

KETTERER  KUNST

**SAMMLUNG
HANIEL**

11. Dezember 2020



SAMMLUNG HANIEL

Auktionen Evening Sale / Contemporary Art
11. Dezember 2020



DIE SAMMLUNG HANIEL

Ende der 1940er Jahre. Es herrscht Aufbruchstimmung in Europa. Plötzlich scheint alles möglich. In dieser Atmosphäre stellen Kunst und Wirtschaft einmal mehr ihre Gestaltungskraft unter Beweis und erfinden sich und die Welt neu: In der Wirtschaft führen die wieder gewonnene Freiheit und Hoffnung zum Wirtschaftswunder; in der bildenden Kunst zu einer freien, vom augenblicklichen Gefühl bestimmten Malweise: dem Informel. Im Rückblick auf diese Epoche fand das Unternehmen Haniel den eigenen Aufschwung bildlich dargestellt. Diese Erkenntnis einer Parallelität von Kunst und Wirtschaft bildete den Ausgangspunkt für die Sammlung Haniel.

Für die Sammlungstätigkeit gelten dieselben Prinzipien wie für die wirtschaftliche Arbeit: Qualität statt Masse, nachhaltige Wertsteigerung statt schnellen Gewinns, langfristige Strategie statt kurzlebiger Trends. Auf diese Weise ist aus einem Duisburger Familienunternehmen eine internationale Unternehmensgruppe entstanden, die unverändert zu einhundert Prozent in Familienbesitz ist. Die Sammlung hat eine klare Linie und wichtige Künstler des Informel mit Werken ersten Ranges sind in ihr vertreten. Auch das ist charakteristisch für Haniel: Der Fokus liegt nur auf Themen, in denen Haniel zu den Besten gehören kann. Dazu gehört auch, sich ständig weiterzuentwickeln. So, wie das Portfolio aus- und umgebaut wird, hat Haniel auch die Sammlung inhaltlich fortgesetzt und Künstler aufgenommen, die mit ihren Werken die Ideen des Informel aufgreifen, weiterentwickeln oder konterkarieren.

Die 1980er Jahre – für Haniel stehen sie für die Abkehr von der Montanindustrie und die Hinwendung zu neuen, zukunftsfähigen Geschäftsmodellen: Die letzten Anteile an der Gutehoffnungshütte werden verkauft, gleichzeitig investiert das Unternehmen in Hygienesdienstleistungen sowie Edelstahlrecycling und verschiebt den Fokus auf internationale Märkte. Auch die Konzernzentrale erfindet sich neu: Aus dem Stammhaus wird eine Führungsholding, die das

Portfolio gestaltet, aber nicht das operative Geschäft im Detail steuert. Dieser Umbruch soll auch am Duisburger Franz-Haniel-Platz deutlich werden, den das Unternehmen komplett umstrukturiert. In diesem Zuge hält die Kunst – genauer: das Informel – ab 1984 Einzug am ‚Platz‘.

Die Sammlung Haniel ist nicht alltäglich, aber Teil des Alltags am Franz-Haniel-Platz in Duisburg-Ruhrort: Kunst findet sich in Fluren und Besprechungsräumen ebenso wie in den Büros der Mitarbeiter. Die Gemälde, Grafiken und Skulpturen dienen als Inspiration, ungewöhnliche Lösungen zu suchen. Und sie stärken den Mut, an den Erfolg des Neuen zu glauben.

Pläne des Unternehmens heute am Franz-Haniel-Platz für einen modernen Campus mit dem künftigen Office „New One“, dem historischen Gründerhaus und der ‚Haniel Akademie‘ bieten nicht mehr ausreichend Raum und Wände für die Sammlung in ihrem aktuellen Umfang. Mit diesem räumlichen Umbau wird auch die Haniel Kunstsammlung verkleinert und in ihrem informellen Kern neu überdacht; gleichzeitig wird aber mit der Neuausrichtung der Kunstsammlung ein neues Kapitel der Sammlungsgeschichte Haniel beginnen.

In seiner über 260-jährigen Geschichte hat Haniel es verstanden, Wertvolles zu bewahren und dennoch Neues zu tun und mit Bewährtem zu verknüpfen. Für Haniel ist es immer wieder spannend und anregend, Parallelitäten zwischen Kunst und Wirtschaft zu entdecken. So wie sich Haniel aktuell verändert, sich für neue Wege und Themenfelder entscheidet, so soll sich dies auch in der Sammlung Haniel widerspiegeln. Mut zum Wandel und der Blick nach vorne sind stets ein begeisterungsfähiges Motiv für das Unternehmen und die Eigentümerfamilie Haniel.

Jutta Stolle, Direktorin Franz Haniel & Cie.



WIEN 1960 ÖSTERREICHS AVANTGARDE UND DAS INFORMEL

Christiane Lange

„Österreich ist in der Kunstgeographie der europäischen Moderne ein weißer Fleck. Wir warten auf Columbus.“ Dieser Satz von Alfred Schmeller, dem späteren Direktor des Museums für die Kunst des 20. Jahrhunderts in Wien macht deutlich, wie isoliert sich Künstler und Kulturschaffende Ende der 1950er Jahre in Wien fühlten.

Tu felix Austria - Herz Europas, um 1900 als Donaumonarchie noch Zentrum der Welt und ein halbes Jahrhundert später? Zum Zwergstaat geschrumpft, liegt man plötzlich am äußersten Rand der westlichen Welt. Zur Provinz verkommen, lastet nun auch noch das Gefühl der Bedeutungslosigkeit auf den von jeher melancholisch gestimmten Österreichern. Dem Zusammenbruch der K.u.K-Zeit folgt das Scheitern der Ersten Republik. Die Politik des nun geschaffenen Ständestaats führt geradewegs zum freiwilligen Anschluss an das Großdeutsche Reich Hitlers. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Österreich dann genauso wie Deutschland unter den vier Besatzungsmächten aufgeteilt. Doch die Alliierten sehen sich hier viel mehr als Befreier eines Landes, das als das erste Opfer der deutschen Expansion angesehen wird. Allzu gern vergessen dadurch auch die Österreicher ihre eigene faschistische Vergangenheit und legen jegliche Verantwortung, die sie in führenden Positionen Nazideutschlands eingenommen hatten, ab. Je nach Besatzungszone ist die Versorgungslage in Österreich sehr unterschiedlich, was weitreichende Folgen für die kommenden Jahre haben wird. Das Burgenland, Niederösterreich und Teile Oberösterreichs werden von den Russen kontrolliert. Die Industrie wird hier demontiert und verstaatlicht. Die von Stalin eingerichtete provisorische Regierung in Wien erregt bei den Westmächten zunächst den Verdacht zu großer Nähe der Österreicher zu den Sowjets, doch Ende 1945 wird sie schon allgemein anerkannt. Ab 1947 greift der Marshallplan, und kein anderes europäisches Land profitiert so wie Österreich von diesen Zuwendungen.

Doch erst mit dem Staatsvertrag, also 1955, wird die Unsicherheit, welche politische Entwicklung das Land in den Turbulenzen des Kalten Krieges letztlich nehmen wird, endgültig beseitigt. Österreich erhält durch die Verpflichtung zur Neutralität volle Souveränität zurück. Diese Entwicklung geht mit einer höchst konservativen Grundstimmung einher. Die Politiker der Zweiten Republik knüpfen an den demokratischen Aufbruch der Ersten an und versuchen möglichst die Fehler von damals zu vermeiden. Kulturpolitisch behalten hingegen zunächst diejenigen das Sagen, die seit 1934 die moderne Kunst in Österreich verhindert und verfolgt hatten. Im Gegensatz zu Deutschland, wo während der Weimarer Republik wie in keinem anderen Land der Welt Moderne Kunst Eingang in öffentliche Sammlungen findet, hat Österreich eine ganz andere Entwicklung hinter sich. So erinnert sich der frühere Direktor der Albertina, Walter Koschatzky, dass selbst in seinem kulturell sehr offenen Elternhaus Namen wie Picasso, Kandinsky, ja selbst Kokoschka in den 1920er Jahren nie genannt wurden.

Das hat zur Folge, dass auch nach den Jahren der Diktatur in Österreich zunächst kein größerer Nachholbedarf in Sachen Moderne verspürt wird. In den zuständigen Stellen sitzen Vertreter der sogenannten „gemäßigten Moderne“, will sagen: Große internationale Kunstausstellungen gehen bis Ende der 1950er Jahre regelmäßig an Wien vorbei, es sei denn, die Alliierten selbst haben sie initiiert.

Trotz der repressiven Grundstimmung und der genannten Isolation in Österreich herrscht hier Aufbruchstimmung. Man reist, wenn irgendwie möglich, ins Ausland, bevorzugt nach Paris oder Rom, um sich anzuregen und auszutauschen. Es entwickelt sich eine figurative und eine nichtfigurative Avantgarde spezifisch österreichischer Ausprägung: die sogenannte Schule des Phantastischen Realismus und eine vom

französischen Informel angeregte, expressive Abstraktion, die schließlich in den Wiener Aktionismus münden wird, der von 1964 bis 1970 seine heroische Phasen erlebt. Interessant ist dabei, dass es in Wien allein die Aktionisten sind, die gegen die Konventionen aufbegehren.

Sie werden nicht von einer ganzen Generation getragen, wie sie in Berlin oder Paris 1968 rebelliert. In Österreich beschränkt sich das Aufbegehren gegen die alten Seilschaften und die restaurative Stimmung der Wirtschaftswunderzeit auf künstlerische Aktionen. Erst viel später, in den 1980er und 1990er Jahren, findet hier eine entsprechende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit statt. Die Wiener Aktionisten provozieren jedoch die österreichische Staatsmacht so stark, dass viele von ihnen - heute allesamt Staatspreisträger sind - damals regelrecht ins Ausland flüchten müssen.

Ausgangspunkt war für sie alle das französische Informel, diese sogenannte andere Kunst, die im Paris der 1950er Jahre in verschiedensten Variationen blühte. Wie auch die amerikanischen Abstrakten Expressionisten wurzeln alle diese ungegenständlich-gestischen Strömungen der École de Paris im Surrealismus. Hier ist bereits das ganze revolutionäre Potenzial enthalten: der Wunsch, durch den Schock den Betrachter zu sensibilisieren, der Versuch, unbewusste, unkontrollierbare Energien freizusetzen. Die in ganz Europa damals heftig diskutierte Frage nach der Vorherrschaft von Figuration oder Abstraktion wird in der westlichen Welt offiziell zugunsten der ungegenständlichen Kunst beantwortet.

Es herrscht Konsens darüber, Malerei als etwas Prozesshaftes anzusehen, nicht mehr das fertige Produkt, sondern dessen Entstehung für relevant zu befinden. Der Ausstieg aus dem Bild als autonomer Fläche wird damit möglich. Die Grenzen sind offen und die in dieser Sammlung befindlichen gestischen Bilder von Rainer, 1954/56 bzw. von Brus, Frohner und Nitsch alle 1960/61 entstanden, zeigen beispielhaft den Übergang vom Bild als autonomer Fläche zu neuer Ausdrucksform.

Arnulf Rainer ist der für den Aufbruch der österreichischen Avantgarde nach 1945 sicherlich der wichtigste Künstler. 1929 in Baden bei Wien geboren, besucht er als 18-Jähriger eine Kunstgewerbeschule in Kärnten und geht anschließend nach Wien. Selbstbewusst verzichtet er auf seinen Platz an der Akademie für Bildende Kunst und zieht der konservativen Hochschule ein autodidaktisches Studium vor. Auf der Suche nach einer Antwort auf die allgemeine Frage, welchen Weg die Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt noch gehen könnte, hält Rainer für sich verschiedene Punkte fest: Zunächst gilt es, im Sinne der Surrealisten ins Unbe-

wusste einzutauchen. Dann muss, um die Chance eines Neuanfangs zu geben, „Tabula rasa“ gemacht werden, was die Auflösung der Formen bedeutet. Diese aufgelösten, atomisierten Formen geben die Möglichkeit, wieder neu zu beginnen. Alle neuen Formen bedürfen aber ständiger Korrektur. Sie müssen also ihrerseits wieder zgedeckt und ausgelöscht werden. So bringt die Übermalung die Erkenntnis, dass Tod und Geburt, Zerstörung und Erschaffung in Balance stehen und nichts Gegensätzliches, sondern das einander bedingende Kontinuum der Kunst darstellen.

Ab Mitte der 1950er Jahre entstehen neben Proportionen und Blindzeichnungen Rainers erste schwarze Bilder, wie Schwarze Übermalung auf Braun, das er zwei Jahre lang immer wieder überarbeitet, da das Schwarz-in-Schwarz eine eigene visuelle Struktur bekommt und, wie er selbst sagt, auch schwarze Bilder wieder schwache Stellen haben können, die er aus Angst vor dem Ungenügen immer überarbeitet. Ab 1970 beginnt Rainer mit dem Übermalen von Fotografien oder Werken fremder Künstler. Bei diesen Arbeiten reagiert er impulsiv auf vorhandene Bilder. Durch den destruktiven Akt des Übermalens werden diese zerstört, und gleichzeitig erschafft er wie einen Phönix aus der Asche dadurch ein neues Kunstwerk. Die Auseinandersetzung mit Kreuzigung und Tod ist ab den 1980er Jahren ein wichtiges Thema in seinem Œuvre. Mit Freunden wie Oswald Wiener, Attersee, Dieter Roth oder Günter Brus nimmt Arnulf Rainer in den 1970er Jahren auch an einigen Fluxus-Aktionen teil, im Prinzip aber bleibt er ausschließlich Maler.

Zu den wichtigsten Wiener Aktionisten zählt Günter Brus. Im Selbststudium entdeckt er den österreichischen Jugendstil und Expressionismus für sich und ist von der Kunst seiner älteren Zeitgenossen, Arnulf Rainer und Fritz Wotruba, begeistert. Brus beginnt nun gestisch zu arbeiten. 1960 reist er mit seinem Freund Otto Schilling nach Mallorca und lernt dort die Künstlerin Joan Merrit kennen, die ihnen den amerikanischen Abstrakten Expressionismus nahebringt. Davon angeregt, erweitert Brus seine bisherige gestische Arbeit. Auf dem Boden liegende Leinwände oder im Raum verspannte Stoffbahnen bemalt der Künstler nun unter Einsatz des ganzen Körpers. Diese seltenen, um 1960 entstandenen Arbeiten - eine davon in der Sammlung Haniel - zeigen bereits die beeindruckende physische Kraft seiner berühmten, späteren Aktionen. Durch Muehl begegnet er in dieser Zeit Nitsch und Frohner, die ihn aus seiner Isolation befreien. Von den ersten Aktionen der genannten Künstler angeregt, erweitert Brus nun seine Raumbilder zu Körperbildern.

1964 findet seine erste Aktion, eine Selbstbemalung, statt. Konsequenz folgen schrittweise immer weitere Selbstverstümmelungen,

die letztlich in der finalen Selbstentlebung münden müssten. In seiner letzten Aktion, der „Zerreißprobe“, geht er bis ans Äußerste. Diese Aktion wird jedoch rechtzeitig abgebrochen und Brus wendet sich schlagartig vom Aktionismus ab. Ab 1970 beginnt für ihn nach seiner informellen und seiner aktionistischen Phase nun eine Zeit, in der er Prosa und Lyrik verfasst, sich auf das Medium der Zeichnung konzentriert und dabei Bild und Schrift zusammenführt.

1962 verfassen Hermann Nitsch, Otto Muehl und Adolf Frohner zusammen mit dem Psychoanalytiker und Galeristen Josef Dvorak das Manifest „Die Blutorgel“. Für den aus der niederösterreichischen Provinz stammenden Frohner, der 1952 als Autodidakt nach Wien kommt und sich hier zunächst als Werbegrafiker und Kunstkritiker verdingt, gehört die Teilnahme an dieser Aktion zu den Höhepunkten seiner Karriere. Maßgeblich dafür ist seine Hinwendung zur Kunst der Nouveaux Réalistes, die er 1961 in Paris erlebt. Der Studienaufenthalt an der Seine festigt seinen Entschluss, nur noch als freischaffender Künstler tätig zu sein. Mit seinen Materialbildern macht er, zurück in Wien, auf sich aufmerksam. Gemeinsam mit dem fast zehn Jahre älteren Otto Muehl stellt er im gleichen Jahr in der Galerie „Junge Generation“ aus. Daneben entstehen mit heftigen Pinselstrichen gemalte Bilder, die weniger an die Nouveaux Réalistes als an den Einfluss der École de Paris erinnern. Während „Die Schlucht“ durch die verschiedenen Helligkeiten und deutlichen Pinselstriche noch eine malerische Tiefenräumlichkeit suggeriert, ist beim „Ersten Hackbild“ schon eher eine aggressive, gestische Heftigkeit zu spüren. Solche Bilder lassen erahnen, mit welcher Energie sich Frohner 1962 gemeinsam mit Muehl und Nitsch in ein Kelleratelier einmauern ließ, um sich drei Tage und drei Nächte einer Malorgie hinzugeben. Obwohl an einer der ersten Aktionen beteiligt und daher oft als Mitbegründer der Wiener Aktionisten genannt, gehört Frohner nicht wirklich zu diesem Kreis. Denn schon 1963 distanziert er sich wieder von den Wiener Aktionisten. Das öffentliche Arbeiten liegt ihm nicht, letztlich geht es ihm um das Bild selbst und nicht um den Akt des Erschaffens. Fasziniert von der destruktiven Kraft der Gewalt, aber auch von der Ästhetik der disparatesten Materialien, entsteht eine Reihe von Assemblagen, bevor er sich in den 1970er Jahren vorwiegend der Zeichnung und ab den 1980er Jahren der reinen Malerei zuwendet.

Im Gegensatz zum malerischen Frohner folgt bei Hermann Nitsch nach der ersten gemeinsamen Aktion von 1962 eine völlig andere Entwicklung. Sein unbetitelttes rotes Schüttbild von 1961 verdeutlicht einen ganz anderen Ansatz als die gleichzeitige Malerei Frohners. Nitschs Bilder stehen letztlich alle in geistigem Zusammenhang mit seinem „Orgien-Mysterien-Theater“. 1938 in Wien geboren, wendet sich Nitsch nach einer Ausbildung an der grafischen Lehr- und Ver-

suchsanstalt in seiner Heimatstadt zunächst von der bildenden Kunst ab, um sich der Philosophie und Sprachstudien zu widmen. Von da an entwickelt er bereits 1957 erste Ideen zum Orgien-Mysterien-Theater. Der Begegnung mit dem Psychoanalytiker Dvorak und den Künstlern Rainer, Schwarzkogler, Muehl und Brus folgen zwischen 1960 und 1966 verschiedene spektakuläre Aktionen mit den Wiener Aktionisten, infolge Nitsch dreimal zu Gefängnisstrafen verurteilt wird. 1966 verlässt er daher Österreich und lebt bis 1978 in Deutschland. 1971 erwirbt er Schloss Prinzendorf im Burgenland wo er ab 1974 mehrtägige Spiele seines dionysisch-apolinischen Theaters realisiert.

