strenge setzt Mack die Dynamik und Bewegtheit der Farbe entgegen, die optisch zu vibrieren, zu flirren scheint. Mack erreicht diese Farbbewegung mittels der geringfügig ausfransenden Formenbegrenzungen und der Art des Pinselduktus.

Trotz der Vielzahl der Farbtöne, die von dunklen, opaken Blau-, Grün- und Violett-Tönen, über helle, transparent wirkende Pastell- töne bis hin zu Orange, Gelb und Weiß reicht, wirkt die Arbeit farb- lich harmonisch, da in ihr der Blau-Orange-Kontrast als dominant bezeichnet werden kann. Eingefasst wird die Komposition von einem schmalen Rahmen, dessen goldene Farbgebung sinnbildlich auf die essentielle Bedeutung des Lichts im Kontext der Farbe verweist, denn „alles Sein der Farbe wird durch das herabsteigende Licht gegeben.“³ (AB)



ADOLF LUTHER

Uerdingen 1912 – 1990 Krefeld

14

Sphärisches Hohlspiegelobjekt

Hohlspiegel, Spiegelglas, Plexiglas, Holz,
1970

25 × 25 × 7 cm

Verso signiert, datiert und gestempelt

Adolf-Luther-Stiftung WVZ-Nr. HSP 70 024

Provenienz

Atelier des Künstlers

Privatsammlung, Düsseldorf

Der in Krefeld geborene Adolf Luther gilt als ein bedeutender Protagonist der konzeptuellen Lichtkunst der 1960 – 70er Jahre. Zusammen mit den Künstlern der Zero-Bewegung, in deren Ausstellungen er ab 1963 vertreten ist, setzte Luther dem traditionellen künstlerischen Schaffen neue Sujets, Techniken und Werkstoffe entgegen und gehörte damit zur damaligen Avantgarde der Kunstszene.

Im Zentrum seines Schaffens stehen die Sichtbarmachung sowie das Erleben von „Licht als Energie“ (Adolf Luther). Hierfür nutzt der Künstler industriell gefertigte Materialien wie Hohlspiegel, die sein Werk ab Mitte der 1960er Jahre bestimmen. Luther verwendet für seine Arbeiten in erster Linie konkave, seltener auch konvexe Hohlspiegel. Diese sind entweder von runder, quadratischer oder rechteckiger Gestalt, können einzeln oder in serieller Reihung gearbeitet sein. In allen Fällen ist der Aufbau seiner Objekte von geometrischer Formgebung. Der sich in den Hohlspiegeln auf verschiedene Weise in seiner Materialität spiegelnde Raum sowie die sich vielfältig ergebenden immateriellen Lichtphänomene, aber auch die minimalistische Konstruktion seiner Werke tragen zu ihrer reizvollen Wirkung bei.

Der hier von Luther verwendete sphärische Hohlspiegel von blauer Farbe ist im Werk des Künstlers selten und von besonderer Faszination. (AB)



ROBERT METZKES

*1954 Pirna

16

Akt mit Tuch

Terrakotta, engobiert, 2020

71 × 28 × 19 cm

Unikat

Mit Monogramm signiert und datiert

Provenienz

Atelier des Künstlers

Mit leicht gesenktem Kopf, entblößtem Oberkörper und Füßen steht eine junge Frau vor dem Betrachter. Um ihren Unterkörper liegt ein voluminöses, schweres Tuch, das sie mit beiden Händen emporrafft, so dass ihre Beine bis zu den Oberschenkeln hin sichtbar sind. Um den Kopf ein breites Band gewunden, ist das Haar am Hinterkopf zu einem Dutt emporgenommen. Der Körper der jungen Frau ist organisch-weich, rundplastisch-geschlossen modelliert sowie mit Engoben farbig gefasst.

Trotz der Entstehung nach dem Modell handelt es sich bei den Figuren von Robert Metzkes um klassisch-idealisierte Kunstgestalten. Dennoch sind diese in ihrem Ausdruck von lebendiger Sinnlichkeit und berühren den Betrachter, auch wenn sie sich diesem emotional nicht öffnen.

Metzkes Werk steht in der Tradition der klassischen Bildhauerkunst, die ihren Ursprung in der Antike, insbesondere der antiken griechischen Bildhauerkunst hat. Ein dem *Akt mit Tuch* verwandtes Motiv findet sich bei der sogenannten *Aphrodite Landolina* (Marmor, Syrakus, Museo regionale archeologico Paolo Orsi), einer römischen Kopie nach einem griechischen Original aus der 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. Dass der *Akt mit Tuch* in der Tradition der Aphrodite-Darstellungen verstanden werden kann, zeigt eine Variante der Figur in Metzkes' Gruppe *Harlekin als Paris* (2019/2020, Terrakotta, engobiert), die eine Episode aus der antiken griechischen Mythologie, das sogenannte Parisurteil, zum Sujet hat: eine Schönheitskonkurrenz der Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite, zu deren Richter der junge Königsohn Paris bestimmt wird. (AB)



ANDREA NEUMAN

*1963 Bad Salzuflen

18

dissolution – grid blue

Öl auf Leinwand, 2024

70 x 80 cm

Verso signiert, datiert und betitelt

Provenienz

Atelier der Künstlerin

Mit der Serie *dissolution – grid-paintings*, zu der *dissolution – grid blue* zählt, führt Andrea Neuman ihre 2022 begonnene Serie *dissolution* fort, in der die Künstlerin auf die aktuelle, gesellschaftliche Zeitatmosphäre reagiert. Krieg, Klimawandel und soziales Ungleichgewicht bedrohen den gesellschaftlichen Zusammenhalt, führen zu Auflösungsprozessen innerhalb unserer Gesellschaft. In *dissolution – grid blue* verbindet Neuman, wie für ihr künstlerisches Schaffen charakteristisch, in übereinander gelegten Ebenen Figuration mit Gegenstandslosigkeit, schwarze Silhouetten menschlicher Gestalten mit kurzen, blockhaften, dicht neben- oder auch übereinandergesetzten Pinselstrichen in unterschiedlicher Farbigkeit, wobei Blautöne überwiegen. Die von Neuman als „Farb-Figuren-Raster (Grid)“ bezeichnete Struktur ihrer neuen Serie dient der Künstlerin dabei als Versinnbildlichung der gesellschaftlichen Auflösungsprozesse (*dissolution*), der Visualisierung der Brüchigkeit unserer Zeit.

dissolution – grid blue ist eine stille, abstrakte Form der Auseinandersetzung mit unserer Zeit. Das nachdenklich stimmende Sujet des Werkes findet seinen Ausdruck im Schemenhaften der menschlichen Gestalten, ihrer Anonymität, den dunklen Blautönen und im Auseinanderbrechen des an sich geschlossenen Raumes in ein kleinteiliges Raster aus unverbundenen Farbstrichen bis hin zu einer annähernd weißen Zone der Leere. Dabei gelingt es der Künstlerin mittels der Verteilung der Farbtöne Assoziationen an unseren Himmelskörper, unseren Planeten, zu wecken, seine Schönheit wie auch an seine Fragilität. (AB)



DAMIEN HIRST

*1965 Bristol

20

5858. Say it ain't for me (The currency)

Emaillfarbe auf handgeschöpftem
Velin, 2016
21,5 x 29,5 cm
Verso signiert, datiert und betitelt
Mit dem Trockenstempel, Wasser-
zeichen, Mikropunkt und Hologramm
des Künstlers
Unikat

Provenienz
Heni, London
Privatsammlung, Italien

Say it ain't for me mit der Token ID 5858 gehört zu Damien Hirsts erster NFT Kollektion bzw. erstem NFT Projekt, *The Currency*, das am 29. Juli 2021 startete. *The Currency* bestand aus 10.000 unika- len Punktebildern Hirsts auf handgeschöpftem Papier, die zu- nächst sowohl als sogenannte NFTs (Non-Fungible Tokens), das sind nicht manipulierbare digitale Zertifikate und somit virtuelle Originale, die in einer Blockchain gesichert sind, als auch als phy- sisches Kunstwerk existierten. Bis zum 27. Juli 2022 hatten ihre Käufer die Wahl zwischen beiden Medien, wobei sich 4.851 Samm- ler für den digitalen Token, 5.149 für das physische Kunstwerk entschieden. Im September 2022 wurden schließlich alle 10.000 zu *The Currency* zählenden Punktebilder in einer Ausstellung in Hirsts Galerie, der Newport Street Gallery, in London gezeigt sowie schließlich die 4.851 Arbeiten, deren Besitzer sich für das Halten der NFTs entschieden hatten, im Laufe der Ausstellung verbrannt. Die Idee zu diesem Projekt entstand 2016. Daher sind alle Punkte- bilder von *The Currency*, unabhängig von dem Zeitpunkt ihrer Entstehung, in das Jahr 2016 datiert. Sie basieren letztendlich auf Damien Hirsts ikonischen Spot Paintings, ohne jedoch deren gleichmäßige, perfekte Ausführung der Kreise und strenge Struk- tur zu übernehmen. Die einzelnen Werke von *The Currency* zeigen dadurch eine größere Lebhaftigkeit und spielerische Leichtigkeit. Jede einzelne Arbeit unterscheidet sich in der Anzahl, der Ausfüh- rung und Farbigkeit ihrer Punkte, ist ein Unikat und trägt daher einen eigenen Titel. Das Werk mit der Token ID 5858 trägt einen Titel mit fünf Worten, *Say it ain't for me*, sein zugehöriges NFT ist vernichtet. (AB)



RUPPRECHT GEIGER

1908 – München – 2009

22

Colour in the round (Blatt 6)

Siebdruck auf Karton, 1969
67 x 62 cm auf 71 x 66 cm
Signiert und nummeriert
Ex.-Nr. 53/95
Druck: Hans-Peter Haas,
Echterdingen bei Stuttgart

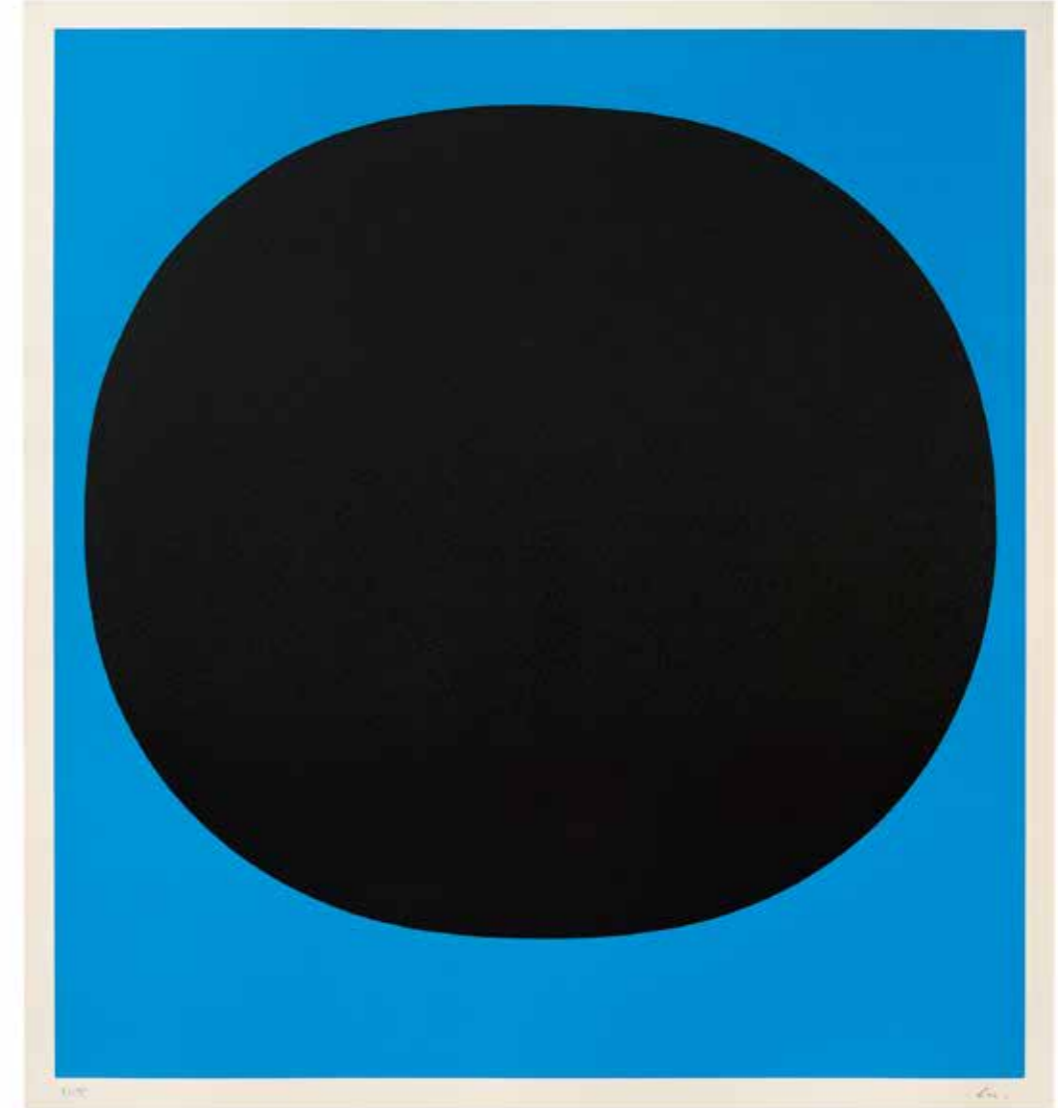
WV Geiger Nr. 126/6

Provenienz
Verlag Galerie Der Spiegel, Köln
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Literatur
Rupprecht Geiger. Werkverzeichnis
der Druckgrafik 1948 – 2007, bearb. von
Julia Geiger, München u.a. 2007, S. 80,
Nr. 126/6.

Rupprecht Geiger, Gründungsmitglied der Künstlergruppe ZEN 49, gilt als einer der wichtigsten Protagonisten der deutschen Farbfeldmalerei nach 1945. Im Zentrum seines künstlerischen Schaffens steht die Idee einer der Formmaterie innewohnenden geistigen Energie, die in Form des Farblichts auf Auge und Geist des Betrachters energetisch wirkt. Diese Spiritualität der Farbe veranschaulicht Geiger mittels monochrom modulierter Farbfelder mit „archetypische[n] Formen wie Rechteck und Rundform“.⁴

Die Beschränkung Geigers Formenvokabulars auf Rechteck und Oval setzt Mitte der 1960er Jahre ein, wobei bis 1976 das Oval als zentrales Bildmotiv dominiert. Geiger ist zu dieser Zeit Professor für Malerei an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, an der er von 1965 – 76 lehrt. Wichtige Ausstellungsbeteiligungen kennzeichnen diese Phase seines Schaffens (z.B. documenta IV, 1968), technische Neuerungen in seiner Malerei sowie die Entstehung eines eindrucksvollen druckgrafischen Werkes. Dabei dient Geiger bevorzugt das Siebdruckverfahren der Visualisierung der energetischen Kraft der reinen Farbe, so auch in der zweifarbigen Arbeit aus der Mappe *Colour in the round*, in der ein schwarzes Oval in einem mittelblauen rechteckigen Bildgrund zu schweben scheint. (AB)



SUSANNE KRAISSER

*1977 Rosenheim

24

Crescendo

Bronze, 2024

Höhe: 171,6 cm

Signiert, datiert und nummeriert

Ex.-Nr. 2/8

Guss: Kunstgießerei Kirchner & Schnappinger,
Ascholding

Provenienz

Atelier der Künstlerin

Literatur

Susanne Kraißer: Bronzeplastiken 2016 – 2024.

Skulpturenschau Weikersheim, Petersberg

2024, S. 40–45 (Abb).



Das zentrale Motiv der Bildhauerin Susanne Kraißer ist die weibliche Gestalt als Akt- sowie Gewandfigur. In diesem Kontext interessieren die Bildhauerin formale Aspekte, wie zum Beispiel die Visualisierung von „Polaritäten wie Fragilität und Masse“ (Susanne Kraißer), sowie inhaltliche Fragestellungen. Zu letzteren gehören die Darstellung abstrakter Sachverhalte in Form von Allegorien, seelischer Befindlichkeiten sowie das Verhandeln tradierter weiblicher Rollenbilder und stereotyper Vorstellungen.