Dabei werden die in Mythen und Sagen überlieferten menschlichen Grundkonflikte durch neue, von Nitsch erfundene Rituale, die bewusst alte Kulte anklingen lassen inszeniert. Als Anregung dient auch ihm die Prozessualität der informellen Malerei. Neben seinen Malaktionen mit Verschütten, Bespritzen und Verreiben von roter Farbe zunächst auf Leinwand und später auf nackten Leibern schließlich die entsprechenden Einrichtungen mit dem Blut geschlachteter Tiere folgen. Die bei seinen Festen verwendeten organischen Materialien, das gemeinsame Erlebnis eines tagelangen Feierns (das Orgien-Mysterien-Theater steigert sich bis zum Sechs-Tage-Spiel 1998) ist von der Idee des Gesamtkunstwerks getragen. Die Relikte dieser Feste, die seine eigentliche Kunst dokumentieren, sind ihm selbst immer als eigenständige Kunstwerke wichtig. Für sich allein betrachtet, haben sie aber leider oft nur dekorative oder erinnernde Wirkung.

Die Abstrakten Expressionisten in New York ersetzen wie die Künstler des Informel in Paris in den 1950er Jahren das Bild durch den Akt des Malens. Sie geben dem Bild als autonomer Leinwand mit dem Prozessualen eine neue Dimension. Arnulf Rainers Übermalungen sind als ein sehr eigenständiger österreichischer Beitrag zu dieser Entwicklung zu verstehen. Die Fluxus- und Happening-Bewegung der 1960er Jahre baut auf diesem Befreiungsschlag auf und geht einen Schritt weiter Nicht nur die Grenze von Zeit und Raum, sondern auch das Limit der Akteure/Künstler mit all ihren physischen, psychischen und emotionalen Tiefen wird nun ausgelotet. Die Wiener Aktionisten, allen voran Günter Brus, beweisen mit ihrem Werk, wie das nach dem Krieg isolierte Österreich wieder Anschluss an die internationale Avantgarde findet. Hermann Nitsch gelingt es schließlich sogar, mit seinem Orgien-Mysterien-Theater auch noch den Betrachter in den schöpferischen Prozess mit einzubeziehen. Er öffnet damit gleichsam wieder eine weitere Tür.

Prof. Dr. Christiane Lange ist Direktorin der Staatsgalerie Stuttgart. Der Text erschien erstmals in der Publikation: Die Sammlung Haniel, Tübingen 2010.



ARNULF RAINER

1929 Baden bei Wien - lebt und arbeitet in Wien

Schwarze Übermalung auf Braun. 1955/56.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert und datiert. 180 x 97 cm (70.8 x 38.1 in). [SM]

Aufzugszeit: 11.12.2020 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 138,000 – 172,500

PROVENIENZ

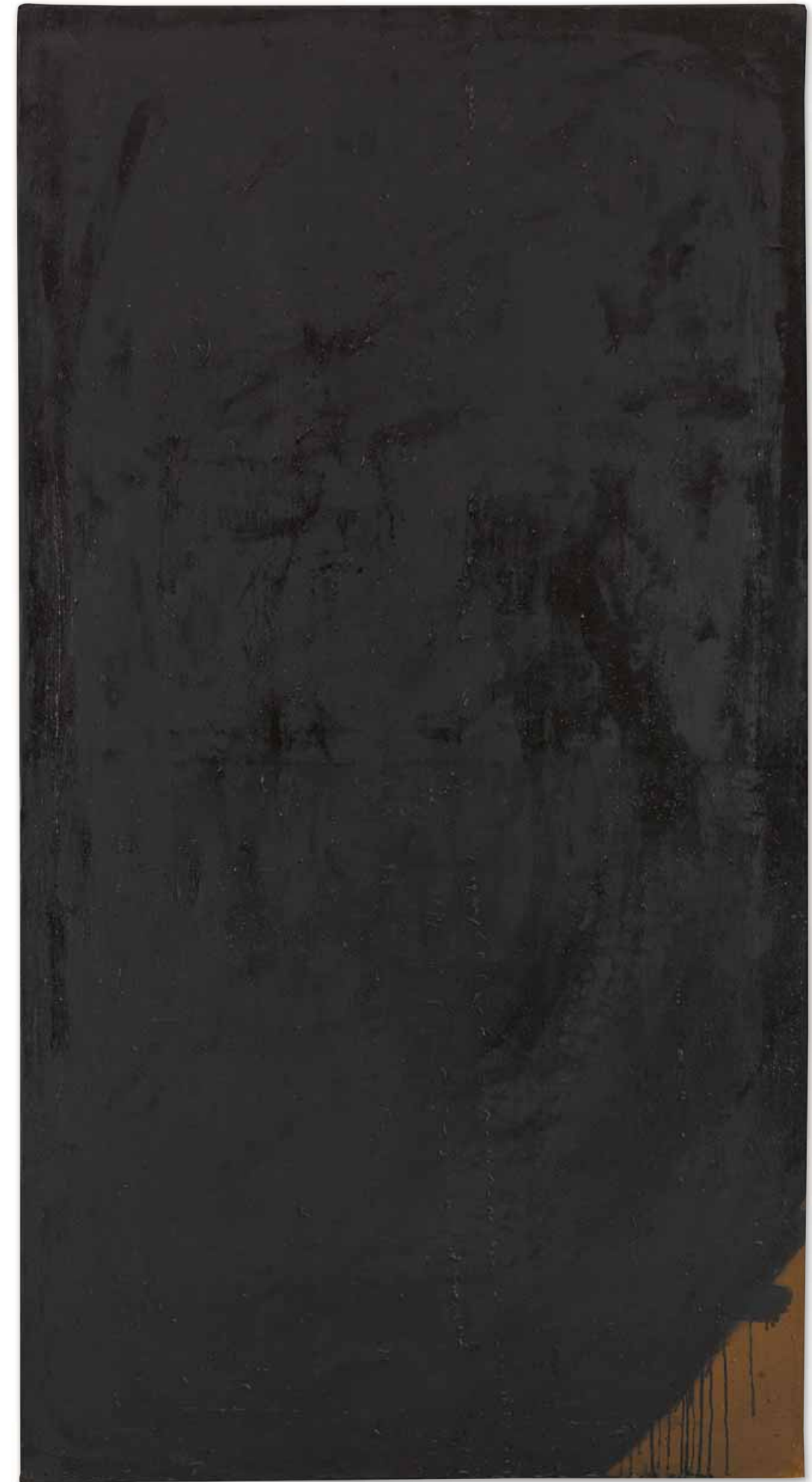
- Privatsammlung Stuttgart.
- Privatsammlung Hildegard Freifrau von Münchhausen, München.
- Sammlung Haniel, Duisburg. (seit 1984).

AUSSTELLUNG

- Arnulf Rainer, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 20.11.1980-1.2.1981; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 13.2.-26.4.1981; Städtisches Kunstmuseum, Bonn, 5.5.-21.6.1981; Museum moderner Kunst/ Museum des XX. Jahrhunderts, Wien, 11.9.-2.11.1981, S. 76, Abb. 130.

- Arnulf Rainer zählt zu den wichtigsten Künstlern der österreichischen Avantgarde nach 1945
- „Schwarze Übermalung auf Braun“ ist eine der ersten für den Künstler so typischen wie großartigen Übermalungen der 1950er Jahre, in der die schwarze Monochromie nahezu die gesamte Bildfläche bedeckt
- Durch die Materialität der Farbe, die Schicht für Schicht mit gestischen Pinselstrichen auf die Leinwand gesetzt ist, erschafft Arnulf Rainer eine geheimnisvolle Binnenstruktur
- Der Betrachter begreift das Bedecken, das Zudecken der Leinwand mit Farbe als zeitlichen Prozess

Arnulf Rainer ist für den Aufbruch der österreichischen Avantgarde nach 1945 sicherlich der wichtigste Künstler. 1929 in Baden bei Wien geboren, besucht er als 18-Jähriger eine Kunstgewerbeschule in Kärnten und geht anschließend nach Wien. Selbstbewusst verzichtet er auf seinen Platz an der Akademie der bildenden Künste und zieht der konservativen Hochschule ein autodidaktisches Studium vor. Auf der Suche nach einer Antwort auf die allgemeine Frage, welchen Weg die Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt noch gehen könne, hält Rainer für sich fest, dass es zunächst notwendig ist, im Sinne der Surrealisten ins Unbewusste einzutauchen. Dann müsse, um dem Neuanfang eine Chance zu geben, ein Auflösungsprozess eingeleitet werden, der – wie Rainer es formuliert – in einer „Tabula rasa“ endet, den sogenannten „Auflösungen“. Diese aufgelösten, atomisierten Formen geben ihm sodann die Möglichkeit, wieder neu zu beginnen, wieder zugedeckt und ausgelöscht zu werden. Ab Mitte der 1950er Jahre entstehen neben „Proportionen“ und „Blindzeichnungen“ Rainers erste schwarze Bilder wie das Werk „Schwarze Übermalung auf Braun“, das er zwei Jahre lang immer wieder überarbeitet: Das Schwarz-in-Schwarz erhält so seine faszinierende, haptische Struktur. Jahre später, 1978, erinnert sich Arnulf



Rainer seiner Methode und Herangehensweise: „Meine Übermalungen vollziehen sich, wie schon betont, langsam, stetig, bedächtig. Der große Aufwand einer Zumalung ist in lauter kleine, allmähliche Schritte zerlegt, die jahrelang andauern. Als ich 1954 damit anfang, fremde und eigene Bilder zuzustreichen, wußte ich selbst nicht, daß sich ein 99prozentiges Schwarzfeld als Bildform ergeben kann, daß so eine Reduzierung überhaupt noch als qualifizierbare Gestalt möglich ist, daß sie für andere kommunizierbar wird. Es war kein Konzept, sondern Schritt für Schritt machend ergab sich die Richtung. Antrieb war das dauernde Ungenügen mit der jeweiligen Schwarzform, mit der Unvollkommenheit des bis dahin erarbeiteten Flächenkomplexes. Manchmal packte mich Verzweiflung, ich fürchtete die Bildaussage völlig zu verlieren. Auch heute weiß ich oft nicht, wann ich aufhören soll, ob der neue Pinselstrich das Bild noch besser macht. Ich kann oft die Gestalt nicht mehr qualifizieren, ich bin nur mit ihr unzufrieden. Aber ein neuer wichtiger Pinselstrich zwingt sich nicht auf. Stehe ich an einem solchen Punkt, lege ich die ganze Serie für einige Wochen beiseite. Danach durchschaue ich die Schwächen leichter, korrigiere ich dezidierter, sehe sogar sehr klar.“ „Schwarze Übermalung auf Braun“ ist eine so typische wie großartige Übermalung der 1950er Jahre, in der die schwarze Monochromie nahezu die gesamte Bildfläche bedeckt; lediglich in der unteren rechten Ecke lässt der Künstler das Braun des Untergrundes hervorscheinen. Durch die Materialität der Farbe, die hier Schicht für Schicht mit gestischen Pinselstrichen auf die Leinwand gesetzt ist, erschafft Rainer nicht zuletzt mit den wenigen Verlaufsspuren eine geheimnisvolle Binnenstruktur, einen einheitlichen Bildraum. Der Betrachter begreift das Bedecken, das Zudecken der Leinwand mit Farbe als zeitlichen Prozess. Rainer rückt den Faktor Zeit durch seine Übermalungen ins Bewusstsein. Zum einen löscht er das vorher Gewesene in überwiegender Fläche aus, zum anderen steigert er die Vorstellung der hinter der Farbe liegenden möglichen Fülle ins Unermessliche.



RON ARAD

1951 Tel Aviv - lebt und arbeitet in London und Como

Well Tempered Chair. 1986.

Edelstahl blech mit Flügelschrauben.

Etwa 82 x 86 x 96 cm (32.2 x 33.8 x 37.7 in). Standbreite etwa 48 cm (18.9 in).

Hergestellt zwischen 1986 und 1993 von der Vitra AG, Basel. [CH]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.27 h ± 20 Min.

€ 7.000 – 9.000

\$ 8,050 – 10,350

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1996).



Ron Arads Arbeit und Karriere ist durch seine Bewegung zwischen den Modi und sein ständiges Experimentieren gekennzeichnet. Arad wird 1951 in Tel Aviv, Israel, geboren und studiert an der Jerusalemer Kunstakademie, bevor er 1973 nach London übersiedelt. Anfang der 1980er Jahre beginnt er seine Praxis in London und gründet mit seiner Partnerin Caroline Thorman die One Off Ltd, die sich auf Objekte in limitierter Auflage konzentriert, zumeist handgefertigte Möbel aus Materialien wie Metall und Gusseisen, die seinen Entwürfen einen unverwechselbaren rauhen, industriellen Charakter verleihen.

- Ron Arad ist ein britischer, international bekannter Industriedesigner und Architekt
- „Well Tempered Chair“, aus gehärtetem Edelstahl gefertigt, gehört zu seinen bekanntesten Möbeln
- Ron Arads zumeist aus Stahlblech verschweißte Möbel brechen mit ästhetischen Konventionen und überraschen mit skulpturaler Optik

1985 entsteht einer seiner bekanntesten Entwürfe – der „Well Tempered Chair“. Aus gehärtetem Stahl gefertigt, besticht er durch seine simple Konstruktion und sein unkonventionelles Sitzgefühl. In einem Interview mit der MoMa-Kuratorin Paola Antonelli erzählt Ron Arad die Geschichte dieses besonderen Möbels: „The idea was to do an easy portrait of a club chair. So I made the chair out of four pieces of, let's say paper, to begin with. That are folded, two for the arms – one for the seat, one for the back. And I did it out of flat tempered steel that has no memory because you fold it and you let go – it straightens itself and there's no memory of the fact that it was bent once. And to make this idea clear the whole thing is fixed with wing nuts. That means that when you look at the piece you can actually imagine what happens when you undo them. That's why they're not welded or bolted in a more permanent way. It is a piece that's what you see is what you get. There is no illusion.“





GÜNTER BRUS

1938 Ardning (Österreich) -
lebt und arbeitet in Graz und Wien

Von unten nach oben. 1960

Dispersion auf Papier.
Verso signiert und betitelt. 124,5 x 89,5 cm,
blattgroß. [SL].

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,20 h ± 20 Min.

€ 5.000 – 7.000

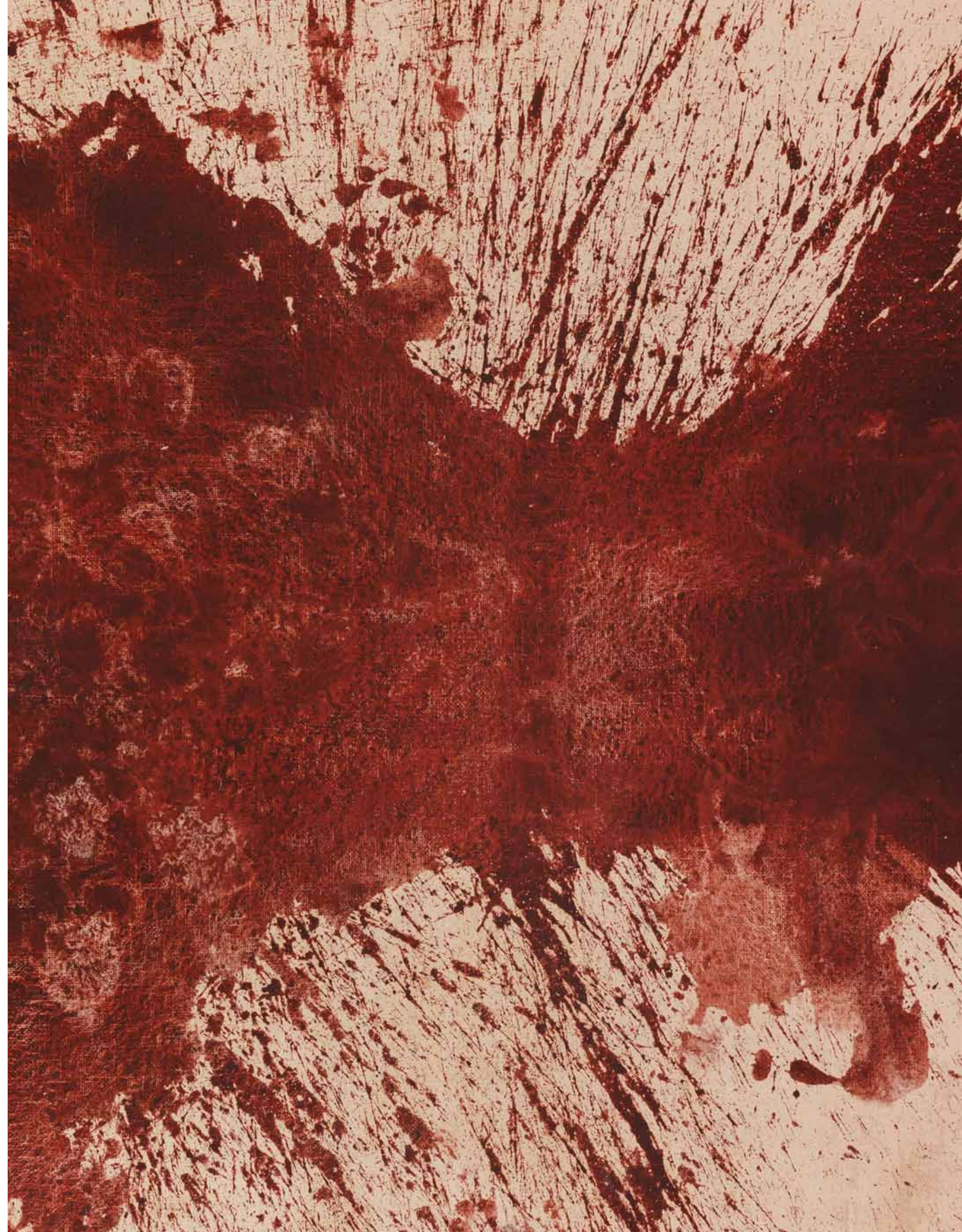
\$ 5,750 – 8,050

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

- **Günter Brus zählt zu den wichtigsten „Wiener Aktionisten“, jener österreichischen Kunst-Bewegung der 1960er und 1970er Jahre**
- **Mit einem gestisch wie radikalen Farbauftrag untermauert Brus den existenziellen Charakter**
- **Die informelle Zeichnung besticht in der Reduktion der Farbe**

Günter Brus zählt zu den wichtigsten „Wiener Aktionisten“, jener österreichischen Kunst-Bewegung der 1960er und 1970er Jahre, die sich zwar an der amerikanischen Happening- und Fluxuskunst orientiert, diese aber mit blasphemischen und exhibitionistischen Aktionen entscheidend radikalisiert. Im Selbststudium entdeckt er den österreichischen Jugendstil und Expressionismus für sich und ist von der Kunst seiner älteren Zeitgenossen Arnulf Rainer und Fritz Wotruba begeistert. Brus beginnt nun gestisch zu arbeiten. 1960 reist er mit seinem Freund Otto Schilling nach Mallorca und lernt dort die Künstlerin Joan Merrit kennen, die ihnen den amerikanischen abstrakten Expressionismus nahebringt. Davon angeregt erweitert Brus seine bisherige gestische Arbeit. Auf dem Boden liegende Leinwände, Papiere oder im Raum gespannte Stoffbahnen bemalt der Künstler nun unter Einsatz des ganzen Körpers. Diese seltenen, um 1960 entstandenen Arbeiten – eine davon in der Sammlung Haniel – zeigen bereits die beeindruckende physische Kraft seiner berühmten späteren Aktionen. Durch Otto Muehl begegnet er in dieser Zeit Hermann Nitsch und Adolf Frohner, die ihn aus seiner künstlerischen Isolation befreien. Von den ersten Aktionen der genannten Künstler angeregt, erweitert Brus nun seine Raumbilder zu Körperbildern. Aus dieser Zeit stammt auch diese „Informelle Zeichnung“. In lediglich drei vertikalen Bahnen wird die Dispersionsfarbe streifig mit nur wenigen Pinselhieben auf das Papier gebracht. Im Vordergrund der Arbeit stand hier die Aktion der Bildentstehung, die in dem radikalen Farbauftrag sowie in der Reduktion der Farbe deutlich den existenziellen Charakter dieser den eigenen Körper als elementaren Teil des Werkes begreifenden Malerei verdeutlicht.



HERMANN NITSCH

1938 Wien - lebt und arbeitet in Prinzendorf

Ohne Titel (Schüttbild). 1961.

Dispersion auf Leinwand.

187 x 296 cm (73.6 x 116.5 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,50 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

PROVENIENZ

· Galerie Heike Curtze, Düsseldorf.

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1984,
direkt von der Vorgenannten erworben).

- Diese prozesshafte Schüttung ist nicht nur wegen der physischen Größe ein besonderes Werk des Künstlers
- „Rot ist die Farbe, die am intensivsten zur Registration reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist“, so Hermann Nitsch
- Schüttbilder des Künstlers zu Beginn dieser Werkreihe um 1960 in diesem großen Format sind äußerst selten
- Seit über 35 Jahren in der Sammlung

Ebenso wie Günter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkugler zählt auch Hermann Nitsch zu den zentralen Protagonisten des „Wiener Aktionismus“. Im Gegensatz zum malerischen Adolf Frohner folgt bei Hermann Nitsch nach der ersten gemeinsamen Aktion von 1962 eine völlig andere Entwicklung. Sein unbetitelttes rotes „Schüttbild“ von 1961 verdeutlicht einen ganz anderen Ansatz als die gleichzeitige Malerei eines Rainers, Platscheks oder Frohners. Nitschs Bilder stehen letztlich alle in geistigem Zusammenhang mit der Idee seines „Orgien Mysterien Theaters“, das der Künstler seit etwa Mitte der 1950er Jahre verfolgt. 1938 in Wien geboren, wendet sich Nitsch bereits während seiner 1953 begonnenen Ausbildung zum Gebrauchsgrafiker an der dortigen Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt verstärkt der Kunst zu. Wir finden um 1955 die Zeichnungen eines begabten Schülers, der sich schon sehr früh mit religiösen Themen und der Kunst großer Vorbilder auseinandersetzt, rasch Fortschritte macht und im Hinblick auf die Beherrschung der zeichnerischen Mittel ein ungewöhnlich hohes Niveau erreicht. Mit der Begeisterung für die großen Meister wie Rembrandt oder Grünewald, der präzisen Erfassung ihrer künstlerischen Intentionen, nimmt das figurale Jugendwerk zunehmend stilistische Eigenschaften der Vorbilder auf. Obwohl ihn die Malerei des Impressionismus immer im höchsten Maß begeistert hat, ist sie für die künstlerische Entwicklung – mit Ausnahme Cézannes – ohne größere Auswirkungen geblieben. Vielmehr ist es von vornherein das Expressive, das ihn am tiefsten beeindruckt, nicht der Expressionismus als Stilrichtung, sondern als



überzeitliche Form des Ausdrucks. Als angehender Künstler erkennt Nitsch die Form als etwas „virtuoses“, während der Inhalt ihn eher überzeugen muss. Nitsch beendet die Lehre, um sich sodann der Philosophie und Sprachstudien zu widmen. Erst 1960 folgen Auseinandersetzungen mit dem Informel, die den malerischen und grafischen Diskurs des seit 1957 literarisch konzipierten „Orgien Mysterien Theaters“ eröffnen. Der Begegnung mit dem Psychoanalytiker und Theologen Josef Dvorak, Mitbegründer der „Wiener Aktionisten“, sowie mit den Künstlern Rainer, Schwarzkogler, Muehl und Brus folgen zwischen 1960 und 1966 verschiedene spektakuläre Aktionen. Nitsch wird dreimal zu Gefängnisstrafen verurteilt, was ihn 1966 veranlasst, Österreich zu verlassen; bis 1978 lebt er in Deutschland. 1971 erwirbt er Schloss Prinzendorf im Burgenland, wo er seit 1974 bis heute mehrtägige Spiele seines dionysisch-apollinischen Theaters realisiert. Dabei werden die in Mythen und Sagen überlieferten menschlichen Grundkonflikte durch neue, von Nitsch erfundene Rituale inszeniert, die bewusst alte Kulte anklingen lassen. Als Anregung dient auch ihm die Prozessualität der informellen Malerei. In den späteren 1960er Jahren veranstaltet Nitsch gemeinsam mit den Künstlern Otto Muehl und Adolf Frohner die sogenannten „theatralischen Malaktionen“, die stark durch das US-amerikanische Action-Painting sowie tachistische Malaktionen inspiriert sind. Über Hartfaserplatten (Opus 1, 1961, Abb.) und große Leinwände schüttet Nitsch – wie hier zu sehen – rote Farbe aus, kriert Verläufe, lässt Tropfen bilden, verspritzt und zerreiben. „Rot ist die Farbe, die am intensivsten zur Registration reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist“, so Nitsch. Nach 1961 wird die Farbe durch Blut und die Leinwand durch Betttücher ersetzt, er agiert mit tierischen Innereien und Kadavern, aber auch in den Entstehungsprozess eingebundene Personen gehören zu seinen „Malmitteln“. Diese prozesshafte Schüttung ist nicht nur wegen der physischen Größe ein besonderes Werk, sondern es steht auch zeitlich am Beginn jener philosophischen Verstiegheit des Künstlers, die in den wenigen gestischen Bildern ihre stärkste Wirkung zeigt.





ADOLF FROHNER

1934 Groß-Inzersdorf - 2007 Wien

Die Schlucht. 1961/ 62.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und betitelt.

197 x 155 cm (77,5 x 61 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15.04 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

- Das Frühwerk von Adolf Frohner ist vom sogenannten Wiener Aktionismus um 1960 geprägt
- Die Begeisterung des Malers für das amerikanische Action-Painting wird in diesem frühen Bild deutlich
- Das malerische Werk Frohners ist gekennzeichnet durch einen gegen alle kompositorischen und ästhetischen Regeln antretenden dynamischen Gestus



40

ADOLF FROHNER

1934 Groß-Inzersdorf - 2007 Wien

Ohne Titel. 1963.

Tempera auf Backpapier.

Rechts unten signiert. 88,5 x 126 cm, blattgroß.

[SL].

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15.29 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000

\$ 2,300 – 3,450

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

1962 verfassen Hermann Nitsch, Otto Muehl und Adolf Frohner zusammen mit dem Psychoanalytiker und Galeristen Josef Dvorak das Manifest „Die Blutorgel“. Für den aus der niederösterreichischen Provinz stammenden Frohner, der 1952 als Autodidakt nach Wien kommt und sich hier zunächst als Werbegrafiker und Kunstkritiker verdingt, gehört die Teilnahme an dieser Aktion zu den Höhepunkten seiner Karriere. Während eines Studienaufenthalts 1961 in Paris festigt sich sein Entschluss, nur noch als freischaffender Künstler tätig zu sein. Ausschlaggebend hierfür ist seine Bekanntschaft mit der Kunst der Nouveaux Réalistes, die er hier erlebt. Mit seinen Materialbildern gelingt es ihm, zurück in Wien, auf sich aufmerksam zu machen. Gemeinsam mit dem fast zehn Jahre älteren Otto Muehl stellt Frohner noch im selben Jahr in der Galerie „Junge Generation“ in Wien aus. Daneben entstehen mit heftigen Pinselstrichen gemalte Bilder, die weniger an die Nouveaux Réalistes als an den Einfluss der Ecole de Paris erinnern. Während das Gemälde „Die Schlucht“ durch die verschiedenen Helligkeiten und deutlichen Pinselstriche noch eine malerische Tiefenräumlichkeit suggeriert, ist bei dem Werk „Erstes Hackbild“ schon eher eine aggressive, gestische Heftigkeit zu spüren. Solche Bilder lassen erahnen, mit welcher Energie sich Frohner 1962 gemeinsam mit Muehl und Nitsch in ein Kelleratelier einmauern ließ, um sich drei Tage und drei Nächte einer Malorgie hinzugeben. Obwohl an einer der ersten Aktionen beteiligt und daher oft als Mitbegründer der „Wiener Aktionisten“ genannt, gehört Frohner jedoch nicht wirklich zu diesem Kreis. Denn schon 1963 distanziert er sich wieder von den „Wiener Aktionisten“. Das öffentliche Arbeiten liegt ihm nicht, letztlich geht es ihm um das Bild selbst und nicht um den Akt des Erschaffens. Fasziniert von der destruktiven Kraft der Gewalt, aber auch von der Ästhetik der disparatesten Materialien, entsteht eine Reihe von Assemblagen, bevor er sich in den 1970er Jahren vorwiegend der Zeichnung und ab den 1980er Jahren der reinen Malerei zuwendet. Das Bild „Die Schlucht“ entspricht seinem Namen. Mit breiten Pinselstrichen hat Adolf Frohner im Gemälde eine Lichtung, eine Schlucht, geschaffen, die den Bildraum nach innen öffnet und uns einen faszinierenden Einblick in diese Malerei gibt. Die Begeisterung des Malers für das amerikanische Action-Painting wird in diesem frühen Bild Frohners offenkundig in der gleichsam ungebändigten Handschrift. Dieses herausragende Gemälde ist ein beredtes Beispiel für den souveränen Umgang Frohners mit Farbe, Geste und Raum.

ADOLF FROHNER

1934 Groß-Inzersdorf - lebt und arbeitet in Wien

Erstes Hackbild. 1961.

Assemblage. Dispersion, Zement, Nägel und Leinen auf Holz.
122,5 x 84,6 x 10,8 cm. [SL]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15:37 h ± 20 Min.

€ 9.000–12.000

\$ 10,350–13,800

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

LITERATUR

· Franz Haniel & Cie GmbH, Die Sammlung Haniel,
Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen, Berlin 2010,
mit Farbabb. S. 183.

· Adolf Frohner. Wiedermalerei, Ausstellungskatalog
Dortmund 1996, mit Farbabb. S. 12

- Adolf Frohners „Erstes „Hackbild“ gehört zu einer Reihe von Assemblagen
- Frohner ist fasziniert von der destruktiven Kraft der Gewalt, aber auch von der Ästhetik disparater Materialien
- „Kunst ist immer eine Antwort auf die Realität“, meint Frohner und betont damit seine Haltung, mit seiner Kunst auch stets eine gesellschaftspolitische Äußerung zu verbinden

1961 beginnt Adolf Frohner seine Laufbahn als freier Künstler; es entstehen in den ersten Jahren seine frühen Hack- und Matratzenbilder. Diese Werke sind charakterisiert durch eine absolute Illusionslosigkeit sowie durch den Einsatz schwerer, schwarzer Farbe. „Wir wollen nicht, dass die Bilder den Geist und den Körper einsperren, sondern daß Kräfte freiwerden. Wir wollen etwas schaffen, das stärker ist als die Natur“, so das Credo Frohners und seiner Freunde Hermann Nitsch und Otto Muehl, mit denen er 1962 den „Wiener Aktionismus“ begründet. Frohner begeistert sich Anfang der 1960er Jahre weniger für die aufkommende Pop-Art, sondern interessiert sich mehr für Formen der rohen Kunst, der Art brut, und des abstrakten Expressionismus, des Action-Paintings. Unter diesem Eindruck entstehen seine ungegenständlichen Bilder, in denen nicht nur das Fließen von Farbe sichtbar wird, sondern auch eine materielle Dreidimensionalität.



RON ARAD

1951 Tel Aviv - lebt und arbeitet in London und Como

Heart & Industry. 1989.

Edelstahl, hochglanzpoliert.

Eines von nur 20 vom Künstler handgefertigten Exemplaren.

Etwa 78 x 100 x 74 cm (30.7 x 39.3 x 29.1 in).

Einige wenige Stücke von „Heart & Industry“ entstehen 1989 im Atelier des Künstlers, bevor sie von der italienischen Firma Moroso ab den 1990er Jahren kommerziell als Sitzmöbel vermarktet werden. Bis heute sind die Schaukelsessel als gepolstertes und bezogenes Fauteuil „Soft Heart“ in verschiedenen Farben erhältlich. [CH]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.26 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1997).

- Eines von nur 20 vom Künstler handgefertigten Exemplaren
- Die „Heart“-Fauteuils sind große Schaukelsessel, die Arads Faszination für visuelle Effekte demonstrieren
- Die in limitierter Auflage produzierte Serie ist immer funktional und ein großer Hingucker

In den späten 1980er und frühen 1990er Jahren nähert sich Ron Arad dem Design weitgehend aus einer skulpturalen Perspektive. Die „Heart“-Fauteuils sind große Schaukelsessel, die Arads Faszination und das Experimentieren mit den Techniken und visuellen Effekten des Schweißens und Polierens von Stahl demonstrieren. Die Serie, die er in limitierter Auflage produziert, ist immer funktional und ein großer Hingucker. Der früheste Schaukelsessel aus dem Jahr 1988 hat eine grobe Hohlstruktur mit sichtbaren Schweißnähten, welche die gebogenen Stahlteile zusammenhalten. Die in den folgenden Jahren hergestellten Beispiele erhalten nunmehr wie hier eine glatte Oberfläche, die Schweißnähte werden weggeschliffen, um eine hoch reflektierende Form zu erhalten, welche die Umgebung widerspiegelt und so in die Atmosphäre seiner wohnlichen Umgebung einzugreifen.

Die rollenden Volumina sind an der Rückseite stark mit Blei beschwert (Arad verwendete ursprünglich Sand), um die Wirkung eines herkömmlichen Schaukelstuhls zu erreichen und quasi immer wieder in die neutrale Ausgangssituation zurück zu gelangen.







HERMANN NITSCH

1938 Wien - lebt und arbeitet in Prinzendorf

Ohne Titel. 1982.

Gouache auf Papier.
99 x 152,5 cm. [SL]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.15 h ± 20 Min.

€ 7.000 – 9.000

§ 8,050 – 10,350

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

- Schüttbilder von Hermann Nitsch sind dem Informel und gleichermaßen dem amerikanischen ‚Actionpainting‘ verbunden.
- Jackson Pollock’s Methode des ‚dripping‘ verdichtet Nitsch hier zu einer malerischen Aktion.
- Wer sich auf die Betrachtung der Bilder von Hermann Nitsch einlässt, wird von dessen suggestiven Empfindungen erfasst.

HERMANN NITSCH

ORGIEN MYSTERIEN THEATER (MAPPEN I – III)

- Die Architektur-Mappen sind drucktechnisch äußerst komplex und beseelt von einer rauschhaften Ästhetik
- Erst 1984 beginnt Hermann Nitsch seine Architekturpläne direkt auf dem Lithostein zu zeichnen und bedient sich damit zum ersten Mal der Technik der Lithografie
- Die Architektur-Mappen sind ein Vermächtnis und spiegeln architektonische Ideen für spirituelle Theaterprojekte des Künstlers, die ihn seit Mitte der 1960er Jahre und über die Drucklegung hinaus bis heute begleiten

Für das „Orgien Mysterien Theater“ beginnt Hermann Nitsch 1965 einen Theaterbau in der Nähe seines Schlosses Prinzendorf zu entwerfen. Eine eigenständige Architektur, die sich für „Prozessionen“ und „Erlebnisaktionen“ eignet und Grundlage für den Schauplatz der Geschehnisse sein soll. „1965 begann ich damit, die Räume, in welchen sich mein 6 Tage Spiel ereignen soll, selbst zu entwerfen. Ich plane, in Prinzendorf an der Zaya für alle Aktionen, die nicht im freien und nicht in den Räumen des Schlosses durchgeführt werden, ein unterirdisches Theater zu bauen. Die utoziale Dunkelheit von unterirdischen Gängen und Raumanlagen, wie überhaupt das geborgene vegetative Leben im lichtlosen Mutterleib, übt auf mich eine grosse Anziehungskraft aus. Im Unterreich, im Grab, in der Erde, ereignet sich der Keimende Todesschlaf. [...] der architektonische Teil meines Theaterprojektes ist noch nicht abgeschlossen. Ich arbeite ständig daran, eine Fülle von Entwürfen entsteht, aus welcher ich die besten für die Realisation auswählen möchte. Auch zeichne ich ständig, um mich zu neuen Aktionen anregen zu lassen. Weil dem Aktionismus zwangsläufig Grenzen der Realisation gesetzt sind entstanden Aktionskonzepte, Aktionspartituren, die wahrscheinlich nie aufgeführt werden. Der Aktionismus hat sich in Richtung Konzeptkunst ausgeweitet. Die Frage nach der Realisation ist vorerst nicht wesentlich, die Gestaltung kann frei wuchern und alle Grenzen durchbrechen“, so Hermann Nitsch Jahre später 1976 (zit. nach: Hermann Nitsch, Die Architektur des Orgien Mysterien Theaters, Galerie Fred Jahn, München 1987, S. 9ff.).

1984 beginnt Hermann Nitsch mit den Zeichnungen direkt auf dem Stein und bedient sich damit zum ersten Mal der Technik der Lithografie. Das Verfahren und der Stein ist für den Künstler eine wichtige künstlerische Erfahrung, die Nitsch im Zuge der Arbeit ungeahnte Möglichkeiten der Technik eröffnet. Die Architektur-Mappen sind drucktechnisch äußerst komplex und beseelt von einer rauschhaften Ästhetik. Entsprechend

Nitschs Vorstellung von mehreren, in der Erde übereinanderliegenden Stockwerken, beginnt er, die einzelnen Grundrisse wie in einer Projektion in verschiedenen Farben übereinander zu drucken.

Für die erste Mappe überträgt Nitsch den Plan für die sechs Stockwerke auf je einen Stein und legt damit das Thema für die erste Mappe fest. Damit wird die ursprüngliche Zeichnung zur rein praktischen Orientierung degradiert; die Partiturgängung zur Realisation einzelner Aktionen wird für Nitsch zu einer eigenständigen und vollgültigen künstlerischen Ausdrucksform.

Die zweite Mappe zeigt Grundrissentwürfe ähnlich der ersten, ist dabei aber nicht auf das Prinzendorfer Theaterprojekt beschränkt und entfernt sich zugunsten einer freien Entfaltung der Zeichnung sehr viel weiter von den realen Erfordernissen einer Architekturvorlage.

Für die dritte Mappe entwirft Nitsch ein utopisches Großraumprojekt. Mit den folgenden Zeichnungen entsteht ein labyrinthisches, eng verschlungenes System von organisch strukturierten Gängen, Höhlen und Kammern, dessen Erscheinungsbild an Gedärme und andere Eingeweide wie etwa Nieren erinnert.