Mit der lebensgroßen Bronze *Crescendo* stellt Kraißer den Moment des tiefen Einatmens einer jungen Frau dar, in dem „Sauerstoff jede kleinste Zelle durchströmt“, einen „kraftvolle[n] Augenblick“ als „Sinnbild für ein Lauterwerden“ (Susanne Kraißer), als Ausdruck einer inneren Entwicklung. Für diesen Moment wählt Kraißer den Terminus *Crescendo* (lat./ital. *crescere*, „wachsen, sich steigern“), einen Begriff aus der Musik, der eine allmähliche Steigerung der Ton- bzw. Lautstärke bezeichnet.

Das leicht geneigte Haupt der jungen Frau, ihr nach innen gerichteter Blick sowie die ruhige Standhaltung charakterisieren sie trotz ihrer figuralen Präsenz als eher introvertiert. Ihre graziolen Hände vor dem Körper haltend, scheinen sich ihre Fingerspitzen zu berühren. Die prägnante Positionierung und Haltung der Hände macht sie zu Bedeutungsträgern. Kraißer versteht sie als „Sinnbild für Energie und Selbstwirksamkeit“.

Susanne Kraißer thematisiert mit dieser Plastik auf eine sehr subtile, das Innehalten und die Aufmerksamkeit des Betrachters fordernde Weise ein sich „Bewusstwerden der eigenen Kraft“ (Susanne Kraißer). (AB)



HERBERT ZANGS

1924 – Krefeld – 2003

26

Ohne Titel

Acryl auf Karton, 1970er Jahre
37,5 × 50 cm
Signiert und datiert „57“

Mit einem Zertifikat von Emmy de Martelaere, Archiv Herbert Zangs, Paris, vom 1. März 2017, mit der Nummer 17-03-491. Die Arbeit ist im Archiv Herbert Zangs, Emmy de Martelaere, Paris, unter der Archiv-Nr. A.2279 registriert.

Provenienz
Atelier des Künstlers
Hartmut Manthei, Mönchengladbach
Privatsammlung, Holland

Zangs Komposition besteht aus einem schwarzblauen Grund mit darüberliegenden senkrechten Linienstrukturen in Weiß. Sowohl die Farben des Malgrundes als auch die darüber gearbeiteten linearen Farbstrukturen hat der Künstler mittels eines Schabwerkzeugs teils verwischt, so dass es zu transparenten Überlagerungen der Farbschichten kommt. Der Reiz der Komposition ergibt sich aus der Wechselwirkung der Farben sowie den seriellen Strukturen, die ihr optisch eine gewisse Dynamik, ein leichtes Vibrieren geben. Emmy de Martelaere datiert die Komposition Zangs' in die 1970er Jahre. Die Rückdatierung des Werkes durch den Künstler in das Jahr 1957 resultiert aus seinem Vorgehen, Werke nicht immer nach dem Jahr ihrer Entstehung, sondern dem der Findung der jeweiligen Bildidee zu datieren. Auf der Suche nach neuen Materialien und Werkmitteln beginnt Zangs 1957 mit verschiedenen Schabwerkzeugen wie zum Beispiel Spachteln zu arbeiten, eine Technik die er in späteren Phasen seines Schaffens wiederholt aufgreift und weiterentwickelt.

Die 1970er Jahre sind in der Vita des Künstlers von großer Bedeutung. 1972 entdeckt Adolf Luther die *Verweibungen* und weißen *Reliefbilder* von Herbert Zangs aus den 1950er Jahren wieder, die in den Jahren ihrer Entstehung auf wenig Verständnis gestoßen sind. 1974 werden diese dann in einer Retrospektive des Künstlers im Westfälischen Kunstverein in Münster gezeigt, eine Ausstellung, die das Interesse am Werk Zangs weckt. 1977 ist der Künstler schließlich mit aktuellen Arbeiten in Kassel auf der documenta 6 vertreten. (AB)



GÜNTHER UECKER

*1930 Wendorf (Mecklenburg)

28

Raum zerteilter Vorstellung

Nägel, Dispersion auf Leinwand auf Holz,
1982

60 x 13 x 14 cm

Verso sowie an der Oberkante bezeichnet
mit Nr. 22

WV Honisch 1058, Teilstück 22

Provenienz

Atelier des Künstlers

Galerie Walter Storms, München

Sammlung Dr. Hans Burchard von Harling,
Wipfeld

Galerie Maulberger, München

Privatsammlung, Bayern

Ausstellungen

Günther Uecker, Raum versunkener Bilder –
Raum zerteilter Vorstellung, Galerie Walter
Storms, München, 1982

Günther Uecker, Forum Kunst, Rottweil, 1983

Literatur

Dieter Honisch, Uecker, Stuttgart 1983,
S. 255, Nr. 1058.

Günther Ueckers künstlerisches Schaffen ist von Anfang an von *Aktionen*, von prozesshaften Formen der Kunst begleitet. 1982 realisiert Uecker mit einer *Aktion* in der Galerie Walter Storms in München die Ausstellung *Raum zerteilter Vorstellung*. Uecker spaltete hier mit einer Axt ein längsrechteckiges Nagelfeld in 30, an der Oberkante ca. 10 cm breite, rechteckige Teilstücke, die dann mit Distanz an den Wänden des Ausstellungsraumes platziert wurden. Das ursprünglich 3 Meter lange Nagelfeld zeigte von links nach rechts den Übergang von einer dunklen in eine helle Zone, schwarze Handabdrücke des Künstlers sowie unterschiedliche Arten des Übernagelns, die von dicht-gedrängten Nagel-Zonen bis hin zu offeneren, wild und chaotisch anmutenden Nagelstrukturen reichten. Abschließend hinterließ der Künstler mit weiß eingefärbten Händen Spuren auf einem Teil der Nagelköpfe. Jeder einzelne Vorgang in der Schaffung von *Raum zerteilter Vorstellung* ist mit differenten Ideen und Prozessen verbunden, die vom sanften Berühren, über das körperlich anstrengende, Konzentration und Geduld erfordernde Übernageln bis hin zum aggressiven, kraftaufwendigen Spalten des Werkes in Teilstücke reichten. Dabei entstanden 30 eindrucksvolle Einzelwerke, die jedoch auf eine Idee, eine Vorstellung zurückgehen. (AB)



GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl, Eifel

30

Eva

Bronze, 1954

Höhe: 154 cm

Signiert und nummeriert

Ex.-Nr. IV/X

Guss: Bildgießerei Richard Barth, Rinteln

WV Rudloff 621

Provenienz

Nachlass Gerhard Marcks

Ausstellungen (Auswahl)

Gerhard Marcks, Kunstverein Köln, 1957

(Kat.-Nr. 24) und 1969 (Kat.-Nr. 21)

Gerhard Marcks, Nationalgalerie, Berlin (Ost),

1958 (Kat.-Nr. 69)

Gerhard Marcks, Wallraff-Richartz-Museum,

Köln, 1963 (Kat.-Nr. 36)

Gerhard Marcks, Katharinenkirche, Lübeck, 1964

Gerhard Marcks: 1889 – 1981, Josef-Haubrich-

Kunsthalle, Köln, Nationalgalerie Berlin, Gerhard-

Marcks-Haus, Bremen, 1989 (mit Kat., Abb. S. 292)

Literatur (Auswahl)

Günter Busch (Hrsg.), Gerhard Marcks: Das

plastische Werk. Mit einem Werkverzeichnis von

Martina Rudloff, Frankfurt a.M.; Berlin; Wien 1977,

S. 377, Nr. 621.

Gerhard Marcks gehört zu den bedeutendsten deutschen Bildhauern des 20. Jahrhunderts. In seinem plastischen Œuvre, das 1907 einsetzt, sind Werke mit christlichen Sujets eher selten. Doch schafft der Künstler in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und im Zuge des Wiederaufbaus zwischen 1947 und 1964 eine größere Anzahl von Bildwerken mit biblischen Sujets sowie solche für Sakralbauten, unter diesen die sechs Fassadenfiguren an der Katharinenkirche in Lübeck (1947 – 49) und das Bronzeportal für die Marktkirche in Hannover (1958).

Marcks Bronzen mit biblischen Sujets wie auch die Eva von 1954 gehen in ihrer Bedeutung über den rein christlichen Gedanken hinaus. Die Gestalten des Alten und Neuen Testaments interessieren den Bildhauer in ihrer Sinnbildlichkeit, als Urbilder des Menschlichen und Kreatürlichen. Ursprünglich als Gruppenplastik zusammen mit der als Pendant gearbeiteten Figur des Adams (1954, Bronze, WV Rudloff 620) geschaffen, wird Eva zur Verkörperung der weiblichen Gestalt, die ihren Ausdruck in einem weich-gerundeten Körperbau und einer geschlossenen Standhaltung findet. Die Figur des *Adams*, des Mannes, stellt Marcks dagegen mit einer eher kantigen, gestrafften Körperbildung und offenen Körperhaltung dar. Ähnlich hat Marcks die Gegensätze der Geschlechter bereits in der Plastik *Mann und Frau* von 1924 (Bronze, WV Rudloff 109) thematisiert. (AB)



EDUARDO CHILLIDA

1924 – San Sebastián – 2002

32

Ohne Titel (Collage beige)

Papiercollage auf Papier, 1985
12 × 19,5 cm
Signiert sowie mit Künstlersignum

Das Werk ist verzeichnet im Museo Chillida Leku, Hernai, Spanien, unter der Nummer CH-85 / C-7. Mit einem Zertifikat von Ignacio Chillida, Museo Chillida Leku, Hernai, vom 14. Februar 2012.

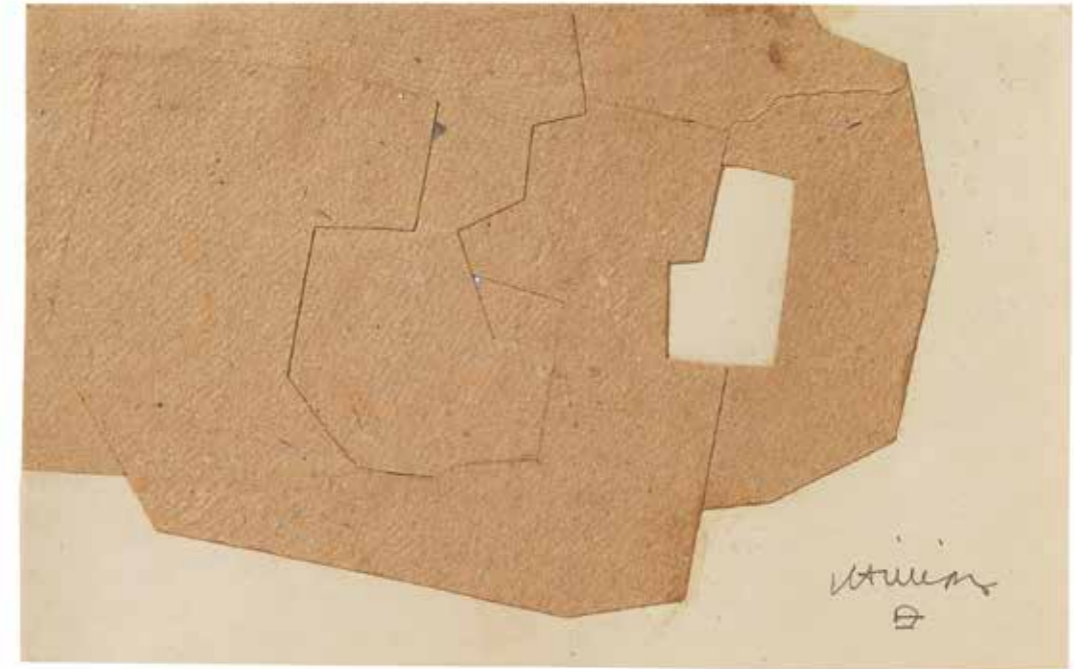
Provenienz
Galerie Maeght, Zürich
Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt am Main, 1985
Privatbesitz, Süddeutschland
Hubertus Melsheimer Kunsthandel, Köln
Privatsammlung, Deutschland

Literatur
25 Jahre Hubertus Melsheimer Kunsthandel.
25 Künstler, Köln 2011, S. 20–23, Kat.-Nr. 4,
Abb. S. 23

Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida zählt neben Richard Serra zu den bedeutenden Vertretern einer abstrakten Metallplastik, wobei er für seine Werke auch Materialien wie Beton, Holz, Keramik, Alabaster und Granit nutzt. Begleitet wird sein plastisches Schaffen durch ein ebenso eindrucksvolles Werk von Papierarbeiten, zu denen neben Druckgrafiken Collagen zählen.

Die seit 1952 entstehenden Papiercollagen sind nicht als Studien zu oder Abbilder von Chillidas Skulpturen und Plastiken zu verstehen, sondern haben einen eigenen, autonomen künstlerischen Stellenwert. Mit seinem plastischen Werk verbindet sie die abstrakt-geometrische, gleichzeitig organische Formensprache sowie das große Thema des Künstlers, der Raum.

In der 1985 entstandenen blockhaften Komposition aus beigem Papier auf weißem Grund evoziert der Künstler mittels verschieden farbiger Flächen sowie der Schnitte, die feine Linien bilden, ein Innen und Außen, ein konstruktives Raumgefüge, das an einen architektonischen Grundriss erinnert. Die trotz des geringen Gewichts des Materials schwer wirkenden beige Flächen, die als dominantes Gestaltungsmittel fungieren, kontrastieren mit dem feinen Lineament der Schnitte, die die Fläche konstruieren und strukturieren. (AB)



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

34

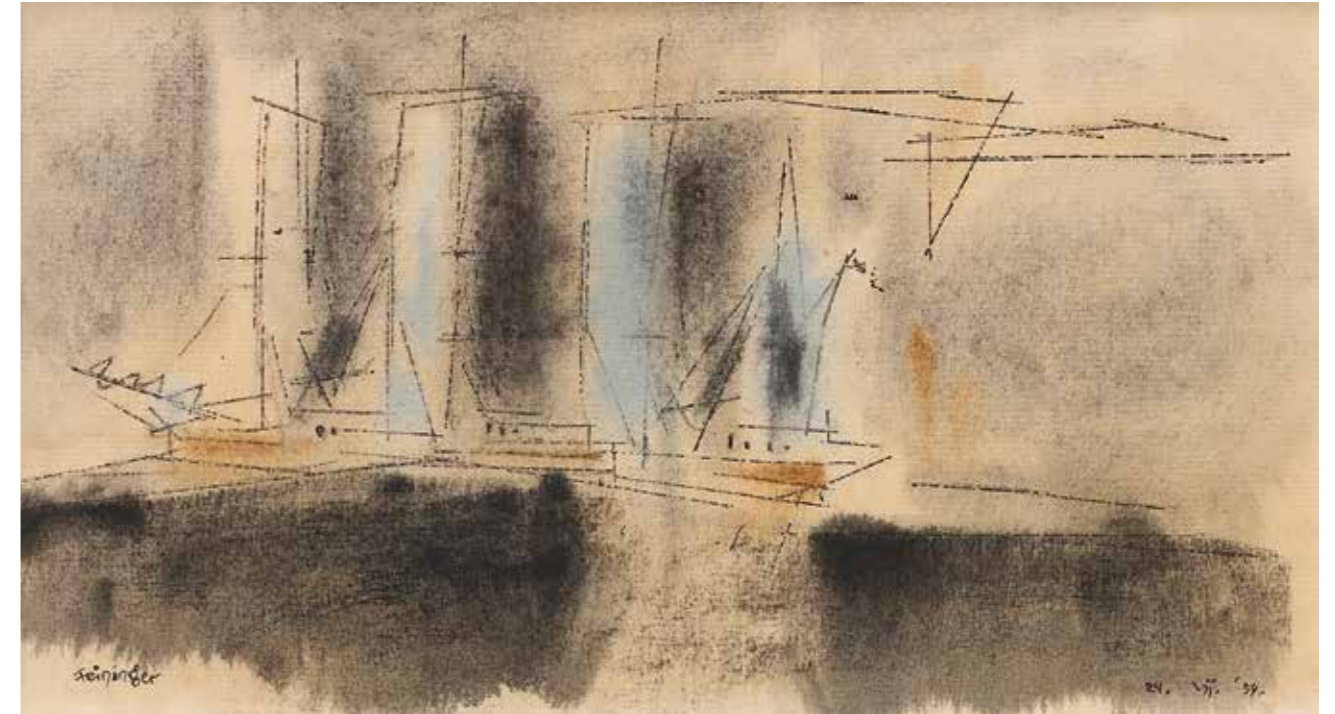
Viermaster in dunkler See

Aquarell und Tusche auf Papier, 1954
19,7 × 31,8 cm
Signiert und datiert 24. VII. '54.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York - Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes bestätigt. Es ist im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1894-02-19-24 registriert.