Im Laufe der Arbeit verselbständigt sich die Farbe zu einem Element, das gleichwertig neben den Motiven der Zeichnung bestehen kam. Aus dieser Erkenntnis entsteht eine Reihe von Lithografien von Steinen, auf die er nicht mit Feder oder Kreide zeichnet, sondern direkt mit Farbe arbeitet, indem er sie auf den Stein tropfen lässt oder spritzt und mit den Händen verzieht. Die Abzüge von den von Nitsch so genannten „Struktursteinen“ kombiniert der Künstler im Druck mit den Abzügen von labyrinthischen Grundrissen. So entsteht ein Konvolut von Blättern mit verschiedenen übereinandergedruckten Motiven, von Grundrissen in Verbindung mit Struktursteinen sowie von Grundrissen und Struktursteinen in Verbindung mit anderen Techniken wie der Radierung.

HERMANN NITSCH

1938 Wien - lebt und arbeitet in Prinzendorf

Architektur des Orgien und Mysterien Theaters (Mappe I). 1956/1987 (übermalt 1987).

Radierung (Deckblatt) und Lithografien auf Büttenpapier, von Hand überarbeitet.

Signiert, datiert und nummeriert. **Die Mappe umfasst 36 Blätter.**

Aus einer Auflage von 35 Exemplaren.

Format der Steine bis zu: 120 x 80 cm. Papier: 106 x 75 cm (41,7 x 29,5 in).

[SL]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,01 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

LITERATUR

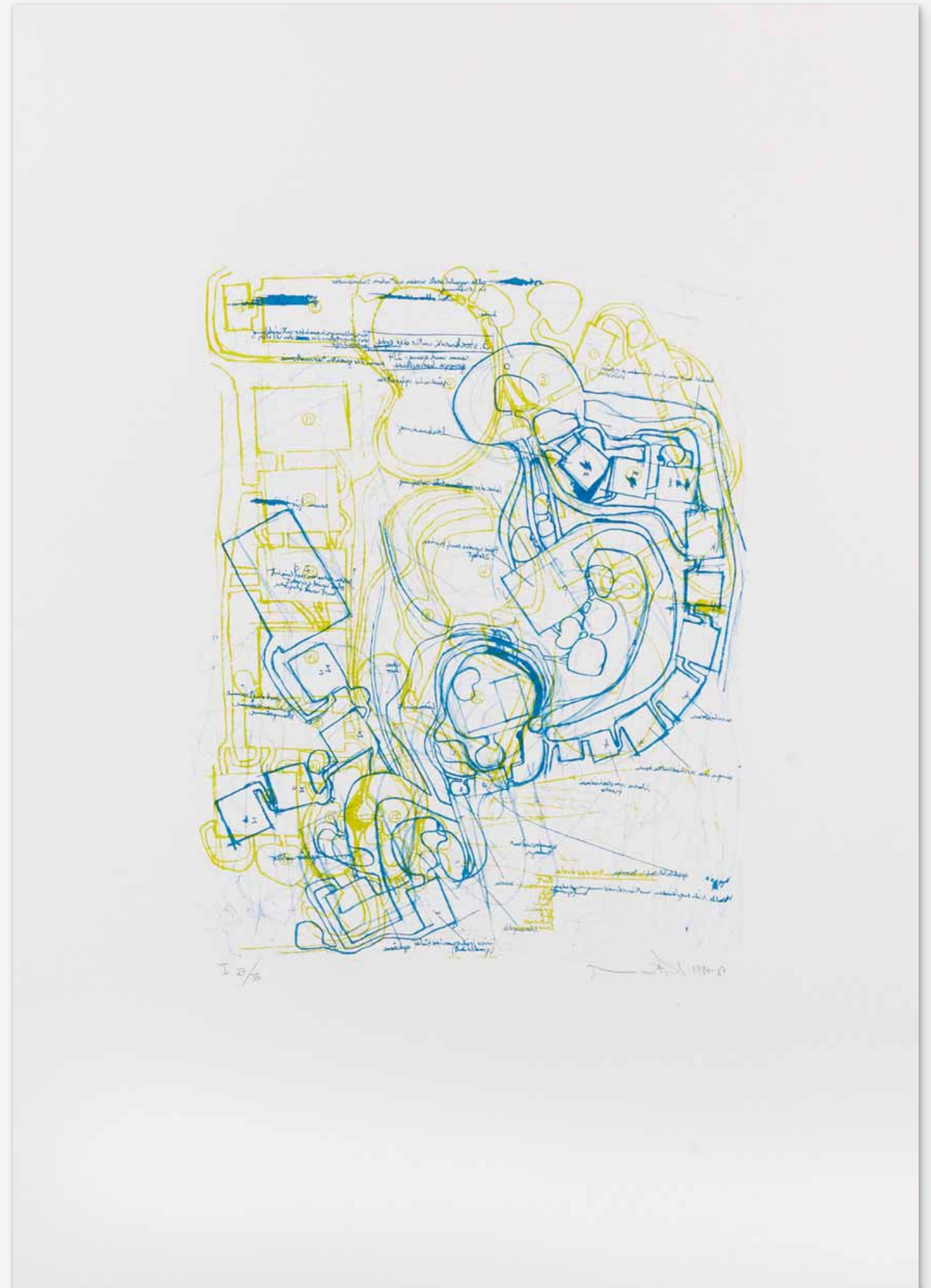
· Galerie Fred Jahn, Hermann Nitsch. Die Architektur des Orgien und Mysterien Theaters, Band I, München 1993, Mappe I ist vollständig abgebildet, S. 39-113.

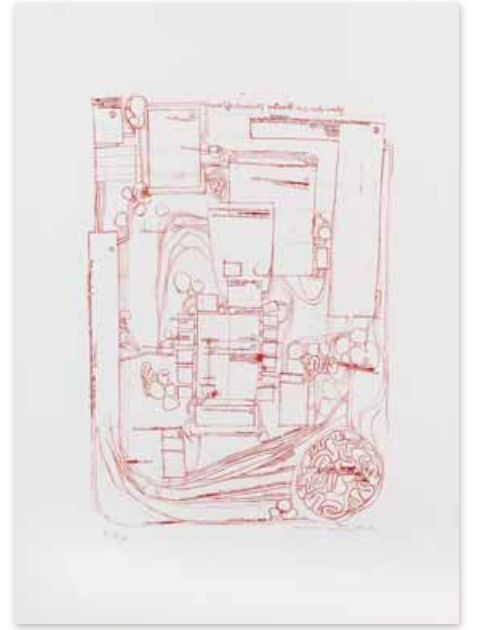
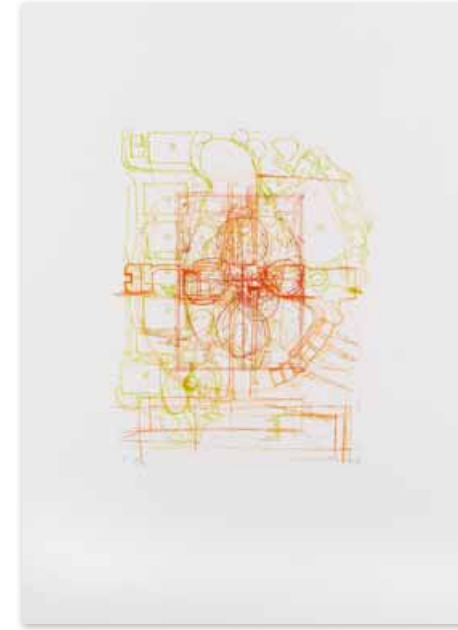
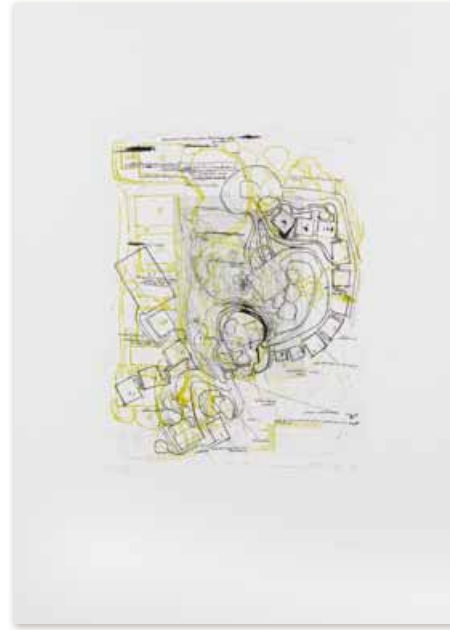
Die I. Mappe umfasst 36 Blätter. Blatt 1 ist eine Radierung des Künstlers nach Rembrandts „100 Gulden Blatt“, 1956 entstanden und 1987 mit Tusche, Tinte, Stempelfarbe oder Plaka von Hand in den Farben Schwarz, Rot, Blau oder Violett überarbeitet. Alle dem Deckblatt nachfolgenden Blätter der Mappe sind ein- bzw. mehrfarbige Lithographien, darunter sechs Blätter, die zusätzlich noch ein bis vier schwarze oder farbige Radierungen enthalten.

Jedem Stockwerk des O.M. Theaters wurde eine Farbe zugeordnet. Diese Zuordnung gilt auch für alle Zusammendrucke unterschiedlicher Stockwerke, es sei denn, das Blatt ist einfarbig schwarz. Für die Zusammendrucke wurden teilweise aber auch Motive aus den folgenden Mappen verwendet.

Das Papierformat aller Blätter ist 106 x 75cm, gedruckt wurde auf 270g BPR Rives Bütten. Die Formate der Steine variieren von 50 x 40 cm bis 120 x 80 cm, die Radierplatten haben eine Größe von 29 x 21 cm. Plattenformat des „100 Gulden Blattes“ ist 28,8 x 40 cm.

Die Mappe ist in einer Auflage von 35 nummerierten und signierten Exemplaren erschienen. Darüber hinaus gibt es noch fünf AP-Exemplare und zahlreiche Probedrucke. Gedruckt wurden 1984 bis 1987 bei der D.P. Druck und Publikations GmbH, München.





HERMANN NITSCH

1938 Wien - lebt und arbeitet in Prinzendorf

Aus: Architektur des Orgien und Mysterien Theaters. 1984-1989.

5 Farblithografien und Radierungen.

Jeweils signiert, datiert und bezeichnet. Künstlerexemplar außerhalb der Auflage. Auf Bütten von BFK Rives. Bis zu 80 x 60 cm. Papier: 70 x 56 cm (27,5 x 22 in). Konvolut aus 5 Einzelblättern aus der Mappe II. Gedruckt von D.P. Druck Publikations GmbH, München. **Es handelt sich um fünf Blätter, davon sind zwei identisch, aus der 16-teiligen Mappe II „Architektur des Orgien und Mysterien Theaters“.** [SL].

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15.02 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000

\$ 3,450 – 4,600

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

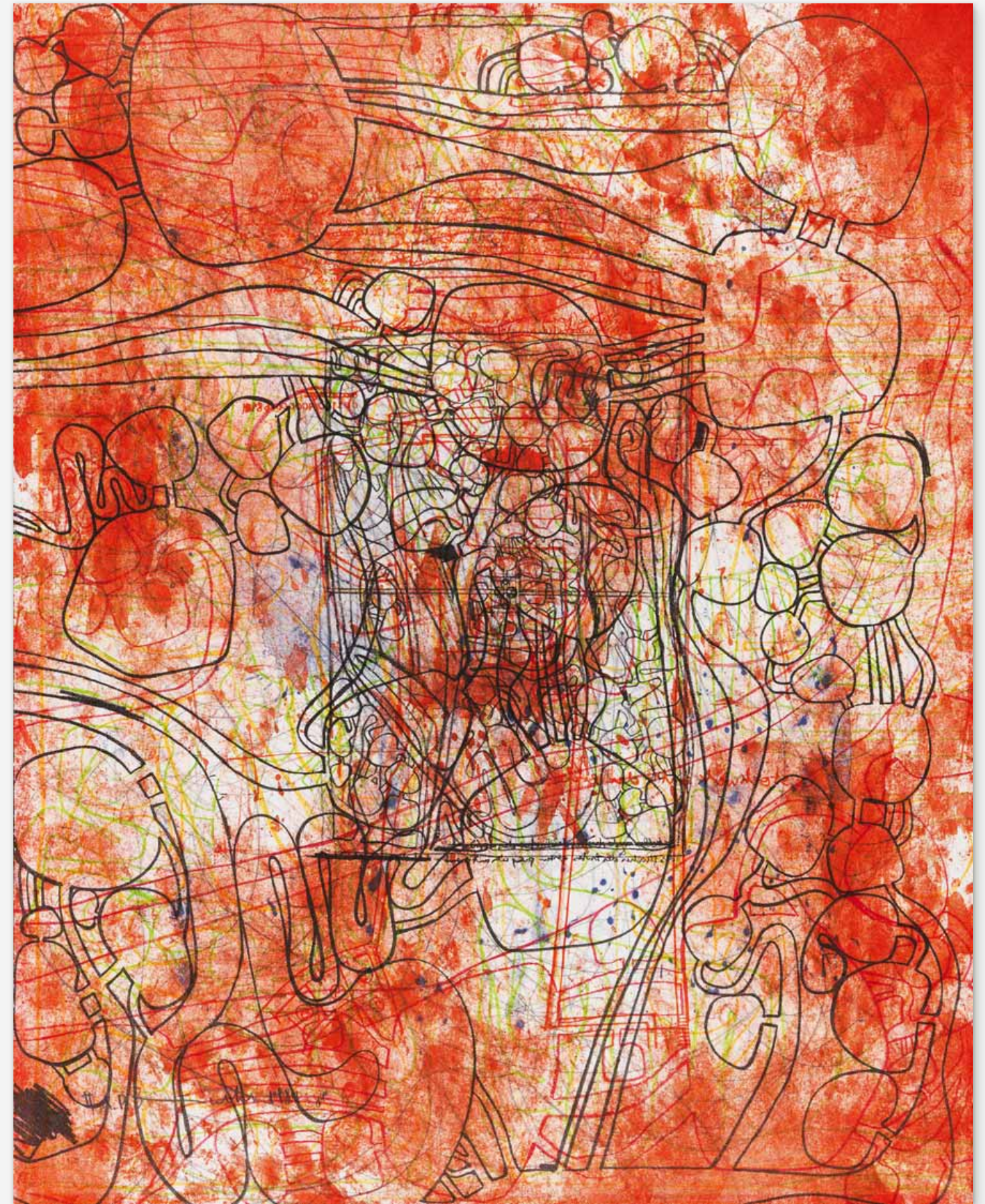
LITERATUR

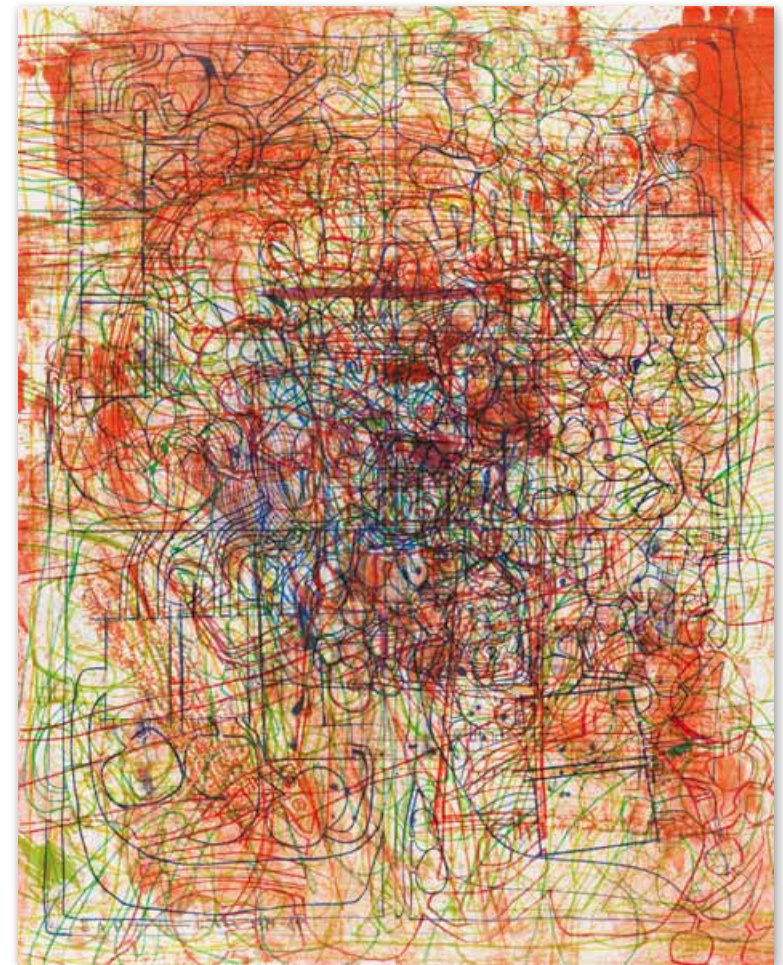
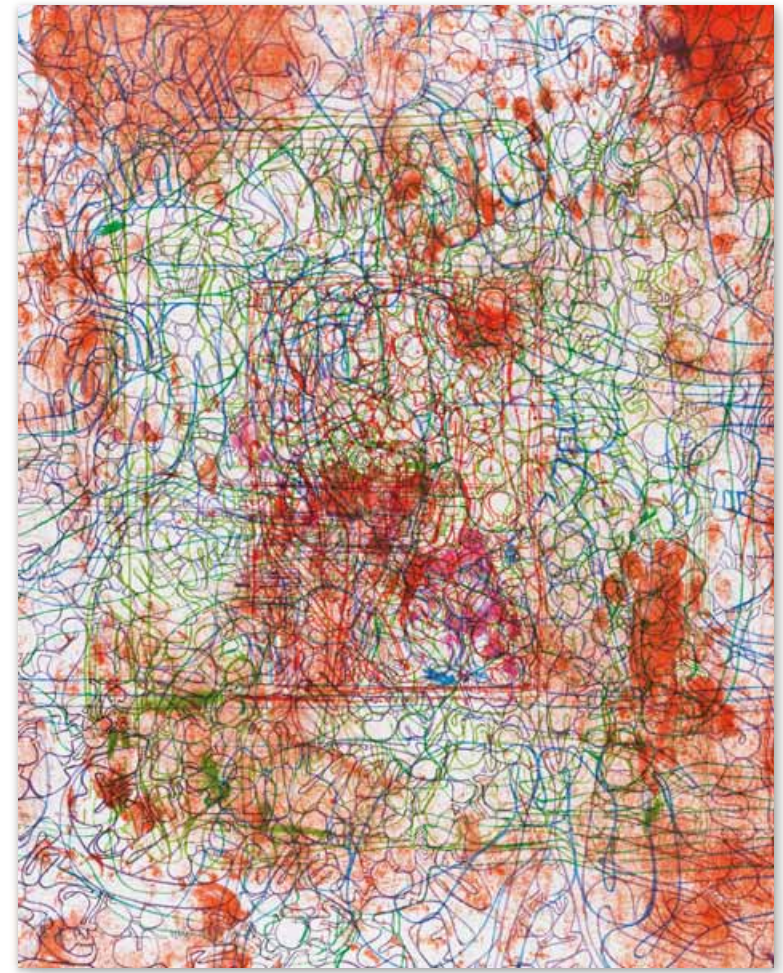
· Galerie Fred Jahn, Hermann Nitsch. Die Architektur des Orgien Mysterien Theaters, Band II, München 1993, Mappe II ist vollständig abgebildet, S. 45-80.

Die komplette Mappe II enthält sechzehn Einzelblätter sowie zwei Faltpläne mit je acht auf Landkartestoff (Kretonne) aufgezogenen Blättern einer großflächigen Labyrintharchitektur für eine unterirdische Theateranlage; jeder der beiden Pläne wurde vom Künstler mit Buntstift und/oder Jaxonkreide mehrfarbig von Hand überzeichnet. Alle Blätter sind Kombinationsdrucke von Lithografien; die Einzelblätter wurden teilweise wie jeder der beiden Faltpläne als Ganzes mit schwarzen oder farbigen Radierungen zusätzlich überdruckt. Das Papierformat der Einzelblätter ist 70 x 56 cm, die Faltpläne bemessen sich plano auf 140,5 x 225,5 cm; alle Blätter wurden auf 270 g BFK Rives Bütten gedruckt.

Das Format der Steine beträgt in der Regel 80 x 60 cm, das der Radierplatten 29 x 21 cm.

Die Mappe ist in einer Auflage von 35 nummerierten und signierten Exemplaren erschienen, darüber hinaus gibt es noch fünf A.P.-Exemplare und zahlreiche Probedrucke. Gedruckt wurde in den Jahren 1984 bis 1989 bei der D.P. Druck Publikations GmbH, München.





T.A.P. ——— with 1104-89

HERMANN NITSCH

1938 Wien - lebt und arbeitet in Prinzendorf

Architektur des Orgien und Mysterien Theaters (Mappe III). 1984-1992.

Lithografien und Radierungen.

Jeweils signiert, datiert und nummeriert. **Die Mappe umfasst 38 Blätter.**

Zur besseren Handhabung ist diese Mappe in zwei Kassetten aufgeteilt.

Aus einer Auflage von 35 Exemplaren. Auf Büttlen von BFK Rives.

Bis zu: 115 x 80 cm. Papier bis zu: 115 x 80 cm.

Gedruckt von D.P. Druck Publikations GmbH, München. [SL]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,38 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

LITERATUR

· Galerie Fred Jahn, Hermann Nitsch. Die Architektur des Orgien Mysterien Theaters, Band II, München 1993, Mappe III ist vollständig abgebildet, S. 81-160.

Mappe III umfasst 38 Einzelblätter mit Architektur- und Anatomiezeichnungen, die ebenfalls als Grundrisse unterirdischer Theateranlagen gedacht sind; der komplette Satz besteht aus zwei einfarbigen und 36 mehrfarbigen Lithografien, darunter sieben mit zusätzlich eingedruckten Radierungen in Schwarz oder Farbe. Blatt 13 ist ein Zusammendruck in den Originalfarben sämtlicher 53 Lithosteine, die von 1984 bis 1991 für die Mappen entstanden sind, ein Blatt wurde vom Künstler nach dem Druck in schwarzer Acrylfarbe von Hand übermalt.

Zur besseren Handhabung ist diese Mappe in zwei Kassetten aufgeteilt.

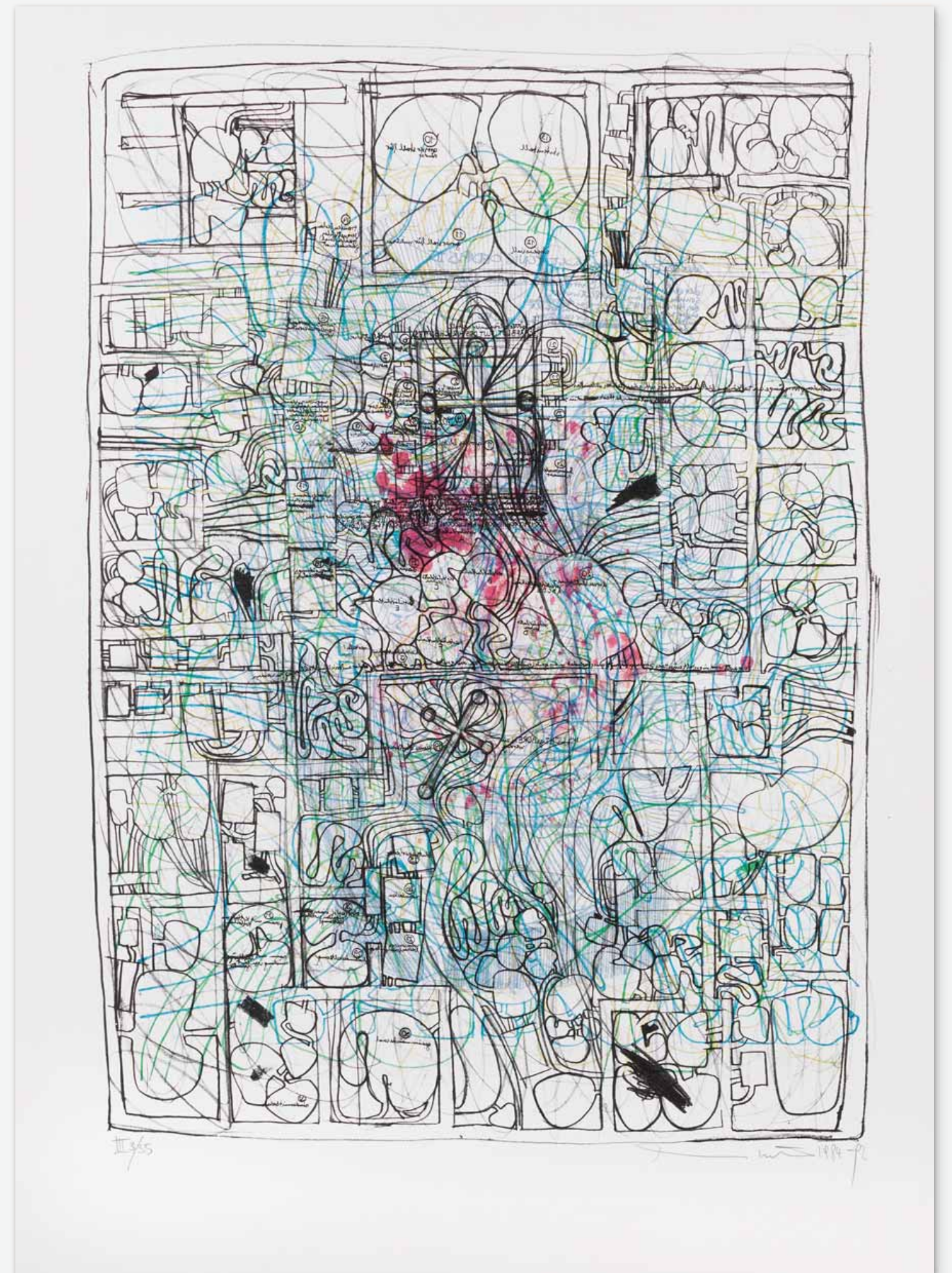
Die erste Kassette 11 enthält 13 Blätter im Format 106 x 75 cm auf 270 g.

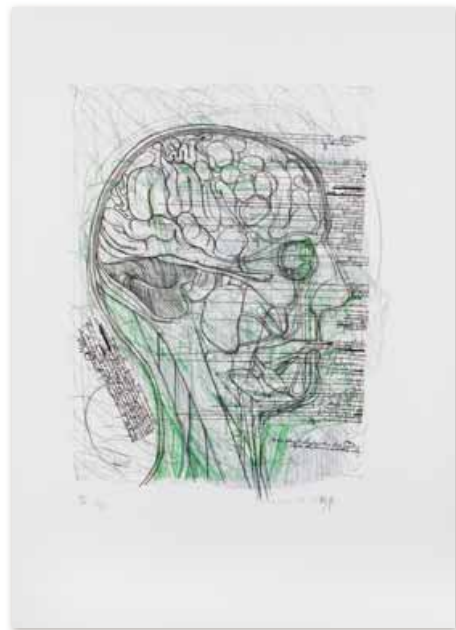
Die zweite Kassette enthält Blätter im Format 115 x 80 cm auf 300 g BFK Rives Büttlen.

Das Format der Steine variiert in der Größe von 50 x 40 cm bis 120 x 80 cm, die Radierplatten haben eine Größe von 29 x 40 cm.

Die Mappe ist in einer Auflage von 35 nummerierten und signierten Exemplaren erschienen; darüber hinaus gibt es noch fünf A.P.-Exemplare sowie zahlreiche Probedrucke.

Gedruckt wurde in den Jahren 1984 bis 1992 bei der D.P. Druck Publikations GmbH, München.







HERMANN NITSCH

1938 Wien - lebt und arbeitet in Prinzendorf

Ohne Titel (Schüttbild). 1992.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert und datiert. 200 x 300 cm (78,7 x 118,1 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.15 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1997).

- Die seit 1961 entstehenden Schüttbilder haben in aller Regel die Farbe des Blutes: Rot!
- Doch hat Nitsch immer wieder Phasen, in denen blaue, blauschwarze Farbwerte im Vordergrund stehen
- Das Fließen der Farben ist bei Nitsch auch immer Teil einer kultischen Handlung
- Das dominante Blau sowie die violetten Spritzer in diesem Schüttbild verweisen auch auf Kulte und Rituale der Kirche

Die bei seinen Festen verwendeten organischen Materialien, das gemeinsame Erlebnis eines tagelangen Feierns (das „Orgien Mysterien Theater“ steigert sich bis zum Sechs-Tage-Spiel 1998), all dies ist von der Idee des Gesamtkunstwerks getragen. Die Relikte dieser Feste, die seine eigentliche Kunst dokumentieren, sind Hermann Nitsch selbst immer als eigenständige Kunstwerke wichtig. Dieses Gesamtkunstwerk soll durch eine synästhetische Erfahrung von Malerei, Architektur und Musik vor dem Hintergrund eines dionysischen Gedankenguts dem Beobachter wie auch dem Teilnehmer eine geistige Katharsis ermöglichen. Die seit 1961 entstehenden Schüttbilder haben in aller Regel die Farbe des Blutes: Rot! Doch hat Nitsch immer wieder Phasen, in denen blaue, blauschwarze, grüne oder braunrote Farbwerte im Vordergrund stehen. Farbe strömt bei Nitsch wie hier wie ein rhythmischer Regen herab auf die Leinwand und verteilt sich mit voller explosiver Kraft. Das Fließen der Farben ist bei Nitsch auch immer Teil einer kultischen Handlung. Das dominante Blau sowie die violetten Spritzer in diesem Schüttbild verweisen auch auf Kulte und Rituale der Kirche. Violett gilt beispielsweise als Farbe des Übergangs sowie der Verwandlung und findet somit während der Advents- und österlichen Bußzeit seinen Einsatz im Altarschmuck oder im Talar des Priesters. Die Farbe Blau ist in der christlichen Tradition eng an die Person Mariens geknüpft und wird häufig für die Ausstattung von Marienfesten genutzt. Zudem ist Blau nicht nur die Farbe der Ferne, auch hat sie eine geistige Dimension. Dieses großformatige geschüttete und gemalte Bild eröffnet somit einen emotionalen wie auch kultisch-geistigen Zusammenhang.



HENRI MICHAUX

1899 Namur (Belgien) - 1984 Paris

Peinture mescalinienne. 1956.

Mischtechnik. Gouache und Ölfarbe.

Rechts unten signiert. Auf leichtem Karton (mit angeschnittenem Wasserzeichen). 49,8 x 32,2 cm (19,6 x 12,6 in), Blattgröße. [CH]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.54 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 12.000

\$ 9,200 – 13,800

PROVENIENZ

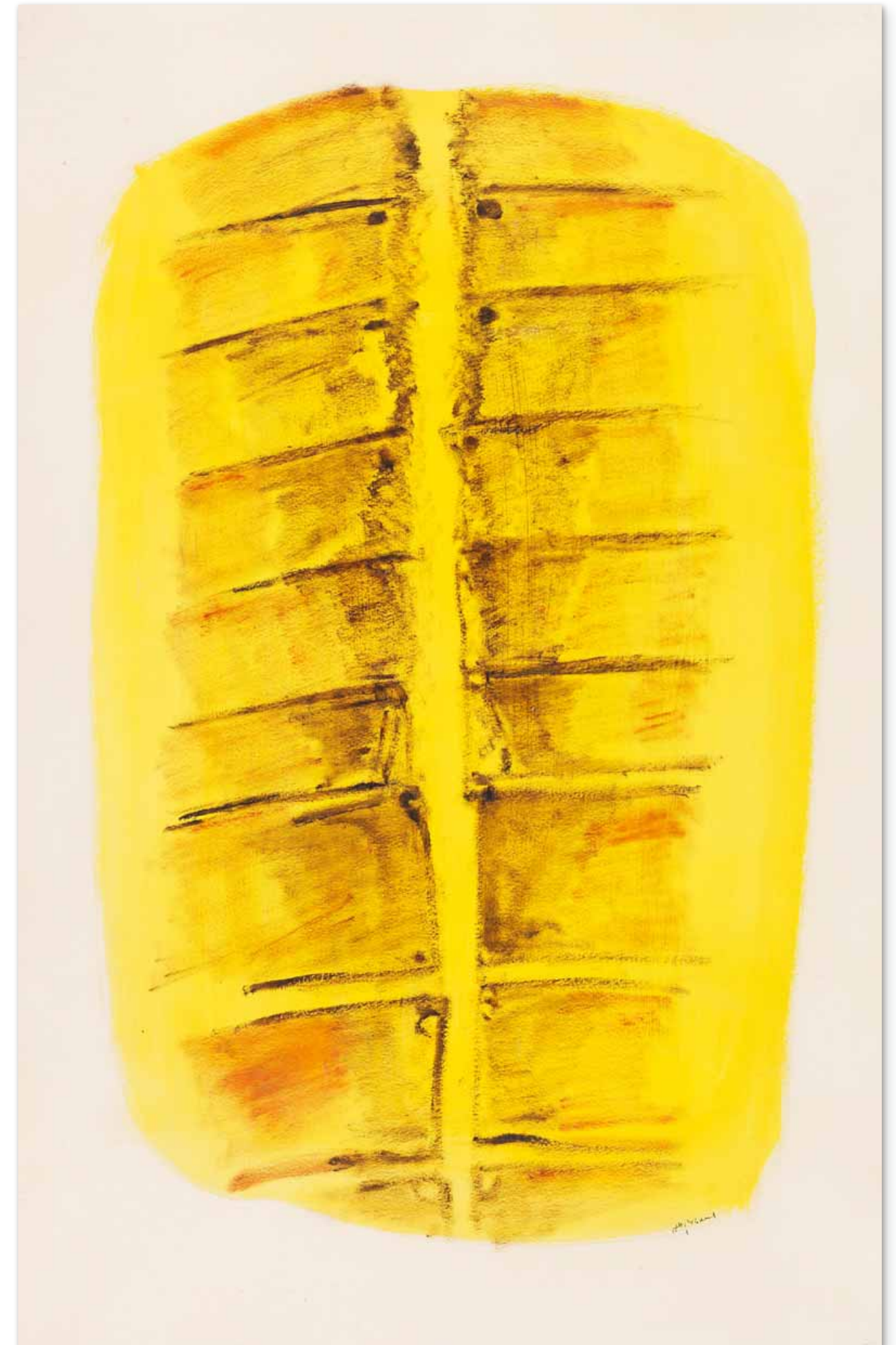
· Galerie Fred Jahn, München.

· Sammlung Haniel, Duisburg (1990 vom Vorgenannten erworben).

- Seit 30 Jahren Teil der Sammlung Haniel
- Michaux unternimmt erstmals im Jahr 1956 Experimente mit dem Rauschmittel Meskalin und hält die Erfahrungen literarisch, malerisch und zeichnerisch fest
- Für den Dichter Michaux ist die Malerei ein Mittel, um das sichtbar zu machen, was er nicht mehr in Worte zu fassen vermag
- Farbige Zeichnungen dieser Größe werden auf dem internationalen Auktionsmarkt sehr selten angeboten

Der Maler und Zeichner Henri Michaux gilt als einer der wenigen Peintre-Poètes, in seinem malerischen wie literarischen Werk wird er zum Erforscher menschlicher Innenwelten. Als Michaux im Jahr 1924 nach Paris kommt, lernt er zunächst die Malerei von Paul Klee, dann jene von Max Ernst und Giorgio de Chirico kennen. Er beginnt seine eigene Kunst zu entwickeln und bleibt ein Suchender, stets in Auseinandersetzung mit den Grenzen von Sprache, Schrift und malerischem Zeichen.

Das Experimentieren mit Halluzinogenen, insbesondere mit Meskalin, ist in der bildenden Kunst wie in der Literatur durchaus üblich gewesen, immer wieder haben Künstler bewusstseinsweiternde Erfahrungen auch unter Zuhilfenahme von Rauschmitteln zu erlangen versucht. Michaux unternimmt erstmals im Jahr 1956 Experimente mit dem Rauschmittel und hält die Erfahrungen literarisch, malerisch und zeichnerisch fest. Die vorliegende monumentale Form auf Papier zeigt eine strenge, konstruktive Komposition. Es sind weniger skriptomale Zeichen, als sie seine Tuschezeichnungen dieser Zeit prägen. Ein wie ein Kanal anmutender vertikaler Strang bleibt nach oben und unten geöffnet, und auch die horizontal anknüpfenden Seitenstränge scheinen lediglich einen Ausschnitt eines sich weiter ausdehnenden Prinzips wiederzugeben. Für den Dichter Michaux ist die Malerei ein Mittel, um das sichtbar zu machen, was er nicht mehr in Worte zu fassen vermag: „Ich male, um die Worte hinter mir zu lassen“, formuliert er selber. Ihn interessiert stets die Welt hinter den Dingen, das Unbewusste, eine Daseinsform fern von der Ratio. Hier scheint es die grundlegende Ordnung von Vertikaler und Horizontaler zu sein, der sein Hauptinteresse gilt. Auch eine Assoziation an die menschliche Wirbelsäule mit Rippenbögen liegt nahe.



RICHARD OELZE

1900 Magdeburg - 1980 Posteholz

Montereggio. 1957.

Öl auf Leinwand.
Schmied 68. Rechts unten signiert. 81 x 100 cm. [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.42 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Galerie Fred Jahn, München.
- Sammlung Haniel, Duisburg. (seit 2007, direkt beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Frühjahrsausstellung, Kunstverein Hannover, 1960, Nr. 159.
- Richard Oelze: Gemälde und Zeichnungen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, 29.4. - 28.5.1961, Nr.6.
- Neue Gruppe, Große Kunstausstellung, München, 12.6. - 6.10. 1963, Nr. 770. (verso mit dem Etikett)
- Richard Oelze. Gemälde und Zeichnungen aus den Jahren 1925 bis 1962, Michael Hertz, Bremen, 9.2. - 31.3. 1963, Nr. 14.
- Richard Oelze, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 17.9. - 25.10.1964.
- Galerie Brockstedt, Hamburg (verso mit dem Etikett)
- Richard Oelze. Gemälde, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 27. März-10. Mai 1987 (verso mit dem Etikett).