Provenienz
Atelier des Künstlers
Frederick S. Wight, Los Angeles (Geschenk des Künstlers)
Privatsammlung, West Hollywood, Kalifornien

In ruhiger See gleitet eine Viermastbark durch die Nacht. Ihre hellblauen Segel leuchten vor dem nächtlichen Himmel mit schmalen gold-bräunlichen Wolkenbänken. Mondlicht erhellt partiell das Meer. Obwohl Feininger die einzelnen Bildgegenstände mit feinen Tuschelinien umreißt, ist das Aquarell aufgrund der Art des Farbauftrags von einer malerisch-weichen Auffassung. Als Feininger 1954 das Aquarell *Viermaster in dunkler See* schafft, gehören Viermastbarken als große Frachtsegelschiffe bereits einer vergangenen Epoche an, sind außer Dienst gestellt oder zu Segelschulschiffen umgebaut. Feininger hat diesen Schiffstyp an der Ostsee jedoch noch beobachten können. Nach seiner endgültigen Rückkehr 1937 in die USA greift Feininger für seine Werke meist auf die in Deutschland entstandenen Skizzen und Zeichnungen zurück. Eine gewisse motivische Übereinstimmung zeigt die Arbeit mit seinem Aquarell *Im Passat II* (1935, Tusche und Aquarell, Hamburg, Kunsthalle), so dass für beide Arbeiten dasselbe Ausgangsmaterial angenommen werden könnte. Das Motiv der Viermastbark findet sich in Feiningers Schaffen insbesondere in den Jahren um 1933 – 1939 (z.B. *Original Sketch for Oil: „German 4-Mast Barque“*, Farbstift/Papier, BR63.4554, Harvard Art Museums/Busch Reisinger Museum). 1934 nimmt er das Motiv erstmals in einem Ölbild auf (*Viermast Bark*, 1934, Öl/Lw., ehemals New York, Solomon R. Guggenheim Museum; Hess 363), dem bis 1953 weitere Ölbilder mit diesem Schiffstyp als zentralem Sujet folgen.⁵ (AB)



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch-Wildboden

36

Segelboote auf dem Müggelsee

Aquarell über Bleistiftzeichnung auf Velin,
um 1912
10 × 15,8 cm

Provenienz

Nachlass des Künstlers, Davos Frauenkirch
Erna Kirchner, Davos Frauenkirch
Lise Gujer, Davos Sertig
Privatsammlung, Schweiz

Literatur

Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung
seines Lebens, Ausst.-Kat. Kunstmuseum
Basel, Bern 1979, Kat.-Nr. 38.

Die mit wenigen, schwungvollen Bleistiftlinien ausgeführte aquarellierte Zeichnung zeigt ein von Grün umgebenes Binnengewässer mit Segelbooten und Uferpromenade. Die elegant-beschwingt wirkende Zeichnung stammt aus einem Skizzenbuch des Künstlers, wie die Form des Blattes dokumentiert, und wurde möglicherweise zwecks der Ausarbeitung mit Aquarellfarben aus diesem herausgetrennt. Durch die Wahl der Farbtöne, die nur sparsam eingesetzten Bleistiftlinien sowie weißen, unbearbeiteten Blattpartien wirkt die Darstellung luftig-heiter und vermittelt eine fröhlich-sommerliche Atmosphäre.

In Kirchners Werk finden sich ab 1910 Darstellungen von Berliner Seen und Binnengewässern mit Wassersport- und Badeszenen oder auch Spaziergängern, darunter der seltene Holzschnitt *Segelboote auf dem Müggelsee* (1912; Dube 210 II), die Radierung *Angler im Boot auf dem Müggelsee* (1912; Dube 149) oder auch das 1914 geschaffene Ölbild *Segelboote bei Grünau* (Öl/Lw., Stuttgart, Staatsgalerie). Schon vor seiner Übersiedlung im Oktober 1911 von Dresden nach Berlin hält sich Kirchner wiederholt in der deutschen Hauptstadt auf. Ausstellungsbeteiligungen und -besuche sowie der seit 1908 in Berlin ansässige Max Pechstein führen den Künstler nach Berlin. Auch besucht Kirchner hier einen seiner jüngeren Brüder, den seit um 1910 in Grünau lebenden Chemiker Walter Kirchner (1882 – 1954). Grünau, heute ein Ortsteil von Berlin Treptow-Köpenick, zeichnet sich durch seine Villen und seine Lage am Ufer der Dahme sowie des Langen Sees aus. Bereits 1898 wurde in Grünau ein Segelverein gegründet. Hier wie auch an dem nur wenige Kilometer von Grünau entfernt liegenden Müggelsee hat Kirchner wiederholt Segelboote auf dem Wasser gezeichnet. (AB)



KARL BOHRMANN

Mannheim 1928 – 1998 Köln

38

Landschaft mit zwei roten Bäumen

Collage, Ölkreide auf rotem
chinesischem Papier, 1996
34,5 × 28 cm
Verso Nachlass-Stempel

Provenienz
Nachlass Karl Bohrmann

Rote Bäume

Collage, Ölkreide auf rotem
chinesischem Papier, 1996
26,3 × 34 cm
Verso Nachlass-Stempel

Provenienz
Nachlass Karl Bohrmann

Die Landschaft ist eines der zentralen Themen des zeichnerischen Werkes von Karl Bohrmann. Zu ihr zählt auch seine 1996 entstandene Folge *Rote Bäume*, die in Collagen Zeichnungen in roter Ölkreide mit leuchtend rotem Chinapapier kombiniert. Dabei liegt der Fokus des Künstlers auf den Bäumen, die stets in nur angedeuteten, offenen Landschaftsräumen stehen. Die silhouettenhaft wiedergegebenen Bäume unterscheiden sich in ihrem Wuchs, der Gestalt der Stämme und Kronen. Sie können sehr schlank, pappelartig wiedergegeben sein, zeigen schirmförmige Kronen, die an Pinien erinnern, oder wecken Assoziationen an andere Baumarten. Ob geradwüchsig oder windzerzaust, als für sich allein oder als Gruppe dargestellt, stets geht von Bohrmanns roten Bäumen etwas Geheimnisvolles, Erhabenes, eine gewisse Mystik aus.

Die Sujets Karl Bohrmanns sind in erster Linie von sinnlichen Eindrücken und mit diesen verbundenen Empfindungen des Künstlers bestimmt. Nicht immer verarbeitet der Künstler diese unmittelbar, sondern greift sie teils Jahre später aus der Erinnerung auf. Die mehrere, unterschiedliche Folgen umfassende Werkgruppe der Bäume basiert ursprünglich auf dem Ausblick aus einem Fenster des Ateliers Bohrmanns in Düsseldorf-Oberkassel, wo der Künstler von 1983 – 86 lebte und auf eine gegenüberstehende Reihe von Pappeln blickte. Aus der Rückerinnerung und der Vergegenwärtigung der Empfindungen, die mit dem Anblick der Bäume verbunden waren, beginnt der Künstler um 1990 sich intensiv mit diesem Sujet zu befassen und es bis 1998 künstlerisch zu variieren. (AB)



EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich

40

Hühner

Farbholzschnitt auf Bütten, 1947

30,4 x 30,3 auf 48,5 x 63 cm

Signiert, betitelt und „Probedruck“ bezeichnet

Nur ein Abzug bekannt

WV Mataré / de Werd 350b

Provenienz

Gerhard Wind (1928 – 1992), Düsseldorf

Privatsammlung, Mainz

Literatur

Ewald Mataré: Holzschritte. Werkverzeichnis

von Sonja Mataré in Zusammenarbeit mit

Guido de Werd, Kleve 1990, S. 52 (ganzseitige

Farb-Abb.), S. 487, Nr. 350b.

Ewald Mataré hat mit seinen über 400 meist in nur zwei oder drei, nicht nummerierten Abzügen oder als Unikate gedruckten Holzschritten ein nicht nur umfangreiches, sondern auch künstlerisch wertvolles druckgrafisches Werk geschaffen. Fasziniert von Hölzern, die der Künstler am Strand der Nordseeinsel Wangerooge findet, schafft Mataré 1920 erste Holzschritte, die sein skulpturales Werk fortan begleiten, doch nach dem 2. Weltkrieg aufgrund seiner Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Kunstakademie und umfangreicher bildhauerischer Aufträge in ihrer Anzahl zurückgehen. Motivisch dominieren in dieser Werkgruppe zunächst Porträts, Landschaften und Tierdarstellungen, dann ausschließlich das Tier.

Der in den Farben Schwarz, Grün und Rot gedruckte Holzschritt *Hühner* entsteht 1947. Wie für Matarés Gestaltungsweise charakteristisch zeigt er die Abstrahierung der Tierkörper zu Zeichen und deren Einbindung in ein geometrisches Liniensystem. Der Künstler reduziert die anatomischen Gegebenheiten der Hühner zu zweidimensionalen geometrischen Formen, überträgt die eigentlich organisch-rundplastisch gebildeten Vogelkörper in Dreiecke, ihre Läufe und Zehen in Striche. Ihr Gefieder deutet der Künstler mittels eines Streifenmusters an, das möglicherweise darüber hinaus auf die Flattrigkeit, das Unruhige des Huhnes verweist. (AB)



MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

42

Bildnis einer jungen Frau

Öl auf Leinwand, um 1918

53 × 49,5 cm

Signiert

WV Soika 1918/42

Provenienz

Carl Steinbart, Berlin (ca. 1918, beim Künstler erworben)

Dora Stach, geb. Steinbart, Berlin/Amsterdam (ab 1923)

Privatsammlung, Hamburg (bis 1994)

Privatsammlung, Hannover (1994)

Ausstellungen

Max Pechstein: 40 Bilder eines Sommers, Kronprinzenpalais, Berlin 1921

Literatur

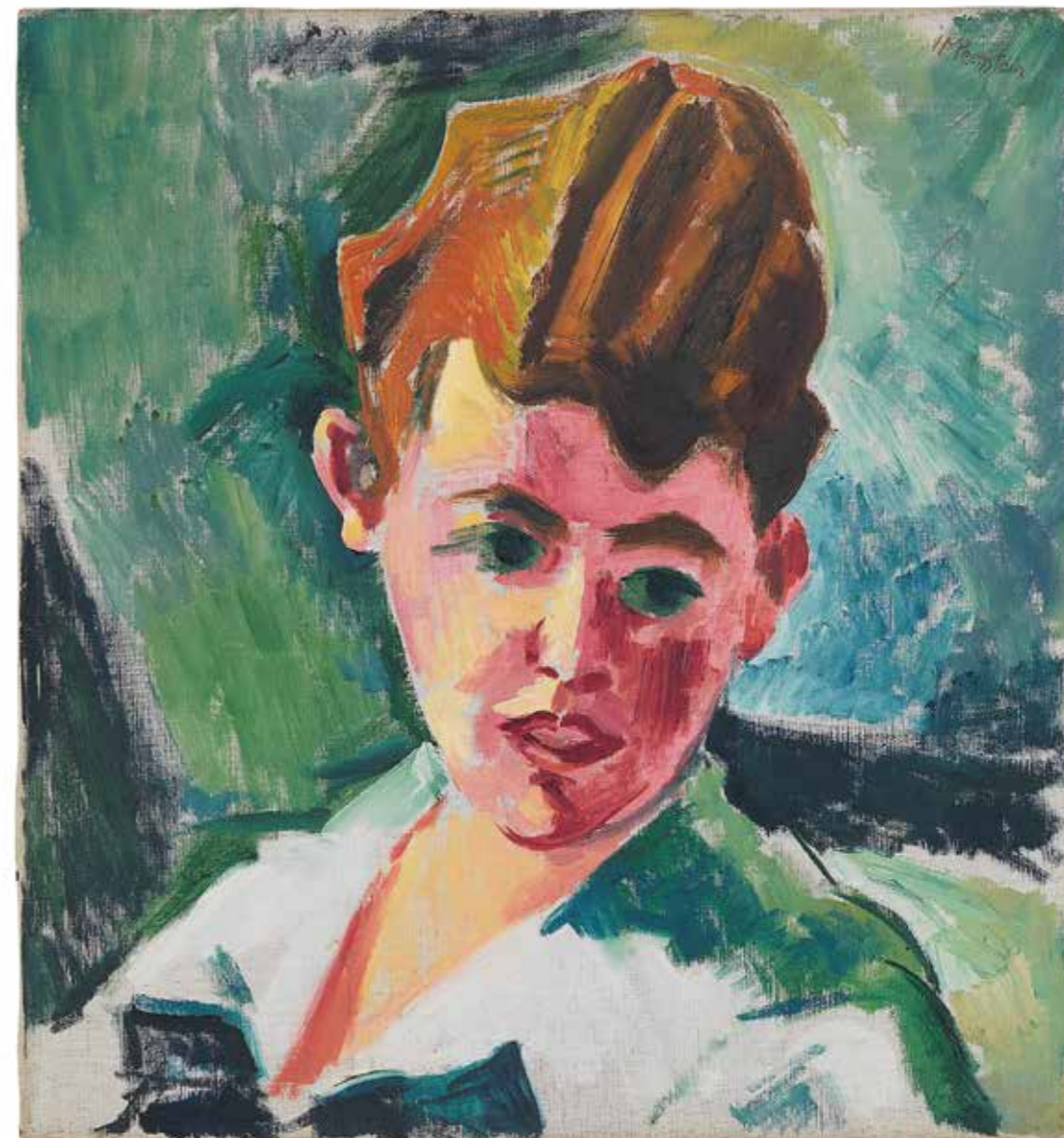
Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1905 – 1918, München 2011, S. 609, Nr. 1918/42, mit Farb.-Abb.

Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1909 – 1954, München 2011, S. 65.

Max Pechsteins *Bildnis einer jungen Frau* zeigt Dora Steinbart (1891 – 1979), verheiratete Stach, eine Tochter des Berliner Sammlers Carl Steinbart (1852 – 1923). Steinbart, der für das Bankhaus Mendelsohn & Co, Berlin, tätig war, baute eine beachtliche Kunstsammlung auf, zu der neben Gemälden von Max Slevogt, Werke von Edvard Munch, Emil Nolde und Max Pechstein gehörten. 1918 beauftragte er Pechstein mit einem Bildnis seiner Tochter Dora.

Nach Ende des Ersten Weltkrieges gehörten die Werke von Max Pechstein zu gefragten Sammlerobjekten. Der Kunstkritiker Franz Servaes bemerkte: „Was Pechstein malt, wird verkauft; seine Bilder gehen ab, wie ‚heiße Semmeln‘. Und zu sehr anständigen Preisen. Wer sie kauft ist Kunstförderer und aufgeklärt – und will sich nicht lumpen lassen.“⁶ Das mit lockerem, fast trockenem Pinselstrich gemalte Bildnis der Dora Steinbart ist in seiner Farbgebung und Auffassung von großer Frische. Die Farbpalette wird von Grün und Blau bestimmt, die einen intensiven Kontrast zu den Rottönen des Gesichts der jungen Frau bilden. Die Gestaltung ihrer Haare erinnert an die kubistischen Tendenzen in Pechsteins Werken von 1912/13, die Auffassung ihres Antlitzes zeigt eine Rücknahme der expressiven Tendenzen seines Werkes zugunsten einer sachlicheren Erfassung der Persönlichkeit der Dargestellten.

Dora Steinbart war seit 1915 mit Paul Stach verheiratet, der wie ihr Vater für das Bankhaus Mendelsohn & Co in Berlin, ab 1920 in dessen Amsterdamer Filiale tätig war. (AB)



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

44

Chouette

Irdenware, gedreht, mit Engoben bemalt, Ritzungen, partiell glasiert, 1968

Höhe: 30 cm

Unter dem Fuß nummeriert und gestempelt: „EDITION PICASSO, MADURA“
Ex.-Nr. 209/500

WV Ramié 543

Provenienz
Privatsammlung, Schleswig-Holstein

Literatur
Alain Ramié, Picasso: Catalogue of the edited ceramic works 1947 – 1971, Paris 1988, S. 269, Nr. 543.