- **Das Irrationale und Irreale, das nahezu zum Formlosen Verfremdete ist ein prägendes Element im Werkes Richard Oelzes**
- **Oelzes Kontakt zu den Surrealisten Salvador Dalí, André Breton, Paul Éluard und Max Ernst in Paris Anfang der 1930er Jahre klingt in seinem Werk zweifelsfrei nach**
- **Werke der 1950er Jahre gehören zu den eindringlichsten Arbeiten des Künstlers**

Fabelähnliche Wesen, amorphe Gestalten scheinen im Berg unter dem Gestein zu hausen. Furcht einflößend, traumtänzerisch geriert sich die Malerei des nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1962 in Worpswede lebenden Künstlers häufig. Waren es in den Vorkriegsjahren noch identifizierbare Fantasiegestalten, so lösen sich diese in ihrer Eindeutigkeit jetzt auf, verschwimmen, entgleiten zu traumhaften Schemen. Zwar bleibt die ausgewogene Komposition konstituierendes Prinzip von Richard Oelzes Malerei, doch stellt doch das Irrationale und Irreale, das nahezu zum Formlosen Verfremdete ein prägendes Element seines Werkes dar. Der Titel dieser Arbeit verweist auf Dante Alighieris „Göttliche Komödie“ (La Divina Commedia), wo im „Inferno“, Gesang 31, auf die toskanische Stadt Montereggio bzw. Monteriggioni verwiesen wird: „Gleichwie Montereggione's Zinnen-Rund / Zahlreiche Thürme ringsum mächtig krönen: / Thürmten sich, halb aufragend aus dem Grund, / Die Leiber von den wilden Erden-söhnen, / Von den Giganten, denen Jovis Droh'n / Noch immer gilt, wenn seine Donner dröhnen“. Die Reise durch die jenseitige Welt beginnt bei Dante mit dem Gang durch die Hölle (Inferno), die als ein unterirdischer, sich zum Erdmittelpunkt verjüngender Trichter verstanden wird. Das Drama der Welt in Oelzes Werk erscheint uns in diesem Zusammenhang verständlich.

Am 29. Juni 1900 in Magdeburg geboren, besucht Oelze ab 1914 die Kunstgewerbeschule und wird zum Lithograf ausgebildet. Von 1921 bis 1925 studiert Oelze am Bauhaus in Weimar unter anderem bei Johannes Itten. Von 1932 bis 1936 in Paris lernt Oelze die Surrealisten Dalí, Breton, Éluard und Ernst kennen, deren Einfluss sich in seinem Werk zweifelsfrei wiederfindet.





HANS PLATSCHEK

1923 Berlin - 2000 Hamburg

Porträt Emilio Vedova. 1959.

Öl auf Leinwand.

Rechts oben signiert. 115 x 89 cm (45.2 x 35 in).

[SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,11 h ± 20 Min.

€ 2.000–3.000

\$ 2,300–3,450

PROVENIENZ

- Galerie van de Loo, München (auf dem Keilrahmen mit dem Galeriestempel).
- Newhouse Paintings and Prints S.A.
- Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1985, beim Vorgenannten erworben).

- Eine schwarze Konzentration in der unteren Bildmitte deutet das Porträt Emilio Vedovas an, darüber wild gestikulierend informelle Gesten in den heller werdenden Bildraum
- Hans Platschek ist nicht nur ein erfolgreicher Maler, sondern auch ein angesehener Essayist
- Um 1960 gilt Platschek als einer der Hauptvertreter der informellen Malerei

Das „Porträt Emilio Vedova“ ist eine Hommage an den großen Informellen in Venedig, von dessen stürmischer Energie Platschek eingenommen wird; über die wesentlichen Punkte der Kunst des Venezianers berichtet er Jahre später mit Verbeugung. (Hans Platschek, In Lebensgröße: Fragen an elf Maler und ein Essay über Charles Baudelaire, Hamburg 1995) Platschek ist nicht nur Maler, sondern auch Essayist. 1958 wird Platschek nach Venedig eingeladen und kann bei der 29. Biennale ausstellen. Das „Porträt Emilio Vedova“ entsteht ein Jahr später. Platschek wählt die Farben Weiß, Grau und Schwarz; ein wenig Ockergelb wirkt wie ein Leuchtmittel im unteren rechten Bereich – ganz in Erinnerung an die Bild- und Themenwelt Emilio Vedovas der ausgehenden 1950er Jahre. Eine schwarze Konzentration in der unteren Bildmitte deutet das Porträt an, darüber reichen wild gestikulierend informelle Gesten in den heller werdenden Bildraum. Alle Details, die ein solches Bild entstehen lassen, Schlieren, Spritzer, ungegenständliche Strukturen, verspannen sich in Platscheks Porträt zu einem Ganzen. Mit den Mitteln informeller Malerei schafft Hans Platschek auf diese Weise ein Werk, das sich aus der

Abstraktion zu lösen beginnt und nach einem Übergang in die Figuration andeutet. 1923 in Berlin geboren, wandert er mit seiner Familie 1939 nach Uruguay aus und beginnt dort ein Studium an der Kunsthochschule in Montevideo. 1953 kehrt Hans Platschek nach Deutschland zurück und lebt unter anderem die Jahre 1955 bis 1962 in München. Er findet Anschluss an die hiesige Kunstszene und gilt bald als einer der Hauptvertreter der informellen Malerei. Ohne Zweifel erreicht sein Werk in den folgenden vier bis fünf Jahren einen ersten Höhepunkt. Das Werk „Roter Hahn“, ebenfalls 1959 entstanden, ist ein typisches Beispiel für den Künstler und zeigt, wie die Geste einzig und allein das Motiv beherrschen kann. Beide Bilder, „Porträt Emilio Vedova“ und „Roter Hahn“, sind kein malerisches Pendant, schon die unterschiedliche Palette spräche dagegen, aber der Betrachter spürt die Tiefe der Zeichen, Symbole und Formen. Im selben Jahr erscheint auch Platscheks Essay „Neue Figurationen: aus der Werkstatt der heutigen Malerei“ (München 1959). Hier wie dort zeigt er auf, dass das Informel, wenn es einzig und allein die Geste pflegt und sich äußeren Einflüssen nicht öffnet, am Ende ist.





HANS PLATSCHEK

1923 Berlin - 2000 Hamburg

Roter Hahn. 1959.

Öl auf Leinwand.

Links oben signiert. Verso nochmals signiert, datiert und betitelt. 162 x 113 cm. [SL]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,12 h ± 20 Min.

€ 2.000–3.000

\$ 2,300–3,450

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

LITERATUR

· Franz Haniel & Cie GmbH, Die Sammlung Haniel, Ernst Wasmuth Verlag Tübingen, Berlin 2010, mit Farbabb. S. 91.



KARL FRED DAHMEN

1917 Stolberg bei Aachen -
1981 Preinersdorf am Chiemsee

Ohne Titel. 1978.

Öl auf Leinwand.

Weber 019.78 - B 0402. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und bezeichnet „oben“. 100 x 87 cm. [SM].

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,15 h ± 20 Min.

€ 6.000–8.000

\$ 6,900–9,200

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

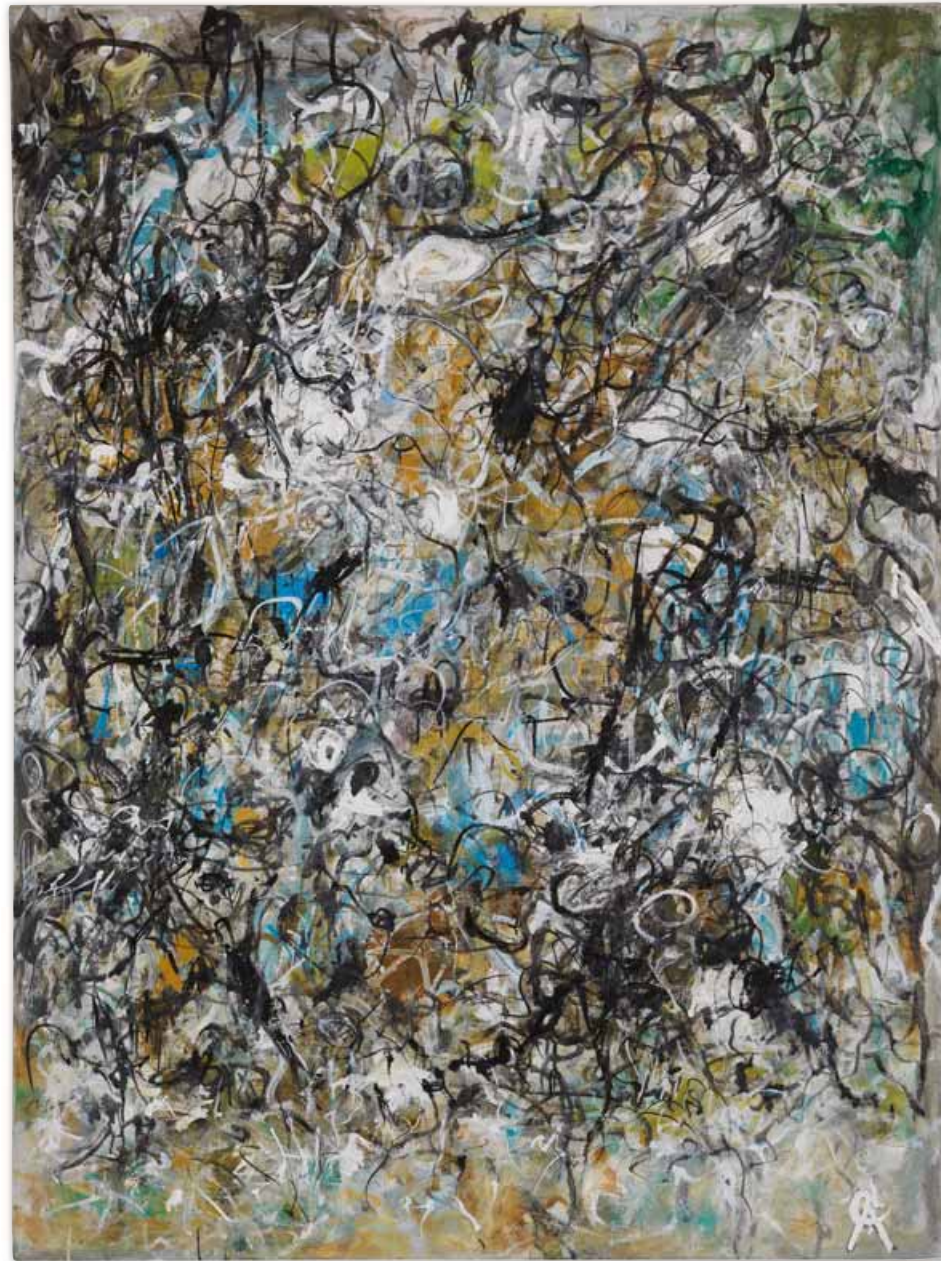
AUSSTELLUNG

· K. F. Dahmen. Bilder, Farb-Zeichnungen, Radierungen 1976-1979, Galerie Heimeshoff, Essen, 28. November - 31. Dezember 1979, Aust.Kat. S. 12 mit Abb.

LITERATUR

· Manfred de la Motte, K.F. Dahmen. Aus Anlaß der Ausstellung im Februar 1979, Taschenbuchreihe der Galerie Hennemann, Band 19, Bonn 1979, S. 23.

- Die Arbeit entsteht im ersten Jahr nach dem Umzug des Künstlers nach Preinersdorf im Chiemgau. Hier, in der letzten Schaffensphase, gewinnt Dahmens Werk wieder an meditativer Ausdrucksintensität.
- Die subtil nuancierte Farbfläche vor tonig aquarelliertem Grund ist von einem horizontal angelegten Liniengerüst durchbrochen und durch erdige Farbflecken strukturiert.



ROLF CAVAEI

1898 Königsberg - 1979 München

74 / Ag2. 1974.

Öl auf Leinwand.

Keller 74/ 37. Rechts unten monogrammiert.

Verso signiert und mit der Werknummer bezeichnet. 140 x 105 cm (55,1 x 41,3 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,28 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 10.000

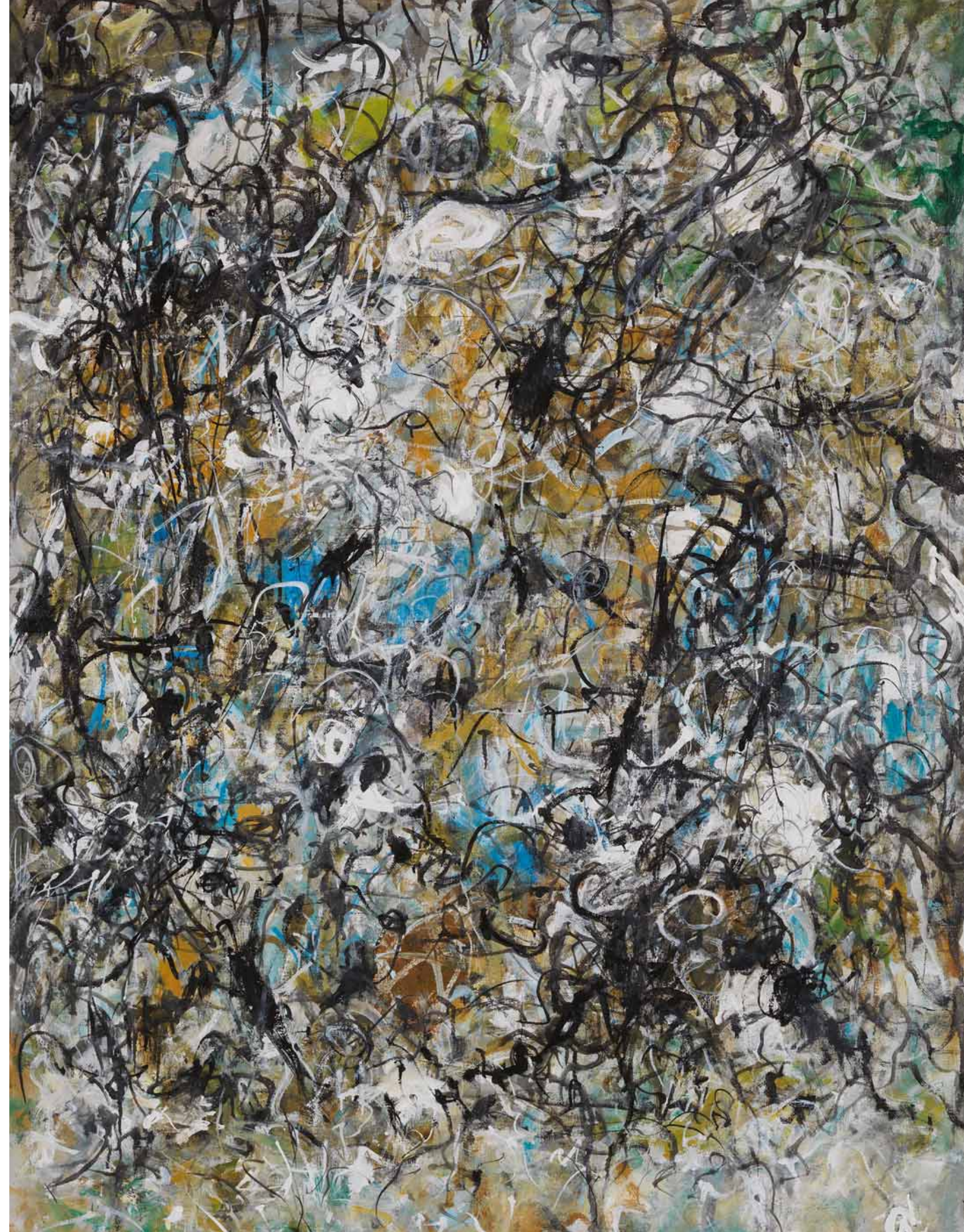
\$ 9,200 – 11,500

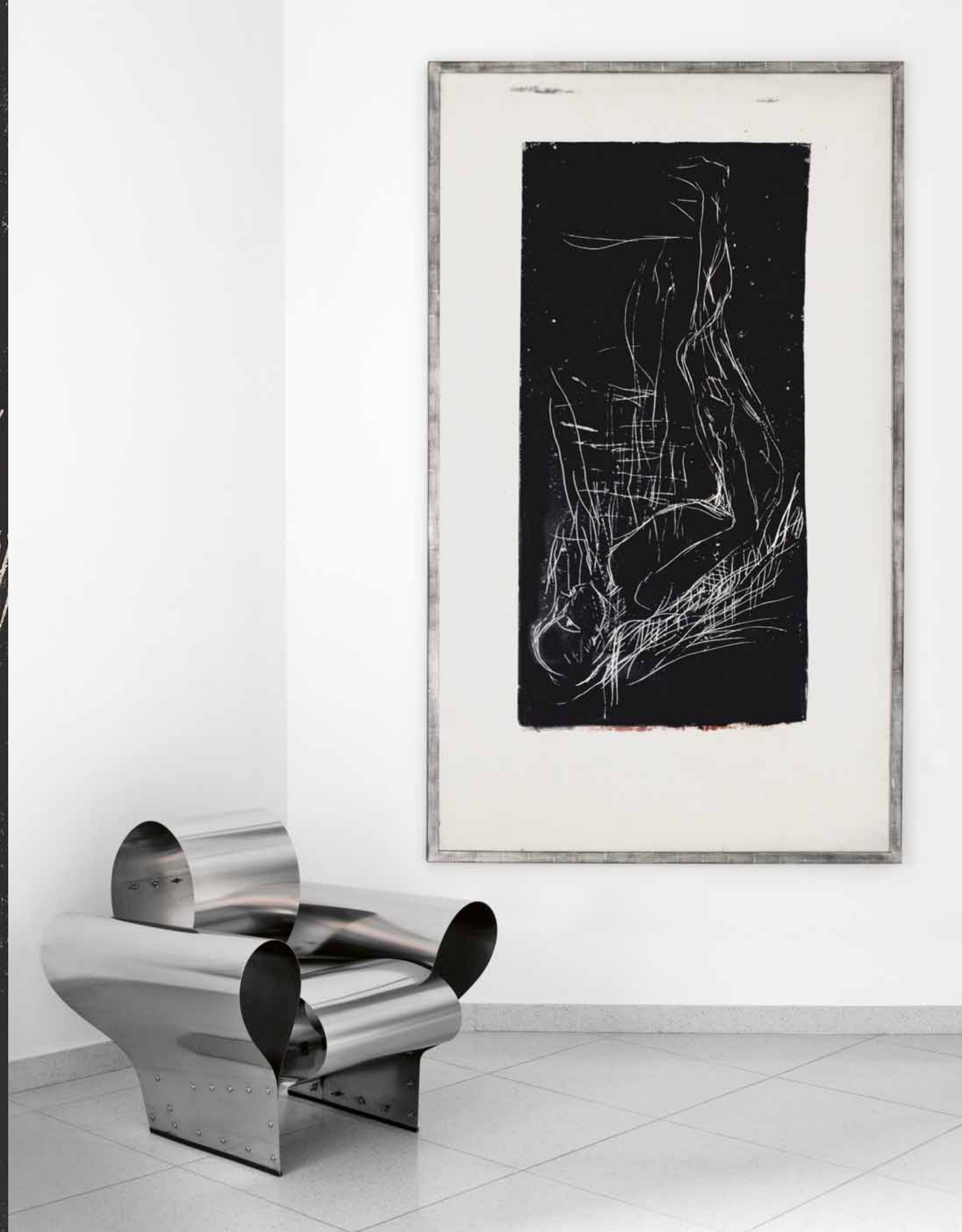
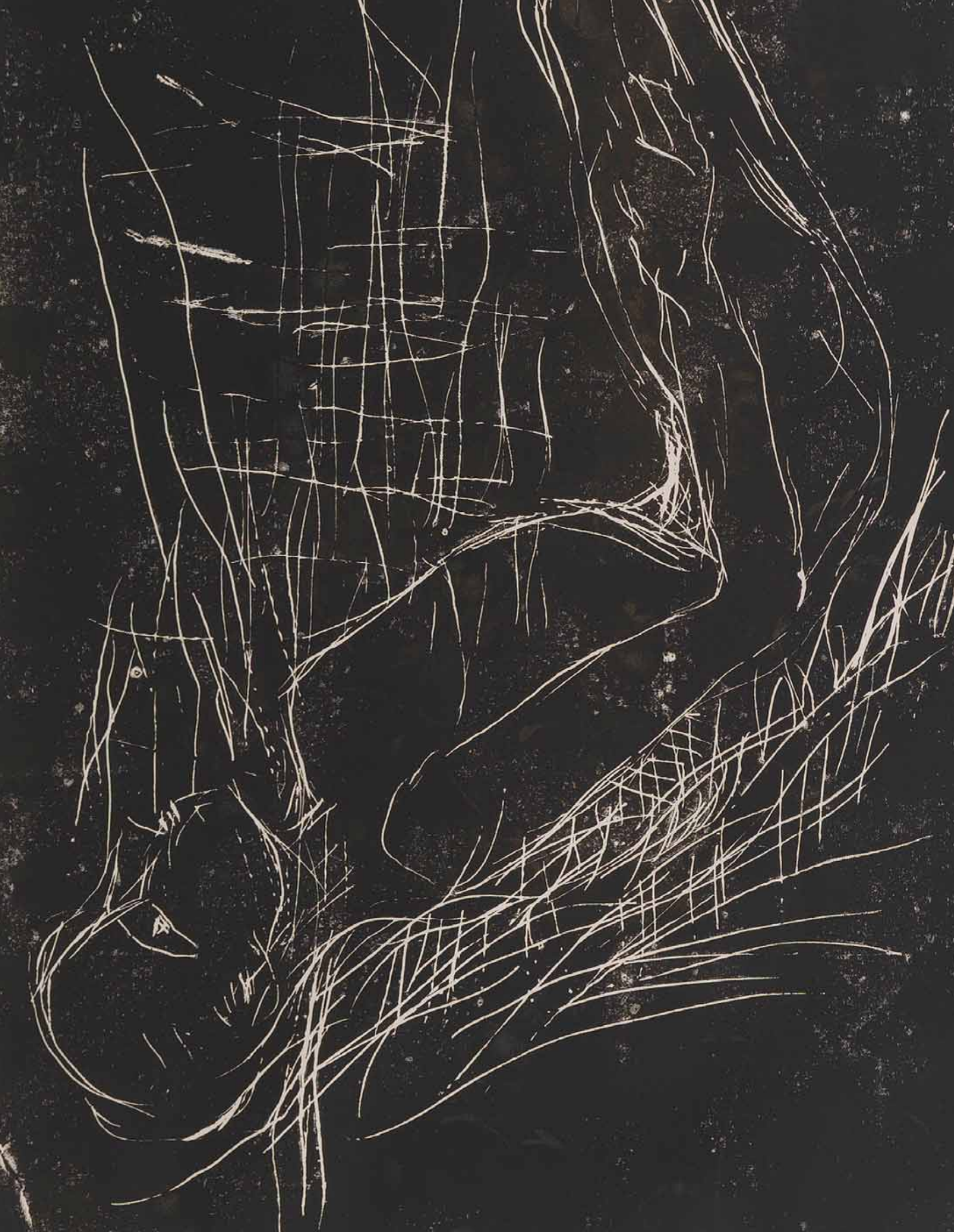
PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