Bis ins hohe Alter bleibt die künstlerische Schaffenskraft und Neugier des spanischen Künstlers Pablo Picasso ungebrochen. Nach ersten Versuchen mit Werken in gebranntem Ton, ausgeführt in der von Suzanne und Georges Ramié geführten Töpferwerkstatt Madoura in Vallauris (Provence-Alpes-Côte d'Azur), beginnt Picasso sich 1947 leidenschaftlich der Keramik zu widmen und lässt sich 1948 schließlich in Vallauris nieder. Es folgen über 20 Jahre der Zusammenarbeit mit der Töpferei Madoura, in denen der Künstler ein überwältigendes keramisches Œuvre schafft, darunter Unikate sowie nach seinen Vorlagen entstandene Auflagen.

Zu Picassos Gefäßkeramiken in Tiergestalt gehört der 1968 als Edition geschaffene Krug *Chouette* (Eule), der in Form und Dekor die abstrahierte Gestalt einer Eule zeigt. Eulen finden sich in Picassos künstlerischem Werk nach der Mitte der 1940er Jahren vielfach. Auslöser hierzu war wohl ein kleiner verletzter Steinkauz, den der Fotograf Michel Sima Picasso während seines Aufenthaltes in Antibes 1946 zur Pflege brachte. Picasso nahm diesen nach Paris mit und hielt ihn einige Zeit in einem Käfig neben seinen Kanarienvögeln und Tauben: „Wir waren überaus nett zu ihr (der Eule), doch sie starrte uns nur an ... Schließlich ließ sich die Eule von ihm am Kopf kraulen, allmählich hockte sie sich auf seinen Finger, statt ihn zu beißen, doch immer noch sah sie sehr unglücklich aus“, berichtet Françoise Gilot, die damalige Lebensgefährtin von Picasso, in ihren Lebenserinnerungen.⁷

Der 1968 entstandene Krug ist ein wundervolles Beispiel Picassos einzigartiger, oftmals biografisch bedingter und spielerisch anmutender Kunst. (AB)



HERMANN HESSE

Calw 1877 – 1962 Montagnola (Schweiz)

46

Tessiner Impression

Aquarell über Federzeichnung
7,8 × 8,6 cm auf 21 × 15 cm
Mit Brief in Typoskript,
handschriftlichem Dank und Signatur
datiert 7. Feb. 1939

Provenienz
Dr. Wilhelm Stämpfli, Bern
Galerie Koch, Hannover
Privatsammlung Hannover (seit 2003)

„Ich drücke Ihnen die Hand, lieber Freund Stämpfli –
angelo, sceso dal cielo!“ (Hermann Hesse, 07.02.1939)

1916, mitten im Ersten Weltkrieg, in einer schweren psychischen Krise aufgrund familiärer Sorgen sowie politischer Anfeindungen aus Deutschland, beginnt Hermann Hesse auf Rat des Luzerner Arztes und Psychoanalytikers Dr. Josef Bernhard Lang zu zeichnen und zu malen. Nach seiner Übersiedlung 1919 von Bern nach Montagnola (Tessin) wird das Aquarell zu seiner bevorzugten bildkünstlerischen Technik sowie die Tessiner Landschaft zu dessen Sujet. Hesse beginnt seine an Freunde gerichteten Briefe, ob handschriftlich oder mit der Maschine geschrieben, mit kleinformatigen Aquarellen zu versehen. Zu diesen sogenannten Malbriefen gehört der am 7. Februar 1939 an den Berner Verleger Dr. Wilhelm Stämpfli (1875 – 1958) gerichtete Brief, der eine sehr fein ausgeführte Berglandschaft mit Gebäuden, wie sie für das Tessin charakteristisch sind, zeigt.

Hesse ist Stämpfli seit seiner Berner Zeit (1912 – 1919) freundschaftlich verbunden und bleibt mit diesem auch nach seiner Übersiedlung nach Montagnola in Kontakt. Stämpfli unterstützt den Schriftsteller verschiedentlich, so mit Privatdrucken, darunter der Band „Zehn Gedichte“ (Bern: Stämpfli & Cie), von dem im vorliegenden Brief die Rede ist. Die Jahre der Nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland belasten den Schriftsteller schwer. Seine Schriften gelten ab 1939 in Deutschland als unerwünscht und werden nicht mehr aufgelegt. Insofern bedeutet die Bereitschaft des Verlegers die seit 1937 entstandenen Gedichte Hesses zu drucken „eine sehr große Freude – ein Lichtblick inmitten dieser Tage, die so viel Hässliches bringen“ (Hermann Hesse, 07.02.1939). (AB)





ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

50

Ohne Titel

Aquarell auf Aquarellpapier, 1960
41,8 × 60,2 cm
Signiert und datiert
Verso bez. von fremder Hand „246“
sowie „85“

WV Claesges 60-018

Provenienz
Sammlung Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg
Privatsammlung, Norddeutschland
Privatsammlung, Bayern

Literatur
Magdalena Claesges, Ernst Wilhelm Nay.
Werkverzeichnis. Aquarelle – Gouachen –
Zeichnungen, Bd. 3: 1954-1968, Berlin 2018,
Nr. 60-018.

Das 1960 entstandene Aquarell gehört zu Ernst Wilhelm Nays Werkgruppe der *Scheibenbilder* (1954 – 1962), deren Hauptmotiv kreisförmige Farbflächen sind, die von Nay als „chromatische Scheiben“ bezeichnet werden.⁸ Hinweise auf Figürliches finden sich in den *Scheibenbildern* nicht mehr.

Anfänglich sind Nays *Scheibenbilder* von fest konturierten, kreisförmigen Farbformen gekennzeichnet. Diese lösen sich im Laufe der Weiterentwicklung der Werkgruppe zunehmend auf. In dem 1960 entstandenen Aquarell gestaltet der Künstler die einzelnen Scheiben bereits mit verfließenden Umrissen sowie farbig moduliert. Mittels der Verdichtung der Scheibenformen sowie ihrer teils annähernden Auflösung wird die Farbe zum zentralen konstruktiven Gestaltwert. Dominiert wird die Komposition von Orange- und Rottönen, somit von warmen Farben. Sie nehmen die größte Fläche des Blattes ein und aus ihnen resultiert die glühende Farbpracht des Aquarells. Als Kontrast setzt Nay ein dunkles Blau und damit eine kühle Farbe ein. Teils deckend, teils verdünnt aufgetragen, dynamisiert er die Komposition mittels der Anordnung des Blaus in der Diagonale des Blattes. (AB)



RAINER GROSS

*1951 Köln

52

Madras 2-24

Acryl auf Leinwand, 2024

66 × 51 cm

Verso signiert, datiert und betitelt

Provenienz

Atelier des Künstlers

Rainer Gross *Madras 2-24* gehört zu einer Anfang 2024 begonnenen neuen Serie des Künstlers, die sowohl Aquarelle als auch mit Acryl auf Leinwand gearbeitete Gemälde umfasst und den übergeordneten Titel *Madras* trägt. Gross arbeitet in dieser Serie mit dem Prinzip der „Verdopplung“ (Gross). Unterschiedlich breite Farbstreifen werden dabei bei Drehung des Bildträgers übereinandergelegt, was zu einer visuellen Steigerung der Farben führt, wie die Komposition *Madras 2-24* zeigt. Diese basiert auf der Nachbarschaft bestimmter Farben, ihrer Mischung sowie ihrem Zusammenspiel bei transparentem Farbauftrag. Der Pinselduktus zeigt teils senkrechte, teils horizontale Strukturen, was zur Lebendigkeit der Farbstreifen beiträgt.

Wie in seinen *Contact Paintings* geht es Rainer Gross auch in seiner neuen Serie *Madras* um kunstimmanente Aspekte, die Gestaltungsmittel eines Kunstwerkes. Zu diesen gehören die verwendeten Materialien, die Farben, Formen, Linien, die Komposition sowie letztlich der Ausdruck eines Kunstwerkes im Zusammenspiel der Gestaltungsmittel, ihr „Kräftegefüge“. Das Kunstwerk ist, was es ist, hat seine eigene Ästhetik und weist nicht über sich hinaus auf einen möglichen außerbildlichen Kontext. Es ist eine auf sinnliches Erleben angelegte Kunst. Gross Werk steht in der Tradition der ungegenständlichen Kunst, derjenigen Kunst, die nicht mehr Objekte der sichtbaren Wirklichkeit abbildet. Doch tut die ungegenständliche Kunst, wie Rudolf Arnheim schreibt, „nur eben das, was Kunst immer getan hat. Jedes gelungene Werk zeigt ein Kräftegefüge, dessen Bedeutung so unmittelbar zu erkennen ist wie bei Michelangelos Geschichte vom ersten Menschen.“⁹ (AB)



DANIEL ENKAOUA

*1962 Meaux, Seine et Marne

54

Les blettes et les poireaux

Öl auf Leinwand, 2024

89 × 162 cm

Signiert, verso signiert, datiert und betitelt

Provenienz

Atelier des Künstlers

Daniel Enkaoua lebt, nach Jahren in Frankreich und Israel, mit seiner Familie in Barcelona. Dort malt er und findet die Motive vor der Haustür in den kargen Gebirgslandschaften Kataloniens, in seinen Söhnen und seiner Tochter Aure, seiner Frau Sarah, die er seit Jahren portraitiert, und in den kleinen alltäglichen Dingen des Haushalts wie Kochtöpfen, Stühlen, Obst und Gemüse.

Mangold und Lauch – dieses, auf den ersten Blick banale Gemüse bekommt in Enkaouas Bild eine starke Präsenz. Es ist keine Momentaufnahme, abgefangen auf dem Weg vom Markt zum Kochtopf. Mangold und Lauch werden portraitiert, bekommen in ihrer Alltäglichkeit eine eigene Würde, sie werden aus der Verborgenheit ins Licht geholt. Die kräftigen leuchtenden Farben wie die Größe des Bildes unterstreichen die ästhetische Qualität der Arbeit: Sie ist mehr Portrait als Stillleben - und keinesfalls eine *nature morte*, wie das Stillleben in Frankreich genannt wird: tote Natur.

Enkaouas Bilder transzendieren ihre Motive und erzählen über das Abbild hinaus von der Realität, der Wirklichkeit – mehr noch von der tiefen Wahrheit, die allem zugrunde liegt: „Kunst also als Danksagung, und die Malerei als eines der wirksamsten Mittel, um den umfassenden, verdichteten Gehalt an Geheimnissen, Bedeutung und Schönheit, die das kleinste Fragment der Wirklichkeit enthalten kann, ans Licht zu bringen.“¹⁰ (WK)



BÄRBEL DIECKMANN

*1961 Bielefeld

56

Torso (hellenistisch)

Bronze, 1989

Höhe: 87 cm

Signiert, datiert und nummeriert

Ex.-Nr. 3/7

Guss: Kunstgießerei Rohr,
Niefern-Öschelbronn

Provenienz

Atelier der Künstlerin

Die Bronzeplastik Bärbel Dieckmanns zeigt einen weiblichen, als Torso gestalteten Akt. Mit geschlossenen Beinen steht die Figur aufrecht vor dem Betrachter. Ein Tuch, das von ihrem Leib herabgeglitten ist, umfängt die Knie und Unterschenkel ohne diese jedoch zu verdecken. Deutlich zeichnen sich ihre Formen unter dem feinen Stoff ab. Der Ausdruck des weiblichen Torsos ist bestimmt durch den Gegensatz von streng-statuarischem, bewegungslosem Stehen und der Lebhaftigkeit der Körpermodellierung mit brüchig-rauer Oberflächengestaltung einerseits, von idealtypischem, proportional ausgewogenem Körperbau und Unvollkommenheit der Gestalt mittels Fragmentierung andererseits.

Dieckmanns *Torso (hellenistisch)* zeigt und nennt die künstlerischen Einflüsse, die bis heute das Schaffen der Bildhauerin prägen. Diese reichen von der antiken griechischen Bildhauerkunst über Auguste Rodin, Aristide Maillol, Wilhelm Lehmbruck bis hin zu ihrem Lehrer, Richard Heß, dessen Assistentin Dieckmann von 1988 – 91 an der FH Bielefeld ist. Der Begriff Torso entwickelt sich im 16. Jahrhundert in der Auseinandersetzung mit den Fragmenten antiker Statuen, eine Konnotation, die sich bis heute erhalten hat. Die bewusst als Torso geschaffene Figur findet sich erstmals im Werk von Auguste Rodin sowie in der Folge bei Maillol, Lehmbruck, Georg Kolbe bis hin zu Joseph Beuys. Mit dem Titelzusatz *hellenistisch* bezieht sich Dieckmann auf eine Epoche der griechischen Bildhauerkunst, den Hellenismus (336 – ca. 30 v. Chr.). Die hellenistische Skulptur ist im Unterschied zu den Bildwerken der vorherigen Jahrhunderte durch eine naturgetreuere, weniger idealisierte Wiedergabe des Körpers gekennzeichnet. Auch wird der weibliche Körper in Form von Aphrodite-Figuren nun erstmals vollständig unbedeckt oder nur noch partiell gewandet dargestellt. (AB)



EMIL NOLDE

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

58

Die Windmühle

Aquarell auf Japanpapier, 1920er Jahre
17 × 23,4 cm
Signiert

Provenienz

Mercury Gallery, London (1968)

Privatsammlung / Nachlass Syril Frank,
New York (1968 – 2022)

Nohra Haime Gallery, New York

Immer wieder greift Emil Nolde Motive seiner nordfriesischen Heimat auf, seinem „Wunderland von Meer zu Meer“ (Emil Nolde). Die weite Marschlandschaft mit ihren zahlreichen Korn- und Schöpfmühlen, dem hohen Himmel und mächtigen Wolkenformationen sind im Wechsel des Lichts und der Jahreszeiten wesentliche Stimuli seines künstlerischen Schaffens. Noldes Landschaften sind jedoch keine dokumentarischen Schilderungen der Natur, sondern Transformationen des Gesehenen mittels des künstlerisch-schöpferischen Aktes, um sein individuelles Erleben zu visualisieren: „Die Natur umwerten unter Hinzufügung des eigenen Seelisch-Geistigen läßt die Natur zum Kunstwerk werden“, formuliert Nolde 1909 seine künstlerische Intension.¹¹

Noldes Aquarell *Windmühle* zeigt das Marschland im abendlichen Dunkel. Noch ist die Nacht nicht hereingebrochen. Der Himmel ist in überwiegend bräunlich-violettes, am Horizont rötlich-oranges Licht getaucht, das auch die Farben der Landschaft mit Windmühle, Entwässerungsgraben sowie kleinem Gehölz wandelt. Mit Windmühlen verbinden Nolde Kindheitserinnerungen. Diese hatten ihn so fasziniert, dass er sie immer wieder zu einem Sujet seiner Werke macht. Der Zauber, die Faszination des kleinen Aquarells beruht jedoch nicht auf den einzelnen Bildgegenständen, sondern in seiner Aura, seiner wiedergegebenen mystischen Lichtstimmung. (AB)



EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich

60

Zurückweichende Kuh mit geschlossenen Hörnern

Bronze, um 1950

8 × 12 × 4,5 cm

Mit Künstlersignet

Wenige Exemplare bekannt, sehr selten

WV Schilling 358a (335a)

Provenienz

Galerie Vömel, Düsseldorf

Privatsammlung, Niedersachsen (seit 1980)

Literatur

Sabine Maja Schilling, Ewald Mataré:

Das plastische Werk. Werkverzeichnis.

Neubearbeitet und ergänzt durch Sabine

Maja Schilling und Guido de Werd, Bd. II,

Köln 2024, S. 378 (Abb.), S. 379, Nr. 358a

(335a).