- **An der Städelschule in Frankfurt in Typografie ausgebildet, widmet Rolf Cavael seine Kunst von vornherein dem Ungegenständlichen**
- **Cavael erhält wie selbstverständlich Anerkennung von Künstlern wie Willi Baumeister, Ruprecht Geiger und anderen um ZEN49, mit denen er 1949 in München ausstellt**
- **Kontrapunktische Setzungen der Linien lassen uns eine intensive Verbindung zur Musik denken**

Paul Klee interessiert sich bereits Ende der 1920er Jahre für die Kunst von Rolf Cavael und erwirbt Werke. Cavael studiert von 1924 bis 1926 an der Städelschule in Frankfurt Typografie und angewandte Grafik und ist mit den grafischen Techniken bestens vertraut. Mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten geht auch die erste Karriere des 1898 geborenen Cavael abrupt zu Ende: Seine Kunst ist von vornherein dem Ungegenständlichen gewidmet. So fällt ihm die Orientierung nach dem Zweiten Weltkrieg nicht sonderlich schwer. Sein Interesse gilt zunächst Farb-Form-Bildern, ein geistiges Durchdringen biologischer Formen, das unendlich reiche Wissen um deren bewegte Wandlungsmöglichkeit. So findet Cavael wie selbstverständlich Anerkennung von den Künstlern um „ZEN49“ wie Willi Baumeister, Ruprecht Geiger und anderen, mit denen er 1949 in München ausstellt. Spät erst, Mitte der 1950er Jahre, beginnt er gestisch informell zu arbeiten. Prägend dabei sind die meist schwarzen Linien, wie im vorliegenden Werk, welche die Komposition rhythmisieren. Diese Bilder leben von einer inneren Dynamik, die kaum zu übertreffen ist. Kontrapunktische Setzungen der Linien lassen uns eine intensive Verbindung zur Musik denken. Das feine Blau durchbricht mitunter die dichte Linienstruktur und offenbart den poetischen Grund dieser Malerei.





GEORG BASELITZ

1938 Deutschbaselitz/Sachsen - lebt und arbeitet in Inning am Ammersee, bei Salzburg, in Basel und Italien

Gebückter. 1977.

Linolschnitt. Ölfarbe auf Zeichenkarton.

Signiert, datiert und bezeichnet „Nr.2“. 2. Probedruck. Auf Zeichenkarton. 200 x 98,5 cm. Papier: 270 x 156,5 cm (106,3 x 61,6 in). [SL]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,55 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 12.000

\$ 11,500 – 13,800

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

LITERATUR

· Franz Haniel & Cie GmbH, Die Sammlung Haniel, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen, Berlin 2010, mit Farbabb. S. 206.

- **Dieser monumentale Linolschnitt zeigt eine Form eines männlichen Körpers, der eine höchst einfache und doch ausdrucksvolle Haltung einnimmt**
- **Symbolik ist in Werken von Georg Baselitz immer gegeben. Zusätzlich aufgeladen wird dieses Thema, indem er dieses archaische Motiv auf dem Kopf stehend denkt und radikal ausführt**
- **Seltener großformatiger Druck, welcher erst zwei Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten wurde (Quelle: www.artnet.de)**

Dieser monumentale, 1977 entstandene Linolschnitt mit dem Titel „Gebückter“ zeigt eine beklemmende Form eines männlichen Körpers, der eine höchst einfache und doch ausdrucksvolle Haltung einnimmt. Ein feines Liniengebilde um die zentrale Umrisslinie des Körpers tritt aus dem schwarz auf rot gedruckten Bildfeld hervor. Es entsteht eine unmerkliche Spannung, welche die grafische Struktur mit der eindimensionalen Darstellung entwickelt, welche psychische Energien sichtbar werden lässt, die in der gebückten Körperhaltung gespeichert sind, ohne dass diese expressiv oder gestisch nach außen dringen kann. Der Körper scheint wie in einem Kokon gefangen, ein gebeugter, gestürzter Mensch begegnet uns in dem für seine aufrechte Größe zu kleinen Format.

In Baselitz' Werk begegnen uns bisweilen Themen mit einzelnen Figuren in gestürzter Position, um die Möglichkeiten der Darstellung zwischen Figuration und Abstraktion, zwischen Geborgenheit und leidenschaftlicher Nacktheit auszuloten. Kunsthistorisch betrachtet, bezieht sich der Maler auf eine christliche Bildtradition, nämlich auf Bilder gemarterter Heiliger, beispielsweise auf die Darstellung der Kreuzigung des Apostels Petrus, der auf eigenen Wunsch mit dem Kopf nach unten gekreuzigt wird. Eine gebückte oder gestürzte Person hat keine Ähnlichkeit mehr mit dem Ebenbild Gottes, dem aufrechten Menschen. Dies vorausgesetzt, ist die Symbolik in diesen Werken von Georg Baselitz eindeutig. Zusätzlich aufgeladen wird dieses Thema, indem Baselitz dieses archaische Motiv auf dem Kopf stehend denkt und radikal ausführt.



MARKUS LÜPERTZ

1941 Liberec/Böhmen - lebt und arbeitet in Berlin, Düsseldorf und Karlsruhe

Ohne Titel. 1978.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten und links oben monogrammiert. 100 x 70 cm (39.3 x 27.5 in).
Im Original-Künstlerrahmen, ebenfalls bemalt.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.59 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

- Galerie Fred Jahn, München.
- Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1984, direkt vom Vorgenannten).

In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre dominiert im Werk von Markus Lüpertz die sogenannte Stil-Malerei. Bestimmte Grundformen wie Trapeze, Dreiecke und Flügelformen wiederholen sich im Bildzusammenhang, werden kombiniert, verschränken sich zu übergreifenden Gebilden. Ein Grundsatz von Lüpertz' Malerei wird evident: das Spiel zwischen Objekt und Form, zwischen Gegenstand und Abstraktion. Im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel äußert Markus Lüpertz: „Ich war von der Abstraktion so Besessen, daß ich das Abstrakte nicht gegenteilig zum Gegenständlichen empfand, sondern genauso selbstverständlich wie einen Tisch. Ich wollte in der Abstraktion meines Bewußtseins gegenständliche Entsprechungen schaffen, also einen abstrakten gegenständlichen Begriff.“ (Köln 1989, S. 29f.). Wir sehen hier eine Durchdringung von plastischen Formen, die in der Formverschleifung und gleichzeitigen Monumentalisierung dennoch stillebenhafte Züge verleiht. Vielfältige Assoziationen werden aktiviert, bleiben jedoch in der Schwebe, weil wir die Formen nicht deuten können. Dennoch, die dunkelblaue Grundfarbe, die sich wie so oft bei Lüpertz auch auf den Rahmen ausdehnt, suggeriert eine Nacht-szene. Im Hintergrund leuchten weiße Punkte wie Sterne, und die

- **Mit diesem Gemälde wird ein Grundsatz von Lüpertz' Malerei evident: das Spiel zwischen Objekt und Form, zwischen Gegenstand und Abstraktion**
- **„Ich wollte in der Abstraktion meines Bewußtseins gegenständliche Entsprechungen schaffen, also einen abstrakten gegenständlichen Begriff“, Markus Lüpertz gegenüber Peter Schwerfel**
- **Lüpertz besitzt einen untrüglichen Sinn für kompositorische Balance und Differenzierung von Formen und Farben, wie dieses Gemälde offenbart**

Weißhöhlungen auf den plastischen Körpern scheinen das Licht eines unsichtbaren Leuchtmittels zu reflektieren. Die abstrakten, skulpturartigen Formen weiblicher Körper (?) werden von einem stacheligen Kaktus oder ähnlichem Gebilde getrennt und gleichzeitig verbunden. Die Kombination des Heterogenen erst schafft hier die inhaltliche Beunruhigung. Die Kunst des als „Malerfürst“ angesehenen Markus Lüpertz wird von einem impulsiven Formwillen getragen mit der Tendenz zur inhaltlicher Verdunkelung, zu mehr Verschlüsselung oder Verrätselung. Ein gewisses Maß an motivischer Erkennbarkeit und zumindest Andeutung möglicher Konfigurationen scheint hier in den Hintergrund zu treten. Es gibt zumindest keine signifikanten Anhaltspunkte mehr für die Erzählung einer Geschichte. Allein die geometrisch-abstrakten Formenstücke verleihen diesem bewegten Geschehen der blau-braunen Komposition eine gewisse Festigkeit. Lüpertz geht es in seinen expressiven Arbeiten immer auch um einen durch und durch malerischen Bildraum, der unabhängig von der Wiedergabe gegenständlicher Motive existieren kann. Lüpertz besitzt einen untrüglichen Sinn für kompositorische Balance und Differenzierung von Formen und Farben, wie dieses Gemälde offenbart.





A. R. PENCK (D.I. RALF WINKLER)

1939 Dresden - 2017 Zürich

Die Wurzeln des Kalten Krieges. 1980.

Öl auf Leinwand.

Auf dem Keilrahmen handschriftlich betitelt. 70 x 100 cm (27,5 x 39,3 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,40 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

· Galerie Werner, Köln (auf dem Keilrahmen mit Etikett).

· Galerie Fred Jahn, München.

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 184, direkt beim Vorgenannten erworben).

- „Die Wurzeln des Kalten Krieges“ malt A. R. Penck in dem Jahr, in dem er aus dem Ostblock kommend in den Westen wechselt
- Heftiger Pinselduktus geht einher mit der drängenden Bewegung der Formen von links nach rechts, expressiv und visuell eindrucksvoll in Szene gesetzt
- Die Spannungen zwischen Ost und West, zwischen den wichtigsten Machtsphären der Erde nach dem Zweiten Weltkrieg, werden mit diesem Bild evident

„Die Wurzeln des Kalten Krieges“ malt A. R. Penck in dem Jahr, in dem er aus dem Ostblock kommend in den Westen wechselt. 1980 bemühen sich die beiden deutschen Staaten um eine erfolgreiche Entspannungspolitik, anlässlich der Olympischen Spiele in Moskau nimmt diese allerdings Schaden durch den Boykott Westdeutschlands an der Seite der USA. 1939 wird Ralf Winkler in Dresden geboren und wächst nach dem Zweiten Weltkrieg in der DDR auf. Als Maler, Bildhauer und später Rockmusiker entwickelt Penck ab den 1960er Jahren einen Piktogrammstil, mit dem er die komplexen Verhältnisse und Themen seines Daseins zu klären sucht. Damit konfrontiert Penck nicht nur die argwöhnischen Machthaber seines Landes, sondern spiegelt den Ideologen das Unheilvolle des Kalten Krieges zwischen Ost und West. Nicht ohne Anspielung auf diese national verordnete Eiszeit wählt der Künstler 1969 sein Pseudonym nach dem Geologen und Eiszeitforscher Albrecht Penck (1858-1945). Pencks Beteiligung an der Documenta V 1972 bringt ihm zwar die künstlerische Anerkennung im Westen, der Erfolg beschränkt aber gleichzeitig den Handlungsraum im Osten: Penck erhält Ausstellungsverbot. 1980 schließlich, von den Repressalien in eine Krise gestürzt, beantragt Penck die Ausreise und siedelt in die Bundesrepublik Deutschland über. Das Thema Individuum und Gesellschaft behält für den Künstler durchaus seine gleichbleibende Brisanz, auch wenn

Penck sich dabei stets von einer mimetischen Malerei zurückhält. Zahlreiche Werke wie das Gemälde „Die Wurzeln des Kalten Krieges“ gehören dazu und widmen sich dem Thema Ost-West. Die hier andeutungsweise auftretenden drei blauen Rundpaare mit roter Umrandung bewegen sich in einem von kräftiger Farbigkeit geprägten Bildraum wie Symbole in einem Labyrinth. Eine Assoziation zu beobachtenden Augen liegt nahe. Auch können es symbolische Kugeln sein, die vom lichten Westen abgefeuert an der rot brennenden Mauer abprallen, die das undurchsichtige Dunkel des Ostens schützt. Die Spannungen zwischen Ost und West, zwischen den wichtigsten Machtsphären der Erde nach dem Zweiten Weltkrieg, werden mit diesem Bild evident. Für dieses Gemälde wechselt Penck die für sein Werk so typische, karge Bildsprache seiner „Strichmänner“ der 1970er Jahre, um mit wilden malerischen Möglichkeiten einen regelrechten Aufruhr aus heftig vorgetragenen Farben, einigen rot eingefassten blauen Doppelkreisen und wie Blitze im Raum wirbelnden Strichen zu inszenieren. Von einem kühlen Blau-Weiß links steigert sich die Farbgebung zu einem flammenden Rot, dessen „Rücken“ von tiefem Schwarz und einem kalten Blau gleichsam abgekühlt wird. Der heftige Pinselduktus geht einher mit der drängenden Bewegung der Formen von links nach rechts, expressiv und visuell eindrucksvoll in Szene gesetzt.



BERNARD SCHULTZE

1915 Schneidemühl/Westpreußen - 2005 Köln

Und trotzdem heiter. 1982.

Buntstiftzeichnung mit Bleistift auf Papier auf Leinwand.
Rechts unten signiert, datiert und betitelt. Auf dem Keilrahmen
nochmals signiert, datiert und betitelt. 145 x 230 cm (57 x 90,5 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.05 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1996, direkt vom Künstler).

- Als Ausgangspunkt seiner Bildschöpfungen dient Schultze das surrealistische Postulat der „écriture automatique“, die das fantastische und rätselhafte Reich des Unbewussten zum Vorschein bringen soll
- Bernard Schultzes Bilder assoziieren häufig geologische Situationen
- Durch die Verwendung unterschiedlicher Farbsubstanzen, erreicht Schultze jene für ihn typische differenzierte Oberflächenbeschaffenheit

Die Vernichtung seiner Werke durch einen Bombenangriff gegen Ende des Zweiten Weltkriegs markiert eine radikale Veränderung: Nach surreal anmutenden Figurationen malt Bernard Schultze ab 1951 die ersten als informell oder auch tachistisch zu bezeichnenden Bilder. Die entscheidende Inspiration dafür erhält er von Wols und Riopelle, deren Malerei er in Paris sieht. Als erste Manifestation der neuen Kunstrichtung in Deutschland hat die „Quadriga“-Ausstellung mit seinen Malerkollegen Otto Greis, Karl Otto Götz und Heinz Kreutz 1952 in der Frankfurter Zimmergalerie von Klaus Franck eine besondere Bedeutung. Doch geht Schultze schon bald, wie auch seine Mitstreiter, eigene Wege und entwickelt dabei seinen unverwechselbaren Stil. Als Ausgangspunkt seiner Bildschöpfungen dient Schultze das surrealistische Postulat der „écriture automatique“, die das fantastische und rätselhafte Reich des Unbewussten zum Vorschein bringen soll. Schultze spricht von landschaftlichen Bildfragmenten und Erinnerungsfetzen, die er im Unterschied zu der eruptiven Malerei vieler anderer Informeller eher einem Tachismus im wahren Sinne des Wortes unterzieht. Einzelne „taches“ (Flecken) verdichten sich zu einem Farbgeflecht vegetabiler und amorpher Gebilde und überwuchern antihierarchisch die Fläche des Bildes. Ab 1954 nimmt Schultze bei seinen Gemälden erste plastische Einklebungen und Einschmelzungen in den Bildgrund vor. Ziel dieser räumlichen Expansion ist es, den Bildraum zum Betrachter hin zu erweitern. Dafür verwendet er diverse Materialien wie Lappen, Papierfetzen, Fotos, Stroh und Klötzchen, die in mehreren Schichten übereinandergelegt

werden. Das zentrale Thema von Entstehen und Vergehen, Aufblühen und Vergänglichkeit ist in Schultzes Bildwerken immer wieder eindrucksvoll in Szene gesetzt. Die Formen reißen auf und ziehen sich wieder zusammen, bilden eine unauflösbare Symbiose. Durch die Verwendung unterschiedlicher Farbsubstanzen, die sich vermischen, überlagern und beim Trocknen Risse, Krakelüren und Verkrustungen hervorbringen, erreicht Schultze eine differenzierte Oberflächenbeschaffenheit. Obwohl es keinerlei erkennbare Motive gibt, die an Landschaftliches erinnern, wird doch durch die Reliefierung und die farbige Ausgestaltung der Eindruck von Natur erweckt. Die teils matte, teils wie feucht glänzende Oberfläche der Tafel weist naturanaloge Formationen auf. Das Kolorit der unterschiedlichen Zonen, die in Strudeln erstarrte Farbe und die zerklüftete Struktur lassen an Erde und Wasser denken. Es entsteht das Bild einer geologischen Situation. Schultze bildet also nicht Landschaften ab, sondern erzielt Analogien zu bekannten Erscheinungen in der Natur allein durch seine bildnerischen Mittel. Höhen und Tiefen werden nicht wie in der herkömmlichen Landschaftsmalerei vorgetäuscht, sondern sind in der Materialität der Farbe und der Plastizität der Oberfläche real vorhanden. Mit der Herstellung solcher autonomer Gebilde hat sich Schultze ab Mitte der 1950er Jahre bevorzugt beschäftigt. Von hier aus haben die Materialbilder ihren Ausgang genommen, deren fantastische Wucherungen in den Raum hineinwachsen, um sich später in den „Migofs“ als farbige, vollplastische Gebilde ganz von der Fläche zu lösen.





BERNARD SCHULTZE

1915 Schneidemühl/Westpreußen - 2005 Köln

Der Dunkle. 1986.

Bleistift- und Kohlezeichnung auf Papier, auf Leinwand kaschiert. Rechts unten signiert, datiert und betitelt sowie verso nochmals signiert, datiert und betitelt. 140 x 230 cm, fast blattgroß. [SL]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.40 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000

\$ 6,900 – 9,200

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

- **Bernard Schultzes Zeichnungen sind Meisterwerke, die schon in den Ausmaßen die übliche Norm von Zeichnungen sprengen und durch die Dimensionen Bildcharakter erhalten**
- **Der augenblickliche Handlungsvorgang des Künstlers, das Zeichnen, ist ausgelebte Emotionalität und gibt den halluzinatorischen Moment in adäquater Weise wieder**



Wir kennen Schultze als hervorragenden Koloristen und als Plastiker von surrealen Gebilden, den sogenannten „Migofs“, und er widmet sich auch der Zeichnung mit der gleichen hingebenden Intensität. Seine Zeichnungen sind Meisterwerke, die schon in den Ausmaßen die übliche Norm von Zeichnungen sprengen und allein schon durch die Dimensionen Bildcharakter erhalten. Der Betrachter seiner Werke ist immer geneigt, etwas Konkretes, etwa den Ausschnitt einer Landschaft, zu entdecken oder fantastische Figurationen hineinzu lesen, doch bei näherem Hinsehen bleibt die Gestaltung bei sich selbst, verweist nicht auf etwas speziell Gemeintes. Dennoch ist der Eindruck von einem gegenständlichen Zusammenhang immer gegeben, da die Formen und Gesten selbst ihren Part in der Gesamtstruktur übernehmen und ein formales Bezugssystem herstellen, hier in kräftigen Kontrasten zwischen Weiß, Grau und Schwarz. Nun ist aber ganz offensichtlich, dass es sich bei der künstlerischen Arbeitsweise Schultzes nicht um eine Nachahmung der Natur handelt, sondern um das Gegenteil davon, nämlich um eine Analogie der Natur. Das Gewachsene, das sich in der Natur endogen ent-

wickelt, findet sich in Schultzes Zeichnungen in den organischen Verschlingungen wieder. Der augenblickliche Handlungsvorgang des Künstlers, das Zeichnen, ist ausgelebte Emotionalität und gibt den halluzinatorischen Moment in adäquater Weise wieder. Daher auch die unvergleichliche Vielfalt der Eindrücke. Lyrisches wechselt mit Pathetischem, Nervösem, Tänzelnem, Getragenen, Ruhigem, Dynamischem. Daher auch die Dichte, Leere, Geschlossenheit, Offenheit, das Zusammenziehen und Auseinandertreiben in selbstverständlicher Simultaneität. So suggeriert der Künstler in der Zeichnung Tiefenraum, perspektivische Illusion, nur aus abstrakten Zeichen, Strukturen und Körperhaftem. Die Herrschaft der Imagination, das Fabulieren in lyrischen Improvisationen, die nichts Inhaltliches beinhalten, kennzeichnet Schultzes unverwechselbare Bildsprache. Jenseits aller Überlegung folgt der Aufbau keiner vorherbestimmten oder vorausgedachten Idee von Komposition. Vielmehr ändert sich die Führung des Strichs je nach Stimmungslage, in dem sie auf Gefertigtes reagiert und eine nahezu plastische Gestaltung imaginiert.



OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe - 2014 Berlin

Blue Vortex. 1966-1974.

Mischtechnik. Öl, Feuer- und Rauchspuren auf Leinwand.

Verso signiert, datiert, und betitelt. 102 x 76 cm (40.1 x 29.9 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.35 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

· Galerie Schoeller, Düsseldorf.

· Sammlung Haniel, Duisburg (2008 beim Vorgenannten erworben).

Mit seinen ersten Rauchbildern und -zeichnungen tritt Piene 1959 mit dem Element Feuer - bis zu seinem Tod im Jahr 2014 - in enge Beziehung. In einem 1960 veröffentlichten Text über die Rauchzeichnungen kommt Piene zu der Erkenntnis, dass eine durch das neue Medium verursachte Veränderung die Überwindung der Handschrift, besser der Handzeichnung ist: „Meine individuellen Stimmungen drängen sich nicht in den Vordergrund und spielen eine geringe Rolle“, so Piene. In den farbigen Rauchzeichnungen wird eine zirkuläre Form gleichsam einem Auge von einer ovalen linearen Form umrahmt. Die zentrale, durch Feuer verursachte Rundform kann dabei sowohl als Auge wie auch als Sonne gesehen werden, oder wie hier bei „Blak Young“ als eine Sonnenfinsternis. Eine unmittelbare Verbindung zu den lichtmystischen Gedanken Platons sowie auch zu deren neuzeitlicher Interpretation durch Goethe ist hier hergestellt: „Lebt' nicht in uns des Gottes eig'ne Kraft, Wie könnt' uns Göttliches entzücken. Das Auge ist sonnenhaft, weil es selbst nach Vollkommenheit strebt, weil es sich nicht mit einer ihm vorgegebenen Wirklichkeit befriedigt, weil es das ‚Mehr‘ in sich ist, das es ihm ermöglicht, eine ganz andere Welt zu erschauen“. Goethes im didaktischen Teil der Farbenlehre abgedrucktes Gedicht geht deutlich und bewusst auf die Philosophie Platons zurück.

Die wenig später entstandenen ersten Feuerbilder um 1960 sollten diese Erwartungen bestätigen. Die verwendete Farbe ist für Piene ein Gestaltungsmittel, das dem Künstler gegeben ist, um die Welt der Materie in eine solche der Empfindungen und ideellen Werte umzuformen. Es ist dies eine Entdeckung, die durchaus mit Pienes früherer Entwicklung im Einklang steht, nämlich eine logische Fortentwicklung der auf die Sensibilisierung der Farbe und des Lichts gerichteten frühen Rasterbilder. Das Element Feuer spielt in der künstlerischen Entwicklung von Otto Piene also eine zentrale Rolle

- **Mit seinen ersten Rauchbildern und -zeichnungen tritt Otto Piene 1959 mit dem Element Feuer in enge Beziehung**
- **In kaum einem anderen Oeuvre bestimmt das Feuer über Jahrzehnte hin das künstlerische Schaffen derart wie bei Piene, es gewinnt gleichsam einen ikonografischen Status**
- **Die verwendete Farbe ist für Piene Materie, mit der er Empfindungen und ideelle Werte umformt**
- **Ein typisches, hervorragend ausgewogenes Feuer-Bild der frühen ZERO-Zeit**

und bestimmt in hohem Maße das Aussehen seiner Werke. Durch verschiedenartigste Manipulationen inszeniert der Künstler ein neues Vokabular für seine Kunst und sensibilisiert damit seine originäre Symbolsprache, die seit der Antike und durch die Jahrhunderte bildender Kunst zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen führte. In seinem Buch „More Sky!“, 1973, schreibt Otto Piene unter dem Stichwort „Fire“: „Our interest in fugitive phenomena and effects on the environment makes fire an appealing medium. It shines, warms, reacts strongly to other elements, and retains power even when confronted with massive technology. To master fire is an old challenge to man. Fire as a medium has always been an expression of man's fire dance between destruction, survival, and hope. A fire fountain, fire-lined play area or tall fire monument may be more strongly affective than a fire painting.“ (Cambridge, Mass., 1973, S. 78). Ende der 1950er Jahre experimentieren auch andere Künstler wie etwa Yves Klein oder etwas später Jannis Kounellis oder Alberto Burri mit Feuer als einem einnehmenden wie ausdrucksstarken Medium. Aber in kaum einem anderen Oeuvre wird das Feuer über Jahrzehnte hin das künstlerische Schaffen derart bestimmen wie bei Piene, gewinnt es gleichsam einen ikonografischen Status, verbindet sich mit seiner Person in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Auch für die Realisierung von „Blue Vortex“ setzt der Künstler das Element Feuer ein, welches er mithilfe eines Flammenwerfers auf die Leinwand richtet. Der Titel und die zentrierte Bildanlage fördert die Assoziation zu der in der Strömungslehre als „Vortex“ bekannten, sich kreisförmig ausbreitenden Wirbelströmung eines Fluids. Stets sind Pienes Werke geprägt von starker Farbigkeit und erklärt diese als starken Kontrast zu den dunkleren Erdfarben der informellen Malerei. Piene sucht nach einer optimistischen, zukunftsgerichteten Kunstsicht, eine lichte Welt sollte es sein.





OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe - 2014 Berlin

Dürers Traum 1. 1966/1974.

Mischtechnik. Öl, Feuer- und Rauchspuren auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und betitelt. Auf der umgeschlagenen Leinwand nochmals betitelt. 76,5 x 102 cm (30.1 x 40.1 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.55 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

· Galerie Schoeller, Düsseldorf.

· Privatsammlung Haniel, Duisburg

(2008 beim Vorgenannten erworben).

- **Otto Piene adaptiert für sein Werk den Traum Dürers, um dessen Geschichte einer anderen Naturgewalt zu unterwerfen: dem Feuer**
- **Das Element Feuer als eine auf dem Bildgrund verbleibende Spur veränderte im Werk Pienes die Gesamtfunktion des Künstlerischen**
- **Ein typisches, hervorragend ausgewogenes Feuer-Bild der frühen ZERO-Zeit**

Der Titel dieses Werkes bezieht sich möglicherweise auf das Aquarell, welches Dürer im Jahr 1525 nach einem Alptraum anfertigte. In der Nacht vom 7. zum 8. Juni 1525 erwacht Dürer schreckerfüllt aus einem Sintflut-Traum. Es muss seine Seele so aufgewühlt haben, dass er nach dem Aufstehen seine Traumgesichte in Form eines Aquarells festhält und auf der unteren Hälfte des Blattes den Traumtext notiert (30 x 42,5 cm; heute im Kunsthistorischen Museum, Wien). Wurde hier der „Schläfer“ von unbändigen Wassermassen übermannt, so adaptiert Piene die Geschichte und unterwirft sie einer anderen Naturgewalt: dem Feuer. Aus fünf Quellen ergießt sich die Feuerlava wie ein Wasserfall in die Tiefe. Das Element Feuer und der Rauch als eine auf dem Bildgrund verbleibende Spur veränderten im Werk Pienes die Gesamtfunktion des Künstlerischen, was genau der generellen Zielsetzung und den künstlerischen Absichten entsprach und diese in objektiverer Form realisiert. Piene sieht diese Phase deutlich als einen ersten Schritt, der Folgerungen haben musste: „Ich würde gern noch mehr in den Hintergrund treten, meine Individualität als Autor noch weniger spürbar werden lassen, eine Kraft wie das Licht noch souveräner wirken lassen, damit die Materialität noch weiter aufgehoben und noch größere Freiheit gewonnen wird.“







OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe - 2014 Berlin

Black Rose Marble. 1983.

Mischtechnik. Öl, Feuer- und Rauchspuren.
Verso signiert, datiert und betitelt.
50 x 70 cm (19,6 x 27,5 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,24 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1998).

- Besonders kräftige Feuerblume mit eruptiv aufgeworfenen Brandformen, die dem Werk einen außergewöhnlich starken Reliefcharakter geben



OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe - 2014 Berlin

Black Yang. 1985.

Mischtechnik. Öl, Feuer- und Rauchspuren
auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und betitelt.
80 x 100 cm (31,4 x 39,3 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14,41 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1998).

- Eine fast das ganze Format füllende eruptive Erscheinungsform ruft eine betont mystische Ebene hervor, den Dualismus von Licht und Dunkelheit

OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe - 2014 Berlin

Blue Rose. 1990.

Mischtechnik. Öl, Feuer und Rauch auf Papier,
auf Karton aufgezogen.
Rechts unten signiert und datiert, links unten
betitelt. 73 x 102 cm (28,7 x 40,1 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14,58 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1996,
direkt vom Künstler).

- Die schwarze Explosion, die brachiale Naturgewalt des Feuers wird gleichsam von einem tiefen Blau in der Stille des Himmels aufgefangen
- Besonders weit fortgeschrittene Wirkung des Feuers, die der Oberfläche eine reliefartig bewegte Optik verleiht



"Blue Rose"

[Signature] 90

BERND ZIMMER

1948 Planegg bei München - lebt und arbeitet in Polling

Regenwolke (Himmelbilder). 1989/ 1990.

Acryl auf Leinwand.

Koos 830. Verso signiert, datiert und betitelt. 130 x 160 cm (51.1 x 62.9 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15,51 h ± 20 Min.

€ 6.000–8.000

\$ 6,900–9,200

PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg.

AUSSTELLUNG

· Bilder 1987-1992, Sinclair-Haus, Bad Homburg, 1994 (außerhalb vom Katalog).

- Dies „Himmelbild“ mit dem Element „Luft“ ist ein atmosphärisch vibrierendes Abbild einer Lichtstimmung von höchster Ausdruckskraft
- Ästhetisch vermittelte Natur wandelt sich im Werk von Bernd Zimmer zu einer Hieroglyphe des individuellen Ausdrucks

„Wenn ich über längere Zeit an einem Ort klebe, im Atelier festhänge, stoße ich an Grenzen. Ich formalisiere meine Bilder, gerate in den Strudel der Kunst. [...] Wenn sich dieser Zustand einstellt, ist eine Reise fällig, um meine Wahrnehmung zu stärken: Ich gerate in neue Zusammenhänge, muss keine Rolle spielen, trage keine Verantwortung, nur für mich selber. Es geht immer, im wahrsten Sinne des Wortes, um Bildung und Bewusstseinsweiterung, nicht zuletzt um Erkenntnis.“ (Zit. nach: Walter Grasskamp, Gespräche mit Bernd Zimmer, München 2008, S. 85f.) Und so reist Zimmer Anfang der 1990er Jahre nach Indien und trifft auf die Glaubensvorstellung des Nirwana, der völligen Auflösung im Nichts. Für diese spirituell geprägte Bedeutung von „Luft“ erarbeitet er adäquate Bildformen. Es entstehen die „Himmelbilder“ mit dem Element „Luft“, atmosphärisch vibrierende Abbilder der Lichtstimmungen von höchster Ausdruckskraft. Diese konstruktive Distanziertheit gegenüber dem Landschaftsmotiv und ihr wichtigstes Element, das hier solcherart gewissermaßen zum Objekt seiner Malerei wird, ist nicht mehr ästhetisch vermittelte Natur: Sie hat sich im Werk von Bernd Zimmer zu einer Hieroglyphe des individuellen Ausdrucks gewandelt.





Umschlag außen: H. Nitsch (S. 18) – Frontispiz: H. Nitsch (S. 46) – Seite 2: A. Rainer (S. 10) – Seite 4: A.R. Penck (S. 66) – S. 90: B. Zimmer (S. 88) – Hinterer Umschlag innen: O. Piene (S. 80)

ANSPRECHPARTNER



Robert Ketterer
Auktionator
Tel. +49 89 55244-158
r.ketterer@kettererkunst.de



Gudrun Ketterer, M.A.
Auktionatorin
Tel. +49 89 55244-200
g.ketterer@kettererkunst.de

Kunst nach 1945 / Contemporary Art



MÜNCHEN
Julia Haußmann, M.A.
Head of Customer Relations
Tel. +49 89 55244-246
j.hausmann@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Bettina Beckert, M.A.
Tel. +49 89 55244-140
b.beckert@kettererkunst.de

Klassische Moderne

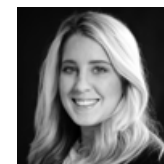


MÜNCHEN
Sandra Dreher, M.A.
Tel. +49 89 55244-148
s.dreher@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Christiane Gorzalka, M.A.
Tel. +49 89 55244-143
c.gorzalka@kettererkunst.de

Kunst des 19. Jahrhunderts



MÜNCHEN
Sarah Mohr, M.A.
Tel. +49 89 55244-147
s.mohr@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Beratung



Dr. Mario von Lüttichau
Tel. +49-(0)170-286 90 85
m.luetlichau@kettererkunst.de

Repräsentanten



BERLIN
Dr. Simone Wiechers
Tel. +49 30 88675363
s.wiechers@kettererkunst.de



DÜSSELDORF
Cordula Lichtenberg, M.A.
Tel. +49 211 36779460
infoduesseldorf@kettererkunst.de



**BADEN-WÜRTTEMBERG,
HESSEN, RHEINLAND-PFALZ**
Miriam Heß
Tel. +49 6221 5880038
m.hess@kettererkunst.de



FRANKFURT
Undine Schleifer, MLitt
Tel. +49 69 95504812
u.schleifer@kettererkunst.de



**NORDDEUTSCHLAND, SCHWEIZ,
ITALIEN, FRANKREICH, BENELUX**
Barbara Guarnieri, M.A.
Tel. +49 40 374961-0
Mob. +49 171 6006663
b.guarnieri@kettererkunst.de



**SACHSEN, SACHSEN-ANHALT,
THÜRINGEN**
Stefan Maier
Tel. +49 170 7324971
s.maier@kettererkunst.de



USA
Dr. Melanie Puff
Ansprechpartnerin USA
Tel. +49 89 55244-247
m.puff@kettererkunst.de



THE ART CONCEPT
Andrea Roh-Zoller, M.A.
Tel. +49 172 4674372
artconcept@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Katalogisierung

Silvie Mühlh M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Eva Heisse, Christine Hauser M.A., Dr. Agnes Thum, Sarah von der Lieth, M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Dr. Sabine Lang, Katharina Thurmair M.A. – Katalogbeiträge: Dr. Mario von Lüttichau – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode





KETTERER ■ KUNST