Ewald Mataré gehört zu den wichtigsten deutschen Bildhauern des 20. Jahrhunderts. Weiten Kreisen bekannt wird der Künstler nach 1945 mit seinen monumentalen Werken für Sakralbauten wie etwa die Bronzetüren für das Südquerhausportal des Kölner Doms (1947/48) oder die Bronzetür (1956 – 58) für den Salzburger Dom. Ein wesentliches Anliegen seines Schaffens ist die Erfassung von Tieren, wobei er von der Naturbeobachtung ausgeht, in der plastischen Gestaltung jedoch die Reduktion auf das Wesentliche der Form bis hin zum Zeichenhaften sucht. Besonders fasziniert ist der Bildhauer von der Kuh: „dieses Tier ist ganz ohne Gedanken, ganz Empfindung“, heißt es in seinem Tagebuch, „und damit erhebt es sich groß und rein, wir sind dualistisch in ewigem Hin und Wider mit unserem Intellekt und unseren Empfindungen.“¹² Immer wieder schafft Mataré Bildwerke von Kühen, um sich „langsam von allen Seiten diesem Biest“ zu nähern: „vielleicht gelingt es mir doch, es einzukreisen“.¹³ Matarés Kühe werden immer abstrakter, sinnbildlicher, bis zu Plastiken wie *Mathematik Kuh I* (1946, WV 316) und *Zeichen einer Kuh* (1948, WV 338a). Mit *Zurückweichende Kuh mit geschlossenen Hörnern* nimmt Mataré den Abstraktionsgrad leicht zurück, gibt dem Tier teils gerundete Partien, doch bleibt er bei einer geometrisch orientierten Gestaltung seiner Physiognomie. Dennoch gelingt es dem Bildhauer eindrucksvoll, die charakteristische Steifigkeit des Tieres in der Rückwärtsbewegung, das Bedächtige und Liebenswerte einzufangen. (AB)



MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

62

Stehender Bauer auf dem Feldweg

Öl auf Pappe, 1898

35 × 49 cm

Rechts unten signiert und datiert:

M Liebermann 98

Provenienz

Privatsammlung, Berlin, bis 1917

Dr. Otto Frenzel, Charlottenburg, 1917

Privatsammlung, Hagen, 1980

Kunstsalon Franke, Baden-Baden, 1990

Privatbesitz, Rheinland, bis 2013

Privatsammlung, Schweiz/Deutschland

Ausstellungen (Auswahl)

Max Liebermann, Bezirksamt Reinickendorf,
Berlin 1959 (Kat.-Nr. 12)

Max Liebermann. Pioniere dell'impressionismo
tedesco/Wegbereiter des deutschen Impressionismus,
Museo Castello San Materno, Ascona, 2018 (Kat.-Nr. 5)

Literatur

Moderne Gemälde. Die Sammlung Albrecht Guttman
und Nachlass eines Berliner Sammlers. Versteigerung
18. Mai 1917, Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin
1917, Nr. 45, mit Abb.

Matthias Eberle, Max Liebermann: 1847 – 1935. Werk-
verzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. 1: 1865 –
1899, München 1995, Nr. 1898 / 12, mit Farbbabb. S. 486.

Max Liebermanns Gemälde zeigt einen mit dunkler Kappe, Weste und Hose bekleideten Mann auf einem Feldweg zwischen reifen Kornfeldern stehend. Er trägt die für Holland typischen Klompen, die Teil der Bekleidung von Bauern, Handwerkern und Fischern waren. Im Hintergrund, links, sind hinter hohem Buschwerk das Dach eines Gebäudes zu erkennen sowie zwei pappelartige Bäume, die sich im Wind biegen.

Die mit breiten Pinselstrichen in Impasto gemalte Arbeit verzichtet auf eine präzise Zeichnung der Details und zeigt bereits den in Liebermanns Werk dieser Jahre stärker werdenden Einfluss des Impressionismus, der dann auch eine Änderung der Bildinhalte mit sich bringt. Seit seinem ersten Aufenthalt (1871) besucht Max Liebermann Holland regelmäßig in den Sommermonaten und findet hier die Motive zu einigen seiner wichtigsten Gemälde. Eberle vermutet, dass das vorliegende Werk im Sommer 1898 im niederländischen Dorf Laren entsteht, einer Künstlerkolonie des späten 19. Jahrhunderts, in der auch Liebermann einige Sommer verbringt. Liebermann gelingt es in dieser wohldurchdachten Komposition die besondere Stimmung eines windigen Spätsommertages im Norden einzufangen sowie das sich über dem Gehöft durch die Wolken Bahn brechende Sonnenlicht. Erste Anerkennung in Berlin erfährt Liebermann 1897. In diesem Jahr wird ihm zum 50. Geburtstag in der Großen Berliner Kunst-Ausstellung ein eigener Saal gewidmet, er wird mit einer Großen Goldenen Medaille ausgezeichnet sowie zum Mitglied und Professor der Preußischen Akademie der Künste, Berlin, ernannt. (AB)



RUDOLF JAHNS

Wolfenbüttel 1896 – 1983 Holzminden

64

Rote Brücke (No. 23)

Öl auf Hartfaser, 1964

20,5 × 36 cm

Verso signiert, datiert und mit „23“ bezeichnet

WV Krempel, Roselieb-Jahns Nr. 400

Provenienz

Atelier des Künstlers

Privatsammlung, Holzminden

Ausstellungen

Rudolf Jahns, Carl Buchheister, Kurt Schwitters, Kulturverein Holzminden, Holzminden 1965 (mit Kat.)

Rudolf Jahns, Bilder aus Privatbesitz, Weserrenaissanceschloss, Bevern, 1992

Literatur

Ulrich Krempel, Barbara Roselieb Jahns (Hrsg.), Rudolf Jahns. Werkverzeichnis 1917 – 1981, Ostfildern-Ruit 2003, S. 226, Nr. 400.

Rudolf Jahns gehört zu den frühen Vertretern einer konstruktiven Kunst in Deutschland und 1927 zusammen mit Kurt Schwitters, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Carl Buchheister und Hans Nitzschke zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe *die abstrakten hannover*. Durch die Nationalsozialisten mit einem Malverbot für sein abstraktes Werk belegt, zieht sich Jahns zurück, um nach 1945 sein abstrakt-konstruktives Schaffen mit neuer Intensität wieder aufzunehmen, wobei die Jahre von 1960 – 69 als Höhepunkt seines Spätwerks gelten.

Obwohl Jahns künstlerisches Schaffen in erster Linie durch eine abstrakte, konstruktive Gestaltungsweise charakterisiert ist, hat der Künstler dem Erleben der sichtbaren Wirklichkeit stets große Bedeutung beigemessen. In vielen seiner Werke bilden die menschliche Gestalt, die Landschaft und die Architektur Anlass zur bildkünstlerischen Gestaltung, jedoch nicht „durch simple Nachahmung der Natur, sondern durch sinnvolle Umgestaltung“, wie Jahns 1946 betont.¹⁴ Ziel der künstlerischen Auseinandersetzung mit der sichtbaren Wirklichkeit ist demnach nicht ihre mimetische Wiedergabe, sondern ein schöpferischer Umgang mit der in ihr vorgefundenen Formen und Farben. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist das Ölbild *Rote Brücke*, in dem Jahns eine Landschaft mit Brücke, Fluss und auf ihm rudender Gestalt in ein Gefüge konstruktiver Formen und freier Farben abwandelt. (AB)



KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 - 1945 Moritzburg

66

Mutter schützt ihr Kind I

Bronze, mittelbraune Patina, 1941

(Guss wohl 1958)

17,2 × 17,4 × 4,3 cm

Signiert

Einer von 12 bekannten Bronzegüssen

Guss: H. Noack, Berlin Friedenau

WV Seeler 41 I.B.3

Provenienz

Privatbesitz, Schleswig-Holstein

Literatur

Annette Seeler, Käthe Kollwitz: Die Plastik. Werkverzeichnis. Hrsg. v. Käthe Kollwitz Museum Köln, München 2016, S. 384–389, Nr. 41.

Annette Seeler, Käthe Kollwitz: Die Plastik. Werkverzeichnis. Ergänzender Onlinekatalog. Hrsg. v. Käthe Kollwitz Museum Köln, München 2019, S. 263, Nr. 41 I.B.3.

Käthe Kollwitz ist insbesondere als Zeichnerin und Grafikerin bekannt geworden. Sie hat jedoch auch ein qualitativvolles plastisches Werk geschaffen. Es dokumentiert genau wie ihre Papierarbeiten das hohe Niveau ihres Œuvres, das zu ihrer Aufnahme 1919 als erste Künstlerin in die Preussische Akademie der Künste, Berlin, geführt hat.

Die meisten Plastiken der Künstlerin entstehen in den 1930er und 1940er Jahren, als sie ihre Werke weder ausstellen noch verkaufen darf, und sind zum großen Teil erst posthum in Bronze vervielfältigt worden. So auch das Relief *Mutter schützt ihr Kind I*, von dem die Künstlerin Ende 1941 einen Zinkguss bei der Bildgießerei Noack in Berlin in Auftrag gibt. In den Büchern von Noack wird das Relief unter der Bezeichnung Fliegerbombe gelistet, die vermutlich auf Angaben von Kollwitz basiert. Das Relief kann somit motivisch mit dem Luftkrieg im Zweiten Weltkrieg in Zusammenhang gebracht werden, wobei Berlin den ersten Bombenangriff am 25. August 1940 erlebt. *Mutter schützt ihr Kind I* zeigt eine Frau, die sich mit ihrem ganzen Körper schützend über ein weinendes Kind beugt. Die Panik, aber auch Entschlossenheit in ihrem Gesicht, die furchige Oberflächengestaltung ihres Gewandes und des Hintergrundes zeugen von Gefahr und emotionaler Anspannung. Auch wenn sich Kollwitz Darstellung konkret auf das menschenvernichtende Geschehen des Zweiten Weltkriegs bezieht, ist sie dennoch von zeitlosem Charakter. Nach wie vor von Aktualität ist das Motiv letztlich ein Manifest der Protektion eines Kindes durch die Mutter. (AB)



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

68

Portrait de Françoise aux cheveux flous

Aquatinta auf Velin Arches (mit Wasserzeichen),
Paris, 27.6.1947

61,3 × 45,3 cm auf 66,2 × 50,2 cm

Signiert, datiert sowie „Epreuve d'artiste“
bezeichnet

WV Bloch 457, WV Baer 791

Provenienz
Privatsammlung, Schweiz

Literatur
Georges Bloch, Pablo Picasso: Katalog
des graphischen Werkes 1904 – 1967, Bd. 1,
2. Aufl. Bern 1971, Nr. 457.
Brigitte Baer, Picasso: peintre - graveur.
T. 4: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé
et des monotypes, 1946 – 1958, Bern 1988,
Nr. 791.

„Es ist fast, als hätte Picasso auf das Gesicht von Françoise Gilot gewartet, und tatsächlich ist von Anfang an in diesen Porträts ein besonderer Ausdruck, eine ‚besondere‘ Stimmung zu verspüren.“ (Erich Franz, 2002)¹⁵

Pablo Picasso hat zahlreiche Porträts von Françoise Gilot (1921 – 2023) geschaffen. 1943 begegnet er der jungen, angehenden Malerin in Paris im Restaurant Le Catalan und lädt sie spontan in sein Atelier ein. Gilot, die damals an der Académie Ranson (Paris) studiert und gerade ihre erste Galerie-Ausstellung mit Gemälden und Zeichnungen hat, sucht den Künstler in der Folge mehrfach in seinem Atelier auf. Um die Jahreswende 1943/44 beginnt dann ihre gemeinsame Liebesbeziehung. Gilot, die ihr Studium an der Académie Julian sowie an der École des beaux-arts in Paris fortsetzt, zieht schließlich 1946 zu Picasso und lebt mit ihm in Paris sowie an der Côte d'Azur. Picassos Liebesbeziehungen bilden eine wesentliche Stimulanz seiner künstlerischen Kreativität, und so wird Gilot zu seinem bevorzugten Modell bis zu ihrem Bruch mit dem Künstler im Jahr 1953. In zahlreichen Variationen und Werkfolgen befasst sich Picasso mit ihrer Physiognomie, wobei er Gilot bevorzugt en face darstellt wie es auch die 1947 in Paris, wenige Monate nach der Geburt des gemeinsamen Sohnes Claude, entstandene Arbeit zeigt. Obwohl Picasso in den 1940er Jahren sich mehr mit der Lithographie beschäftigt, wählt er hier die druckgrafische Technik der Aquatinta und damit eine weiche, malerische Form der Darstellung, die sich ganz auf das sanfte, von offenem Haar umfangene Oval des Antlitzes der jungen Frau und ihren gedankenverlorenen Ausdruck konzentriert. (AB)



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschik 1864 – 1941 Wiesbaden

70

Meditation

Öl auf Karton, auf Karton aufgelegt, 1934

17,6 × 12,6 cm

Monogrammiert und datiert, verso signiert, datiert und mit „N 334/J“ bezeichnet

WV Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Jawlensky
1571

Provenienz

Stuttgarter Kunstkabinett R.N. Ketterer,
Stuttgart (1961)

Privatsammlung, Bayern

Literatur

Clemens Weiler, Alexej Jawlensky. Köpfe,
Gesichte, Meditationen, Hanau 1970,
Kat.-Nr. 482.

Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky,
Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky:
Catalogue Raisonné of Oil Paintings.
Volume Three: 1934 – 1937, München 1993,
S. 83, Nr. 1571, S. 105 (Farb-Abb.).

„Meine letzte Periode meiner Arbeiten hat ganz kleine Formate, aber die Bilder sind noch tiefer und geistiger, nur mit der Farbe gesprochen (...) Und jetzt lasse ich diese kleinen, für mich aber bedeutenden Werke für die Zukunft den Menschen, die Kunst lieben.“¹⁶ (Alexej von Jawlensky, 1936)

Das 1934 datierte Ölbild von Alexej von Jawlensky gehört zu dessen letzter Werk-Serie, den *Meditationen*. Zwischen 1934 und 1937 entstanden und für das Œuvre des Künstlers von großer Bedeutung, vereinfachen die auf kleinem Format gemalten Bilder das menschliche Antlitz auf waagerechte und senkrechte schwarze Balken, die Augenbrauen, Augen, Nase und Mund bezeichnen. Die Kopfform wird durch einen nach oben geöffneten schwarzen Bogen im Bereich des Kinns angedeutet. Die Flächen zwischen den Balken sind in verschiedenen Farben gestaltet sowie mit parallel neben einander gesetzten Pinselstrichen, die diesen eine lineare Struktur verleihen.

Die Frontalität des Antlitzes, das an bestimmte Typen des Christusbildes erinnert, die leuchtend-farbige Markierung an der Nasenwurzel, die das Stirn-Mal, das Weisheitszeichen der Mariendarstellung der Ostkirche aufnimmt, sowie die geschlossen wiedergegebenen Augen verleihen den *Meditationen* ihren mystischen, spirituellen Charakter. (AB)



HORST ANTES

*1936 Heppenheim

72

3 Häuser

Acryl auf Malkarton, 1998/2000
29,7 × 40 cm
Verso datiert und betitelt

WV Antes 2000-4

Provenienz
Atelier des Künstlers
Privatsammlung, Niedersachsen

Literatur
Horst Antes: Werkverzeichnis der
Gemälde. Bd. 10: 1997–2003, hrsg.
v. der Studienstiftung Horst Antes,
Künzelsau 2015, S. 129, Nr. 2000-4.

Ab 1986/87 wird das Haus zu einem zentralen Motiv im künstlerischen Werk von Horst Antes. Auf seine architektonische Grundform reduziert hat es als Sujet für den Künstler bis heute nicht an Interesse eingebüßt. Seine archaisch existenzielle Bedeutung im menschlichen Dasein sowie seine Metaphorik sind dabei von zentraler Bedeutung.

Horst Antes Häuser zeigen weder Fenster noch Türen, verschließen sich nach außen, offenbaren sich nicht. Andeutungen einer Verortung fehlen. Dies alles trägt zu ihrer geheimnisvollen Hermetik, zu ihrer oftmals sakralen Aura bei. Andreas Franzke hat im Kontext mit dem Motiv Haus bei Antes von „Hausfiguren“ gesprochen.¹⁷ Sie können als Sinnbilder eines bestimmten Verhaltens des Menschen gegenüber der Welt, einer Lebensauffassung interpretiert werden: als Ausdruck des räumlichen Rückzuges des Individuums, der Abkehr und des Abschlusses gegen die Unruhe der Welt und der Konzentration auf das Spirituelle, wie sie Francesco Petrarca in *De vita solitaria* beschrieben hat.

Die Farbigkeit von *3 Häuser* lässt das Werk weniger hieratisch, weniger streng wirken als seine schwarzen Häuser mit blauem Dach. Mit den erdig-warmen Rottönen nimmt Antes Farben auf, die bei der Farbfassung der Katsina-Figuren der Pueblo-Völker Nordamerikas neben Weiß, Schwarz und Blau von zentraler Bedeutung sind. Antes hat nicht nur eine beeindruckende Sammlung von Katsina-Figuren aufgebaut, sondern sich auch mit der Kultur der Hopi, Zuni und Navajo intensiv auseinandergesetzt. Seine Bildwelt ist in Neudeutung durch ihn selbst geistig und motivisch durchdrungen von ihrer Kultur. (AB)



HANS STEINBRENNER

1928 – Frankfurt a.M. – 2008

74

Turm I

Bronze, 1966

46,3 × 18,3 × 18,3 cm

Monogrammiert und nummeriert

Ex.-Nr. 5/10

Einer von fünf Lebzzeitgüssen

Guss: Kunstguss Eschenburg/Lahn-Dill

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Literatur

Hans Steinbrenner: Bronze-Plastiken

1961 – 1970, Münsterschwarzach 1999,

Abb. 13.

Ab 1955 als freischaffender Künstler in Frankfurt am Main tätig, findet Hans Steinbrenner in Auseinandersetzung mit dem Kubismus und den Werken der niederländischen Künstlervereinigung De Stijl zu den für sein Schaffen ab Anfang der 1960er Jahre charakteristischen Skulpturen und Plastiken aus Kuben und Quadern in waagerechter und senkrechter Ausrichtung. Bildwerke aus zylindrischen Körpern, wie sie *Turm I* aus dem Jahr 1966 zeigt, bilden dagegen in Steinbrenners Œuvre eine Seltenheit.

Der vertikal emporwachsende *Turm I* ist aus sechs zylindrischen Elementen konstruiert: drei dominanten Zylinderkörpern von unterschiedlichem Radius und Höhe sowie drei sehr schmalen, niedrigen, die als verbindende Elemente eingesetzt sind. Die Diversität der dominanten Zylinder sowie ihre nicht mittige, sondern leicht verschobene, vertikale Schichtung verleihen der Plastik einen lebendigen Rhythmus.

Das Modell für *Turm I* wurde von Steinbrenner aus Ytongstein gearbeitet, dann mit Gips ausgespachtelt, geglättet und mit Schellack überzogen. (AB)



OTTO PIENE

Laasphe 1928 – 2014 Berlin

76

L'Or et le Noir

Mischtechnik auf Karton, auf Holz montiert,
1957/67

15,2 × 34,2 × 1,7 cm

Verso signiert, datiert und betitelt

Otto Piene hat die Authentizität des Werkes
schriftlich per Email bestätigt, September
2013.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Privatsammlung, Niedersachsen (seit 2013)

Die Gründung der Gruppe ZERO 1958 durch Otto Piene und Heinz Mack war einerseits klare Abkehr von der ideologisch missbrauchten figurativen Kunst Europas und erlaubte andererseits einen Neubeginn am Nullpunkt der künstlerischen Arbeit. Die Neubesinnung beginnt für Otto Piene mit den Grundelementen des Raumes, des Lichtes, der Farben, die er in seiner Malerei neu definieren will: „Das Bild ist ein Kraftfeld, Arena der Begegnung von Energien des Autors, geschmolzen, gegossen in die Bewegung der Farbe, empfangen aus der Fülle des Universums, geleitet in die Kapillaren der offenen Seele des Betrachters.“¹⁸
Gold und Schwarz im Titel der Arbeit, verweisen u.a. auf die Schöpfungsmythen der Trennung von Tag und Nacht in ihrer bleibenden Bezogenheit aufeinander. Der Künstler als gottgleicher Kreateur, das Bild geht über das Abbild hinaus. Dient der Bildgrund aus Blattgold in der mittelalterlichen Malerei noch dazu die Heiligen oder sakralen Szenen hervorzuheben, wird er bei Piene zum eigenständigen, vibrierenden, rhythmischen Motiv im Kontrast zur schwarzen Farbe, die sich wie eine heranziehende Wolke über das Gold legt. Wenig später wird Piene beginnen mit Feuer und Ruß seine Arbeiten zu gestalten und durch den perforierten Malgrund Licht fallen zu lassen. (WK)



GÜNTHER UECKER

*1930 Wendorf (Mecklenburg)

78

Luft

Aquarell auf Bütten, 1992

18,5 × 24,5 cm

Verso signiert, datiert und betitelt

Provenienz

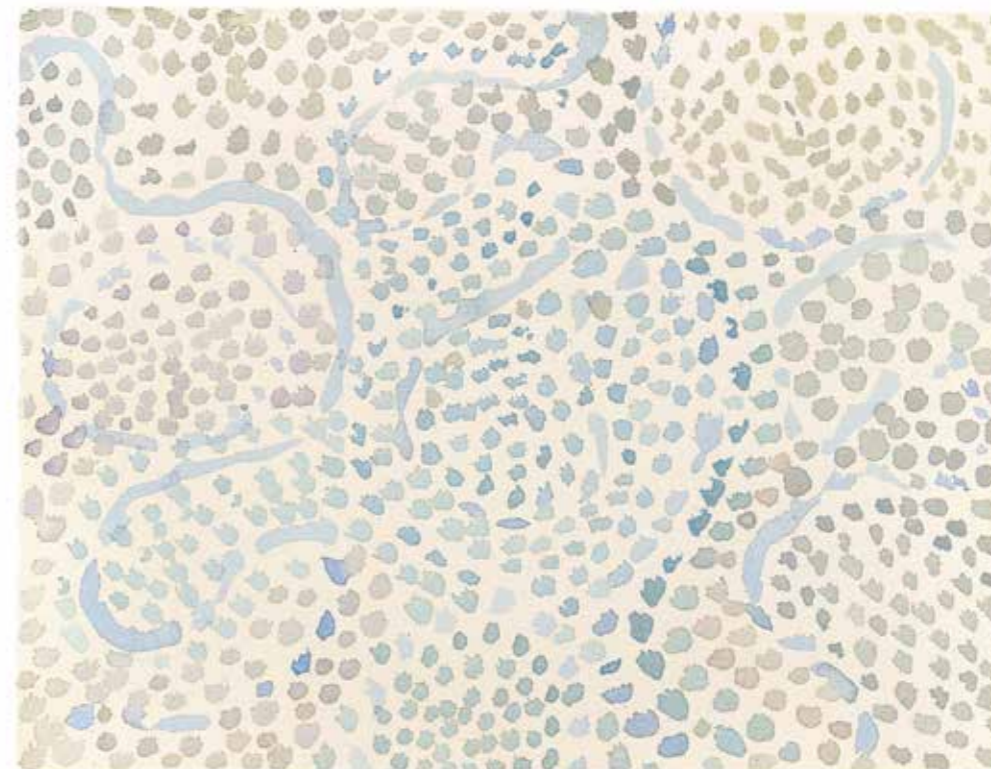
Atelier des Künstlers

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

„Wer längere Zeit an einem Ort in eine Richtung schaut, hört, wie die Natur aus ihrer planetarischen Bewegung heraus spricht. Das geht von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang und setzt sich in der Erdbewegung fort. Es zeigt sich an Wetter- und Lichtverhältnissen. Dieses Sprechen versuche ich wie ein Landschaftsmaler zu notieren.“¹⁹ (*Günther Uecker*)

Luft gehört zu Günther Ueckers 1992 entstandenem gleichnamigem Aquarell-Zyklus. Mit feinen wässrig-blauen und blaugrauen Punkten sowie ondulierenden Linien rückt der Künstler eines der sogenannten vier Elemente in unser Bewusstsein. Den Hammer aus der Hand legend und zum Pinsel greifend, stellt sich Uecker der Herausforderung, künstlerisch sichtbar zu machen, was nicht sichtbar, aber die Grundlage alles Sichtbaren bildet.

Luft, chemisch als eine Mischung aus Stickstoff, Sauerstoff sowie einer Anzahl von Oxiden verstanden, ist im allgemeinen unsichtbar, kann jedoch entsprechend des Grades an Luftfeuchtigkeit oder des Anteils von Staubpartikeln sichtbar werden. Ueckers Aquarell scheint sich dieser Möglichkeit zu bedienen, deutet man die verwendeten Farbtöne in diesem Kontext. Mittels der feinen, leichten Punkte, der ondulierenden Linien und Punkte-Reihungen versinnbildlicht Uecker das Schwebende, das Leichte, das scheinbar Immaterielle der Luft sowie ihre Bewegung, die im Wind spürbar wird. Die sich aus dem Pinselduktus ergebenden Strukturen erscheinen wie eine Transformation seiner Nagelreliefs in das Medium des Aquarells, das in seiner Feinheit, seiner Sensibilität der Kostbarkeit und Sensitivität des Sujets gerecht wird. (AB)





OTTO PIENE

Laasphe 1928 – 2014 Berlin

82

Erdbild

Öl, Feuer, Rauch auf Leinwand, 1996

18 × 24 cm

Verso signiert, datiert und betitelt

Mit Widmung und Richtungspfeil

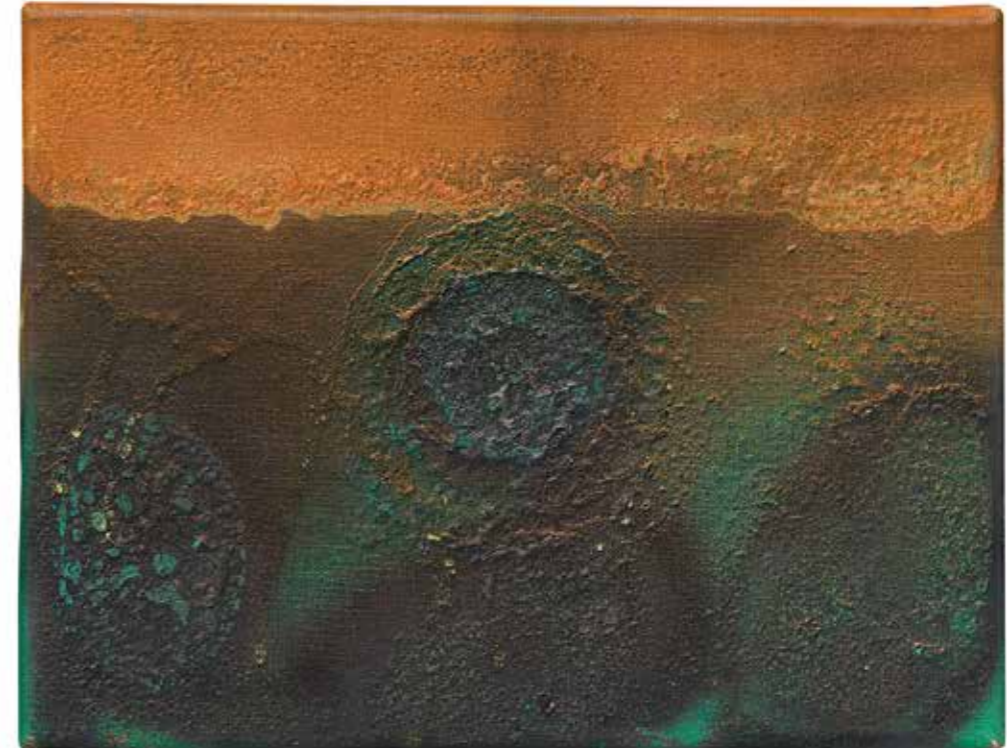
Provenienz

Atelier des Künstlers

Geschenk des Künstlers an seine Enkelin

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Die 1996 geschaffene Arbeit mit dem Titel *Erdbild* gehört zu Otto Pienes Feuerbildern, die seit ihrer ersten Entstehung im Jahr 1961 in zahlreichen farblichen und technischen Modifikationen eine zentrale Bedeutung im Werk des Künstlers behalten. Ihnen gemeinsam sind zum einen als wesentliche und wiederkehrende Elemente kreisförmige Volumen, zum anderen ihr spezifischer Charakter, der sie mit Prozessen und Formen in der Natur und dem Kosmos verbindet. Neben Bildtiteln wie *La lune en rondage* (1961), *Die Sonne brennt* (1966), *Feuerblume* (1966) oder *Erdbild* verweist die Einbeziehung von Feuer bei ihrer Entstehung auf eine solche Verknüpfung. Mit letzterer verfolgt Piene die Absicht, „Malen wie das Werden in der Natur als dirigierten selbsttätigen Vorgang geschehen zu lassen“.²⁰ Vom Künstler zwar initiiert und in gewissem Sinne gelenkt, kann die Kraft des Feuers nur bis zu einem bestimmten Punkt kontrolliert werden: ein selbsttätiger, „natürlicher“ Prozess setzt in der Entstehung des Kunstwerkes ein. Mit dem Titel *Erdbild* sowie dessen Farbgebung gelangen Piene Assoziationen zur Rolle des Feuers bei der Entstehung der Erde sowie zum Feuerigen des Erdinneren, das bei einem Ausbruch gleichzeitig zerstörerisch sein und neues Leben ermöglichen kann. (AB)



EMIL CIMIOTTI

Göttingen 1927 – 2019 Wolfenbüttel

84

Baum

Bronze auf Stahl, 1998
36 x 39 x 18 cm
Signiert
Unikat

Die Bronze wird in das sich von Dr. Sandra Brutscher in Vorbereitung befindende wissenschaftliche Werkverzeichnis der Plastiken von Emil Cimiotti aufgenommen.

Provenienz
Nachlass des Künstlers

Der 1927 in Göttingen geborene Bildhauer Emil Cimiotti entwickelt ab 1955 in der Plastik eine ganz eigene, innovative Formensprache. Er verzichtet auf die Geschlossenheit der plastischen Form, die vielfach durchbrochen, in abstrakte, organisch anmutende Strukturen aufgelöst wird. Bereits ab 1958 erfährt der junge Bildhauer mit seinen abstrakt-gegenstandslosen, dem Informell angehörenden Bronzen internationale Anerkennung in Form von Einladungen zu bedeutenden Gruppenausstellungen wie etwa der Biennale von Venedig (1958; 1960), der documenta in Kassel (1959; 1964) oder der Ausstellung „European Art Today – 35 Painters and Sculptors“, die 1959/60 in verschiedenen nordamerikanischen Museen, u.a. dem Los Angeles Country Museum of Art, gezeigt wird. Werke von Cimiotti finden sich heute in zahlreichen deutschen Museen, darunter dem Sprengel Museum Hannover, dem Museum Ludwig in Köln sowie der Nationalgalerie, SMPK Berlin.

Auch wenn das Werk Emil Cimiottis in der Folge verschiedene Entwicklungsphasen durchläuft, bleibt das Interesse des Bildhauers an Strukturen konstant. Dies bekräftigen seine ab Ende der 1980er Jahre geschaffenen Bronzen mit ihren vegetabilen, geologischen oder landschaftlichen Bezügen, wie sie die Plastik *Baum* aus dem Jahr 1998 zeigt. Über einer Stahlplatte mit aufgeschweißtem Stahlrohr erhebt sich eine glockenförmige, in der Tiefe flache Bronzeplastik. Der Aufbau des Werkes, sein kleinteilig durchbrochener Umriss sowie die Art seiner lebhaft bewegten Oberflächengestaltung lassen an die Gestalt eines Baumes mit Blätterkrone denken. Die Plastik bleibt jedoch abstrakt-gegenstandslos, offen auch für andere Deutungen. (AB)



SAM FRANCIS

Mateo 1923 – 1994 Santa Monica

86

No. 9, Red, Blue & Black

Gouache auf Papier, 1959
15,2 × 10,1 cm
Verso signiert und beschriftet „9“

Provenienz

Martha Jackson Gallery, Paris
Privatsammlung, England
Arthur Tooth & Sons, London
Privatsammlung, England

Das vorliegende Werk ist in der Sam Francis Foundation, Glendale, unter der Nummer SF59-532 registriert und im Online Catalogue Raisoné of Unique Works on Paper verzeichnet.

Ausstellung

Colour, Form and Texture, Arthur Tooth and Sons Ltd, London, 1964

Literatur

Colour, Form and Texture, Ausst.-Kat. Arthur Tooth and Sons Ltd, London 1964, Nr. 15, sw.-Abb.
Debra Burchett-Lere, Sam Francis: Catalogue Raisoné of Unique Works on Paper, cr.samfranciscanfoundation.org

Sam Francis' *No. 9, Red, Blue & Black* konzentriert sich in der Farbgebung auf die drei Primärfarben, wobei Rot und Blau die größte Fläche einnehmen, sowie Schwarz und Weiß. In der formalen Gestaltung zeigt die Arbeit amorphe, flächig-blockhaft und fest aufgefasste Formen mit teils spitzen Enden sowie Farbspritzer und -laufspuren. Sowohl in der Wahl der Farben, als auch in der Formgebung zeigt die ausdrucksstarke und dynamische Arbeit somit die für Francis' Schaffen dieser Zeitstellung charakteristische Gestaltungsweise, wie sie vergleichbar seine 1959 in New York entstehenden Ölbilder aufweisen (z.B. *Emblem (Two Worlds)*, SFF.289, 1959, Öl/Lw., Dallas, Dallas Museum of Art). Somit gehört wohl auch *No. 9, Red, Blue & Black* zu den 1959 in New York geschaffenen Werken des Künstlers. Sam Francis, der seit 1950 überwiegend in Paris lebt und arbeitet, kehrt 1959 für längere Zeit in die USA zurück, um ein Wandgemälde für die Chase Manhattan Bank in New York City zu realisieren. Er mietet eine Penthouse-Wohnung im legendären Chelsea Hotel in Manhattan sowie für einige Monate das Studio von Larry Rivers, in dem u.a. die sogenannte *Chase Manhattan Bank Mural* entsteht (SFF. 300, 1959, Öl/Lw., New York, JP Morgan Chase Art Collection). (AB)



REINER WAGNER

*1942 Hildesheim

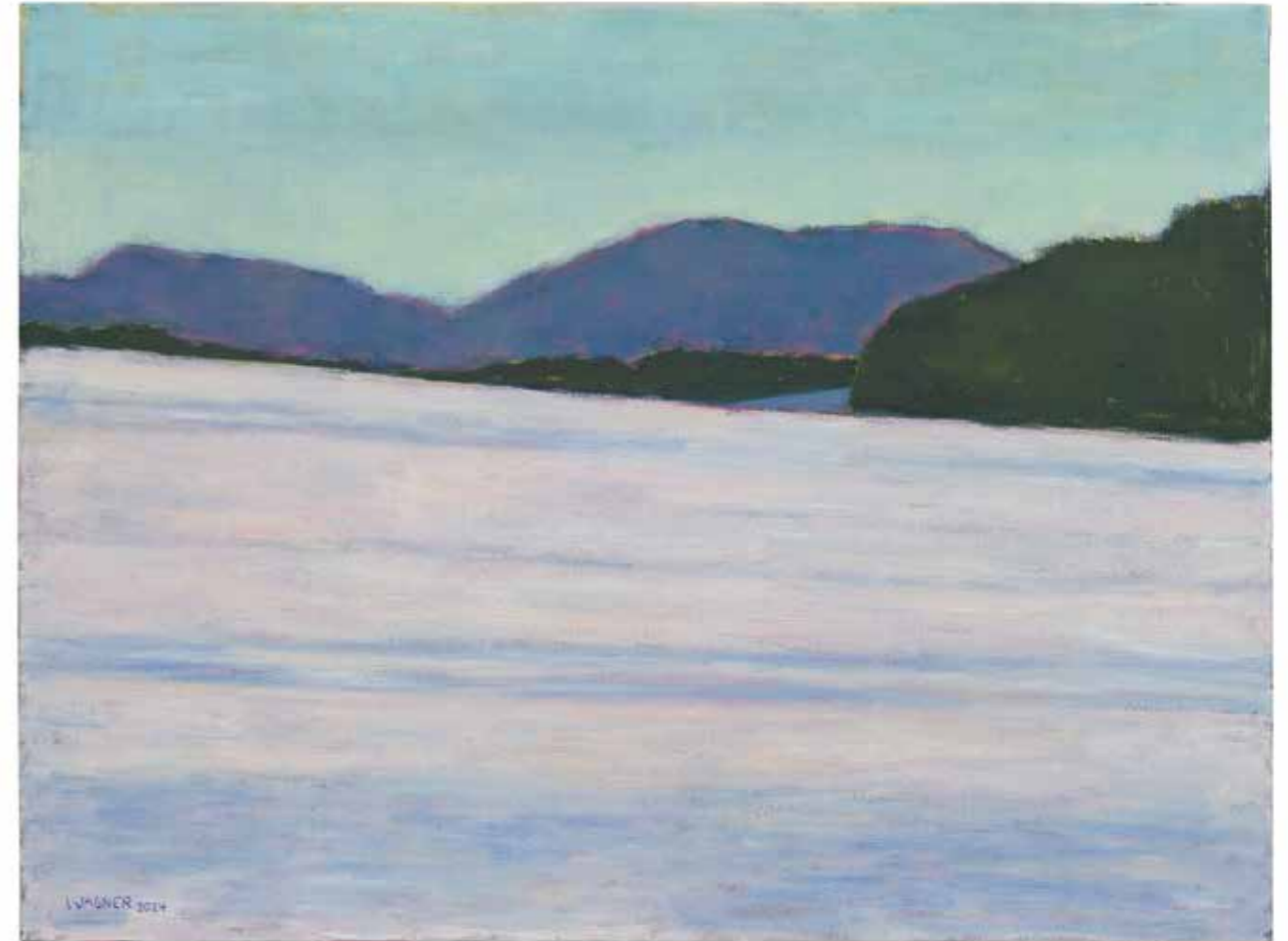
88

Wintersonne

Öl auf Leinwand, 2024
60 x 80 cm
Signiert und datiert

Provenienz
Atelier des Künstlers

Reiner Wagners Landschaftsbilder sind, neben seinen Arbeiten auf Korsika, motivisch geprägt von seiner Wahlheimat seit 55 Jahren: Starnberger See, Alpenvorland, Alpen. *Wintersonne* ist eine sehr spezifische Arbeit des Künstlers. Die Landschaft mit dominierender Schneefläche, dunklem Voralpengürtel und in der Ferne dem dunkelblauen Alpenkamm. Die Blautöne, „meine Lieblingsfarbe: Unendlichkeit, Himmel, Weite – alles das meint Blau, und es ist so eine klare Farbe“²¹, setzen sich durch, selbst auf dem Schnee. Dazu kommt auf Schnee und Bergspitzen ein Hauch Wintersonnenrot. Die Winterlandschaften des Alpenvorlandes waren Wagners Schlüsselerlebnis um seine eigene künstlerische Position zu finden: „Ich fuhr eines Nachmittags (...) von Weilheim zurück nach Seeshaupt. Plötzlich sah ich, dass die Natur sich sozusagen selber abstrahiert hatte. Sie wurde dadurch, dass diese Schneedecke über allem lag, sehr vereinfacht. Es gab große Flächen, dann stand da ein Stadel, ein Bauernhof, Dächer traten hervor oder mal ein Waldstück. Mir war plötzlich klar, das will ich eigentlich machen. Ich möchte die Natur vereinfachen, abstrahieren.“²² Dabei ist er bis heute geblieben. *Wintersonne* verliert sich nicht in der Abstraktion einer Landschaft, vielmehr versteht es der Künstler in seiner konsequenten Formsprache die Winterstimmung zu erfassen. (WK)



GERHARD RICHTER

*1932 Dresden

90

Snow-White

Acryl und Graphit auf Offsetdruck, 2005
22,5 x 32 cm
Signiert, datiert und nummeriert
Ex.-Nr. 13/100
Unikat

WV Butin 132

Provenienz
Atelier des Künstlers
Wako Works of Art, Tokyo
Schönewald Kunsthandel, Düsseldorf

Literatur
Gerhard Richter: Snow-White, Tokyo 2006.
Hubertus Butin, Gerhard Richter: Editionen
1965 – 2013, Ostfildern 2014, Nr. 132.
Hubertus Butin, Unikate in Serie / Unique
Pieces in Series, Köln 2017, S. 56ff.

Ausstellung
Carte Blanche, Pace Gallery, Zuoz, Schweiz,
2014

Gerhard Richters Serie *Snow-White* liegt ein in Rot, Gelb, Blau und Schwarz ausgeführter Offsetdruck auf weißem Halbkarton zugrunde (Druck: Sun M. Color., Kyoto, hrsg. von Wako Works of Art, Tokyo), der auf einer Fotografie von Richters Ölgemälde *Abstraktes Bild* (WV 890-5) von 2004 basiert. Für den Druck und damit die vorliegende Edition wurden zwei verschiedene Details aus dem Ölbild verwendet und in einigen Fällen vor der Übermalung gedreht. Jedes Exemplar der Edition ist von Richter in unterschiedlicher Weise mit weißer Acrylfarbe überrakelt worden, so dass mehr oder weniger Details des darunterliegenden Druckes sichtbar sind, sowie mit Bleistiftlinien überzeichnet worden. Somit ist jedes Exemplar der Edition in seiner Erscheinung variiert und einzigartig, ein Unikat. In *Snow-White* greift Richter auf das Prinzip der Übermalung bzw. des Überrakelns zurück, das er auch in seiner Malerei verwendet und zur Verschleierung und Entfremdung des zugrunde liegenden Motivs führt. Der Reiz von *Snow-White* resultiert aus der Wechselwirkung der Farben mit dem mehr oder minder transparent aufgetragenen Weiß sowie dem Zusammenspiel von Rauheit und Glätte der Oberfläche. (AB)



EMIL NOLDE

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

92

Marschlandschaft

Aquarell und Tusche auf Japanpapier, um 1920
35 × 47,2 cm
Signiert

Die Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde hat die Echtheit bestätigt und das Werk unter der Nummer Fr.A.2896 in das sich in Vorbereitung befindende Werkverzeichnis aufgenommen.

Provenienz
Wilhelm Buller, Duisburg
Hedwig Buller, Duisburg (ca. 1970er Jahre)
Dr. Ewald Rathke, Frankfurt
Privatsammlung, Deutschland
Privatsammlung
Galleria Blu, Mailand
Privatsammlung, Italien

Ausstellungen
Sammlung Wilhelm Buller, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1955 (Kat.-Nr. 234)
Alte und neue Kunst aus heimischem Privatbesitz, Städtisches Kunstmuseum Duisburg, 1957 (Kat.-Nr. 186)
Klassische Moderne aus hannoverschem Privatbesitz, Kubus, Hannover, 1992 (Kat.-Nr. 44)

„Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Berauscheden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“²³ (Emil Nolde)

Das flache, karge Marschland Nordfrieslands mit seinem weiten Himmel hat Nolde stets von Neuem zum Motiv seiner Aquarelle gewählt. Dabei interessieren den Künstler insbesondere die durch Tages- und Jahreszeiten bedingten wechselnden Stimmungen und Farbenspiele der Natur. So auch in dem um 1920 entstandenen, in höchster Farbqualität erhaltenen Aquarell *Marschlandschaft*: es zeigt den Blick über die weite, teils unter Wasser stehende und bis zum Horizont reichende Marsch mit ihren Wiesen und typischen Gehöften. Der dunkelblaue Abendhimmel zeigt am Horizont einen Rest rosaroten Sonnenlichts, das sich auf dem Wasser vereinzelt spiegelt. Alle Bildgegenstände sind flächig aufgefasst, wenig moduliert und von schwarzen Tuschelinien eingefasst. Trotz des wiedergegebenen Hochwassers, ist die Landschaft von ruhiger, klarer Schönheit gekennzeichnet.

1916 zieht Nolde von der Ostseeinsel Alsen an die Westküste Nordfrieslands in ein kleines, auf einer Warft gelegenes Bauernhaus, *Utenwarf* genannt. Das Land um die Warft war im Herbst und Winter regelmäßig überflutet. Obwohl Nolde um die Gefahren des Hochwassers wusste, liebte er dessen Ästhetik: „Es war herrlich, wenn um uns in meilenweiter Sicht alles nur Wasser war, wenn der hohe Himmel sich spiegelte, oder wenn in der Nacht der Mond mit seinem kalten Glanz ein Silbermärchenland bildete. (...) Und schön war es, wenn (...) die farbigen Morgen- und Abendwolken sich in der Wasserfläche verdoppelten. Viel Romantik und viel Ungemach, aber die Schönheit vermochte alles andere zu ersetzen.“²⁴ (AB)



FRITZ KLIMSCH

Frankfurt a.M. 1870 – 1960 Freiburg i. Breisgau

94

Tänzerinnen

Bronze, patiniert, 1923

Höhe: 29,8 cm

Auf der Plinthe mit Monogramm
und Gießerstempel

Guss: H. Noack, Berlin, nach 1960

WV Braun 115

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Galerie Koch, Hannover

Privatsammlung, Niedersachsen (seit 1985)

Literatur

Wilhelm von Bode, Fritz Klimsch: Eine
Auswahl seiner Werke, Berlin 1924, Nr. 70.

Hermann Braun, Fritz Klimsch: Eine
Dokumentation, Köln 1991, S. 351f., Nr. 115.

Im Kontext der Reformbewegung, die Ende des 19. Jahrhunderts alle Bereiche des Lebens und der Kultur erfasst, entwickeln sich neue Formen des Kunsttanzes. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman, Rudolf von Laban, Gret Palucca oder Anita Berber faszinieren das Publikum mit ihren innovativen Tänzen und ziehen zahlreiche Künstler in ihren Bann.

Ein besonderes Interesse am Tanz zeigt auch der Bildhauer Fritz Klimsch. Bronzen wie *Tänzerin* (1898, Berlin SMPK Nationalgalerie), angeregt durch das Auftreten der Französin Valentine Petit in Berlin, *Tänzer (Erinnerung an Nijinsky, 1937/38)* oder *Die Tänzerin Pawlowa* (1946) zeigen Klimsch Resonanz auf ihn beeindruckende Protagonisten des Tanzes.

Dass auch die anmutige Bronzegruppe *Tänzerinnen* auf ein Bühnenerlebnis von Klimsch zurückgeht, ist höchst wahrscheinlich. Sie zeigt zwei schmalgliedrige weibliche Aktfiguren beim gemeinsamen Tanz. Wiedergegeben ist das Innehalten der Tänzerinnen während einer komplizierten, jedoch ruhigen, geschmeidigen Drehbewegung mit einem innigen sich Zuwenden der Antlitze. Als eine mögliche Inspirationsquelle für die Plastik von Klimsch könnten Tänze der Loheland-Tänzerinnen Berta Müller, Edith Sutor und Eva Maria Deinhardt in Frage kommen, deren Auftritte nach 1919 großes Interesse hervorriefen. (AB)



RENATA TUMAROVA

*1979 St. Petersburg

96

Water Players

Öl auf Leinwand, 2024

120 × 160 cm

Verso signiert, datiert und betitelt

Provenienz

Atelier der Künstlerin

Leicht, strahlend, dynamisch und lebendig – so begegnen mir als Betrachter die Ölgemälde der in Leningrad geborenen Künstlerin. Renata Tumarova, akademisch ausgebildet an der Akademie in (nun) Sankt Petersburg und der Universität der Künste in Berlin, gelingt es durch ihr lebendiges Farb- und Formenspiel, die Grenzen zwischen Bild und Galerieraum, zwischen Gemälde und Betrachter zu überwinden. Lichtflirren und Wassertropfen scheinen mich als Betrachter zu erreichen, zu umgeben und verlangen, mich hineinzubegeben in das Gefühl des Augenblicks, das Tumarova mir anbietet.

Kunsthistorisch bedient sich die in Berlin lebende und arbeitende Künstlerin sowohl des Lichtspiels der Impressionisten wie der Farbwucht der Expressionisten und zeigt zugleich die handwerklich starke Seite ihrer künstlerischen Ausbildung.

Der von Nässe und Kälte etwas verkrampfte Junge oder junge Mann und die im roten Kleid die Lust des erfrischenden Moments genießende, beinahe tanzende junge Frau oder Mädchen laden ein, an ihrem Spiel im Wasser teilzunehmen. Als Betrachter hat mich die Malerin mit den Füßen in das Wasser gesetzt, denn kein Ufer begrenzt den unteren Bildrand. Weiß, blau und rot sind die dominierenden Farben, die diese dynamische Lebendigkeit der Rezeption ebenso evozieren wie die gleißenden Lichtpunkte und Wassertropfen, die aus dem Zentrum des Bildes mich als Betrachter zu erreichen suchen. (WK)



KLAUS FUSSMANN

*1938 Velbert (Rheinland)

98

Ostsee bei Kronsgaard

Aquarell und Sand auf Papier, 1997
41,5 × 55,3 cm
Signiert und datiert

Provenienz
Atelier des Künstlers
Galerie Peerlings, Kampen
Privatsammlung, Niedersachsen

Klaus Fußmann hat das Meer erstmals im Alter von 18 Jahren gesehen. Seine schier unendliche Weite wirkte auf den Jugendlichen lähmend. Dem Maler Fußmann wird dann das Meer zu einem Sinnbild „für die Großartigkeit der Welt, für ihre Größe und die Unendlichkeit“ und zu einem seiner wesentlichen Sujets. Unmittelbar am Meer auf einem niedrigen Klapphocker sitzend, so dass die anlandenden Wellen beinahe seine Füße berühren, malt er es, das Papier auf seinen Knien liegend und zum Lösen der Farben sein Wasser verwendend.

Bei der Betrachtung des 1997 entstandenen Aquarells *Ostsee bei Kronsgaard* wird jedoch deutlich, dass Fußmann nicht naturalistisch-abbildend arbeitet, nicht das Gesehene exakt wiedergibt, sondern es mittels seiner künstlerischen Gestaltung neu deutet. Fußmann schafft damit ein über den Zeitpunkt und Ort der Entstehung hinaus gültiges und wertvolles Kunstwerk.

Ostsee, Kronsgaard ist aus drei horizontal übereinander angeordneten Zonen komponiert: auf eine schmale beige-weiße Strandzone, die Fußmann mittels der Beimischung von Sand in ihrer Materialität steigert, folgt ein breiterer Streifen, der das lebhaft bewegte Meerwasser mit seiner Gischt in verschiedenen, zum Horizont hin dunkler werdenden Blautönen wiedergibt. Darüber folgt die Himmelszone mit einem leicht angedeuteten Abendrot. Zwei weiße Segel verweisen auf die Anwesenheit des Menschen. Die Intensität der Blautöne wird durch das Weiß des Strandes gesteigert und verleiht dem Bild zusammen mit dem angedeuteten Abendrot eine ruhige, melancholische Stimmung, wie sie für die Phase kurz vor der hereinbrechenden Dunkelheit charakteristisch ist. (AB)



ALEXANDER STROHTE

*1969 Holzminden/Weserbergland

100

Villa Dior, Granville

Öl auf Leinwand, 2025

82 × 54 cm

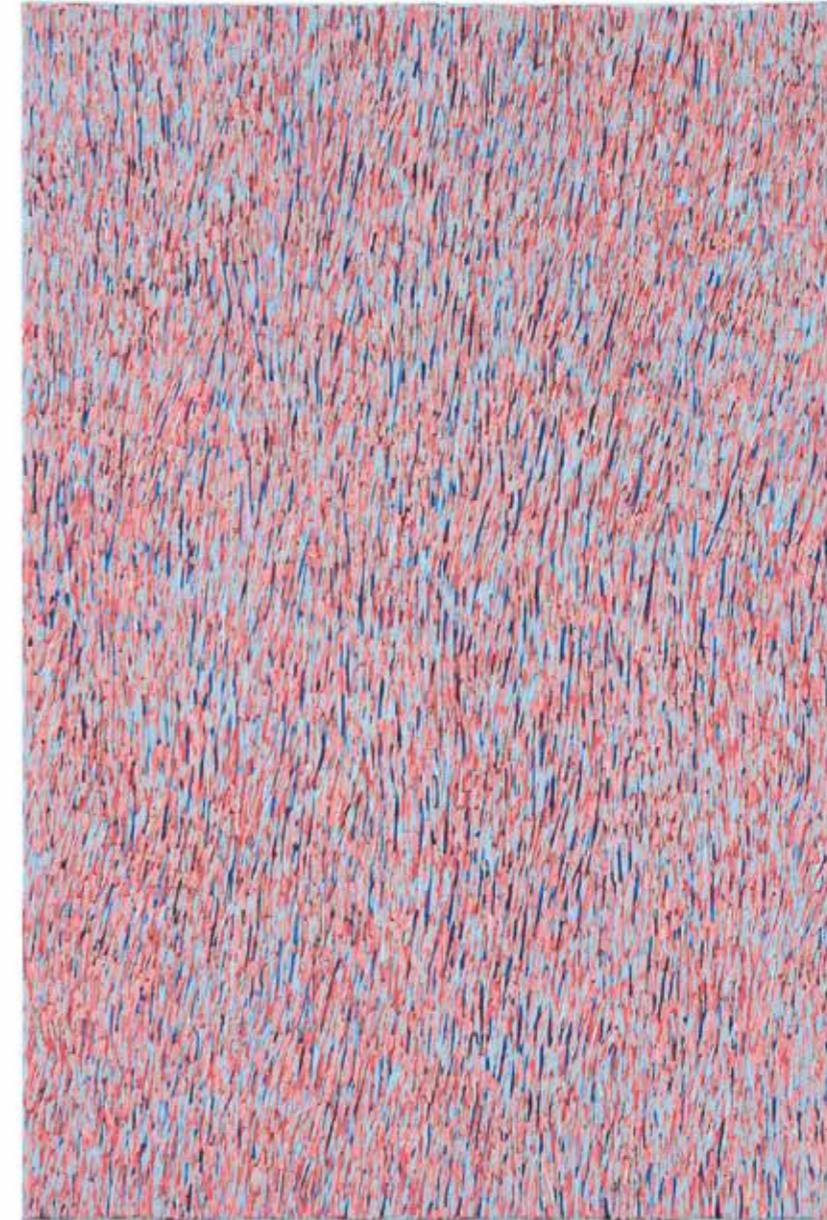
Verso signiert, datiert und betitelt

Provenienz

Atelier des Künstlers

Die Villa Dior, eigentlich Villa *Les Rhumbs* und heute das Musée Christian Dior, auf den Klippen des normannischen Hafenstädtchens Granville, ist nach dem berühmten französischen Couturier Christian Dior (1905-1957) benannt. Dior hat hier nicht nur einen Teil seiner Kindheit verbracht, sondern ist auch von dem Bauwerk und seinem Standort mit Blick auf das Meer nachhaltig beeinflusst worden: „Das Haus meiner Jugend war in einem sanften, mit grauem Kies vermischt rosa Ton getüncht, und diese beiden Farben sind in der Mode meine Lieblingsnuancen geblieben“, bekennt Dior in seiner Autobiografie: „Mein Leben, mein Stil, fast alles verdanken sie seiner Lage und seiner Bauweise.“²⁵

Die Faszination und Magie der Villa *Les Rhumbs* sind bis heute wirksam und haben den in Berlin lebenden Künstler Alexander Strohte zu einer Serie von Werken inspiriert, die nach seinem Aufenthalt in der Normandie 2022 einsetzt. Mittels zahlreicher neben- und übereinandergesetzter, schmaler Farbstriche im all-over sucht der Künstler die Atmosphäre dieses Ortes, seine Einbindung in die Landschaft, aber auch seine historischen Konnotationen zum Ausdruck zu bringen. Dabei ist in erster Linie die Farbe, ferner der Pinselduktus sowie die Anordnung der Farbstriche von Bedeutung. Die in *Villa Dior, Granville* dominierenden Farben Rosa sowie ein mit Weiß gemischtes Parisblau verweisen einerseits auf die Farbgestaltung des Gebäudes und somit auf eine der bevorzugten Farben Diors, andererseits auf dessen Lage am Meer, dessen Farbigkeit der Künstler bei seinem Aufenthalt in Granville als ein „Taubenblau“ erlebt hat. Die Struktur der Strichführung in schmalen, ruhigen Vertikalen erinnert an feine Stoffgewebe und stellt somit einen weiteren Bezug zu Diors Werk her. (AB)



DANIEL ENKAOUA

*1962 Meaux, Seine et Marne

102

Été à Martorell

Öl auf Leinwand, 2012 – 2013

60,2 × 120 cm

Signiert, verso signiert, datiert
und betitelt

Provenienz

Atelier des Künstlers

Seit 2004 lebt der in Frankreich geborene und Israel ausgebildete Maler Daniel Enkaoua mit seiner Familie in Barcelona. Die kargen Landschaften Kataloniens finden sich als Motive seiner Landschaftsgemälde.

Knapp zwei Drittel des Bildes bedeckt der dunstige-diesige Himmel. Darunter die Erdoberfläche mit zaghaf-t-sommerlichem Grün, dazwischen im Dunst der Montserrat, ein langgezogener Berg mit dem identitätsstiftenden katalanischen Wallfahrtsort und einer seit über 1.000 Jahren bestehenden Klostertradition.

Die Landschaften Enkaouas, erkennt Grégoire Polet, entsprechen Portraits, denn „die gemalte Erde hat die Würde eines Gesichtes“²⁶. Zugleich positioniert sich der Maler (und mich als Betrachter) so, dass er die offene Weite vor sich hat, die das breite Querformat noch unterstützt. Ich stehe als Betrachter zwischen Himmel und Erde und erlebe jetzt die Atmosphäre, die Enkaoua vor Ort gefunden, gesehen und dann ästhetisch gefasst hat und die mehr ist als Abbildung oder Ausdruck der Gefühllichkeit des Malers. Enkaoua gelingt es, das meint Atmosphäre, „die Anwesenheit von etwas spürbar werden zu lassen“²⁷. Die atmosphärische Dichte der Landschaft wird zum spirituellen Begegnungsort. Der Mensch still, verletzlich, intim in der großen Weite, dem Beginn der Unendlichkeit. (WK)



HEINZ MACK

*1931 Lollar

104

Fresnel-Lichtobjekt

Aluminium, Plexiglas, Holz, 1962
29 × 29 × 9 cm
Verso signiert, datiert und betitelt

WV Honisch 575

Provenienz
Galerie Denise René / Hans Mayer
Düsseldorf (Rückseite Klebezettel)
Privatsammlung, Europa

Literatur
Dieter Honisch, Mack Skulpturen,
1953 – 1986, Düsseldorf, Wien 1987,
S. 503, Nr. 575.

Licht als der Ursprung der Farbe, Prismen spalten es in die Spektralfarben auf, in seiner Immaterialität, erst sichtbar, wenn es auf einen Gegenstand trifft einerseits und die Bewegungsdynamik, die über das gemalte Bild, die Skulptur hinausgeht andererseits, beschäftigen Heinz Mack und Otto Piene in den Gründungsjahren der Gruppe ZERO. „An diesen beiden Ur-Begriffen – Licht und Bewegung – entzündete sich die gesamte intellektuelle Debatte über die Kunst des 20. Jahrhunderts. (...) Es ist kein Zufall, dass die Hälfte der Ausstellungen von ZERO, wie auch die meisten Ausstellungen über ZERO (...) in ihren Titeln einen expliziten Bezug zu diesen beiden Begriffen haben.“²⁸

Heinz Mack fährt Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre in die Sahara. Ihn fasziniert das Licht in der Wüste. Seine meterhohen Steleninstallationen aus reflektierendem Aluminium lassen das gleißende, aber nicht sichtbare Licht wahrnehmbar werden.

Durch die geriffelte, industrielle Fresnel-Linse im Lichtobjekt, die das Licht bricht, bündelt und reflektiert, verändert sich der Eindruck je nach Standpunkt des Betrachters und Lichteinfall. Die räumliche Disposition dieses Zusammenspiels lässt immer neue Facetten entdecken und verstärkt neben dem Licht die Positionierung des Betrachtenden als ästhetische Kategorie. (WK)





Impressum

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

70 JAHRE GALERIE KOCH

27. Februar – 5. April 2025

Alle Werke sind verkäuflich. Preise auf Anfrage.

Maßangaben: Höhe vor Breite vor Tiefe in cm

Abkürzungen:

WV: Werkverzeichnis

AB: Anette Brunner

WK: Wilfried Köpke

Katalogbearbeitung: Galerie Koch, Hannover

Lithografie: Yorck Schultz, podbiART, Hannover

Gestaltung: Jana Buchholz, Hannover

Fotos: Roland Schmidt, Hannover, u.a.

Druck: Bruns Druckwelt, Minden

Copyright: Anette Brunner, Wilfried Köpke,

die Fotografen, Galerie Koch

GALERIE KOCH

s e i t 1 9 5 5

Königstraße 50 · 30175 Hannover

T +49 511 34 20 06 · F +49 511 388 03 60

info@galeriekoch.de · www.galeriekoch.de

Öffnungszeiten:

Dienstag - Freitag 11 - 17 Uhr · Samstag 11 - 14 Uhr

und nach Vereinbarung

Petra Koch

pkoch@galeriekoch.de · M +49 170 3820424

Ole Koch

okoch@galeriekoch.de · M +49 173 2327978

Dr. Anette Brunner

abrunner@galeriekoch.de · T +49 511 342006

Anmerkungen

- 1 Gabriele Münter über sich selbst, zit. nach Gabriele Münter 1877 – 1962, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M., München 1992, S. 31.
- 2 Heinz Mack, Gedanken zur Malerei, in: Mack, Malerei 1991-2001, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2001, S. 14.
- 3 Nikolaus von Kues: Textauswahl in deutscher Übersetzung, übersetzt und eingeleitet von Harald Schwaetzer in Verbindung mit Anne Maria Gehlen und Matthias Hoffmann, Trier 2003, Heft 6, n. 100.
- 4 Rupprecht Geiger, in: Rupprecht Geiger, Ostfildern 1995, S. 157.
- 5 Hess 367, Hess 369, Hess 378, Hess 385, Hess 391, Hess 420, Hess 522.
- 6 Zit. nach Soika, 2011, Bd. 1, S. 96.
- 7 Françoise Gilot, Carlton Lake, Leben mit Picasso, München 1980, 124f.
- 8 Ernst Wilhelm Nay, in: E.W. Nay, Lesebuch: Selbstzeugnisse und Schriften 1931 – 1968, bearb. Von Magdalena Claesges, Köln 2002, S. 239.
- 9 Rudolf Arnheim, Kunst und Sehen: Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 2013, S. 465.
- 10 Alex Susanna: Daniel Enkaoua at Montserrat, in: Museu de Montserrat (Hg.): Muntanya Humana – Daniel Enkaoua, 2016, o. S.
- 11 Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, 1902 – 1914, Köln 1967, S. 112.
- 12 Ewald Mataré, Tagebucheintrag vom 10. Juni 1925, zit. nach Sabine Maja Schilling, Ewald Mataré: Das plastische Werk. Werkverzeichnis. Neubearbeitet und ergänzt durch Sabine Maja Schilling und Guido de Werd, Bd. II, Köln 2024, S. 215.
- 13 Ders., Tagebucheintrag vom 23. Juli 1929, zit. nach ebd., S. 236.
- 14 Rudolf Jahns, Brief an Walter Wilhelm, 30.8.1946, in: Rudolf Jahns – Malen ist leben: Tagebücher, Briefe, Texte, Münster 1988, S. 124.
- 15 Erich Franz, in: Markus Müller (Hrsg.), Pablo Picasso. Die Zeit mit Françoise Gilot. Bielefeld 2002, S. 29.
- 16 Alexej von Jawlensky, zit. nach Clemens Weiler, Alexej Jawlensky: Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, S. 120.
- 17 Andreas Franzke, in: Horst Antes, Arbeiten, Sammlungen: 1959 – 1995, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Kunsthalle Emden/ Stiftung Henri Nannen, Karlsruhe 1995, S. 90.
- 18 Otto Piene in: Vision in Motion - Motion in Vision, Antwerpen 1959, o. S., zitiert nach: Dirk Pörschmann und Margriet Schavemaker (Hg.): ZERO, Köln (König) 2015, S. 192
- 19 In: Günther Uecker: „ich hörte das Gras, das sich im Wind rieb, wie Violinen, wie Heuschrecken, die zirpen“, Ausst.-Kat. Altes Rathaus Göttingen, Hamburg 1991, S. 10.
- 20 Otto Piene, Jetzt, 1963, in: Piene, Ölbilder und Gouachen, Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, o.S. (3).
- 21 Reiner Wagner im Gespräch mit dem Autor am 24. November 2024 in Seeshaupt.
- 22 Reiner Wagner im Gespräch mit Alexander Chavez.
- 23 Emil Nolde, Mein Leben, Köln 1979, S. 329.
- 24 Ebd., S. 321.
- 25 Christian Dior, Dior, dt. von Susan Ackermann, Berlin, Frankfurt a.M. 1956, S. 210 u. 212.
- 26 Grégoire Polet (2015): On Some of Daniel Enkaoua's Paintings, in: Daniel Enkaoua – Works, Barcelona, S. 37-39, hier S. 39.
- 27 Gernot Böhme (2022): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Berlin, 7. überarb. und erw. Aufl., S. 34.
- 28 Marco Meneguzzo: Licht auf die Bühne! Oder die Eroberung des Immateriellen, in: www.zeroabc.com [Abruf 30.12.2024]